بسم الله الرحمن الرحيم

رخسار اندیشه

مجموعه مقالات سومین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی

به کوشش
دکتر ابراهیم خدایار

تهران ۱۳۸۷

سرشناسه	: همایش دو سالانهٔ پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (سومین: ۱۳۸۴: تهران).
عنوان و نام پدیدآور	: رخسار اندیشه: مجموعه مقالات سومین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی/ [برگزارکننده] مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی؛ به کوشش ابراهیم خدایار.
مشخصات نشر	: تهران: دانشگاه تربیت مدرس، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۶
مشخصات ظاهری	:۶۴۰ ص
شابک	:۹۲۴-۶۲۱۳-۹۶-۰
قیمت	:۸۰۰۰۰ ریال
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: نخستین همایش تحت عنوان «گردهمایی پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی» در سال ۱۳۸۰ برگزار شده است.
موضوع	: ادبیات فارسی – کنگره‌ها.
موضوع	: فارسی – مقاله‌ها و خطابه‌ها.
شناسهٔ افزوده	: خدایار، ابراهیم
شناسهٔ افزوده	: دانشگاه تربیت مدرس، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی.
رده‌بندی کنگره	: ۴/ گ ۱۳۸۶ PIR ۳۳۱۴
رده‌بندی دیویی	: ۰/۹ فا۸
شمارهٔ کتابشناسی	: ۱۱۷۶۲۹۶

مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی

رخسار اندیشه

مجموعه مقالات سومین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

به کوشش: دکتر ابراهیم خدایار

ویراستار: اعظم فتحی

طراح جلد: صفا امامی

حروفچینی و صفحه‌آرایی: زینب نورپور جویباری

ناشر: مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی

نوبت چاپ: اول – ۱۳۸۷

شمارگان: ۵۰۰

شابک: ۹۲۴-۶۲۱۳-۹۶-۰

قیمت: ۸۰۰۰ تومان

نشانی: تهران، فاطمی غربی، سیندخت شمالی، کوچهٔ زرین، پلاک ۳ ، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی،
تلفن : ۳-۸۸۶۳۰۲۳۰ Email:int_lli@modares.ac.ir

فهرست

مقدمه ۹

ادبیات تطبیقی

خلیلی جهانتیغ، مریم/ نگاهی به دو اثر طنزآمیز از چرن ورما (نویسندهٔ هندی) و نجف دریابندری ۱۳

دیزدارویچ، سداد/ تأثیر شاهنامهٔ فردوسی بر ثابت اوژیچانین بوسنوی ۲۱

رُخزادی، علی/ مطابقت آوایی و واژگانی زبان کُردی سورانی با زبانهای فارسی معیار و پهلوی ۲۹

زرگرزاده، هاله/ بررسی ترجمهٔ انگلیسی داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه..... ۴۳

فرهنگی، سهیلا / میزان وفاداری نصرالله منشی به متن عربی در ترجمهٔ کلیله و دمنه..... ۵۹

جعفری قنواتی، محمد/ مقایسهٔ افسانه‌های فارسی و عربی ۷۵

محمدی، حسنعلی/ نقد و بررسی نقش قافیه و ردیف در آثار شفیعی کدکنی و بهرام سیروس ۸۷

میرقادری، سیّد فضل‌الله/ اخوان و سیّاب از «باغ من» تا «النهر و الموت» ۹۷

ادبیات داستانی

پیروز، غلامرضا/ درون‌مایه‌های داستانهای معاصر فارسی از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷..... ۱۱۷

داوودی مقدم، فریده/ **نقد روانشناسی اجتماعی داستان «جایی دیگر»(مجموعه داستان کوتاه گلی‌ترقی)**.....۱۴۱
عاملی‌رضایی، مریم/ **بررسی مؤلفه‌های رمان مدرن در یک رمان ایرانی**.....۱۵۳

اسطوره و ادبیات

امامی، صابر/ **اسطوره در شعر شاعران ورارود**.....۱۶۹
بیات، حسین/ **ژرف‌ساخت اسطوره‌ای داستان بیژن و منیژه در شاهنامهٔ فردوسی**.....۱۸۹
عروه، علی‌رضا/ **باورها و اسطوره‌های جنوب در آثار محمدرضا صفدری**.....۲۰۹

ادبیات کلاسیک فارسی

امینی، رضا / **«ناهید» در شاهنامهٔ فردوسی و اشعار حافظ**.....۲۳۱
حاجیان، خدیجه/ **قصهٔ وُصله در بیتی از حافظ**.....۲۴۹
طبسی، حمید/... **کلات از دگر سوی و راه جَرَم(تأملی در محل حوادث داستان فرود)**.....۲۶۱
عسکری، علی/ **مهر و مدارا و شدّت و خشونت در آثار سعدی**.....۲۶۹
محمدی فشارکی، محسن/ **واژگان فارسی مقامات حریری**.....۲۸۷
فیاض، مهدی/ **ناگفته‌هایی از گفته‌های نظامی در پنج گنج**.....۳۱۵
قبادی، حسینعلی و نجمه نظری/ **امید و یأس در نظر سعدی**.....۳۳۵
قویم، عبدالقیوم/ **مقایسهٔ لیلی و مجنون بدرالدین هلالی با چند مثنوی همنام**.....۳۶۵
مدرس‌زاده، عبدالرضا/ **صدای سخن عشق در شعر فارسی**.....۳۷۵

نقد ادبی، فنون بلاغی و سبک‌شناسی

رضی، احمد و ربابه بطیاری/ **مقایسهٔ رهیافتهای روانشناختی و جامعه‌شناختی در مطالعات ادبی**.....۳۹۷

پاینده، حسین/ **مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید**.....۴۰۹
رضی، احمد و عبدالغفار رحیمی/ **بررسی و ارزیابی مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد**.....۴۲۹
رضی، احمد/ **آسیب‌شناسی پژوهشهای ادبی در ایران**.....۴۴۱
آقاگل‌زاده، فردوس/ **رابطهٔ اصول تعاون گرایس و فنون بلاغی غالب در گفتمان پروین اعتصامی**.....۴۵۵
حق‌جو، سیاوش/ **نقد بحث دلالت در علم بیان**.....۴۷۱
حق‌شناس، علی‌محمد و فاطمه علوی/ **پیدایش و رشد زیبایی‌شناسی کلامی در کودکان**.....۴۸۷
حکیم‌آذر، محمد/ **تناظر ذهنیت و عینیت (اسلوب معادله) در غزل سعدی**.....۵۰۷
خادمی‌کولایی، مهدی/ **سیری درسلوکِ شعریِ «م. سرشک»**.....۵۲۷
عمران‌پور، محمدرضا/ **اصالت معنا در مثنوی**.....۵۴۳
محمدی، علی/ **ابهام در شعر فارسی**.....۵۶۱
مرتضایی، جواد/ **اصل اصالت موسیقی در تصحیح بیتی از حافظ**.....۵۸۳
پارسا، سید احمد/ **سبک‌شناسی امثال فارسی**.....۵۹۳
نیک‌منش، مهدی/ **مختصّه‌ای سبکی در مقطّعات خاقانی**.....۶۲۳
هاجری، حسین/ **مقایسهٔ تحلیل گفتمان و علم معانی**.....۶۲۹

مقدمه

زبان و ادبیات فارسی در گسترهٔ تعاملات فرهنگی و ادبی ایران و جهان نقش اساسی دارد. از این‌رو دانشگاه تربیت مدرس با توجه به اهداف و راهبردهای پژوهشی خود در زمینهٔ گسترش تحقیقات ادبی، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی را در سال ۱۳۷۸ تأسیس کرد. گسترش فعالیتهای علمی و تحقیقی در زمینه‌های زبان و ادبیات فارسی در ایران و جهان ایرانی و فراهم آوردن زمینه‌ها و طرحهای مناسب برای گسترش و ترویج فرهنگ ایرانی و اسلامی در داخل و خارج از کشور، از اساسی‌ترین اهداف به شمار می‌رود.

برگزاری همایشها و نشستهای تخصصی در حوزه‌های یادشده به منظور بررسی، تحلیل و ارائهٔ آخرین دستاوردها و یافته‌های استادان و پژهشگران، با همین نیّت سامان‌دهی شده است. نخستین و دومین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی در بهمن ماه ۱۳۸۰ و اسفندماه ۱۳۸۲، با همکاری انجمن زبان و ادبیات فارسی و برخی از مراکز علمی و دانشگاهی کشور برگزار شد. سومین همایش علاوه بر در برگرفتن موضوعات عمومی همایشهای پیشین با تعیین محور ویژهٔ همایش با نام آسیب‌شناسی پژوهشهای زبانی – ادبی در حوزهٔ رساله‌ها و پایان‌نامه، کتابهای آموزشی دانشگاهی و نشریات و طرحهای پژوهشی، برای دستیابی به این اهداف طراحی شد.

استقبال اعضای هیئت علمی و پژوهشگران در دانشگاهها و مراکز پژوهشی کشور بیانگر اهمیت این موضوع بود. در سومین همایش ۱۸۰ چکیده یا اصل مقاله عمدتاً از ایران، پاکستان و افغانستان به دبیرخانه ارسال شد که ۱۱۵ چکیدهٔ مقاله پس از داوری و تأیید کمیتهٔ علمی با نام *سرود باران* در همان سال به چاپ رسید. در مقدمهٔ کتاب یادآوری شده بود که چاپ خلاصه مقاله‌ها، لزوماً دلیل بر چاپ اصل مقالات نیست؛ بر همین اساس، *رخسار اندیشه* برای چاپ آماده شد. ضمن احترام به همهٔ پژوهشگرانی که مقالات خود را برای دبیرخانهٔ همایش ارسال نموده بودند، ۳۶ مقاله در غربال نهایی و با وسواس فراوان برای چاپ در نظر گرفته شد. ملاک انتخاب مقالات کسبِ حداقل ۷۵ درصد امتیاز داوران علمی بود؛ ضمن آنکه از چاپ بعضی از مقالات با نظر مؤلف یا اطمینان از چاپ آن در مجموعه‌ای دیگر به‌رغم ارزشمند بودن، صرف‌نظر شد.

براساس تصمیم هیئت مدیرهٔ انجمن زبان و ادبیات فارسی و مرکز تحقیقات در همایش اول، مقرر شد این همایش به صورت ادواری در یکی از دانشگاههای کشور برگزار شود؛ امّا به دلیل مشکلات برگزاری چنین همایشهای سراسری، این امر تا برگزاری سومین همایش محقق نشد؛ تا اینکه گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان برای برگزاری همایش چهارم پیشقدم شد که به دلیل مشکلات، برای نخستین بار این همایش در موعد مقرر برگزار نشد. از قرار معلوم چهارمین همایش در بهار ۱۳۷۸ برگزار خواهد شد. مشارکت مراکز علمی و پژوهشی کشور، تنها راه استمرار برگزاری این نوع همایشهاست.

مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی از تمامی کسانی که ما را در برگزاری باشکوه این همایش یاری کرده‌اند، سپاسگزاری می‌کند، به ویژه از کمیتهٔ علمی همایش، ریاست محترم و مسئولان دانشگاه تربیت مدرس و معاونت پژوهشی آن، انجمن زبان و ادبیات فارسی، شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی و مرکز پژوهشی میراث مکتوب به سبب بذل عنایت و مشارکت مادی و معنوی، صمیمانه قدردانی می‌شود.

تهران، فروردین ۱۳۸۷

دکتر ابراهیم خدایار

دبیر سومین همایش

ادبیات تطبیقی

نگاهی به دو اثر طنزآمیز از چرن ورما
(نویسندهٔ هندی) و نجف دریابندری

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ*

مقدمه

جاناتان سویفت (۱۶۶۷–۱۷۴۵م.)، طنزپرداز انگلیسی، طنز را آینه‌ای می‌داند که بینندگان، چهرهٔ کسی جز خودشان را در آن کشف می‌کنند و به همین دلیل است که کمتر کسی از آن می‌رنجد (انوشه، ۱۳۷۶: ۹۳۴). طنز به مقوله‌هایی همچون اخلاق، دین، سیاست و جامعه می‌پردازد؛ اما بیشترِ تعاریفی که از طنز در دست است، به نقش اجتماعی آن نظردارد و رسالتی اصلاح‌گرایانه یا انقلابی را برای آن قائل است و ارزش آن را در طرح انتقادی مسائل جهانی می‌داند.

طنز بر پایهٔ خنده شکل می‌گیرد؛ اما بر خلاف کمدی، خنده در آن هدف نیست، بلکه ابزار نشان دادن کاستیها، بزرگ‌نمایی و اغراق هنرمندانه است. حس اعجاب، تمسخر و تفکر را در خواننده بیدار می‌کند و به او امکان می‌دهد تا روابط آشنایی جهان اطراف خود را در هم بشکند، چشمها را بشوید و جور دیگر ببیند.

در نقد ادبی، طنز جایگاه هنری والایی دارد؛ زیرا با استفاده از نمادپردازی و به روش کنایه و اشارهٔ متمایز با زبان استدلال، به دور از صراحت و به شیوهٔ کلامِ چندصدایی به نقد و

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه سیستان و بلوچستان

مؤاخذه می‌پردازد. ایهام، مراعات‌النظیر، کنایه، جناس، سجع، نقیضه‌گویی و تجاهل‌العارف از عواملی هستند که به همراه نبوغ و خلاقیت ذهنی به نویسنده امکان می‌دهند که رمز بزرگی بیافریند و از ناهنجاریهای اخلاقی، سیاسی، دینی و اجتماعی در ساختی بسیار هنرمندانه که می‌تواند در عین خنداندن، موجب آگاهی، حرکت و بیداری مخاطب شود، کمک بگیرد.

اگرچه سابقهٔ این گونهٔ ادبی در جهان می‌تواند به قدمت زبان ملتها باشد، از دورهٔ مدرنیسم به این طرف، رویکرد نویسندگان و شاعران به آن بیشتر شده و همچون ابزاری برای نشان دادن دردها و تعارضات اجتماعی مورد توجه جدی قرار گرفته است؛ به طوری که علاوه بر عرصهٔ کتاب و مطبوعات به رادیو، تلویزیون و تئاتر و سینما نیز راه یافته است.

طنز در «توبه» از چرن ورما و «سرگذشت عبرت‌آموز ساوناروﻻ» از دریابندری

داستان توبه از نویسنده‌ای هندی به نام بَگوتی چرن ورماست. او در سال ۱۹۰۳م. در قصبهٔ شفیع‌پور از بخش اُنّاو ایالت اترپردیش به دنیا آمد. از نوجوانی به سرودن شعر و نوشتن داستان پرداخت و شاعری مشهور شد؛ اما هنر او فقط به شاعری منحصر نشد و در داستان‌نویسی هم صاحب‌نام گشت. در نوشتن داستان به شیوهٔ پریم‌چند، پدر ادبیات نوین هند، نزدیک شده است. او در آثارش از آداب و رسوم خرافی مذهب هندو انتقاد کرده است. زبان نوشته‌هایش ساده و روان است. از اتفاقات بسیار کوچک استفاده می‌کند و چارچوب داستانهایش را براساس آن شکل می‌دهد.

داستان توبه، نگاهی طنزآمیز و انتقادی به یکی از رسوم مذهبی آیین هندو، و سوء استفاده‌ها و فرصت‌طلبیهایی که ممکن است از این رهگذر پیش بیاید دارد. داستان با اتفاقی ساده در زندگی روزمرهٔ خانواده‌ای هندو شروع می‌شود؛ اتفاقی که هر روز در گوشه و کنار دنیا هزاران مورد، نظیر آن روی می‌دهد و آب هم از آب تکان نمی‌خورد؛ اما در میان هندوها بروز چنین حادثه‌ای می‌تواند آرامش روحی و روانی یک یا چندین خانواده را در هم بریزد. موضوع دربارهٔ گربهٔ سمج و دزدی است که تازه‌عروس کم سن و سال خانواده‌ای هندی را عاجز کرده است. گربه در حرکتی عصبی مورد حملهٔ عروس قرارگرفته، به ظاهر کشته می‌شود.

در اعتقاد هندوها اگر حیوانی به دست یکی از اعضای خانواده کشته شود، باید طی مراسم خاصی آیین توبه برگزار شود. در برگزاری این مراسم، بنابر بضاعت خانواده و میزان ایمان و عقیدهٔ آنها ، پندیت‌های زهدفروش می‌توانند سود بسیار ببرند و سوءاستفاده‌های فراوان بکنند.

نویسندهٔ داستان که گویا با چنین مقوله‌هایی درگیر بوده و عملکرد مردم و پندیت‌ها (عالمان آیین هندو) به شدت او را آزار می‌داده است، در قالب داستان کوتاه طنزآمیز، برشی عمیق بر این دمل چرکین زده و انزجار و بیزاری درونی خود را از بروز چنین حوادث رقت‌آوری نشان داده است. او با هنرمندی از یک سو خنده بر لبان خوانندهٔ خود می‌نشاند و از سوی دیگر او را آگاه می‌کند و درصدد اصلاح این معضل اجتماعی بر می‌آید.

فضای داستان، فضایی زنانه است و جز پندیت سودجو هیچ مردی در آن حضور ندارد. حتی مستخدم و آشپز حاضر در صحنه نیز زن هستند. شاید نویسنده می‌خواهد به شیوهٔ غیرمستقیم نشان بدهد که زنان در این زمینه ذهن بسته‌تری دارند و زودتر و بیشتر تحت تأثیر ریاکاران قرار می‌گیرند. به خصوصیت فضولی و مفتشی زنان نیز در آنجا اشاره شده است که بعد از کشته شدن گربه، تمام زنان محله برای استفسار از عروس به خانهٔ آنها می‌آیند و با اظهارنظرهای گوناگون خود، قضیه را ناگوارتر از آنچه هست نشان می‌دهند.

در واقع نویسندهٔ داستان با طرح این مسائل و آوردن گفته‌های زنان، آنها را سطحی و نادان و به مثابهٔ کسانی نشان می‌دهد که بسیاری از ناروواییها و اجحافهای اجتماعی و خرافات فکری از طریق آنها شکل می‌گیرد و به وسیلهٔ آنها تأیید و تثبیت می‌شود.

سراسر داستان را گفت‌وگوهای زنان و پندیت فریبکار تشکیل داده است. مقدار پولی که پندیت برای تهیهٔ مجسمهٔ طلایی از گربه تعیین می‌کند، بسیار زیاد است و برابر با بیست و یک توله، یعنی در حدود دویست و ده گرم که پس از چانه‌زنیهای مادرشوهر به یازده توله، یعنی صد و ده گرم تخفیف می‌یابد. تصویری که پندیت از جایگاه قاتل گربه در دوزخ ارائه می‌دهد، بسیار وحشتناک و رعب‌آور است. تجسم هیئت پندیت با قد کوتاه، شکم برآمده، صورت گرد و گوشتالو، پوست سفید و کاکل موی تا کمر، برندهٔ مسابقهٔ پرخورترین مرد شهر، توصیف جزئیات خطوط چهرهٔ او، ژستها و تأملها و فیلمی که برای اثبات حقانیت خود بازی می‌کند، همه و همه نشان‌دهندهٔ مهارت کامل نویسنده در هنر داستان‌نویسی است. او بر تمام حوادث داستان احاطه دارد و با ظرافت و زبردستی جزء جزء آنچه مربوط به رسم توبه می‌شود مطرح

کرده و به خوبی نشان داده است که شیادان چگونه می‌توانند از ساده‌لوحی و ناآگاهی زنان جامعه استفاده کنند و همه چیز را آن گونه که می‌خواهند به نفع خویش خاتمه دهند.

لحن انتقادی نویسنده بسیار قوی است و سرانجام غیرمنتظرهٔ داستان و غیرقابل پیش‌بینی بودن آن، از دیگر وجوه موفقیت چرن ورما در نگارش این اثر طنزآمیز است. وقتی تمام قرار و مدارها گذاشته می‌شود و توافق لازم میان زنان و پندیت صورت می‌گیرد و پندیت می‌خواهد با کامیابی به خانه برگردد، ناگهان خدمتکار خانه دوان دوان خود را به جمع می‌رساند و در میان بهت و ناباوری حاضران به آنها می‌گوید که گربه نمرده، بلکه بیهوش شده و سپس به هوش آمده و رفته است.

این داستان یکی از تیپهای خاص اجتماعی، یعنی پندیت‌های آیین هندو را مورد انتقاد و اعتراض قرار می‌دهد و ناهنجاری پیش‌آمده در رویکرد به آیین و سنتی دینی را با درشت‌نمایی و اغراق بیان کرده و اختلاف آن را با شیوه‌ای که بایستی وجود داشته باشد، نشان داده است. اختلاف عمیق رفتار پندیت با صورت آرمانی و ایده‌آل آن، نویسندهٔ اهل درد را به طرح این مقوله وادار کرده است. روش نویسنده در طرح نادرستیها به شیوهٔ غیرمستقیم است. او طنز گزندهٔ خود را در قالب داستانی سرگرم‌کننده مطرح کرده و با برجسته ساختن زشتی عمل پندیت‌ها، خوانندگان خود را از غفلت در آورده است و بدون تردید دو گروه از مردم مخاطبان واقعی او هستند: فریب‌دهندگان و فریب‌خوردگان. نویسنده امیدوار است از این طریق بیداری ایجاد کند. قصد او آزار و تخریب شخصیتها نیست، بلکه می‌خواهد بی‌رحمیها و سودجوییها را در مناسبات دینی محکوم کند تا دوران طلایی زهدفروشی و دین‌فریبی زاهدان ریایی را در جامعهٔ خود با طرح حقیقت به زبان طنز به پایان برساند.

اما نجف دریابندری از مترجمان و نویسندگان موفق معاصر است که در عرصهٔ طنز، بیشتر او را با ترجمهٔ «چنین کنند بزرگان» می‌شناسند. آنچه از او در این مقاله بحث می‌شود «سرگذشت عبرت‌آموز ساوناورولا» است. این داستان با بهره‌گیری از حادثه‌ای تاریخی در ایتالیا شکل گرفته است. دریابندری نیز به روش غیرمستقیم این واقعه را در لباس طنز نشانده است. ساوناورولا مصلح مذهبی ایتالیایی است که پس از تبعید خاندان مدیچی به مدت سه سال فرمانروای فلورانس شد. موضوع داستان، دست‌یازی به قدرت در لباس حمایت از دین، استفاده از موقعیتها برای حکومت بر مردم به نام مردم، زهد خشک و سخت‌گیری و فشار برای

تداوم قدرت و حکومت با سود بردنِ ابزاری از دین، و سرانجام مخالفت با کلیسای کاتولیک و پاپ الکساندر ششم برای گسترش مقام و موقعیت دنیایی است که در نهایت منجر به تکفیر او از سوی پاپ و به دار آویختن و سوزاندن جسد او می‌شود.

جیرولامو ساوناورولا به قول نویسنده، نابغه‌ای بود که پنج قرن پیش در شهر فلورانس ایتالیا به پاخاست. او ابتدا درس طب می‌خواند؛ ولی در اثر شکست در عشق طب را رها کرد و درس کشیشی خواند. سپس به کار سیاست پرداخت و به فرقهٔ دومینیکی پیوست. مردم که در اثر بی‌بندوباریها و ستم طبقاتی خاندان مدیچی –که در پیوند با کلیسا بود– به نهایت فقر و نابسامانی رسیده بودند، به ساوناورولا پیوستند. او نیش تند انتقاد را متوجه کلیسا و لورنزو مدیچی، فرمانروای فلورانس کرد و رفته رفته غوغا به پا شد. حملهٔ شارل سوم، پادشاه فرانسه، به فلورانس، ضعف حکومت و ناآرامیهای مردمی، موقعیت مناسبی برای ساوناورولا فراهم آورد و او به حکومت رسید. با روی کار آمدن او حکومتی که قرار بود مردمی باشد، به حکومت شخصی و مستبدانهٔ ساوناورولا تبدیل شد. مجلس شورای فرمایشی ایجاد شد که نظر آن تابعی از نظر ساوناورولا بود. وقتی دوران ثبات حکومت فرا رسید، کتاب‌سوزی و سخت‌گیری محتسب‌مآبانهٔ عهد مبارزالدین آغاز شد. سیاستهای ساوناورولا به نفع بیچارگان نبود و نه فقط اوضاع معیشتی مردم بهبود نیافت، که روز به روز بدتر هم شد. ساوناورولا رفته رفته رغبت سیری‌ناپذیری به توسعهٔ قدرت پیدا کرده بود. به همین دلیل این بار به کلیسای کاتولیک و شخص پاپ حمله کرد و از همین طریق سرانجام تکفیر، و به دار آویخته شد و در نهایت پیکر بی‌جان او را در آتش افکندند.

ولتر در فرهنگ فلسفی خود ذیل مادهٔ کشیش چنین می‌نویسد: «چگونه گذشت، روزگار معنای واژه‌ها را دگرگون می‌سازد! کشیش روحانی خود مردی فقیر بود و متکفل چندین فقیر دیگر، و امروز در آلمان پدران روحانی فقیری وجود دارند که دارای چندین هنگ محافظ و پاسبان هستند.» (حلبی، ۱۳۶۴: ۶۴)

انتظار جامعه از کشیش، پندیت و عالم دینی، زندگی و رفتاری دین‌مدار است؛ یعنی زندگی و رفتاری که نمودی از هستی معنوی و روحانی آنان را در خود داشته باشد. به همین دلیل اگر این قشر پا از گلیم صلاح بیرون گذارند، هیچ کس بر آنان نمی‌بخشد؛ مثلاً سعدی در باب دوم گلستان، کامرانی و تن‌پروری علما را محکوم می‌کند و حافظ در بسیاری از غزلهای خود به

زهد ریایی می‌تازد و عالمان ریاکار را ملامت می‌کند. در واقع نجف دریابندری مقوله‌ای را که مطمح نظر بسیاری از شعرا، نویسندگان و منتقدان اجتماعی پیش از او نیز بوده، در ساخت روایتی طنزآمیز بیان کرده است. ثروت و قدرت‌خواهی، ناسازه‌هایی برقرار می‌کند میان آنچه هست و آنچه باید باشد. مردم، جامعه و زندگی ایده‌آلی را انتظار داشتند که ساوونارولا نتوانست یا بهتر است بگوییم نخواست آن را برای مردم فراهم کند. او آیین مسیحیت را وسیله‌ای برای ارتقای موقعیت خود ساخت و به همین دلیل شکست خورد.

هر دو داستان نمودی از ابزاری شدن دین را در خود دارند. ساوونارولا از دین به عنوان ابزار قدرت استفاده می‌کند و پندیت هندو از آن به مثابهٔ ابزار ثروت سود می‌برد و هیچ تفاوتی میان این دو عمل نیست. اگر چه فضای دو داستان با یکدیگر فرق دارد و قهرمانان آنها بسیار متفاوت هستند، پیامشان واحد است.

نویسندهٔ هندی از آن دسته طنزپردازانی است که در عین دوست داشتن مردم و دلسوزی برای آنها، آنان را سطحی و نادان می‌انگارد. او حقیقتی را از متن روابط اجتماعی می‌گیرد و آن را در قالب داستانی خنده‌دار بیان می‌کند تا خواننده پس از خواندن و خندیدن بر آن، با تطبیق آن بر زندگی و دانش ذهنی خود، متوجه شود که اشتباه کرده است و داستان در واقع حسب‌حال خود او بوده و او بر خود خندیده است. غرض نویسنده در این داستان طرح ریشهٔ نابسامانیها و نشان دادن بیماری جامعه و در نتیجه شفا دادن بیماران آن است. اما نویسندهٔ ایرانی، فردی را که از میان مردم برخاسته و جامهٔ مصلحی اجتماعی را پوشیده است و با نام دین و حمایت از مردم در جایگاه حاکمیت نشسته، ارزیابی می‌کند. او واقعیتی تاریخی را به وسیلهٔ بزرگ‌نمایی و طنز، دستمایهٔ طرح پیامی اجتماعی قرار داده است. در کلیت درون‌مایه و محتوای اصلی هر دو اثر، رویکردی به مقولهٔ ابزاری شدن دین دیده می‌شود و هر دو نویسنده با نگاهی مشترک این موضوع را برجسته کرده‌اند.

طنز در روساخت می‌خنداند و در زیرساخت معنایی می‌گریاند. اوضاع اجتماعی و سیاسی حاکم بر روح نویسنده و خواننده سبب می‌شود تا نویسنده نوشته‌ای دوقطبی عرضه کند. تخیل نویسندهٔ طنز آن قدر قوی است که می‌تواند آمیزه‌ای از عشق و نفرت و خنده و گریه را در آنِ واحد در کلام خود بیافریند. زمینهٔ این خلق هنری در وجود هر هنرمندی دیده نمی‌شود و قلبِ حساس و نگاه تیزبین و ریزبینی می‌خواهد که از رنج جامعه در رنج باشد و شادی دیگران را شادی خود بداند. صاحب این قلب و نگاه اگر زبان تند و کوبنده‌ای داشته باشد که بتواند

تباهکاران اجتماعی را به خود آورد و خفتگان بی‌خبر را از خواب خمودگی و رخوت بیدار کند، خواهد توانست نابسامانیهای جامعه را از طریق اصلاح آنها ترمیم کند و جهانی نو بسازد.

جنبهٔ نمایشی داستان چرن ورما با داستان دریابندری قابل مقایسه نیست؛ ولی سرگذشت ساوونارولا وجههٔ روایی قوی‌تری دارد. دریابندری شخصیتهای داستان را به صورت مستقیم رو در رو قرار نداده است. او خود، سرگذشت ساوونارولا، شکست او در مقابل دنیا و دنیادوستی برای عبرت دیگران را با چاشنی طنز بیان می‌کند. در طنز نویسندهٔ هندی، گفت‌وگوی میان شخصیتها پویایی و عمل ایجاد کرده است، در حالی که دریابندری از دید دانای کل، تمام قضایا را خود بررسی می‌کند و هیچ‌گونه گفت وگویی میان قهرمانان روایت او رد و بدل نمی‌شود.

در داستان هندی، از یک سو گربه تشخّص خاصی پیدا کرده و نویسنده او را در جایگاه آدمی قرار داده است که با شخصیت اصلی داستان، یعنی عروس خانواده سر ناسازگاری دارد. از سوی دیگر پس از گره‌گشایی، یعنی مرگ ظاهری گربه، جای شخصیتهای اصلی عوض شده، پندیت و مادر شوهر عروس، شخصیتهای اصلی داستان می‌شوند و جای دو عنصر قبلی را می‌گیرند. در داستان دریابندری چنین تغییر و تبدیلی در شخصیتها روی نمی‌دهد. شخصیت اصلی ساوونارولاست. وجود او مانع ادامهٔ حکومت خاندان مدیچی و کلیسای فرانسیسی است و وقتی خاندان مدیچی برچیده می‌شود، تفویض قدرت روی می‌دهد و پس از چند سال حکومت، قدرت ساوونارولا مانع ادامهٔ حیات کلیسای کاتولیک و شخص پاپ می‌شود. در پایان روایت، خواننده می‌بیند که با اشتباه‌های پی‌درپی ساوونارولا: پشت کردن به حقوق مردم و خواست خدا و دین، و خستگی و بیزاری مردم، ساوونارولا به همان سرنوشتی دچار می‌شود که همهٔ دنیاطلبان دین‌سوز به آن مبتلا می‌شوند.

پایان داستان چرن ورما به نحوی شگفت‌انگیز، غیرقابل پیش‌بینی و ارضاکننده است؛ در حالی که خواننده از دین‌به‌دنیافروشی پندیت آزرده‌خاطر و دلسوخته است، ناگهان خبر زنده بودن گربه همچون آب سردی روح تشنهٔ او را سیراب می‌کند و به التیام روحی و روانی می‌رسد؛ گویی انتقام خود را از همهٔ پندیت‌های زمانه گرفته است. داستان دریابندری چنین پایان شگفت‌انگیزی ندارد؛ اما از نظر رمزی موفق‌تر است. در واقع نویسنده به نمود داستانی آن توجه چندانی ندارد، بلکه به وسیلهٔ آن فقط مضمونی را پرورده و به حادثه‌ای تاریخی بُعدی طنزآمیز بخشیده است تا ذهنیتی را که در طول حیات چندین نسل وجود داشته، روایت کند و

در قالب طنز، آمیزه‌ای از ایمان و بی‌ایمانی و نقیضه‌ای از عشق و نفرت و رنج و حکومت را تجسم بخشد. در عین خنده، بیماریها و دردها را به خوانندهٔ خود بشناساند و به فکر درمان آن در خود و دیگران باشد. نویسنده به طور کلی به کوچک کردن شخصیت تاریخی ساونارولا می‌پردازد و همهٔ شأن و مقامش را از او بازمی‌گیرد؛ باطن و درون او را برهنه می‌کند تا نشان بدهد که ریشهٔ تناقض در کجاست و چرا همه چیز آن گونه نیست که باید باشد. روایت دریابندری، روایتی تاریخی از خشم نسلهاست که خندهٔ کم‌رنگی بر لبها می‌نشاند و شکایت و حکایت پرشور ناکامیهای انسان را در گذرگاه دین و اخلاق و بشریت بیان می‌کند.

قدرت و ضد قدرت در روایت دریابندری هر دو، ناحق، ریاکار، مردم‌ستیز، ضد عدالت و ضد حقیقت‌خواهی است و نویسنده سعی می‌کند هر دو را محکوم کند. بیان او غیرمستقیم است و با دشنهٔ تیز و برندهٔ طنز-که هر زخمی را می‌شکافد- عمق ریشهٔ چرکین آن را هویدا می‌کند. پایان روایت دریابندری غیرمنتظره نیست و بارها نظایر آن را در تاریخ تجربه کرده‌ایم؛ اما ذهن فراموشکار انسان همیشه نیاز به یادآوری دارد؛ یادآوری برای ظالم و مظلوم، و طنز جاندار نویسنده در این تداعی بسیار موفق بوده است.

منابع

آرین‌پور، یحیی؛ ***از صبا تا نیما***؛ چ۵، کتابهای جیبی، ۱۳۵۱.

انوشه، حسن (به سرپرستی)؛ ***فرهنگنامهٔ ادبی فارسی***؛ **تهران:** سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶ .

پلارد، آرتور؛ ***طنز***؛ سعید سعیدپور؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۸.

جوادی، حسن؛ ***تاریخ طنز در ادبیات فارسی***؛ تهران: کاروان، ۱۳۸۴.

حلبی، علی اصغر؛ ***تاریخ طنز و شوخ‌طبعی در ایران و جهان اسلامی***؛ [بی‌جا]: بهبهانی، ۱۳۷۷.

ـــــــــــــ ؛ ***مقدمه‌ای بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران***؛ [بی‌جا]: پیک، ۱۳۶۴.

خلیلی جهانتیغ، مریم، و کمار راجندر؛ ***داستان‌نویسی معاصر هند***؛ دانشگاه دهلی، ۲۰۰۵م.

صدر، رویا؛ ***بیست سال با طنز***؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۱.

صلاحی، عمران؛ ***خنده‌سازان و خنده‌پردازان***؛ تهران: نشر علم، ۱۳۸۲.

نبوی، سید ابراهیم؛ ***کاوشی در طنز ایران***؛**ج ۱**، چ۳، تهران: جامعهٔ ایرانیان، ۱۳۷۸.

تأثیر شاهنامهٔ فردوسی بر ثابت اوژیچانین بوسنوی

دکتر سداد دیزدارویچ*

مقدمه

مسئلهٔ تأثیر ادبیات فارسی بر ادبیات کلاسیک بوسنی و هرزگوین بسیار جالب و قابل توجه است. اگرچه شعرا و نویسندگان بوسنی هرگز به ایران نیامده و درس و ادب فارسی را یاد نگرفته‌اند، همهٔ آنها مبلغان موفق این فرهنگ و ادب غنی به شمار می‌آیند. در این تحقیق سعی کردیم با آوردن نمونه‌هایی، شیوه و شدت و ضعف تأثیر فردوسی بر اوژیچانین را نشان دهیم. بر این باوریم که موفقیت بزرگ اوژیچانین در حماسه‌سرایی بنا بر دلایلی، مدیون فردوسی است. در وهلهٔ اول شباهت خلق و خو و شخصیت فردوسی و اوژیچانین -که هر دو ماجراجو، آزادمنش، عدالت‌پرور و سربلندند- تا حد زیادی باعث شده که زبانشان فاخر، استوار و برنده جلوه کند. از طرف دیگر، حضور قابل توجه قهرمانان شاهنامه و اشارات متعدد به داستانهای فردوسی در آثار اوژیچانین حاکی از این است که شاعر بوسنی، فردوسی را الگوی خویش قرار داده و در این راه موفقیت خوبی کسب کرده است. گسترهٔ تأثیرپذیری اوژیچانین از فردوسی بسیار فراتر از اینهاست؛ زیرا در تمام جنبه‌های آثار اوژیچانین به نوعی

---

* دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی

شاهد حضور پشت صحنهٔ فردوسی هستیم. هستهٔ اصلی آثار اوژیچانین، نبرد نور و تاریکی یا خیر و شر است که به تأثیر از شاهنامه، حتی در طبیعت میان شب و روز یا آفتاب و ابرها نیز رخ می‌دهد. همچنین اوژیچانین مانند فردوسی اوج هنر خویش را در وصف طبیعت و میدان نبرد نشان می‌دهد. دور از حقیقت نیست اگر بگوییم که گر چه فاصلهٔ زمانی و مکانی زیادی، این دو شاعر برجسته را از هم جدا کرده، شخصیت آزاد و سربلند و هنر حماسه‌پردازی، آنها را به هم نزدیک کرده است.

این تذکر لازم است که تا قرن پانزده میلادی مردم بوسنی تقریباً هیچ ارتباط مهمی با فرهنگ و تمدن اسلامی نداشته، در محیطی کاملاً مسیحی و غربی پرورش یافته بودند. با ورود اسلام، مردم این کشور اسلام را پذیرفتند و بعد از آن نیز قرنها برای حفظ و رواج این دین مقدس خون خویش را ریختند. همزمان با ورود اسلام، فرهنگ و ادبیات اسلامی-که شامل فرهنگ و ادبیات عرب و فارس و ترک بود- نیز وارد شد. بسیاری از شعرا و نویسندگان بوسنی، زبان فارسی، عربی و ترکی را همچون زبان مادری پذیرفتند و آثار گرانقدر و باارزشی خلق کردند. در زمان سلطنت ترکهای عثمانی در بوسنی، شاعران ماهر و چیره‌دستی ظهور کردند که از این میان ثابت اوژیچانین مقام ویژه‌ای دارد. به این دلیل، این تحقیق مختصر را به ثابت اوژیچانین -که در ادبیات کلاسیک بوسنی فردوسی بوسنوی تلقی می‌شود- اختصاص می‌دهیم. نگارنده در این مقاله، اشعار شاعر بوسنی ترجمهٔ آزاد کرده و به وزن و قافیه توجه نکرده است.

۱. ثابت اوژیچانین: زندگی و آثار

ثابت علاءالدین اوژیچانین بوسنوی از بهترین شاعران کلاسیک بوسنی و ترکی عثمانی است. سال تولد این شاعر معلوم نیست؛ اما تاریخ دقیق وفات او ۱۷۱۲ م. است. وی در شهر اوژیتسه در یکی از خانواده‌های اشرافی و تحصیل‌کرده به دنیا آمد. در طول زندگی پربار خویش فراز و نشیبهای فراوانی داشت. به دلیل طبیعت ماجراجویش با مشکلات زیادی روبه‌رو شد. گاهی در مقام وزیر یکی از ایالتهای امپراتوری عثمانی بود و گاهی شاعری بی‌پول و درمانده. اگرچه حتی در زمان خویش از بزرگ‌ترین و پرتأثیرترین شاعران عثمانی محسوب می‌شد، هرگز به

دربار نرسید؛ زیرا شاعران درجهٔ دوم دربار را اشغال کرده بودند. وی در ادبیات عثمانی نهضت جدیدی ایجاد کرد که پس از مرگش همهٔ شاعران از او پیروی کردند. وی زبان محاوره‌ای و موضوعات روزمره را وارد شعر کرد و ادبیات سنگواره‌ای آن زمان را به نوعی تازه کرد. از طرف دیگر شعر را ساده، و به عامهٔ مردم نزدیک کرد. بسیاری از منتقدین از او خرده می‌گیرند که عناصر فرهنگ و فلکلور ملت خویش را وارد ادبیات درباری کرده است؛ اما این کار وی آغاز موجی جدیدی در ادبیات کلاسیک شد. وی گر چه به زبان ترکی عثمانی شعر می‌گفت، به زبان فارسی و عربی نیز کاملاً مسلط بود. علاوه بر دیوان، چند منظومهٔ دیگر نیز دارد؛ از جمله «بربرنامه»، «حکایت ملای فاسد»، منظومهٔ عشقی «ادهم و هما»، منظومهٔ حماسی «ظفرنامه»، قصیدهٔ «رمضانیه» و «معراجیه» و امثال آنها. ظفرنامه بهترین اثر اوژیچانین و مهم‌ترین و مؤثرترین آثار حماسی در تمام تاریخ ادبیات ترکی عثمانی است. (Nametak,1989:str.111-113;Basagic,1931:str.65 و همچنین خانجی،۱۹۷۳: ۸۶-۹۲)

۲. بازتاب شاهنامه در آثار اوژیچانین

در آثار اوژیچانین، تأثیر فردوسی کاملاً آشکار است. روح این شاعر مانند روح فردوسی حماسی است. او در همهٔ آثار خویش زبانی فاخر، مقطع، هجومی و وصفی دارد. ثابت اوژیچانین با ادبیات فارسی، به‌ویژه شاهنامهٔ فردوسی آشنایی زیادی داشت (Nametak, 1997:str.127)، او در آثار خود به شاهنامه و قهرمانان آن و نام فردوسی فراوان اشاره کرده است. اوژیچانین در بیان خویش به خوبی از مضامین و موضوعات شاهنامه در قالب تلمیح و ارسال‌المثل استفاده می‌کند؛ برای مثال در بیت:

این است اسفندیار در هفت خان و رستم به پیکار مازندران

(Nametak,1989:str.129)

از این بیت معلوم می‌شود که اوژیچانین آشنایی کاملی با هفت‌خان رستم و اسفندیار و ماجرای جنگ مازندران دارد. با دقت در ویژگیهای سبکی شاهنامه، متوجه همانندیهای بسیاری در زبان و طرز بیان فردوسی و اوژیچانین می‌شویم.

۳. تأثیر سبک فردوسی بر اوژیچانین

۱-۳. نبرد جاودانهٔ خیر و شر

همان‌طورکه می‌دانیم مهم‌ترین و شاید برجسته‌ترین ویژگی فردوسی، وصف است؛ از جمله وصف جنگ، طبیعت، پهلوانان و امثال آن. اما بهترین توصیفات شاهنامه، وصف میدانهای جنگ است (نولدکه، ۲۵۳۸: ۱۱۲-۱۲۱؛ صفا، ۱۳۷۴: ۲۳۹).

اساس شاهنامهٔ فردوسی و در کل حماسهٔ ملی ایرانی، نبرد میان نیکی و بدی، نور و تاریکی، اهورامزدا و اهریمن است. اعتقاد به نبرد جاودانی میان نور و تاریکی، از دین کهن مزدیسنا مایه می‌گیرد (عبادیان، ۱۳۶۹: ۲۷۰). در وصفهای شاهنامه، این نبرد کاملاً آشکار است و تقریباً همهٔ اوصاف طبیعت، روز و شب، نبرد و امثال آن به نوعی ستیز نور و تاریکی و خیر و شر را بیان می‌کند؛ برای مثال در اینجا چند نمونه می‌آوریم:

چو خورشید زد عکس بر آسمان — پراکنده شد لاژورد ارغوان (۱/۸۸/۵۵)
چو برداشت پرده ز ماه آفتاب — سپیده برآمد بپالود خواب (۱/۱۲/۳۸۰)
چو خورشید گشت از جهان ناپدید — شب‌تیره‌بردشت لشکر کشید (۲/۲۰۸/۴۷۸)
چو خورشید تابان برآورد پر — سیه زاغ پران فرو برد سر (۲۳۱/۸۱۱)
چو خورشید تیغ از میان برکشید — شب‌تیره‌گشت از جهان ناپدید (۴/۱۲/۵۰۹)
چو خورشید زرین سپر برگرفت — شب‌تیره‌زودست بر سرگرفت (۶/۱۵۹/۳۹۰)

این نوع توصیفهای شب و روز و مبارزهٔ آنها در شاهنامهٔ فردوسی فراوان است و می‌توان گفت که هستهٔ اصلی توصیفهای شاهنامه را تشکیل می‌دهد.

ثابت اوژیچانین نیز در بیان چنین وصفهایی (مظاهر طبیعت و شب و روز) به شدت متأثر از هنر و اندیشهٔ فردوسی است. وی مثل فردوسی در جاهای گوناگون آثارش صحنهٔ مبارزه شب و روز، و به عبارتی ستیز نور و تاریکی و خوبی و بدی را نشان می‌دهد:

افراسیاب شب تاریک با شمعها آواز می‌خواند و می‌رقصد
زیرا مالک کیخسرو روز را تسخیر کرد
آن، شفق طلوع پرهای تابناک نیست
دامن خون‌آلود است که شب ماه را متولد کرد (Nametak, 1997:str.65)

در این اشعار مبارزهٔ شب و روز (تاریکی و نور) مشاهده می‌شود. در این مثال ذکر نام افراسیاب و کیخسرو به گونه‌ای نمادین به کار رفته است. افراسیاب، قهرمان توران –که در شاهنامه نماد تجاوزگران ترک است– در اینجا نماد تاریکی و شب است و کیخسرو، پادشاه ایرانی، نماد روشنی و روز. تلمیحات فراوان اوژیچانین به داستانهای شاهنامه نشانهٔ اهمیت فردوسی و شاهنامه در اندیشه و آثار اوست.

۲-۳. وصف طبیعت و صحنهٔ جنگ

فردوسی در وصف میدان جنگ و نبرد نیز بر اوژیچانین تأثیر گذاشته است. همان‌طور که فردوسی استاد وصف و شاید از بهترین وصف‌کننده‌های طبیعت و صحنه‌های جنگ در ادبیات فارسی است، ثابت اوژیچانین نیز استاد وصف و حماسه‌سرایی در ادبیات ترکی عثمانی است. فردوسی بهترین وصفها را در صحنه‌های جنگی و میدان جنگ آفرید و در این توصیفات اغراق و مبالغه زیادی دارد. از گرد و غبار فراوان در میدان جنگ، روز مثل شب می‌شود و فریاد و فغان جنگجویان حتی بالاتر از آسمان می‌رود. جویهای خون‌آلود در همه جا جاری می‌شود و قهرمانان مانند دیوها و کوه‌ها به هم هجوم می‌آورند (صفا، ۱۳۷۴: ۲۳۹؛ نولدکه ۲۵۳۷: ۱۲۵–۱۲۷).

برای نشان دادن تأثیر فردوسی بر اوژیچانین در این زمینه، چند مثال از هر دو شاعر می‌آوریم:

چنان تیره‌گون شد ز گرد آفتاب — تو گفتی جهان غرق شد اندر آب
سپاهش بکردار مور و ملخ — نبد دشت پیدا نه کوه و نه شخ

(صفا، ۱۳۷۴: ۲۷۳)

از این قبیل در شاهنامهٔ فردوسی مثالهای فراوان پیدا می‌شود؛ اما در اینجا به این ابیات بسنده می‌کنیم. از ثابت اوژیچانین مثال زیر را ذکر می‌کنیم:

از سربازان چنان فریاد و ناله برخاست
کهٔ نه طاق زمین و آسمان به لرزه درآمد
اشک خونین سنگ را یاقوت سرخ کرد
و زمین خاکی مانند شقایق سرخ شد (خانجی، ۱۳۷۳: ۹۲)

همان‌طورکه دیده می‌شود در اشعار اوژیچانین نیز مانند اشعار فردوسی شاهد اغراق زیادی هستیم. صنعت ادبی اغراق موجب می‌شود توصیف صحنه‌های نبرد به گونه‌ای زیبا و مؤثر بیان شود.

۳-۳. خلق و خوی حماسه‌طلب

ثابت اوژیچانین مانند فردوسی اهل رزم و جنگ و شمشیر است و در اشعار حماسی وی کلمات غنایی و عاطفی دیده نمی‌شود. وی حتی همکاران خویش را (شعرا و ادیبان) به توصیف جنگ دعوت می‌کند و می‌گوید:

دربارهٔ شمشیر و سپر محکم شعر بگو
اکنون وقت شانه زدن موی خوشبو نیست
هنگام کمان و سپر است

(Hadžiosmanovic I Emina Memija, preporod, 1995:str,110)

اوژیچانین حتی قهرمانان خویش را برتر از قهرمانان فردوسی می‌داند و از قهرمانان فردوسی خرده می‌گیرد و می‌گوید:

زرنگی بهرام گور را مدح مکن مگر گور وحشی می تواند بجنگد

(Nametak,1997:str,128)

در اینجا اوژیچانین خودش را به نوعی برتر از فردوسی می‌داند و غیرمستقیم با وی مجادله می‌کند.

اوژیچانین همان‌طور که گفتیم استاد بی‌نظیر وصف طبیعت است و مانند فردوسی بهترین توصیفات طبیعت از وی بر جای مانده است. یکی از بهترین نمونه‌های برتری این هنر در اشعار وی، مطلع منظومهٔ حماسی «ظفرنامه» است. او در آنجا به طرز زیبایی صحنهٔ زمستان را وصف می‌کند و تعبیرات و تشبیهات بسیار بدیعی به کار می‌برد. زمستان را به شمشیر و طوفان را به شلاق همانند می‌کند. این توصیفها آن‌قدر هنرمندانه و موفق است که گویی طبیعت آدم شده و مانند انسانها با هم جدال می‌کند:

زمستان گویی تیغ دمشقی برنده است
طوفان گویی شلاق تیز و زننده است
ابرها زیر آسمان موی همدیگر را می‌گیرند

و خشم خویش را روی زمین می‌ریزند (nametak:1989:str,60)

نتیجه

اوژیچانین مانند فردوسی موفقیت خویش را مدیون زبان ویژهٔ حماسی است. او در وصف صحنه‌های طبیعت و جنگ با کلمات فاخر، مردانه و مقطع و با لحن و طنینی کوبنده، صحنهٔ واقعی نبرد را ترسیم می‌کند. در این تحقیق با آوردن نمونه‌هایی، شیوه و شدت و ضعف تأثیر فردوسی را بر اوژیچانین نشان دادیم. موفقیت بزرگ اوژیچانین در حماسه‌سرایی بنابر چند عامل مهم، مدیون فردوسی است. در وهلهٔ اول شباهت خلق و خو و شخصیت فردوسی و اوژیچانین–که هردو ماجراجو، آزادمنش، عدالت‌پرور و سربلندند– تا حد زیادی باعث شده زبانشان فاخر، استوار و برنده جلوه کند. از طرف دیگر، حضور فراوان قهرمانان شاهنامه و اشارات متعدد به داستانهای فردوسی در آثار اوژیچانین حاکی از این است که شاعر بوسنی، فردوسی را الگوی خویش قرار داده و در این راه موفقیت خوبی کسب کرده است. در تمام جنبه‌های آثار اوژیچانین به نوعی شاهد حضور پنهان فردوسی هستیم. هستهٔ اصلی آثار اوژیچانین، نبرد و تقابل نور و تاریکی یا خیر و شر است که به تأثیر از شاهنامه حتی در طبیعت، میان شب و روز یا آفتاب و ابرها نیز رخ می‌دهد. اوژیچانین مانند فردوسی اوج هنر خویش را در وصف میدان نبرد نیز نشان می‌دهد. دور از حقیقت نیست اگر بگوییم که گر چه فاصلهٔ زمانی و مکانی زیادی، این دو شاعر برجسته را از هم جدا کرده، شخصیت آزاده و سربلند و هنر حماسه‌پردازی، آنها را به هم نزدیک کرده است.

اگرچه زندگی پرماجرا و مشکلات فراوان مالی به اوژیچانین اجازه نداد که در آرامش و با خیال راحت کار کند، وی حتی در این وضع توانست بهترین آثار حماسی را در طول تاریخ ادبیات عثمانی خلق کند. موفقیت چندجانبهٔ او تا حدی مدیون آشنایی جدی او با شاهنامه و شخصیت فردوسی است.

منابع

خانجی بوسنوی، محمد؛ ***علما و شعرای بوسنی و هرزگوین***؛ ترجمهٔ علی دوانی؛ چ۲، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی قبله، ۱۳۷۴.

رزمجو، حسین؛ ***انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۱.

شهیدی مازندرانی، حسین؛ ***فرهنگ شاهنامه***؛ تهران: نشر بلخ، ۱۳۱۷.

صفا، ذبیح‌الله؛ ***حماسه‌سرایی در ایران***؛ تهران: فردوسی، ۱۳۷۴.

عبادیان، محمد؛ ***فردوسی و سنت نوآوری در حماسه‌سرایی***؛ تهران: گهر، ۱۳۶۹.

فردوسی، ابوالقاسم؛ ***شاهنامه*** **(براساس چاپ مسکو)**؛ تهران: نشر پیمان، ۱۳۸۱.

نولدکه، تئودور؛ ***حماسهٔ ملی ایران***؛ ترجمهٔ بزرگ علوی؛ چ۳، تهران: نشر سپهر، ۲۵۳۷.

Algar, Hamid;Perzijska književnost u Bosni i Hercegovini، prijevod Sidik Aždahić، *Beharistan* br.3-4، Kulturni centar I. R. Iran، Sarajevo: 2001.

Balić, Smail; Kultura Bošnjaka، "R&R" Izdavačko prometno preduzeće, II izdanje، Tuzla: 1990.

Hadžalić, Salih ; "Manihejska prošlost srednjovjekovne Bosne"، *Islamska misao*، br.145, novembar 1999.

Hadžiosmanović، Lamija; "i Emina Memija"، preporod، Poezija Bošnjaka na orijentalnim jezicima، Sarajevo: 1995. str.110

Halilović،Smajo; "Duhovne veze Bosne i Irana od antike do danas"، *Beharistan* br. 7-8، Isl. kulturni centar I. R. Iran، ljeto-zima، Sarajevo: 2002.

Imamović، Mustafa، Historija Bošnjaka، Preporod، Sarajevo: 1996.

Ljubović، Amir; i Sulejman Grozdanić، Prozna književnost Bosne i Hercegovine na orijentalnim jezicima، orijentalni institut، Sarajevo: 1995.

Nametak، Fehim، Fadil Paša Šerifović; pjesnik i epigrafičar Bosne;Orijentalni institut، Sarajevo: 1980.

————; Divanska književnost; Orijentalni institut u Sarajevu، Sarajevo: 1997.

————; Pregled književnog stvaranja bosansko-hercegovačkih muslimana na turskom jeziku، El-Kalem، Sarajevo: 1989.

Rizvić Muhsin; Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda 1878-1918، ، El Kalem، II izdanje، Sarajevo: 1990.

Šabanović، Hazim; Književnost muslimana BiH na orijentalnim jezicima، Svjetlost، Sarajevo: 1973.

Znameniti Hrvati Bošnjaci i Hercegovci u turskoj carevini، Safvet-beg Bašagić، Matica hrvatska، Zagreb: 1931.

مطابقت آوایی و واژگانی زبان کُردی سورانی با زبانهای فارسی معیار و پهلوی

دکتر علی رُخزادی*

مقدمه

زبان کُردی در زنجیرهٔ زبانهای آریایی، بـه دلیـل انطبـاق حـوزهٔ جغرافیـایی منـاطق کُردنشـین درخاورمیانـه بـا محـل سـکونت قـوم مـاد باسـتان، و نیـز بـر اسـاس نظریـهٔ پژوهشـگران و خاورشناسان، دنباله و تطوریافتهٔ زبان مادی است (رخزادی، ۱۳۷۹: ۲۵)؛ در حالی‌که زبان فارسی جدید دنبالهٔ فارسی دری، پهلوی و فارسی باستان است.

زبانهای مادی و فارسی باستان دو شاخهٔ معتبر از زبانهای آریـایی هسـتند و زبـان مـادی از نظر قدمت تاریخی، مقدم بر زبان فارسی است.

گروهی از پژوهشگران بر این باورند که خط میخی از مادها به پارسها رسیده و تعـدادی از کلمات کتیبه‌های هخامنشی، مادی است. دیاکونوف در تاریخ ماد چنین می‌گوید: «... بـه نظـر ما مسلماً به هر تقدیر ایشان (مادها) در قرن هفتم ق.م. دارای خط و کتابت بودند و ایـن خـط همان است که امروز«خط باستانی پارسی» یا «خط هخامنشی ردیف اول» می‌خـوانیم؛ ولـی در واقع از لحاظ اصل و منشأ مادی می‌باشد.» (دیـاکونوف،۱۳۷۷: ۳۳۹) دیاکونوف در دنبالهٔ مطالـب فوق و در تأیید این نکته که مادها قبل از پارسیان خط وکتابت داشته‌اند و پارسیان خط خود را

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج

از مادها گرفته‌اند، چنین می‌گوید: «... این نکته مسلماً غیر محتمل است کـه پادشـاهی بـزرگ ماد فاقد کتابت بوده و پارسیان خط داشته‌اند... شواهد نشان می‌دهد که پارسیان خط میخی را از مادها اخذ کرده‌اند.» (همان، ۳۴۰) در نهایت دیـاکونوف بـه ایـن نتیجـه مـی‌رسـد کـه زبـان کتیبه‌های پادشاهان هخامنشی، آن‌گونه که ثابت شده است، حاوی لغات مـادی خـالص فـراوان است و شاید این لغات مادی بیشتر ازآن تعدادی است که تا کنون شناخته شده‌انـد. عـلاوه بـر این، دو زبان مادی و فارسی لغات مشترک فراوان داشته‌اند و زبان مادی پـیش از زبـان پارسـی به عنوان زبان ادبی تکوین یافته، شناخته شده است.

این واقعیت غیر قابل انکار است که زبانهای امروز ملتهای مختلف عالم با زبانهای اسـلاف این ملتها در چند هزار سال پیش متفاوت است و این تغییرات و دگرگونیها تحت تأثیر عوامـل گوناگون جغرافیایی، تاریخی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگـی، دینـی و اجتمـاعی در طـول قرنهـا صورت گرفته و امری طبیعی و چاره‌ناپذیر است.

آنچه در این پژوهش بدان پرداخته‌ایم، کندوکاو در پیشینهٔ زبانهای موجود و شناختن دایـرهٔ هم‌خانواده است تا به کمک آن بتوانیم به حل مجهولات موجود در زبانهـای امـروز بپـردازیم. باشد که در این تحقیق تطبیقی، زبان کُردی به عنوان نمایندهٔ تطوریافتهٔ زبان مادی باستان بتواند در انطباق با زبانهای فارسی و پهلوی، نقطه‌های مبهمی را در زمینهٔ آوایـی و واژگـانی موجـود، روشن نماید.

مطابقت واجهای زبان کُردی با زبانهای فارسی و پهلوی

ابتدا در دو جدول به مطابقـت همخوانهـا و واکـه‌هـا در سـه زبـان کُـردی، فارسـی و پهلـوی می‌پردازیم، سپس شرح لازم بر هرکدام از داده‌ها در زیر هر جدول خواهد آمد.

۱. همخوانها (صامتها)[۱]

شمـــاره	تصویر خطی	همخوان‌کُرد	همخوان‌فار	همخوان‌پهلو	شمـــاره	تصویر	همخوان	همخوان‌فار	همخوان‌پهلو
۱	ب	b	b	b	۱۶	ش	š	š	š
۲	پ	p	p	p	۱۷	غ	γ		γ

۳	ت	t	t	t	ف	۱۸	t	t	f	f	f
۴	د	d	d	d	ث	۱۹	d	d	v		
۵	ء	?	?		چ	۲۰		?	č	č	č
۶	ع	?			ج	۲۱			j	j	j
۷	ق	q	q		م	۲۲		q	m	m	m
۸	ک	k	k	k	ن	۲۳	k	k	n	n	n
۹	گ	g	g	g	ل	۲۴	g	g	l	l	l
۱۰	ح	h			لَ	۲۵					l
۱۱	ه	h	h	h	ر	۲۶	h	h	r	r	r
۱۲	خ	x	x	x	رِ	۲۷	x	x			r
۱۳	ز	z	z	z	و	۲۸	z	z	w	v	w
۱۴	ژ	ž	ž		ی	۲۹			y	y	y
۱۵	س	s	s	s			s	s			

شرح همخوانها

۱. ترتیب و دسته‌بندی همخوانها در جدول فوق بر اساس نحوهٔ تولید[۲] آنها صورت گرفته است.

۲. یادآوری این نکته لازم است که تعیین دقیق نحوهٔ تولید آواهای زبان پهلوی، به‌خصوص صامتها، میسر نیست؛ زیرا این زبان امروز جزء زبانهای خاموش است و کسی از چگونگی

تلفظ دقیق آواهای آن، جز به قرینهٔ آواهای زبان فارسی، آگـاهی کامـل نـدارد. درضـمن خـط پهلوی نیز آن‌گونه دقیق و کامل نبوده است تا بتوان از طریق آن به ویژگی کامل واجهـای زبـان پهلوی پی برد و چه بسا یک تصویر خطی در این زبان به چند آوا تلفظ شده و در طول زمـان تحول فراوانی در تلفظ واجها به وجود آمده است؛ آن‌گونه کـه در کتـاب تـاریخ زبـان فارسـی می‌خوانیم:

«در خط پهلوی برای دو واک «ت» و «ث» نشانهٔ واحدی هست؛ اما از روی قراینی می‌توان گمان برد که در آغاز، این حرف معادل «ث» تلفظ می‌شده و در اواخر، آنجا که ایـن واک قبـل از «ر» قرار داشته به «ه» تبدیل یافته بوده است؛ یعنی صورت مکتـوب کلمـه حفـظ شـده، امـا صورت ملفوظ آن تغییر کرده بوده؛ فی‌المثل کلمهٔ (𐭬𐭮𐭱) در ابتدا «مثر» و در اواخر «مهـر» تلفظ می‌شده است.» (ناتل خانلری، ۱۳۴۹: ۳۰۳/۱)

در این کتاب به تحول واجها در زبان پهلوی نیز اشاره شده است:

«پ»← «و»← «ب» در کلمه‌های: «آپ»← «آو»← «آب»؛

«ت»← «ذ» ← «د» در کلمه‌های: «پتر» ← «پذر» ← «پدر»؛

«چ» ← «ج» ← «ژ» ← «ز» در کلمه‌های: «هچ» ← «اج» ← « اژ » ← « از».

در همهٔ این موارد صورت خط پهلوی ثابت دانسته شده است، در حالی‌که هـیچ نشـانی از این گونه تحول واجها وجود ندارد (همان، ۳۰۳-۳۰۴).

۳. همخوانهای انفجاری۳ / b, p, t, d, ?, ?, q, k, g / (شماره‌های یک الی نه در جدول) در زبان کُردی، با آوا و توصیف واجی مستقل وجود دارند. در زبـان فارسـی، همخـوان / ? / بـا کتابت «ع» وجود ندارد و هشت مورد دیگر موجود اسـت. در متـون پهلـوی، شـش همخـوان انفجاری / b, p, t, d, k, g / خوانده و ضبط شده است.

۴. همخوانهای سایشی۴ / v, f, γ, š, s, ž, z, x, h / (شماره‌های۱۰ الـی ۱۹در جـدول) در زبان کُردی، با استقلال آوایی و واجی وجود دارند. در زبان فارسی، سه همخوان / h, γ, v / با کتابت «ح، غ، ث» وجود ندارند و هفت مورد دیگر موجود است. در متـون زبـان پهلـوی هفت همخوان سایشی / h, x, z, s, š, γ, f / خوانده و ضبط شده است.

یادآوری: همخوان «ث» با سه نقطهٔ فوقانی در متون فارسی پیش از قرن هفتم هجری وجود داشته است و کسانی چون ابوعلی‌سینا، خواجه نصیرالدین طوسی، حمزهٔ اصفهانی و بدیع‌الزمان نطنزی آن را شناخته و تعریف کرده‌اند (همان،۲/ ۴۶).

۵. همخوانهای انفجاری- سایشی۵ / č, j / (شماره‌های ۲۰ و۲۱) در هر سه زبان کُردی، فارسی و پهلوی وجود دارد.

۶. همخوانهای غُنّه‌ای یا خیشومی۶ / m, n / (شماره‌های ۲۲ و ۲۳) در هر سه زبان کُردی، فارسی، پهلوی وجود دارند.

۷. همخوان کناری۷ / l / (شمارهٔ ۲۴) در هر سه زبان کُردی، فارسی و پهلوی وجود دارد.

۸. همخوان لرزشی یا زنشی۸ / r / (شمارهٔ ۲۶) در هر سه زبان کُردی، فارسی و پهلوی وجود دارد.

۹. همخوان کناری/ l / با آهنگfortis (شمارهٔ ۲۵) و همخوان چند زنشی/ r / از نوع fortis (شمارهٔ ۲۷) به زبان کُردی اختصاص دارند و برای هر کدام ویژگی آوایی و واجی مستقلی تعریف شده است.

یادآوری: همخوانهای کناری / l / و زنشی / r / (شماره‌های۲۴ و۲۶) که در هر سه زبان مشترک‌اند، در زبان کُردی به همخوانهای کناری و زنشی از نوع lenis تعریف شده‌اند تا با همخوانهای مشابه صوری خود که از نوع fortis اند و هر کدام تعریفی ویژه دارند، متفاوت باشند.

۱۰. همخوان یا نیمه واکهٔ روان یا ناسوده۹ / w / (شمارهٔ ۲۸) با کتابت «و» در دو زبان کُردی و پهلوی آوایی یکسان دارد. در زبان فارسی معیار، با آوای / v / تلفظ می‌شود.

۱۱. همخوان یا نیمه‌واکهٔ روان یا ناسوده۱۰ / y / (شمارهٔ ۲۹) در هر سه زبان وجود دارد.

تقابل آوایی همخوانهای قریب‌المخرج

- دو واج / ? / و / ? / «ء» و «ع» در زبان فارسی و پهلوی، با آوای / ? / «ء» تلفظ می‌شوند.
- دو واج / h / و / h/ «ح» و «ه» در زبان فارسی و پهلوی، با آوای / h / «ه» تلفظ می‌شوند.
- دو واج / γ / و/ q / «ق» و «غ» در زبان فارسی و پهلوی، با آوای / q / «ق» تلفظ می‌شوند.

- دو واج / l / و / l / fortis , lenis کُردی، در فارسی و پهلوی، با آوای / l / lenis تلفظ می‌شوند.
- دو واج / r / , / r / fortis , lenis کُردی، در فارسی و پهلوی، با آوای / r / lenis تلفظ می‌شوند.

در زبان کُردی، ده واج فوق هر کدام استقلال آوایی، معنایی و توصیف ویژهٔ واجی دارند.

۲. واکه‌ها (مصوتها)[۱۱]

شماره	واکه	تصویرخطی در کُردی	تصویرخطی در فارسی	تصویرخطی برای پهلوی	نوع واکه درکُردی	نوع واکه درفارسی	نوع واکه درپهلوی
۱	**i**	ی	**ی**	**اِی**	بلند	بلند	بلند
۲	**ā**	**ا**	ا	اَ	بلند	بلند	بلند
۳	**u**	وو	و	اوُ	بلند	بلند	بلند
۴	**ē**	**یَ**	–	ایَ	بلند	–	شبه مرکب
۵	**ō**	**وَ**	–	او	بلند	–	شبه مرکب
۶	**a**	ه (فتحه)	**Ø**	**Ø**	کوتاه	کوتاه	کوتاه
۷	**o**	و (ضمه)	**Ø**	**Ø**	کوتاه	کوتاه	کوتاه
۸	**e**	**Ø** (کسره)	**Ø**	**Ø**	کوتاه	کوتاه	کوتاه

شرح واکه‌ها

۱. در زبان کُردی پنج واکهٔ بلند و سه واکهٔ کوتاه وجود دارد.

۲. در زبان فارسی سه واکهٔ بلند و سه واکهٔ کوتاه وجود دارد.

۳. در زبان پهلوی سه واکهٔ بلند، دو واکهٔ شبه‌مرکب و سه واکهٔ کوتاه وجود دارد.

۴. دو واکهٔ شبه مرکب / ō , ē / پهلوی، واکه‌های صرفاً آوایی مرکب و غیرممیز واجی‌اند و نقش تمایزدهنده‌ای ندارند.

۵. دو واکهٔ / ē / و ō / در زبان کُردی امروز و پهلوی وجود دارند؛ اما در زبان فارسی معیار دیده نمی‌شوند و معادل واو مجهول و یای مجهول فارسی دری‌اند.

مثال / ē /: در کُردی šēr شیَر / در پهلوی šēr شیَر؛ در کُردی tēž تیَژ/ در پهلوی tēz تیَز.

مثال / ō /: در کُردی bōr بوَر / در پهلوی bōr بوَر؛ در کُردی āmōžgāri ئاموَژگاری / در پهلوی āmōxtāri آموَختاری.

۶. واکه‌های کوتاه / a , o , e / درخط پهلوی و فارسی نشانه‌ای خاص ندارند. در پهلوی برای نشان دادن آنها از نشانه‌های مصوتهای بلند استفاده می‌شده است. در خط سغدی نیز که برگرفته از پهلوی کهن است و نیز در خط برهمایی، برای مصوتهای کوتاه نشانهٔ خاصی وجود نداشته است (همان، ۲۹۲/۱-۲۹۳ و ۲۹۶).

۷. در خط کُردی سورانی (رسم‌الخط عربی موجود)، مصوتهای کوتاه / a / و / o / که معادل فتحه و ضمه‌اند، به ترتیب به صورت دو حرف «ه» و «و» ظاهر می‌شوند؛ ولی برای مصوت کوتاه / e / که معادل کسره است، نشانه‌ای وضع نشده است.

۸ . توزیع واکه‌ها در واژگان سه زبان، به نشانه‌های داده شده در جدول زیر است:

شماره	واکه	وجه	کُردی			فارسی			پهلوی		
			آغاز	میان	پایان	آغاز	میان	پایان	آغاز	میان	پایان
۱	**i**	بلند	−	+	+	−	+	+	−	+	+
۲	**ā**	بلند	−	+	+	−	+	+	−	+	+
۳	**u**	بلند	−	+	+	−	+	+	−	+	+
۴	**ē**	بلند	−	+	+	−	−	−	−	+	+
۵	**ō**	بلند	−	+	+	−	−	−	−	+	+
۶	**a**	کوتاه	−	+	+	−	+	−	−	+	+
۷	**o**	کوتاه	−	+	−	−	+	+	−	+	−
۸	**e**	کوتاه	−	+	−	−	+	+	−	+	−

نتیجه

توزیع واکه‌ها در واژگان دو زبان کُردی و پهلوی برابر است. دو واکهٔ کوتاه e وo در پایان واژه‌های زبان کُردی و پهلوی نمی‌آیند، در حالی‌که این دو واکه در پایان واژه‌های زبان فارسی معیار قرار می‌گیرند.

مطابقت آوایی واژگان زبانهای کُردی سورانی، فارسی معیار و پهلوی

واژگان سه زبان مورد مطالعه در این پژوهش از دیدگاه‌های گوناگون قابل بررسی و مطابقت‌اند؛ از جمله:

واژه‌های مشترک در سه زبان؛
واژه‌های مغایر در سه زبان؛
واژه‌های مشترک در دو زبان و مغایر با زبان سوم؛
بررسی تفاوتهای واجی در پهلوی و کُردی و فارسی و کُردی؛
تبدیل همخوانها در واژگان زبانها؛
تبدیل واکه‌ها در واژگان زبانها؛
حذف همخوانها در واژگان زبانها.

آنچه دراین مجال بیشتر قابل تأمل است، بررسی تفاوتهای واجی و تبدیل همخوانها و واکه‌ها در واژگان این سه زبان است. به ذکر نمونه‌هایی در این حوزه‌ها می‌پردازیم:

۱. تفاوتهای واجی در واژه‌های پهلوی و کُردی

۱-۱. با تغییر واکه

پهلوی	کُردی	معنا
dēn	din	دین
dō	du	دو(عدد)
darz	derz	درز
burz	barz	بلند
bun	ben	بن
jaw	jō	جو
kunār	kanār	کنار
kuštan	košten	کشتن

کور	kwēr	kōr
مسجد	mezget	mazgit

۲-۱. با تغییر همخوان

معنا	کُردی	پهلوی
آب	āw	āb
انار	hanār	?anār
انجیر	hanjir	?anjir
آسیاب	āsyāw	āsyāb
باج	bāj	bāč
روز	rōž	rōč, rōz
برادر	brādar	brātar
دانا	zānā	dānā
برف	bafer	wafer
غروب	ēwāra	ēvārak, ēbārag

۳-۱. با تغییر همخوان و واکه

معنا	کُردی	پهلوی
آهن	āsen	āhan
عقاب	halō	āluh
به (میوه)	bay	beh
ناف	nāwek	nāfag
پل	perd	puhl

۴-۱. با حذف همخوان پهلوی در کُردی

معنا	کُردی	پهلوی
گاو	gā	gāv, gāw
گیاه	giyā	giyāh
روغن	rōn	rōγn
سرخ	sur	suxr
جفت	jut	juxt

۵-۱. با ترکیبی از حذف، ابدال، قلب و اضافهٔ همخوان یا واکه در واژه‌های دو زبـان پهلـوی و کُردی

پهلوی	کُردی	معنا
kullag	kolla	ملخ
maxš	mēš	مگس
jōyišn	jāwin	جویدن
(u)šnūg	ažnō	زانو
dāmāt(d)	zāwā	داماد
jagar	jarg	جگر

۲. تفاوتهای واجی در واژه‌های فارسی و کُردی

۱-۲. با تغییر واکه

فارسی	کُردی	معنا
por	per	پر
pošt	pešt	پشت
gipā	gipa	گیپا
zur	zōr	زور
šir	šēr	شیر(حیوان)

۲-۲. با تغییر همخوان

فارسی	کُردی	معنا
bām	bān	بام
tamām	tawāw	تمام
tār	tān	تار(تاروپود)
sabz	sawz	سبز
Zanjān	zangān	زنجان

۳-۲. با تغییر همخوان و واکه

فارسی	کُردی	معنی
ruz	rōž	روز
Tābe	tāwa	تابه
tiz	tēž	تیز

Virān	wērān	ویران
zan	žen	زن

۲-۴. با حذف همخوان و تغییر واکهٔ فارسی در کُردی

فارسی	کُردی	معنا
pud	pō	پود
Xayr	xēr	خیر
Kabutar	kōter	کبوتر
gandom	ganem	گندم
Pahn	pān	پهن

۲-۵. با ترکیبی از حذف، ابدال، قلب و اضافهٔ همخوان یا واکه در واژه‌های دو زبان فارسی و کُردی

فارسی	کُردی	معنا
Ātaš	āger	آتش
pušidan	pōšin	پوشیدن
Porsidan	persin	پرسیدن
češm	čāw	چشم
Dāmād	zāwā	داماد

۳. تبدیل همخوان آغازی / ? / به / h /

همخوان / ? / در آغاز واژه‌های پهلوی و فارسی که پس از آن یکی از واکه‌های / ā / یا / a / آمده باشد، در زبان کُردی به طور غالب تبدیل به همخوان / h / می‌شود.

پهلوی	فارسی	کُردی	معنا
?āluh	?āloh	halō	آله (عقاب)
?āpurtan	?āvardan	hāwerden	آوردن
?āmadan	?āmadan	hāten	آمدن
?anār	?anār	hanār	انار
?angur	?angur	hangur	انگور
?aprēšōm	?abrišam	hawrēšem	ابریشم

۴. تبدیل همخوان / b / به / w /

همخوان / b / پس از یکی از واکه‌های / ā / یا / a / در واژه‌های پهلـوی و فارسـی، در زبـان کُردی تبدیل به همخوان / w / می‌شود.

پهلوی	فارسی	کُردی	معنا
āb	āb	āw	آب
tābag	tābe	tāwa	تابه
ābād	Ābād	āwā	آباد
kabk	Kabk	kaw	کبک
šab	Šab	šaw	شب
tab	Tab	tāw	تب

۵. تبدیل همخوان / m / به / w /

همخوان / m / پس از واکهٔ / ā / در پاره‌ای از واژه‌های پهلوی و فارسی به همخوان / w / در کُردی تبدیل می‌شود.

پهلوی	فارسی	کُردی	معنا
xām	Xām	xāw	خام
dām	Dām	dāw	دام
nām	Nām	nāw	نام
gām	gām	hangāw	گام
dāmād	dāmād	zāwā	داماد

۶. حذف همخوان پایانی/ g / واژه‌های پهلوی، در زبان فارسی و کُردی، در صـورتی‌کـه پس از واکه آمده باشد.

پهلوی	فارسی	کُردی	معنا
pardag	parde	parda	پرده
āšnāg	Āšenā	āšnā	آشنا
ābig	ābi	āwi	آبی
āškārāg	āškārā	āškrā	آشکارا
āhug	āhu	āhu	آهو
nihānig	nahāni	nehēni	نهانی

۷. حذف همخـوان پایـانی / h / واژه‌هـای زبـان پهلـوی، در زبـان فارسـی وکُـردی،در صورتی‌که پس از واکهٔ مصدری / i / آمده باشد.

معنا	کُردی	فارسی	پهلوی
جادوگری	jādugar-i	jādugar-i	jādugar-ih
تیزی	tēž-i / tiž-i	tiz-i	tēz-ih
آبادانی	āwadān-i	ābādān-i	ābādān-ih
نیکی	nēk-i	nik-i	nēk-ih
خوشی	xwaš-i	xoš-i	xwaš-ih

۸. تبدیل واکهٔ بلند / ō/ به / u /

واکهٔ بلند / ō / پهلوی و کُردی، در واژه‌های معادل فارسی، به واکهٔ بلند / u / تبدیل می‌شود.

معنا	کُردی	فارسی	پهلوی
بور	bōr	Bur	bōr
زور	zōr	zur	Zōr
دروغ	drō	Doruγ	Drō
دوست	dōst	Dust	Dōst
گوشت	gōšt	Gušt	Gōšt

۹. تبدیل واکهٔ بلند / ē / به / i /

واکهٔ بلند/ ē/ پهلوی و کُردی، در واژه‌های معادل فارسی، به واکهٔ بلند / i / تبدیل می‌شود.

معنا	کُردی	فارسی	پهلوی
شیر(حیوان)	šēr	Śir	šēr
دیو	Dēw	Div	dēw
دیر	Dēr	Dir	dēr
پیش	Pēš	piš	pēš
بیشه	Bēša	biše	wēšag

نتیجه

از مطابقت و مقایسهٔ آوایی و واژگانی زبانهای کُردی، فارسی و پهلوی، طبق آنچه در این پژوهش اجمالی صورت گرفته است، این نظریه حاصل می‌شود که زبان کُردی امروز، بازمانده

و تطورّیافتهٔ زبان مادی باستان -یکی از شاخه‌های معتبر غربی زبان آریایی- به استناد مشارکتهای برجسته و چشمگیر آوایی و واژگانی با زبان پهلوی است که موازی با آن، در طول تاریخ استمرار داشته و به امروز رسیده است. از سویی دیگر، در مقایسه با زبان فارسی امروز، دیرینه‌تر بودن زبان کُردی، قوت می‌گیرد و زمان تکوین آن را به زبان پهلوی نزدیک‌تر می‌نمایاند. این مقایسه در هرحال هم‌خانواده بودن این زبانها و نشئت‌گرفتن آنها را از آبشخوری واحد-که آن هم زبان آریایی است- ثابت می‌کند.

پی‌نوشتها

1. Consonants
2. Manner of articutation
3. Plosive
4. Fricative
5. Affricate
6. Nasal
7. Lateral
8. Trrill/ flapped
9. Liquid/ frictionless
10. Liquid/ frictionless
11. Vowels

منابع

ادموندز، سیسیل جی؛ ***کُردها، تُرک‌ها، عرب‌ها***؛ ترجمهٔ ابراهیم یونسی؛ تهران: روزبهان، ۱۳۶۷.

بهار، محمدتقی؛ ***سبک‌شناسی***؛ ج ۱، چ ۳، تهران: پرستو، ۱۳۴۹.

دیاکونوف، ا.م؛ ***تاریخ ماد***؛ ترجمهٔ کریم‌کشاورز؛ چ ۴، تهران: علمی و فرهنگی،۱۳۷۷.

رُخزادی، علی؛ ***آواشناسی و دستور زبان کُردی***؛ تهران: ترفند، ۱۳۷۹.

فره‌وشی، بهرام؛ ***فرهنگ زبان پهلوی***؛ چ ۳، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۸.

مکنزی، د.ن؛ ***فرهنگ کوچک زبان پهلوی***؛ ترجمهٔ مهشید میرفخرایی؛ چ ۲، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۷۹.

ناتل‌خانلری،پرویز؛ ***تاریخ زبان فارسی***؛ ج ۱، چ ۲، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹.

ـــــــــــــ ؛ ـــــــــــــ ؛ چ ۳، تهران: نشرنو، ۱۳۶۶.

نیکیتین، واسیلی؛ ***کُرد و کُردستان***؛ ترجمهٔ محمد قاضی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۶۶.

Nyberg, H.S; *Amanual of Pahlavi* . Otto Harrassowitz; Wisbaden: 1974.

بررسی ترجمهٔ انگلیسی داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه

دکتر هاله زرگرزاده*

مقدمه

چه موضوعاتی در شاهنامه[1] مطرح شده است که توانسته تا این حد توجه محققان را بـه خـود جلب کند؟ چرا از قرنها پیش مترجمان به ترجمهٔ این اثر همت گماشته و آن را به بیش از سی زبان، از جمله عربی، فرانسه، روسی، انگلیسی و غیره برگردانده‌اند؟ چرا این اثر چندین بار بـه زبان انگلیسی ترجمه شده است؟ در پاسخ باید گفت این اثر گرانبها داستانهای فراوانی دارد که هر کدام به گونه‌ای مضـامین اسـاطیری، حماسـی، آیینـی، اجتمـاعی و اخلاقـی را بـه تصـویر کشیده‌اند.

هنگامی که سخن از فرایند ترجمه به میان می‌آید، باید اعتراف کرد که کـاری بـس سـخت است و مترجم خوب مکلف است مسائلی را مطمح‌نظر قرار دهد. وی باید دربارهٔ زبانهای مبدأ و مقصد و موضوع متن اصلی اطلاعاتی جامع داشته باشد. در ایـن میـان، ترجمـهٔ متـون ادبـی پیچیدگی خاص خود را دارد و کاری است بس دشوار. از میان انواع مختلف ترجمه‌های ادبی، شعر- به سبب ماهیت خاص خود- دشوارترین ژانر ادبی در ترجمه به شمار می‌آید، به طـوری که حتی برخی معتقد هستند، نباید شعر را ترجمه کرد؛[2] ولی با این حال افـراد زیـادی قـدم در این وادی نهاده و کارهای ارزشمندی را از خود به جا گذاشته‌اند.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه ارومیه

از آنجا که شاهنامه چندین ترجمهٔ انگلیسی دارد؛ لذا پس از بررسی اجمالی تعدادی از این ترجمه‌ها، به یک ترجمه بسنده شد تا ببینیم آن مترجم تا چه اندازه در گزارش خود موفق بوده است. برای این بررسی، از میان چاپهای مختلف شاهنامه: شاهنامهٔ ترنر ماکان،[۳] تصحیح ژول مول[۴] و چاپ مسکو،[۵] چاپ مسکو انتخاب شده است؛ زیرا این چاپ جدیدتر و معتبرتر از چاپهای دیگر است. البته دکتر جلال خالقی مطلق، بزرگ‌ترین متن‌شناس شاهنامه، هم پس از سی سال کوشش، در سالهای اخیر شاهنامه را تصحیح کرده‌اند؛ ولی چون چاپ ایشان در دسترس نبود، به چاپ مسکو اکتفا شد. برخی از مترجمان انگلیسی، شاهنامه را به نثر برگردانده‌اند، از جمله روبن لوی[۶]؛ بعضی به نظم، از جمله ا. ای. وارنر[۷] و شماری نیز به نظم و نثر بسان جیمز اتکینسون[۸] و دیک دیویس.[۹] در این میان تحقیق حاضر بر ترجمهٔ وارنر استوار است؛ زیرا اتکینسون داستان را خلاصه‌وار به نثر برگردانده و فقط بعضی ابیات را به نظم ترجمه کرده است. وی ابیات منظوم را در داخل [ ] قرار داده، قافیه را در چند مورد رعایت کرده و در بعضی جاها از لغات و کلمات ادبی و قدیمی استفاده کرده است. گزارش روبن لوی هم ویژگیهای خاصی دارد. وی ابیات زیادی را حذف کرده است[۱۰] و پس از حذف، خلاصهٔ حوادث آنها را به صورت یک یا چند پاراگراف در داخل [ ] توضیح داده است. در بعضی جاها هم چند سطر به داستان افزوده است؛ ولی چنین دخل و تصرفهایی در متن اصلی، در امر ترجمه پذیرفتنی نیست. به این ترتیب هیچ کدام از این مترجمان نتوانسته‌اند رسالت خود را در مقام مترجمی موفق انجام دهند. از این روی داستان بیژن و منیژه با ترجمهٔ وارنر مطابقت داده می‌شود.

در بررسی مقایسه‌ای این داستان[۱۱] با ترجمه‌اش، چندین موضوع در نظر گرفته شده است که از آن جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: آیا ترجمه لفظ به لفظ بوده یا مفهومی؟ آیا وی نسبت به متن اصلی وفادار بوده است یا نه؟ آیا مترجم توانسته است صناعات ادبی متن اصلی را در ترجمهٔ خود رعایت کند یا نه؟ آیا قافیه که در شعر فارسی، به ویژه در این اثر به کار گرفته شده، در ترجمه رعایت شده است یا نه؟ آیا مترجم تمام ابیات را بی‌کم و کاست ترجمه کرده یا در بعضی جاها یک یا چند بیت را حذف یا اضافه کرده است؟ آیا مترجم از لغات ادبی استفاده کرده است؟ آیا این لغات، قدیمی هستند یا امروزی؟ آیا زبان کهن شاهنامه مورد توجه مترجم بوده است یا نه؟ آیا وی در گزارش خود سهویاتی هم داشته است یا خیر؟

آیا ترجمه واژه به واژه بوده یا مترجم فقط در پی بیان مفهوم متن بوده است؟

در بیشتر موارد، ترجمهٔ ایشان لفظ به لفظ است و در بعضی موارد مفهومی. چنین به نظر می‌رسد که در ترجمه‌های تحت‌اللفظی مترجم نمی‌تواند منظور متن اصلی را به درستی منتقل کند و در این کار دچار مشکل می‌شود. در گزارش وارنر هم موارد زیادی به چشم می‌خورد که تحت‌اللفظی ترجمه شده‌اند و در نتیجه به گمان نگارنده اشتباه؛ ولی پس از رجوع به فرهنگهای مختلف نتایج خلاف انتظاری به دست آمد و معلوم شد که تعدادی از ترجمه‌های به‌ظاهر تحت‌اللفظی، کاملاً صحیح هستند.

نه آوای مرغ و نه هرای دد زمانه زبان بسته از نیک و بد

(۵/ ۷/ ۱۳)

The birds refrained from song, the beasts were still,
The world's lips closed alike for good or evil. (13)

در ابیات آغازین، فردوسی از آرامش و سکوت شبانه‌ای که بر همه جا سایه افکنده، سخن می‌راند. بدین سان وی زمانه را همانند فردی در نظر می‌گیرد که زبانش را از نیک و بد بسته است. همه جا آرام است و ساکت. وارنر هم به تبع فردوسی و با به کارگیری صنعت تشخیص[۱۲] بیت را واژه به واژه برگردانده است. گرچه این ترجمه تحت‌اللفظی است، منظور فردوسی را می‌رساند.

چو گرگین چنین گفت بیژن جوان بجوشید آن گوهر پهلوان

(۵/ ۱۷/ ۱۷۲)

In this wise spake Gurgin. Byzhan was young,
And all the paladin was stirred in him. (172)

منظور از مصراع دوم این است که جوهر جوانی و برتری‌جویی بیژن تحریک شد (موسوی، ۱۳۷۵: ۱۱۲-۱۱۳). منظور وارنر هم همین است.

کشیدش دوان تا بدان چاهسار دو دیده پر از خون و رخ جویبار

(۵/۳۳/۴۳۲)

He hustled her forth to the pit,
Her eyes wept tears of blood; her cheeks were like the spring.(432)

منیژه را با دلی خونین و رخی اشک‌آلود تا سر چاه بیژن می‌کشانند. در اینجا فردوسی مجازاً از لغت «جویبار» استفاده کرده تا شدت درد و غصهٔ دل منیژه را بیان کند. وارنر نیز با

عـبارت«her cheeks like spring» تصویر اشک‌آلودی را از چهرهٔ منیژه به خواننده نشـان می‌دهد. به بیان دیگر، منیژه چنان گریه کرده بود که از هر چشمش جویباری روان شده بود.

کسی کـه از گزافـه سـخن رانـدا درخـــت بـــلا را بجـــنبانـــدا

(۵/ ۲۳/ ۲۵۵)

And, since one acting on an idle rumor
Will shake the fruit down from the tree of bale. (255)

درخت بلا یا «tree of bale» ، «درختی است که میوهٔ آن بلاست و اگر تکانش دهنـد، بـلا از آن می‌ریزد» (همـان،۱۲۲). در اینجا هم ترجمه واژه به واژه است؛ ولـی بـا ایـن حـال بـه طـور صحیح معنای متن فارسی را در بردارد. عبارت «to shake the fruit down from the tree» به معنای «برداشتن محصول» است و چون در اینجا درخت، درخت بلا است، میوهٔ آن هم «درد و غصه» است.

چو تو کس سبکسار خسرو مبـاد چو باشـد، دهـد پادشـاهی بـه بـاد

(۵/۷۸/۱۲۰۴)

Be never king as light of wit as thou,
Or he will give his kingdom to the winds. (1204)

اگر فردی همانند تو حکمرانی کند، پادشاهی‌اش را به باد فنا خواهـد داد. ترجمـهٔ مصـراع دوم کاملاً تحت‌اللفظی است؛ ولی در همین قالب وارنر توانسته، منظور شـاعر را بـه طـور صـحیح بیان کند.

چو چشمم به روی تو آید ز شرم بپالا یـــــم از دیـــدگان آب گـــرم

(۵/ ۳۶/ ۴۶۸)

All ashamed am I to look thee in the face;
I too am pouring the hot blood from mine eyes. (468)

ممکن است چنین تصور شود که این بیت مربوط به سهویات مترجم است؛ زیرا اصطلاح «hot blood» در زبان انگلیسی درست نیست و خوانندگان انگلیسی‌زبان نمی‌توانند منظور مترجم را خوب متوجه شوند. به جای این اصطلاح در زبان انگلیسی«hot-blooded» به کار می‌رود که به معنای عصبانی، جوشی، پرشور، پرحرارت و ... است. شاید بهتر بود در این بیت به جای «hot blood»، «tears» یا «hot tears» را می‌نوشت؛ زیرا «آب گرم» به معنای اشک است نه خون گرم. پس از مرور ابیات پیشین و پسین، چنین استنباط می‌شود که وارنر فقط به

قراین موجود در محور عرضی اکتفا نکرده، بلکه قراین موجود در محور طولی ابیات را هم هنگام ترجمه در نظر گرفته است؛ زیرا دو بیت پیشتر:

پذیره بدین راه چون آمدی *که با دیدگان پر ز خون آمدی*

(۵/ ۳۶/ ۴۶۶)

اشاره به دیدگان پر از خون شده است. وی در ترجمهٔ بیت ۴۶۸ بیتهای پیشین را هم در نظر گرفته که این امر نکتهٔ مثبتی در ترجمهٔ وی به حساب می‌آید.

چو در پیش کیخسرو آمد زمین *ببوسید و بر شاه کرد آفرین*

(۵/ ۴۰/ ۵۵۲)

Having reached Khusrau
He kissed the ground and offered reverence. (552)

چنین به نظر می‌رسد که «to Kiss the ground » اصطلاحی کاملاً تحت‌اللفظی است. شاید خود انگلیسی‌زبانها هم در این مورد خاص دچار اشتباه شوند[۱۳] (ممکن است این اصطلاح در متون قدیمی یافت شود).

مگر بر تو بخشایش آرد پدر *بجوشدش خون و بسوزد جگر*

(۵/ ۶۶/ ۹۸۷)

He maybe pitiful,
His blood may stir, his liver burn; (987)

«جوشیدن خون» کنایه از تحریک شدن مهر خویشاوندی و پیوند خونی است و «سوختن جگر» کنایه از ترحم کردن (همان، ۱۸۱). ظاهراً این ترجمهٔ تحت‌اللفظی اشتباه است؛ ولی پس از مراجعه به جلد هشتم The Oxford English Dictionary معلوم شد که یکی از معانی «liver»،[۱۴]«seat of love» است. به جرئت می‌توان گفت که خود انگلیسی‌زبانها نیز باید به فرهنگ رجوع کنند تا بتوانند معنای قدیمی و دور از ذهن «liver» را پیدا کنند.

آیا مترجم توانسته است صناعات ادبی متن اصلی را در ترجمهٔ خود رعایت کند یا خیر؟

تعداد ابیات محذوف یا اضافی در ترجمهٔ وارنر بسیار محدود است. این امر نقطهٔ قوت دیگری در ترجمهٔ او محسوب می‌شود و مبین تعهد و وفاداری او به متن اصلی است. وارنر صناعات ادبی متن را به خوبی متوجه شده، سعی کرده، آنها را در ترجمه‌اش رعایت کند. در مواردی که در متن اصلی تشبیه وجود دارد، در ترجمه نیز به آن اشاره شده است. در بعضی

ابیات هم به جای تشبیه، در ترجمه صنعت استعاره به کار رفته است. تجانس آوایی[۱۵] در آغاز کلمات هم مورد توجه وارنر قرار گرفته است. در بعضی ابیات فردوسی از صنعت اغراق[۱۶] بهره برده که مترجم هم به تبع وی این صنعت را در ترجمه‌اش اعمال کرده است.

که رستم همی سرفشاند ازوی به خورشید بر خون چکاند ازوی

(۵/ ۳۱/ ۳۸۶)

For Rustam scattereth heads therewith
And spurteth blood upon the sun. (386)

پیران ویسه از افراسیاب می‌خواهد که از گذشته درس عبرت گرفته، دست از کشتن بیژن بردارد؛ زیرا این کار باعث خشم رستم شده، عواقب ناگواری برایش خواهد داشت. از این روی از رستم،[۱۷] پهلوان دلیر ایران، یاد می‌کند و می‌گوید که اگر بار دیگر خشم او را بیفروزی، بی‌شک جنگ و خونریزی بر پا می‌شود؛ لذا فردوسی در نشان دادن شدت خشم رستم مبالغه می‌کند. عبارت «به خورشید بر خون چکاندن» مبالغه در شدت خونریزی و کشتار است (همان، ۱۳۴). همان‌طورکه مشاهده می‌شود، وارنر هم در ترجمهٔ خود این صنعت را آورده تا بتواند منظور فردوسی را به طور دقیق به خوانندهٔ انگلیسی‌زبان منتقل کند.

گشن لشگری سازد افراسیاب به نیزه بپوشد رخ آفتاب

(۵/ ۷۵/ ۱۱۵۲)

Because Afrasiyab will gather him a mighty host,
Whose spears will veil the sun. (1152)

باز هم اغراق فردوسی در توصیف لشکر افراسیاب مشاهده می‌شود. در مصراع دوم «به نیزه بپوشد رخ آفتاب» اشاره دارد بر فراوانی نیزه‌های برافراشته که جلوی آفتاب را خواهند گرفت (همان، ۱۸۸). همان‌طور که ملاحظه می‌شود، وارنر هم این موضوع را با آوردن عبارت « a mighty host» مبالغه‌آمیز وصف کرده است.

شده تیره اندر سرای درنگ میان کرده باریک و دل کرده تنگ
ز تاجش سه بهره شده لاژورد سپرده هوا را به زنگار و گرد

(۵/ ۶/ ۳-۴)

Much brightness lost by sojourning below,
Her waist was shrunk, her heart was full of woe.

Her crown was well nigh lapis lazuli;

Through rust and dust she journeyed through the sky. (3-4)

ابتدای داستان در وصف ماه و تاریکی شب است. در این ابیات شاعر با استفاده از صنعت تشخیص، ماه را همانند فردی با ویژگیهای انسانی فرض کرده است؛ انسانی که تاج بر سر نهاده، میان باریک کرده و دلتنگ شده است. همان طور که ملاحظه می‌شود، قافیهٔ درونی[۱۸] هم در بیت چهارم ترجمهٔ وارنر در لغات «rust and dust» لحاظ شده است.

کسی را کجا چون تو کهتر بود *ز دشمن بترسد سبکسر بود*

(۵/ ۱۲/ ۱۰۳)

The lord that hath such lieges as thou art
Would be a fool to fear a foe. (103)

صدای f در fool, fear, foe تجانس آوایی در آغاز کلمات[۱۹] ایجاد کرده است. در بیت فارسی هم صدای «ک» در «کسی، کجا، کهتر، سبکسر» تکرار شده که حالت موسیقایی به اثر می‌دهد.

وقتی بیژن با شجاعت و دلیری یک‌تنه به جنگ گرازان می‌رود و آنها را جملگی از بین می‌برد، حسادت گرگین میلاد برانگیخته می‌شود و می‌داند که بیژن پس از بازگشت نزد شاه، مورد توجه و عنایت وی قرار خواهد گرفت و او مورد نکوهش؛ زیرا او در نبرد گرازان یار بیژن نشده بود.

بدلش اندر آمد ازان کار درد *ز بد نامی خویش ترسید مرد*
دلش را بپیچید آهرمنا *بد انداختن کرد با بیژنا*

(۵/ ۱۴/ ۱۳۸-۱۳۹)

لذا با نقشه‌ای پلید، «بیژن جوان و خودکامه را به مرغزاری در آن سوی مرز که منیژه دختر افراسیاب با گروهی از کنیزکان رامشگر در آن مجلس بزمی آراسته بود، به کامجویی رهنمون شد و بدین تدبیر دامی فرا راه وی گسترد». (پورداود، ۱۳۶۳: ۱۳۱-۱۳۲)

منیژه کجا دخت افراسیاب *درفشان کند باغ چون آفتاب*

(۵/ ۱۶/ ۱۶۷)

Manijeh, daughter of Afrasiyab,
Will make that garden radiant as the sun.(167)

به چشم فردوسی، منیژه در زیبایی و تابناکی بسان آفتاب است. وارنر هم منیژه را چنین وصف می‌کند.

پس از به دام افتادن بیژن در چنگال افراسیاب، رستم به دستور کیخسرو عازم توران زمین می‌شود تا خبری از بیژن یافته، او را از دام برهاند. رستم که به کمک منیژه از جایگاه بیژن مطلع شده بود، تصمیم می‌گیرد شبانه سراغ بیژن رفته، او را نجات دهد. بدین منظور از منیژه می‌خواهد:

ز بیشه فراز آر هیزم به روز شب آید یکی آتشی برفروز
(۵/ ۶۹/ ۱۰۴۳)

مرا گفت چون تیره گردد هوا شب از چنگ خورشید یابد رها
(۵/ ۶۹/ ۱۰۵۱)

آتشی تابان بیفروزد که روشنایی این آتش شب را همچون روز تابان کند:

به کردار کوه آتشی برفروز که سنگ و سر کوه گردد چو روز
(۵/ ۶۹/ ۱۰۵۲)

Set thou a fire, as 'twere a mount, ablaze,
And make it bright as day about the pit. (1052)

در اینجا صنعت اغراق و تشبیه در هر دو نمونهٔ فارسی و انگلیسی مشهود است. شاعر تابناکی و نورانیت آتش را به روشنایی روز تشبیه کرده است.

آیا قافیه که در شعر فارسی و در این اثر به کار گرفته شده، در ترجمه رعایت شده است یا خیر؟

قافیه در شعر فارسی، به ویژه در زمان فردوسی از اهمیت بسزایی برخوردار بود و به شدت مورد توجه شعرا قرار می‌گرفت. شاهنامه شامل شصت هزار بیت نغز و دلنشین است که همگی قافیه‌دار هستند و این مسئله خود مبین مهارت سخن‌سرای بزرگ طوس است. داستان بیژن و منیژه هم شامل ۱۳۱۲ بیت مقفا است. وارنر این ویژگی را بیشتر در ابیات آغازین رعایت کرده است.

دگرگونه آرایشی کرد ماه بسیچ گذر کرد بر پیشگاه
(۲/۶/۵)

سپهر اندر آن چادر قیرگون تو گفتی شدستی به خواب اندرون
(۵/ ۶/ ۱۱)

The moon, appearing in her new array
In readiness to take her throneward way. (2)

hou wouldst have said:
"Earth sleepeth with a pitch like robe o'erspread." (11)

آیا مترجم تمام ابیات را بی‌کم و کاست ترجمه کرده یا در بعضی جاها یک یا چند بیت را حذف یا اضافه کرده است؟

وارنر، بر خلاف بعضی مترجمان، به خود اجازه نداده است که در متن اصلی دخالت کرده، ابیات را کم و زیاد کند؛ البته در مواردی به جای یک بیت به ترجمهٔ یک مصراع بسنده کرده است. گاهی نیز کل مصراع را فقط با یک واژه جایگزین کرده یا دو بیت را با هم ترجمه کرده است.

ببخشود پیران ویسه بروی *ز مژگان سرشکش فروشد بروی*

(۵/ ۲۹/ ۳۶۱)

Piran had pity on him and weeping. (361)

به عنوان مثال، در مصراع دوم این بیت، سرشک به معنای «اشک چشم یا آب چشم» است که وارنر کل مصراع را در قالب واژهٔ «weeping» بیان کرده است.

گراز آمد اکنون فزون از شمار *گرفت آن همه بیشه و مرغزار*
به دندان چو پیلان به تن همچو کوه *وزیشان شده شهر ارمان ستوه*

(۵/ ۱۰-۱۱/ ۶۹-۷۰)

Because wild boars in numbers numberless,
(69)
With tusks like elephants', and big as hills,
Have seized on all those woods and meads, and put the country of Iran in consternation. (70)

مصراع دوم بیت ۶۹ همراه با بیت بعدی نوشته شده است.

آیا مترجم از لغات ادبی استفاده کرده است و آیا این لغات قدیمی هستند یا امروزی؟

شاهنامه اثری است که سالها پیش سروده شده است و زبان و کلام خاص عصر خود را دارد؛ لذا مترجم دقیق و ریزبین باید این نکته را مطمح‌نظر قرار داده، در انتخاب لغات دقت کافی داشته باشد.

Quaff thou thy wine from this volume's store

I will read out to *thee* a tale of *yore*.(30)
We come for *succor* from a distant land,
Khan-i-Irman, between this and Turan (61)

مطالعهٔ ترجمهٔ وارنر نشان می‌دهد که وی زبان خاص و متناسبی را برای متن خود برگزیده است که این امر خود مبین دقت عمل اوست. در ابیات ذکر شده از ترجمه، لغات yore, succour, quaff ادبی هستند. همچنین hast, thee, thy, thou از لغات قدیمی محسوب می‌شوند و کاربرد امروزی ندارند.

آیا وارنر در ترجمهٔ خود سهویاتی دارد یا خیر؟

گرچه وارنر در ترجمهٔ خود سعی کرده، دقت عمل داشته باشد، در مواردی هم دچار سهو شده است.

تویی پهلوان کیان جهان نهان آشکار آشکارت نهان

(۵/ ۵۴/ ۷۷۷)

Thou art the paladin of this world's Kaians,
Who readest others but art read of none, (777)

در اینجا منظور فردوسی از مصراع دوم این است که ظاهر و باطن تو یکی است (موسوی، ۱۳۷۵: ۱۶۷)؛ ولی وارنر منظور فردوسی را صحیح منتقل نکرده است. از ترجمهٔ وارنر چنین استنباط می‌شود که نهان دیگران بر رستم آشکار، ولی شخصیت خود رستم بر دیگران پوشیده است. در این مورد نگارنده پیشنهاد دیگری دارد:

Thou art the paladin of this world,
Thine inward unveileth thine outward.(777)

چو دانست گرگین که آمد عروس همه دشت ازو شد چو چشم خروس

(۵/ ۱۷/ ۱۷۷)

On hearing that that marriageable maid had come,
And decked the whole waste like the eye of chanticleer. (177)

«چشم خروس» کنایه از نهایت آراستگی و زیبایی است (شامبیاتی،۱۳۷۵: ۱۸۶). شاعر در اینجا زیبایی دشت را به چشم خروس تشبیه کرده و وارنر هم این بیت را تحت‌اللفظی ترجمه کرده است. وی برای اینکه مفهوم کنایی «چشم خروس» را برساند، لغت «deck» را به معنای

«آراستن» به کار برده است؛ ولی شایسته بود که در پاورقی توضیحی در مورد این کنایه آورده می‌شد؛ زیرا بعضی از کنایه‌ها و اصطلاحات، ریشهٔ فرهنگی دارند و فقط مختص یک زبان، ملت و ادبیات هستند. گفتنی است وارنر این لغت را با دقت انتخاب کرده است؛ زیرا chanticleer[۲۰] لغت ادبی است.

بفرمودمی تا سرت را ز تن بکندی به کردار مرغ اهرمن

(۵/ ۴۱/ ۵۶۶)

I would bid Ahriman pluck off thy head, as 'twere a birds. (566)

در این بیت، «اهرمن» کنایه از جلاد است (موسوی، ۱۳۷۵: ۱۴۹) و وارنر هم همین لغت را در ترجمه‌اش آورده‌است؛ ولی این لغت شاید لغت ناآشنایی در فرهنگ معاصر زبان انگلیسی باشد و به راحتی هم در فرهنگهای لغات زبان انگلیسی پیدا نشود و اگر هم در فرهنگهای مفصل و تخصصی یافت شود، به معنای «روح پلید در مذهب زرتشت»[۲۱] است و به معنای «جلاد» نیست؛ لذا بهتر بود توضیحی در مورد این لغت داده می‌شد.

بنه پیشم و بزم را ساز کن به چنگ آر چنگ و می آغاز کن

(۵/ ۷/ ۱۹)

Set it in front of me, then spread the board,
Take up the harp, and let the wine be poured. (19)

در این بیت جناس[۲۲] وجود دارد: «چنگِ نخست به معنای ساز زهی معروف و چنگ دوم پنجه یا دست است. بر اساس این، مصراع دوم به این معنا است: پنجه بر چنگ بزن و بنواز.» (همان، ۸۴) وارنر نتوانسته است این صنعت را در ترجمه محقق کند. در چند مورد دیگر هم جناسها رعایت نشده‌اند؛ البته باید قبول کرد که انتقال تمام آرایه‌های ادبی در ترجمه کاری است ناممکن.

نتیجه

ترجمه، پل ارتباطی میان دو ملت، دو فرهنگ و دو زبان است و ایجاد چنین پلی منوط به میزان علم، دانش و توانایی مترجم است. بر مبنای این گزارش، در نقد و بررسی ترجمهٔ وارنر می‌توان به نکات قابل توجهی اشاره کرد. مطالعهٔ ترجمهٔ وارنر مبین تسلط نسبتاً خوب وی به هر دو زبان است. او معنای بیشتر ابیات و کنایه‌ها را درست متوجه شده و با توجه به زبان

کهن شاهنامه، از کلمات ادبی و قدیمی استفاده کرده است و تمام سعی و تلاش خود را به کار گرفته است تا به متن اصلی وفادار بماند. وی آرایه‌های ادبی را در حد امکان رعایت کرده است و در مواردی هم که رعایت نشده، دلیل آن، عدم توانایی او نبوده است؛ زیرا بعضی اوقات نمی‌توان معادلات مشابهی میان دو زبان پیدا کرد. نکتهٔ چشمگیری که در ترجمهٔ وارنر دیده می‌شود، برخی ترجمه‌های تحت‌اللفظی است که هم در زبان فارسی و هم در زبان انگلیسی معنای یکسانی دارند؛ البته تعداد معدودی از این ترجمه‌ها درست نیستند. در مواردی هم وارنر از تعابیر بسیار قدیمی و دور از ذهن استفاده کرده است که در انگلیسی روزمره اصلاً کاربرد ندارند و خوانندهٔ معاصر حتماً باید به فرهنگهای مفصل رجوع کند تا بتواند معنای آن اصطلاحات را دریابد. در این گونه موارد شاید بهتر بود بعضی را در پاورقی به طور کامل توضیح می‌داد تا خواننده به راحتی از مفهوم دقیق آن مطلع می‌شد. ممکن است این سؤال در ذهن خوانندگان ایجاد شود که وارنر چه هدفی از ترجمه‌اش داشت؟ آیا وی هنگام ترجمه قشر خاصی را در نظر داشت یا منظورش عموم خوانندگان بود؟ در پاسخ به این سؤال باید گفت که بعید به نظر می‌رسد (و دور از انصاف است که بگوییم) فردی مثل وارنر پس از بیست سال تلاش و زحمت، اثری از خود به جا گذارد که فقط برای خوانندگان متخصص و اهل فن قابل استفاده باشد.

در نهایت می‌توان گفت وارنر مترجم توانا و قابلی است که اقدام به ترجمهٔ چنین اثر سترگی کرده است؛ کاری که شاید افراد زیادی آن را برگزیده بودند؛ ولی به علت حجم زیاد آن در میانهٔ راه از ادامهٔ آن باز مانده‌اند.

پی‌نوشتها

۱. نکتهٔ قابل توجه در باب عنوان شاهنامه (Book of Kings) اینکه: ممکن است بعضی گمان کنند که شاهنامه، نامهٔ شاهان است؛ ولی «شاهنامه نامهٔ شاهان نیست و در سامان ارزشهای شاهنامه، شاهی جایی نمی‌تواند داشت. اگر دهگان دانا، آزاد مرد طوس شاهی را می‌ستاید نه به پاس شاهی اوست؛ به پاس ارزشهایی است والا که استاد در او سراغ کرده است. نمونه‌ای برجسته از شاهان نیک و فرهمند در شاهنامه کیخسرو است.» (کزازی، ۱۳۷۰: ۷۴)

۲. رابرت فراست، شاعر امریکایی، در باب ترجمهٔ شعر معتقد است: «آنچه در ترجمهٔ شعر ترجمه نشده باقی می‌ماند، خود شعر است.» (مترجم، ۵۷:۱۳۷۰)

۳. نخستین دورهٔ کامل شاهنامه را -که براساس چندین نسخهٔ موجود در هند مقابله و تدوین شده- ترنر ماکان (Turner Macan) انگلیسی در سال ۱۸۲۹ در چهار جلد در کلکته منتشر کرد (ریاحی، ۱۳۷۳: ۵-۲۴).

۴ . چاپ عالی و ممتاز ژول مول (Jules Mohl) با ترجمهٔ فرانسوی در هفت مجلد به مدت چهل سال از ۱۸۳۸ تا ۱۸۷۸ در پاریس منتشر شد (همان‌جا).

۵ . یک دورهٔ نه جلدی از شاهنامه که در سالهای ۱۹۶۰-۱۹۷۱ از طرف انیستیتو خاورشناسی آکادمی علوم شوروی در مسکو به چاپ رسید و جلدهای اول و دوم آن با تجدیدنظر اساسی در تهران انتشار یافت (همان، ۲۵). ابوالفضل خطیبی محاسن و معایب شاهنامه «چاپ مسکو» را در مجلهٔ بین‌المللی مطالعات ایرانی شرح داده است. در آنجا گفته شده است که «از محاسن بارز این تصحیح آن است که نخستین بار کهن‌ترین و معتبرترین دستنویس کامل شاهنامه-که در موزهٔ بریتانیا در لندن مورخ ۶۷۵ ق. نگهداری می‌شود- اساس تصحیح قرارگرفته است .... اما یکی از مهم‌ترین معایب چاپ مسکو نیز به چگونگی استفادهٔ دانشمندان شوروی از همین دستنویس مربوط می‌شود.» (خطیبی، ۱۳۸۳: ۲۳)

۶ . ترجمهٔ روبن لوی (Reuben Levy) در سال ۱۹۶۷ به چاپ رسید (Classe,2000,p.1058).

۷. ترجمهٔ منظوم و کامل شاهنامه به زبان انگلیسی در فاصله سالهای ۱۹۰۵- ۱۹۲۵ به دست دو برادر به نامهای آرتور جورج وارنر(Arthur George Warner) و ادموند وارنر (Edmond Warner) انجام گرفته است (همان‌جا).

برای انجام دادن این تحقیق از نرم‌افزار شاهنامه استفاده شده است؛ زیرا ترجمهٔ وارنر به صورت مکتوب در دسترس نگارنده نبود. البته ابراهیم پورداوود در کتاب ***بیژن و منیژه از شاهنامه فردوسی*** ۷۰۳ بیت از این داستان را همراه با ترجمهٔ انگلیسی آرتور ادموند وارنر آورده است؛ ولی این تعداد بیت فقط نصف ابیات داستان را شامل می‌شود و نمی‌تواند منبع کافی برای انجام این تحقیق باشد.

۸. جیمز اتکینسون (James Atkinson) داستان «سهراب» را در سال ۱۸۱۴ به انگلیسی ترجمه کرد و پس از موفقیت در این کار، در سال ۱۸۳۲ ترجمهٔ کل شاهنامه را -البته به صورت خلاصه- به چاپ رساند (همان‌جا).

۹. طی مذاکرات کتبی با دیک دیویس (Dick Davis)، وی اذعان داشت که حدود ۸۵ درصد از شاهنامه را ترجمه کرده است. ترجمهٔ ایشان که در سال ۲۰۰۰ در سه مجلد به چاپ رسید، شامل داستانهای مهم شاهنامه است. برای اطلاعات بیشتر در این زمینه ر. ک: <www.mage.com>

از مترجمان دیگر شاهنامه می‌تـوان هلن زیمرن (Helen Zimmern) را نام برد؛ البته این مترجم حدوداً نیمی از شاهنامه را به نثر ترجمه کرده است. ترجمهٔ وی در سایت <http://classics.mit.edu/Ferdowsi/kings.html> قابل دسترسی است. برای داستان بیژن و منیژه هم ر. ک:

>http://classics.mit.edu/Ferdowsi/kings.13.byzunmanijeh.html.<
<The Shahnama of http://www.greatworkspreserved.com/shahnama>

۱۰. از آن جمله می‌توان به ابیات ۳۶ – ۸۴، ۸۶ – ۱۰۵، ۱۰۹ – ۱۱۳، ۱۳۱ – ۱۵۱، ۴۲۵ – ۵۶۹، ۶۱۹ – ۸۶۸، ۸۹۰ – ۹۰۴، ۹۵۹ – ۱۰۷۸، ۱۰۹۲ – ۱۱۲۲ و غیره اشاره کرد.

۱۱. «احتمال می‌توان داد اولین داستانی که فردوسـی به نظم در آورده، داستان بـیژن و منیژه بـوده است. این داستان ظاهراً قصهٔ مستقلی است، مجزا و جدا از خدای‌نامه یا تاریخ داستانی شاهان ایران.» (آریا، ۵:۱۳۷۰) این داستان «اپیزودی است در حماسهٔ ملی ایران... . رخدادهای این داستان مربوط به روزگار پادشاهی کیخسرو و دوران کین‌خواهی از قاتلان سیاوش است. بیژن و منیژه حماسه‌ای است که نقش اسطوره در آن کمرنگ است. در این داستان، حماسه، ماجرای عاشـقانه می‌آفریند که خود سبب ایجاد صحنه‌های حماسی تازه‌ای می‌شود و در نهایت پیروزی بزرگ دیگری را بر دشمنان پادشاهی ایران پدیـد مـی‌آورد.» (موسوی، ۱۳۷۵: ۸)

12. Persoinfication/ prosopopeia

۱۳. کما اینکه چنین هم شد. طی بحثهای کتبی و شفاهی با انگلیسی‌زبانها در خارج کشـور و محققـان داخل کشور چنین نتیجه گرفته شد که این اصطلاح صحیح نیست؛ ولی پـس از رجـوع بـه فرهنگهـای چندجلدی اصطلاح مذکور یافت شد:

To kiss the ground: to prostrate oneself on the ground in token of homage. (The Oxford English Dictionary: 1991, P.463)

14. Liver: Fig. and allusive. Formerly often mentioned fig. with allusion to its importance as a vital organ of the body (coupled with brain and heart); also with allusion to the ancient notion that it was the seat of love and of violent passion generally. (Now only arch.) (ibid., P1053)

15. Alliteration

16. hyperbole/ overstatement

۱۷. رستم پهلوانی است به ایران و ایرانیان بسیار وفادار و فداکار... (خالقی مطلق، ۱۳۷۴: ۷۶).

18. Internal / rhyme

۱۹. Alliteration بـه جنـاس آوایـی یا جنـاس محـرف هم معـروف اسـت (داد، ۱۳۷۱: ۱۰۲–۱۰۳).

20. chanticleer: n., Now literary. A rooster: used as a proper name in medieval fables. (The Random House Dictionary of the English Language, 1987, P. 345)
21. Ahriman: n.[Per. *Ahriman*; prob. From Avestan *anra mainyu*, the evil(lit., hostile) spirit] in the Zoroastrian religion, the spirit of evil.(Webster's New Twentieth Century Dictionary, 1983, P. 39)
22. Pun

منابع

آریا، داریوش (انتخاب و تلخیص)؛ ***بیژن و منیژه؛*** تهران: مجرد، ۱۳۷۰.

پورداوود، ابراهیم (مقدمه)؛ ***بیژن و منیژه از شاهنامهٔ فردوسی؛*** تهران: جویا، ۱۳۶۳.

ترجمهٔ شعر؛ «مترجم»، ***فصلنامهٔ علمی-فرهنگی***؛ س۱، ش۳، (۱۳۷۰)، ۵۷-۶۴.

خالقی مطلق، جلال؛ ***عناصر درام در برخی از داستانهای شاهنامه: در تن پهلوان و روان خردمند***؛ ویراستهٔ شاهرخ مسکوب، تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.

خطیبی، ابوالفضل؛ «انتخاب اقدم یا ترجیح اصح؟: نقدی بر شاهنامه چاپ مسکو»، ***نامه ایران باستان، مجلهٔ بین‌المللی مطالعات ایرانی***؛ س۴، ش۱ (۱۳۸۳)،۲۳-۵۹.

داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی/ اروپایی***؛ چ۱، تهران: مروارید، ۱۳۷۱.

ریاحی، امین؛ (مقدمه)؛ ***شاهنامه***؛ تصحیح ژول مول؛ چ۴، تهران: سخن،۱۳۷۳،ج۱.

شامبیاتی، داریوش؛ ***فرهنگ لغات و ترکیبات شاهنامه؛*** تهران: نشر آران، ۱۳۷۵.

فردوسی، حکیم ابوالقاسم؛ ***شاهنامه*(بر اساس چاپ مسکو)**؛ به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ چ۲، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۴،ج۵.

کزازی، میرجلال‌الدین؛ ***مازهای راز: جستارهایی در شاهنامه؛*** تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

ماسه، هانری؛ ***فردوسی و حماسه ملی؛*** ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر؛ چ۲، تبریز: دانشگاه تبریز، ۱۳۷۵.

موسوی، مصطفی؛ ***بیژن و منیژه: داستانی برگرفته از شاهنامهٔ فردوسی***؛ تهران: سروش، ۱۳۷۵.

نرم‌افزار شاهنامهٔ فردوسی، مؤسسهٔ خدمات کامپیوتری نور؛ وابسته به مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی قم.

Classe, Olive (Ed.); (2000), *Encyclopedia of Literary Translation into English*; (Vol. II). Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Firdawsi; *The Shahnama of Ferdausi* Done into English by Arthur George Warner and Edmond Warner, 9 Vols. London: K. Paul Trnch, 1905.
The Oxford English Dictionary;Vol.VIII, 2nd ed, Oxford: Oxford University Press, 1991.
The Random House Dictionary of the English Language; First Vol, 2nd ed., New York: Random House Inc, 1987.
Webster's New Twentieth Century Dictionary; 2nd ed., New York: Published by New World's Dictionary/ Simon and Schuster, 1983.
The Shahnama of Firdausi; <http://www.greatworkspreserved.com /shahnama> (1384/10/16)

میزان وفاداری نصرالله منشی به متن عربی در ترجمهٔ کلیله و دمنه

سهیلا فرهنگی*

مقدمه

کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی یکی از درخشان‌ترین آثار نثر فارسی و ترجمه‌ای آزاد از کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع است که در قرن ششم هجری از عربی به فارسی ترجمه شده است. دربارهٔ ارزش و اهمیت کلیله و دمنه همین بس که این کتاب از گذشته‌های دور به زبانهای مختلف ترجمه، و از ملّتی به ملّت دیگر منتقل شده است. ترجمه‌های گوناگون از این کتاب سبب شده است تغییراتی نیز در محتوای کتاب روی دهد؛ بخشهایی به آن افزوده، و قسمتهایی حذف شود.

سرگذشت ترجمه‌های متفاوت از کلیله و دمنه، خود بحث مفصّلی را می‌طلبد که اکنون مجال پرداختن به آن نیست. در این مقاله فقط به تفاوتهای ترجمهٔ فارسی با ترجمهٔ عربی -که مأخذ مترجم فارسی بوده است- پرداخته می‌شود.

مقایسهٔ ترجمه‌های گوناگون اهمیت زیادی دارد؛ زیرا می‌تواند نشان دهندهٔ دخل و تصرّفها، تغییرات احتمالی یا بیان‌کنندهٔ وفاداری مترجمان به متن اصلی باشد.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

نصرالله منشی علاوه بر اینکه مترجم توانایی است، نویسنده‌ای ماهر است. او با به کارگیری هنر نویسندگی خود به ترجمهٔ کلیله و دمنه پرداخته و ترجمه‌ای اقتباسی از این کتاب فراهم آورده است. وی به مخاطب ایرانی خود می‌اندیشد و می‌کوشد متنی تأثیرگذار برای او فراهم کند، از این رو ترجمهٔ او از نوع ارتباطی/ پیامی[۲] است؛ ترجمه‌ای که مخاطب‌اندیشی و دغدغهٔ زبان مقصد موجب می‌شود تا مترجم نسبت به برخی از مفاهیم و مضامین متن اصلی و زبان مبدأ حسّاسیت نداشته باشد.

این مقاله به منظور مطالعات ادبیات تطبیقی و بررسی میزان وفاداری نصرالله منشی به منبع ترجمهٔ خود فراهم آمده است. روش تحقیق این مقاله مقایسه‌ای یا تطبیقی است. در این نوشتار داستانهای این دو کتاب با هم مقایسه، و تفاوتهای آنها از سه دیدگاه زبانی، ادبی و داستانی بررسی می‌شوند.

از دیدگاه زبانی به بررسی سبک دو اثر که یکی به نثر مرسل و دیگری به نثر فنّی نوشته شده است، می‌پردازیم و تفاوتهای آن دو را از جهت واژگان و جملات بررسی می‌کنیم.

از دیدگاه ادبی نشان خواهیم داد که چگونه نصرالله منشی با برجسته‌سازی زبان و استفاده از هنجارگریزیهای هنری و قاعده‌افزاییهای موسیقی‌ساز توجّه خواننده را به زبان جلب می‌کند؛ امّا ابن مقفّع از زبان خودکار بهره می‌گیرد و فقط به بیان حکایت و انتقال معنا توجّه نشان می‌دهد.

تفاوتهای داستانی، مهم‌ترین بخش این مقاله است که در پژوهشهای ادبی کمتر به طورمستقل مورد توّجه قرار گرفته است. این بخش شامل تفاوت در ساختار و تعداد حکایتها، تفاوت در صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی، کاهش، افزایش و تغییر حکایتها، تفاوت در نتیجه‌گیری، تفاوت در نام مکانها و شخصیتها خواهد بود.

متن فارسی استفاده شده در این مقاله، کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی تصحیح مجتبی مینوی و متن عربی، کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع تصحیح محمد امین فرشوخ است.

ادبیات تطبیقی و ترجمه

روشهای تطبیقی جزء طبیعی فرایند تحلیل و ارزیابی در نقد ادبی محسوب می‌شوند (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۰) و ادبیات تطبیقی مقایسهٔ آثار ادبی در دو یا چند فرهنگ و زبان مختلف است. پیوند و روابط ملل مختلف با یکدیگر و تأثیر این ارتباط، در ادبیات تطبیقی بحث و بررسی می‌شود.

بررسی ترجمه‌ها و کیفیت آنها می‌تواند نشان‌دهندهٔ چگونگی انتقال آثار ادبی در میان ملل گوناگون باشد. از ترجمه تعاریف مختلفی ارائه شده است؛ بعضی مانند تئودور سیوری ترجمه را «هنر» می‌دانند و بعضی دیگر مانند اریک یاکوبسن آن را «فن» می‌نامند و عده‌ای نیز آن را «علم» می‌خوانند. هورست فرنز معتقد است که ترجمه نه هنر خلّاق است و نه هنر تقلیدی، بلکه در جایی بین آن دو قرار دارد (کبیری، ۱۳۷۹: پیشگفتار ث).

در بررسی آثار ترجمه شده، می‌توان به میزان وفاداری مترجم به متن اصلی پی برد، اثرپذیری او را از زبان مبدأ بررسی کرد و نشان داد که چگونه مترجم می‌تواند با ایجاد تغییراتی عمده یا جزئی، از محتوای آن و پیام نویسنده عدول کند یا با وفاداری کامل به آن، به ترجمهٔ آن بپردازد.

امّا ترجمهٔ متون ادبی باید تا آنجا که ممکن است به متن مبدأ و همچنین به زبان مقصد نزدیک باشد تا هم دقّت و وفاداری مترجم و هم ادبی بودن ترجمه به مثابهٔ اثری مستقل تضمین شود. بیشتر کسانی که در گذشته دربارهٔ مفهوم وفاداری سخن گفته‌اند، مقصودشان وفاداری به متن اصلی و نویسنده بوده است و از نظر اینان ترجمهٔ وفادار ترجمه‌ای است که از نظر لفظ و شیوهٔ بیان و تعبیر به متن اصلی شبیه باشد.

نظریه‌پردازان معاصر، وفاداری را در سطحی فراتر از لفظ تعریف کرده‌اند؛ برای مثال از نظر یوجین نایدا ترجمهٔ وفادار ترجمه‌ای است که همان واکنشی را در خواننده ایجاد کند که متن اصلی در خوانندهٔ خود ایجاد کرده است (خزاعی‌فر، ۱۳۸۲: ۱۱). جیری لوی از مهم‌ترین ترجمه‌شناسان چک نیز هدف نهایی ترجمهٔ ادبی را رسیدن به همان تأثیر هنری متن اصلی برمی‌شمارد (گنتزلر، ۱۳۸۰: ۱۰۷).

ترجمه را از دیدگاه‌های گوناگون دسته‌بندی کرده‌اند: ج .سی. کتفورد، زبان‌شناس انگلیسی، ترجمه را به *ترجمهٔ آزاد*[۳]، *تحت‌اللفظی*[۴] *و واژه به واژه*[۵] تقسیم کرده است. جان درایدن، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد انگلیسی نیز سه‌گونه ترجمه برشمرده است: ترجمهٔ تحت‌اللفظی[۶]، تفسیری[۷] و اقتباسی / تقلیدی[۸] که در نوع سوم مترجم در لفظ و معنا دست می‌برد و گاهی هر دو را کنار می‌نهد و با الهام از متن، به بازنویسی آن می‌پردازد، همان کاری که نصرالله منشی در ترجمهٔ خود انجام داده است.

امّا جدیدترین و کلّی‌ترین تقسیم‌بندی ترجمه، از پیتر نیومارک است. او ترجمه را به گونهٔ برجستهٔ *ارتباطی / پیامی*[۹] و *معنایی*[۱۰] تقسیم می‌کند. ترجمهٔ ارتباطی برآن است تا در خوانندگان خود همان تأثیری را بگذارد که در خوانندهٔ متن اصلی ایجاد شده است؛ امّا ترجمهٔ معنایی می‌کوشد تا آنجا که ساختارهای معنایی و نحوی زبان مقصد اجازه دهد عین معنای بافتی متن زبان مبدأ را به زبان مقصد منتقل کند (انوشه، ۱۳۷۶: ۳۴۰/۲-۳۴۱).

ازآنجا که نصرالله منشی در ترجمهٔ خود با پرهیز از ترجمهٔ تحت‌اللفظی کوشیده است به مخاطب بیندیشد و برخوانندهٔ نوشتهٔ خود تأثیرگذار باشد، می‌توان ترجمهٔ او را ترجمهٔ آزاد و اقتباسی یا ترجمه‌ای ارتباطی/ پیامی دانست.

تفاوتهای ترجمهٔ نصرالله منشی با کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع

اصل کلیله و دمنه که به زبان سانسکریت بوده، پنج باب داشته است که عبارت‌اند از: باب الأسد و الثور، باب الحمامهٔ المطوقه، باب البوم و الغربان، باب القرد و السلحفاه و باب الناسک و ابن‌عرس. پس از ترجمهٔ این کتاب به زبان پهلوی، بابهای دیگری به آن افزوده شد. در ترجمه به زبان عربی بعضی از محقّقان گمان کرده‌اند باب «التفحص عن امر دمنه» و باب «عرض الکتاب» نوشتهٔ خود ابن‌مقفّع است (خطیبی، ۱۳۶۶: ۴۳۹-۴۴۲).

با مقایسهٔ بابهای کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی و کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع معلوم شد که باب «مهرایز ملک الجرذان» و باب «حمامهٔ و الثعلب و مالک الحزین» در ترجمهٔ نصرالله منشی نیامده است و باب «برزویه» و «عرض‌الکتاب» مختصر شده است.

نصرالله منشی برای دستیابی به هدف خویش، خود را مقیّد به ترجمهٔ واژه به واژه یا ترجمهٔ تحت‌اللفظی نمی‌کند. او با استفاده از هنر نویسندگی خود و با تسلّط بر دو زبان فارسی و عربی به ترجمهٔ محتوای کتاب به شیوهٔ آزاد و ارتباطی می‌پردازد و هرجا که لازم ببیند تغییراتی در آن وارد می‌کند.

نصرالله منشی در ترجمهٔ این کتاب هدفی والا در سر داشته است و آن «تفهیم حکمت و موعظت» بوده است. او در دیباچهٔ کتاب خود می‌نویسد: «و این کتاب را پس از ترجمهٔ ابن‌مقفّع و نظم رودکی ترجمه‌ها کرده‌اند و هرکس در میدان بیان بر اندازهٔ مجال خود قدمی گذارده‌اند، لکن می‌نماید که مراد ایشان تقریر سمر و تحریر حکایت بوده است نه تفهیم

حکمت و موعظت، چه سخن نیک مبتّر رانده‌اند و بر ایراد قصه اختصار نموده.» (منشی،۱۳۶۲: ۲۵)[۱۱]

برای نشان دادن تفاوتهای این دو اثر، داستانهای این دو کتاب با هم مقایسه، و تفاوت آنها را از جهت زبانی، ادبی و داستانی بررسی می‌شود.

۱. تفاوتهای زبانی

سبک ابن مقفّع در کلیله و دمنه از نوع نثر مرسل و سبک نصرالله منشی در کلیله و دمنه سبک فنّی است. در نثر فنی بیان معنا با آرایشهای لفظی در هم آمیخته است؛ امّا نصرالله منشی با مهارت خود در نویسندگی، تعادل بین لفظ و معنا را برقرار نموده و با وجود آنکه بنای نثر فنّی بر اطناب است، نصرالله منشی در این راه زیاده‌روی نکرده است. روش ابن مقفّع روشی بینابین است، نه اطناب را در پیش می‌گیرد و نه ایجاز را، بلکه مساوات همراه با بسط معنا مورد نظر اوست.

کاربرد لغات عربی در ترجمهٔ نصرالله منشی هم به دلیل گرایش نویسندگان این دوره به این زبان و هم به تناسب موضوع و نوع نثر کتاب زیاد است. برای مثال نصرالله منشی در ترجمهٔ عبارت زیر از واژه‌های عربی زیادی استفاده کرده است:

«فأن استطعتنّ الانتقال الیه کان فیه صلاحکن و خصبکن.» (ابن‌مقفّع، ۱۹۹۰:۸۹)

«اگر بدان تحویل توانید کرد در امن و راحت و خصب و فراغت افتید.» (منشی، ۱۳۶۲: ۸۴)

در بعضی از جمله‌های نصرالله منشی تأثیر جمله‌بندی زبان عربی دیده می‌شود؛ البته با توجّه به اینکه این کتاب به طور مستقیم از زبان عربی ترجمه شده است، این موارد معدود را نمی‌توان عیبی برای او دانست؛ برای نمونه به جملهٔ زیرتوجّه کنید:

«نمی‌دانم درآنچه میان من و شیر رفته است خود را جرمی.» (منشی، ۱۳۶۲ :۱۰۲)

«فلا اَعْلَمُ بینی و بین الأسد جرماً.» (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۹۷)

عطف پی در پی جمله‌ها به یکدیگر، یکی از مختصّات نثر نصرالله منشی است که در نثر ابن مقفّع کمتر دیده می شود:

«چه اگر اعمالی نمایم ازحزم و احتیاط دور باشد و به نادانی و غفلت منسوب گردم و به مصلحت حال و مآلی آن نزدیک‌تر است که امروز با زه کمان بگذرانم و این گوشتهای تازه را

در کنجی برم و برای ایّام محنت و روزگار مشقّت گنجی سازم و چندان کـه آغـاز خـوردن زه کرد گوشهای کمان بجست، در گردن گرگ افتاد و برجای سرد شد.» (منشی، ۱۷۲:۱۳۶۲)

ترکیبات زیبا و معادلهای مناسبی که نصرالله منشی در ترجمـهٔ خـود بـه کـار بـرده، نشـانهٔ چیرگی او بر زبان فارسی است؛ مانند دختر پرداخته هیکل (منشی، ۱۳۶۲: ۲۲۴) به جای جاریـهٔ حسناء (ابن مقفّع، ۱۵۹:۱۹۹۰)، صحیفهٔ دل (منشی،۱۳۶۲: ۳۰۵) به جای کند زفانی (ابن مقفع،۱۹۹۰: ۱۷۶)، نامهای کار داناه (منشی، ۱۳۶۲: ۲۳۸) به جای ماهر (ابن‌مقفّـع،۱۹۹۰: ۱۶۹) و زبـرا (منشـی، ۱۳۶۲: ۱۶۰) به جای زیرک (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۳۴).

۲. تفاوتهای ادبی

با توجّه به اینکه نثر ابن مقفّع نثری مرسل و نثر نصرالله منشی نثری فنّی است، تفاوتهـای ادبـی این دو نوشته بسیار است. از آنجا که هدف ابن مقفّع بیشتر بیان حکایت است، پس با اسـتفاده از زبان خودکار که در مقابل زبان برجسته قرار دارد (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۰، ۳۴/۱)، به نقل داستانها می‌پردازد؛ به این معنا که شیوهٔ بیان او جلب نظر نمی‌کند و فقط انتقال معنا اصل قرار می‌گیـرد. او از عناصر زبانی برای بیان موضوع مورد نظـر خـود بهـره مـی‌گیـرد؛ امّـا نصـرالله منشـی بـا برجسته‌سازی زبان و استفاده از هنجارگریزیهای هنری و قاعده‌افزاییهـای موسـیقی‌سـاز توجّـه خواننده را به نوشتهٔ خود جلب می‌کند.

آنچه سبب برجسته‌سازی زبان نصرالله منشی در ترجمهٔ کلیله و دمنه است و نثر او را از نثر ابن مقفّع متمایز می‌کند، عبارت‌اند از:

۱. هنجارگریزی سبکی که با گنجانـدن اشـعار فارسـی و عربـی صـورت مـی‌گیـرد. منظـور از هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی سبکی آمیختن گونـه‌هـای زبـان بـا یکـدیگر اسـت. در نثـر ادبـی گونه‌های زبان در اختلاط با یکدیگر قرار می‌گیرند؛ مثلاً گونهٔ گفتاری با گونهٔ نوشتاری یا گونهٔ شعر با گونهٔ نثر آمیخته می‌شود. دکتر حق‌شناس در این باره می‌گوید: «جوهر اصلی نثـر ادبـی، ازجمله در به هم زدن گونه‌هایی است که در زبان، هر کدامش شأن و مقـام و جایگـاه خـاص خود را دارد، به اضافه استفاده از جوهر شعر و جوهر نظم. بنیان اصلی نثر، نثر ادبـی، اخـتلاط گونه‌هاست.» (۱۱۱) پس نثر ادبی را زمانی می‌توان از نثر خودکار متمایز کرد که دست کم یکی از ابزارهای شعرآفرینی، یعنی هنجارگریزی سـبکی بـر آن اعمـال شـده باشـد (صـفوی، ۱۳۸۰:

۳۹/۲). درج اشعار فارسی و عربی و آیات و احادیث از مهم‌ترین ویژگیهای نثر نصرالله منشی است؛ امّا در نثر ابن مقفّع هیچ گونه شعر، آیه و حدیثی دیده نمی‌شود، درحالی که می‌گویند در اصل هندی این گونه داستانها نثر و شعر با هم آمیخته بوده است (یوسفی، ۱۳۶۷: ۱۶۷/۱). در ترجمهٔ نصرالله منشی ۲۹۷ بیت عربی و ۲۲۸ بیت شعر فارسی آمده است، در حالی که ابن مقفّع از هیچ شعری استفاده نکرده است. نمونه‌ای از کاربرد شعر عربی در کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی را در این مثال می‌بینیم: «امّا تقدیر ازلی و غلبهٔ حرص و اومید مرا در این ورطه افکند.

و اعلم أنّی فائل الرای مخطئٌ و لکن قضاءٌ لاطیق غلابه»

(منشی، ۱۳۶۲ :۱۰۵)

۲. یکی از ابزارهای آفرینش نثر ادبی که از آن به قاعده‌افزایی تعبیر می‌کنند، توازنهای آوایی و واژگانی است؛ نظیر انواع سجع، موازنه، ترصیع، جناس و واج‌آرایی که نمونه‌های آن را در ترجمهٔ نصرالله منشی می‌بینیم؛ امّا در نثر ابن مقفّع دیده نمی‌شود؛ مانند نمونه‌های زیر از ترجمهٔ منشی:

«در ملاطفت بی‌تعذّر و در معاشرت بی‌تحرّز... مجالستی دلربای، محاورتی مهرافزای، حرکاتی متناسب، اخلاقی مهذّب.» (ترصیع و واج‌آرایی) (همان، ۳۵۶)

«نادانی تقدیم نمودن ملاطفت در مواضع مخاصمت و به کار داشتن مناقشت به جای مجاملت.» (سجع) (همان، ۸۱)

«صد هزار سوار و ازو نامه‌ای و صد هزار نیزه و ازو خامه‌ای.» (موازنه و جناس) (همان، ۳۵۷)

البته سجع و موازنه بیشتر در توصیفهای نصرالله منشی در صحنه‌پردازیها و شخصیت‌پردازیها دیده می‌شود و همان‌گونه که ملک‌الشعرای بهار گفته است او «سجع و موازنه را به افراط به کار نبرده است». (۲۷۵)

۳. توازن نحوی که در واقع آرایش عناصر سازندهٔ جمله است و با تغییر آن عناصر حاصل می‌شود، نظیر جمع و تقسیم، اعداد، تنسیق‌الصفات و عکس که در ترجمهٔ نصرالله منشی دیده می‌شود؛ امّا در نثر ابن مقفّع مشاهده نمی‌شود. نمونه‌های زیر در کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی به چشم می‌خورد:

«کوشش اهل عالم در ادراک سه مراد ستوده است: ساختن توشهٔ آخرت و تمهید اسباب معیشت و راست داشتن میان خود و مردمان به کم‌آزاری و ترک اذیت.» (جمع و تقسیم) (منشی،۱۳۶۲: ۴۱)

«گویند که در قول بی‌عمل و منظر بی‌مخبر و مال بی‌خرد و دوستی بی‌وفا و علم بی‌صلاح و صدقهٔ بی‌نیّت و زندگانی بی‌امن وصحّت فایده‌ای بیشتر نتواند بود.» (اعداد) (همان، ۱۱۶)

«بهارویه نام زنی داشت چو ماه روی و چوگل عارض و چو سیم ذقن، در غایت حسن و جمال و نهایت صلاح و عفاف، اطرافی فراهم و حرکاتی دلپذیر، ملح بسیار و لطف بکمال.» (تنسیق‌الصفات) (همان، ۱۵۳)

«اصحاب حزم گناه ظاهر را عقوبت مستور و جرم مستور را عقوبت ظاهر جایز نشمرند.» (عکس) (همان، ۹۹)

برجسته‌سازی دیگر نصرالله منشی در ترجمهٔ کلیله و دمنه، هنجارگریزی معنایی است. «هنجارگریزی معنایی آن است که شاعر از قواعد معنایی زبان هنجار خارج شود و از محدودهٔ همنشینی واژه‌ها در قواعد معنایی حاکم بر هنجار گریز بزند.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵) آرایه‌هایی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه از نوع هنجارگریزی معنایی‌اند که بر خلاف نثر ابن مقفّع در نثر نصرالله منشی دیده می‌شوند؛ مانند نمونه‌های زیر:

«رخساری چون روز ظفر تابان و زلفی چون شب فراق درهم و بی‌پایان.» (تشبیه) (منشی،۱۳۶۲ : ۱۳۷)

«بیچاره را به دمدمه درکوزهٔ فقاع کردند.» (کنایه) (همان، ۱۰۸)

«اگر از مال چیزی به دست آید هم بر لب گور بباید گذاشت تا سگان دندان تیز کرده، در وی افتند که میراث حلال است.» (استعاره) (همان، ۲۳۹)

۳. تفاوتهای داستانی

۳-۱ . ساختار و تعداد حکایات

در هر یک از بابهای کلیله و دمنه داستانهایی نقل می‌شود که بعضی از آنها حکایتهای اصلی آن باب به شمار می‌روند؛ مانند «داستان بازرگان و پسران او» در باب «شیر وگاو» یا داستان «کبوتر

طوقدار» در باب «دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخه و آهو» که داستانهای بلندی محسوب می‌شوند و نصرالله منشی با صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و اطناب برحجم آنها افزوده است؛ امّا ابن مقفّع بدون اطناب به بیان آنها پرداخته است.

برخی از حکایتها، حکایتهایی فرعی‌اند که در هر باب از زبان شخصیتهای داستانها نقل می‌شوند؛ مانند حکایت «بوزنه و درودگر» در باب «شیر و گاو» و حکایت «جماعت مرغان و بوم» در باب «بوف و زاغ» که از حکایتهای اصلی کوتاه‌ترند.

تعداد حکایتهای اصلی و فرعی در ترجمهٔ ابن مقفّع ۷۵ حکایت و در ترجمهٔ نصرالله منشی ۵۹ حکایت است.[۱۲] تعداد حکایات منشی کمتر از مقفّع، امّا طول حکایات منشی بیشتر از طول حکایات ابن مقفّع است.

غیر از باب برزویهٔ طبیب و بزرجمهر که خود به مختصر کردن آن اشاره کرده (منشی،۱۳۶۲ : ۲۵) و هشت حکایت آن را حذف کرده است،[۱۳] در بابهای دیگری نیز بعضی از داستانها را حذف می‌کند؛ مثلاً در «مقدمه الکتاب» ابن مقفّع «مثل القنبره و الفیل» آمده است که در بخش مقدمهٔ ابن‌مقفّع در ترجمهٔ نصرالله منشی دیده نمی‌شود. در باب «أسد و الثور» دو داستان «الرجل الهارب من الموت» (ابن‌مقفّع، ۱۹۹۰: ۷۶) و «القملهٔ والبرغوت» (همان، ۹۴) آمده است که در باب «شیر و گاو» ترجمهٔ نصرالله منشی دیده نمی‌شود. داستان «الخازن الذی فضح سره بالتلبیس علیه» (همان، ۱۱۸) و «الرجل و امرأتیه» (همان، ۱۲۵) در باب «الفحص عن امر دمنه» در متن فارسی نیامده است. داستان «الرجل الذی انخدع بالمحال» (همان، ۱۵۷) در باب «البوم و الغربان» در متن فارسی نیست. همچنین داستان «الرجل و طبق العدس» (همان، ۲۰۷) در کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی ترجمه نشده است. همچنین سه حکایت باب «مهرایز ملک الجرذان» و یک حکایت باب «الحمامهٔ و الثعلب و مالک الحزین» به دلیل اینکه این دو باب در ترجمهٔ نصرالله منشی نیامده‌اند، در متن فارسی دیده نمی‌شوند.[۱۴] در مقابل کاهش داستانها، در چند مورد با افزایش یا تغییر داستان مواجهیم:

در باب «الفحص عن امر دمنه» حکایتی با عنوان «الخازن الذی فضح سره بالتلبیس علیه» (همان، ۱۱۸) آمده است که نصرالله منشی داستان دیگری را با نام «زن بازرگان و نقّاش و غلام او» (منشی،۱۳۶۲: ۱۳۷) به جای آن آورده است که همان نتیجه را دربردارد. در باب «البوم و الغربان» نیز حکایتی با عنوان «الرجل الذی انخدع بالمحال» (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۵۷) آمده است

که نصرالله منشی در مقابل آن، حکایتی دیگر بـا عنـوان «درودگـر و زن نابکـار» (منشـی، ۱۳۶۲ :۲۱۷) نقل می‌کند؛ امّا نتیجه‌گیری هر دو حکایت یکسان است. نصرالله منشی در باب «پادشاه و فنزه» حکایتی منظوم با عنوان «زال و دختر او مهستی» (همـان، ۲۸۸) آورده اسـت کـه در بـاب «الملک و الطائر فنزه» دیده نمی‌شود. در مجموع نصرالله منشی ۱۹ حکایت کمتر از ابـن مقفّـع دارد. در دو مورد حکایت دیگری را جایگزین می‌کند و فقط در یـک مـورد داسـتان منظـومی می‌آورد که در کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع دیده نمی‌شود.

۲-۳. صحنه‌پردازی

هرچند نصرالله منشی در مقدّمهٔ ترجمهٔ خود هدف ابن مقفّع و رودکی را بیان داستان و حکایت می‌داند و هدف خود را تفهیم حکمت و موعظه (منشی، ۱۳۶۲: ۲۵)، خود در داستان‌گویی، گوی سـبقت را از آنـان ربـوده اسـت. بـا اینکـه تعـداد داسـتانها در ترجمـهٔ فارسـی کمتـر اسـت، صحنه‌پردازی در ترجمهٔ نصرالله منشی چشمگیر است.

منشی برای صحنه‌پردازی از وصف، اغـراق، صـور خیـال، اشـعار عربـی، فارسـی و مثلهـا استفاده می‌کند. صحنه‌پردازی از شگردهای نصرالله منشی است؛ شگردی که ابـن مقفّـع بـه آن توجّهی نشان نمی‌دهد. نمونهٔ زیر صحنه‌پردازی او را به خوبی نشان می‌دهد و تفـاوت ترجمـهٔ او را با ترجمهٔ ابن مقفّع به درستی آشکار می‌کند. در کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع در بـاب «الاسـد و الثور» آمده است:

«اما الثور فأنه خلص من مکانه و انبعث، فلم یزل فی مرجٍ مخصبٍ کثیرالماء و الکـلأ، فلمـا سمن وأمن جعل یخورُ و یرفع صوته بالخوار.» (ابن مقفّع،۱۹۹۰: ۷۷)

نصرالله منشی متن فوق را با صحنه‌پردازی و بسط توصیف مرغزار همراه با اشعار فارسی و عربی و ضرب‌المثلها این گونه ترجمه کرده است:

«و شنزبه را به مدّت انتعاشی حاصل آمد و در طلب چراخور مـی پوییـد تـا بـه مرغـزاری رسید، آراسته به انواع نبات و اصناف ریاحین. از رشک او رضوان انگشت غیـرت گزیـده و در نظارهٔ او آسمان چشم حیرت گشاده:

به هـر سـو یکـی آبـدان چـون گـلاب — شـــناور شـــده مـــاغ بـــر روی آب
چـو زنگـی کـه بستر ز جوشـن کنـد — چـو هنـدو کـه آیینـه روشـن کنـد

و اشجار سرو قد تمیس کأن مشتّ بها زینب فی نسوة خفرات

شنزبه آن را بپسندید، که گفته‌اند: «واذا انتهیت الی السلامه فی مداک فلا تجاوز» و در امثال آمده است که «اذا اعشبت فانْزِل» چون یک چندی آنجا ببود و قوّت گرفت و فربه گشت، بطر آسایش و مستی نعمت بدو راه یافت و به نشاط هرچه تمام‌تر بانگی بکرد بلند.» (منشی، ۱۳۶۲: ۶۰-۶۱)

نمونه‌های دیگری از صحنه‌پردازی، این موارد است: توصیف آبگیر (همان، ۸۳)، توصیف مرغزار (همان، ۸۶ و ۲۵۴-۲۵۵)، وصف چاه (همان، ۸۷)، توصیف شب (همان، ۱۱۶) وصف شکارگاه (همان، ۱۵۸) و توصیف بیشه (همان، ۳۳۵).

تفاوت دیگری که در داستانهای دو متن دیده می‌شود، این است که نام مکانها معمولاً متفاوت است وگاهی نیز در متن فارسی یا عربی نامی برای آن مکان نمی‌آید؛ مثلاً در اولین حکایت باب «الأسد و الثور» آمده است: «و من امثال ذلک انّه کان بأرض دستاوند رجلٌ شیخٌ» (ابن‌مقفّع،۱۹۹۰: ۷۵)؛ امّا در ترجمهٔ نصرالله منشی چنین می‌خوانیم: «بازرگانی بود بسیار مال» (منشی، ۱۳۶۲: ۵۹) که نام مکان را ننوشته است. در همین حکایت در متن عربی پسر بازرگان به سرزمینی می‌رود که به آن «میون» می‌گویند (ابن‌مقفّع،۱۹۹۰: ۷۶)؛ امّا در متن فارسی آمده است: «پسر بازرگان سفر دور دست اختیار کرد» (منشی،۱۳۶۲: ۶۰). همچنین در حکایت «المتطبّب الکاذب» آمده است: «فی بعض المدن» (ابن مقفّع،۱۹۹۰: ۱۲۳)؛ امّا در ترجمهٔ نصرالله منشی: «شهری از شهرهای عراق» (منشی، ۱۳۶۲: ۱۴۶). درحکایت «الحمامهٔ المطوقه»: «ارض سکاوندجین» (ابن‌مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۳۳) و در حکایت فارسی: «ناحیت کشمیر» (منشی، ۱۳۶۲: ۱۵۸). در داستان «الناسک و ابن عرس»: «ارض جرجان» (ابن مقفّع،۱۹۹۰: ۱۷۵) و در ترجمهٔ فارسی: «زاهدی» (بدون نام مکان) (منشی، ۱۳۶۲: ۲۶۱). در داستان «الملک و الطائر فنزه»: «من ملوک الهند» (ابن‌مقفّع،۱۹۹۰: ۱۸۵) و در فارسی: «ملکی بود» (بدون نام مکان) (منشی، ۱۳۶۲: ۲۸۳). در حکایت «الأسد و ابن آوی»: «فی بعض الدّحال» (ابن‌مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۹۱) و در فارسی: «سرزمین هند» (منشی،۱۳۶۲: ۳۰۸). در آغاز داستان «ایلاذ و بلاذ» نام سرزمین ملک نیامده است (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۹۹) و در فارسی: «در بلاد هند» (منشی، ۱۳۶۲: ۳۵۱). مکانهای دیگری که در این داستان متفاوت‌اند عبارت‌اند از: شاه همایون (بدون نام مکان) در مقابل ملک نهاوند، بلنجر در مقابل بلخ، همجین در مقابل صنجین، کدیون در مقابل رهزین (منشی، ۱۳۶۲: ۳۷۰؛ ابن مقفّع،

۱۹۹۰: ۲۰۴). در حکایت «الناسک و الضیف»: «ارض الکرخ» (ابن‌مقفّع،۱۹۹۰ : ۲۱۷) و در فارسی: «زمین کنّوج» (منشی، ۱۳۶۲: ۳۴۰). در داستان «ابن الملک و اصحابه»: شهر «مطرون» (ابن‌مقفّع،۱۹۹۰: ۲۳۲) و در فارسی شهر «منطور» (منشی،۱۳۶۲: ۴۱۱). در داستان «السائح و الصائغ»: شهر «نوادرخت» (ابن مقفّع،۱۹۹۰: ۲۳۸) و در فارسی شهر «بوراخور» (منشی، ۱۳۶۲: ۴۰۲).

۳-۳. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی در کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی بسیار قابل توجّه است؛ برای نمونه در باب «الاسد و الثور» در حکایت «الناسک واللص و الثعلب و امرأة الاسکاف» سخن از کنیزی است که دربارهٔ او چنین آمده است: «وکان للمرأة جاریة تؤاجرها وکانت الجاریة قد علقت رجلاً ترید اَن تتخذّه بعلاً لها.» (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۸۵)

نصرالله منشی ضمن توصیف کنیز و پردازش شخصیت او چنین می‌نویسد: «وآن زن کنیزکان آن‌کاره داشت و یکی را از آن کنیزکان که در جمال رشک عروسان خلد بود، ماهتاب از بناگوش او نور دزدیدی و آفتاب پیش رخش سجده بردی، دل‌آویزی جگرخواری، مجلس‌افروزی، جهان‌سوزی، چنان که این ترانه در وصف او درست آید:

گرحسن تو بر فلک زند خرگاهی — از هر برجی جدا بتابد ماهی
ور لطف تو در زمین بیابد راهی — صد یوسف سر برآرد از هر چاهی

به برنایی نوخط، آشوب زنان و فتنهٔ مردان؛ بلند بالای باریک‌میان، چست‌سخن، نغزبذله، قوی‌ترکیب.

چنان کس کش اندر طبایع اثر — زگرمی و تری بود بیشتر

مفتون شده بود و البته نگذاشتی که دیگر حریفان گرد او گشتندی.

چشمی که ترا دیده بود ای دلبر — پس چون نگرد به روی معشوق دگر؟»

(منشی، ۱۳۶۲: ۷۵)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود نصرالله منشی با وصف کنیز و استفاده از صورخیال اغراق، تنسیق‌الصفات و اشعار فارسی شخصیت کنیز را برجسته می‌کند. نمونه‌های دیگر شخصیت‌پردازی در این موارد مشهود است: وصف زن بازرگان (همان، ۱۳۷)، توصیف زن

بازرگان (همان، ۲۱۴)، توصیف موشی که به صورت دختری زیبا درآمده بود (همان، ۲۲۴-۲۲۵) و وصف زن زاهد (همان، ۲۶۱-۲۶۲).

شخصیت داستانها نیز گاهی متفاوت است؛ برای نمونه در داستان «الرجل و التنین»، «فیل هائج» (ابن‌مقفّع، ۱۹۹۰: ۷۱) و در ترجمهٔ فارسی «اشتر مست»آمده است (منشی، ۱۳۶۲: ۵۶). از آنجا که فیل برای خوانندهٔ ایرانی چندان آشنا نیست، شاید نصرالله منشی خواسته است با آوردن شتر ارتباط نزدیک‌تری با خوانندهٔ ایرانی برقرار کند. در حکایت «اللبوه و الأسوار والشعهر» پرنده‌ای به نام «ورشان» به اظهارنظر می‌پردازد (ابن مقفّع،۱۹۹۰: ۲۱۴)؛ امّا در ترجمهٔ فارسی این حکایت چنین پرنده‌ای وجود ندارد و سخن او از زبان شغال بیان می‌شود (منشی، ۱۳۶۲: ۳۳۷). در باب «ایلاذ و بلاذ و ایراخت» -که در ترجمهٔ نصرالله منشی با عنوان «پادشاه و برهمنان »آمده است- حکایتی دیده می‌شود که در ترجمهٔ فارسی هم آمده است؛ امّا اسمها متفاوت‌اند: هبلار در مقابل بلاذ، جوبر در مقابل جویر، ایران دخت درمقابل ایراخت، بلار در مقابل ایلاذ، کاک در مقابل کالا و کارایدون در مقابل کباریون (منشی، ۱۳۶۲: ۳۵۲؛ ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۲۰۰).

در باب «الجرذ و السنور»، گربه «رومی» و موش «فریدون» نامیده شده است: «زعموا أن شجرهٔ عظیمهٔ کان فی اصلها حُجْر سنّور له رومی و کان قریباً منه حجر جرذٍ یقال لهُ فریدون» (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۷۹)؛ امّا در ترجمهٔ فارسی، گربه و موش نامی ندارند و نصرالله منشی متن مزبور را چنین ترجمه می‌کند: «آورده‌اند که به فلان شهر درختی بود و در زیر درخت سوراخ موش و نزدیک آن گربه‌ای خانه‌ای داشت.» (منشی، ۱۳۶۲: ۲۶۷) در باب «الملک و الطائر فنزه» ملکی از ملوک هند به نام «بریدون» حضور دارد (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۸۵)؛ امّا در همین باب در متن فارسی «ملکی بود او را ابن مدین خواندندی.» (منشی، ۱۳۶۳: ۲۸۳)

در باب «ابن الملک و اصحابه» پسر شریف‌زاده با مردی مواجه می‌شود: «فمرّ به رجلٌ من عظماء المدینهٔ» (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۲۳۲)؛ امّا در ترجمهٔ فارسی با زن توانگری روبه‌رو می‌شود: «ناگهان زن توانگری بر وی گذشت.» (منشی، ۱۳۶۲: ۴۱۲) در داستان «السائح و الصائغ» مار خواهری از جنیان دارد (ابن مقفّع، ۱۹۹۰: ۲۳۹)؛ امّا در ترجمهٔ فارسی چنین شخصیتی دیده نمی‌شود (منشی، ۱۳۶۲: ۴۰۵).

۴-۳. تفاوت در نتیجه‌گیری

نتیجه‌گیری از داستانها در کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی معمولاً کلّی‌تر است؛ امّا در کلیلهٔ ابن مقفّع بیشتر مربوط به شخصیتهای داستانی است که نقل می‌شود؛ مثلاً در پایان داستان «الذئب و الغراب و ابن آوی و الجمل» در باب «الاسد و الثور» آمده است: «وانما ضربت لک هذا المثل لتعلم انّه ان کان اصحاب الاسد قد اجتمعوا علی هلاکی فانّی لستُ اقدر اَنْ امتنع منهم» (ابن‌مقفّع، ۱۹۹۰: ۱۰۲)؛ امّا در پایان همین داستان در ترجمهٔ نصرالله منشی می‌خوانیم: «و این مثل بدان آوردم که مکر اصحاب اغراض خاصه که مطابقت نمایند، بی‌اثر نباشد.» (منشی، ۱۳۶۲: ۱۰۹) همچنین است در پایان داستان «طیطوی» در باب «شیر و گاو» (همان، ۱۱۳) و نیز در پایان داستان مرزبان و بازدار در باب «بازجست کار دمنه» (همان، ۱۵۵).

از آنجا که هدف نصرالله منشی فقط بیان داستان نیست و بیشتر به هدف اخلاقی خود می‌اندیشد، از هر فرصتی برای پند و اندرز و بیان نکات اخلاقی و حکمی استفاده می‌کند؛ مثلاً «در دو باب نخست، کلیله، یکی از دو شخصیت اوّل داستان، طرفدار گوشه‌گیری و عزلت از مجاورت سلطان و احتراز از مکر اندیشی و حیله‌گری است و دمنه خواهان تقرّب به سلطان و ارتکاب خطر و مقام‌جویی و جاه‌طلبی. در طی مباحث و مناظرات این دو، بسیاری از نکات اخلاقی و اجتماعی بیان می‌شود و به اقتضای مورد، نویسنده به ذکر آرا و عقاید مختلف می‌پردازد و سرانجام آن را که خود می‌پسندد و رجحان می‌نهد، ذکر می‌کند.» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۴۸۱)

نتیجه

مقایسهٔ داستانهای کلیله و دمنهٔ ابن مقفّع با ترجمهٔ فارسی آن، نشان می‌دهد که نصرالله منشی با استفاده از شیوهٔ ترجمهٔ آزاد یا ارتباطی به ترجمهٔ این اثر همت گماشته است. او با مهارت در نویسندگی و تسلّط به دو زبان فارسی و عربی، از ترجمهٔ واژه به واژه و تحت‌اللفظی خودداری کرده است و ترجمهٔ او از جهت زبانی، ادبی و داستانی با متن اصلی تفاوتهایی دارد. بیشترین تفاوت این دو اثر را می‌توان در توصیف، صحنه‌پردازی و شخصیت‌پردازی مشاهده کرد. تفاوت عمدهٔ دیگر، تغییرنامهای اشخاص و مکانها است که در بیشتر حکایتها با آن روبه‌رو می‌شویم. کاهش، افزایش و تغییر حکایتها نیز از تفاوتهای این دو کتاب محسوب می‌شود. نثر

ادبی منشی نیز از نثر ابن مقفّع کاملاً متمایز است. دربارهٔ میزان وفاداری نصرالله منشی به متن اصلی باید گفت که اگر وفاداری را در سطحی فراتر از لفظ بدانیم، او سعی کرده است به متن اصلی وفادار باشد؛ امّا از آنجا که او نویسنده‌ای تواناست، به خود اجازه می‌دهد تغییراتی در متن ایجاد کند تا هم توجّه مخاطب را جلب کند و هم بر بلاغت سخن خویش بیفزاید.

پی‌نوشتها

۱. برای اطلاع بیشتر در این زمینه ر.ک: زرین‌کوب، عبدالحسین؛ نقش بر آب؛ تهران: معین، ۱۳۶۸، ۳۴۲-۳۴۱.

2. Communicative
3. Free translation
4. Literal translation
5. Word for word transition
6. Metaphrase
7. Parahrase
8. Imitation
9. Communicative
10. Semantic

۱۱. از این پس برای ارجاع به کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی در داخل متن از واژهٔ منشی و صفحهٔ مورد استفاده و برای ارجاع به کلیله و دمنهٔ ابن‌مقفع از واژهٔ ابن‌مقفع و صفحه مورد نظر استفاده می‌شود.

۱۲. در کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی تصحیح مجتبی مینوی حکایتهای هر باب با عنوانهایی از دیگر حکایت جدا شده‌اند که با داستانهای اصلی هر باب در مجموع شامل ۵۶ حکایت است. از آنجا که ایشان تمثیلهایی مانند «مردی که یک خانه پر عود داشت» (منشی، ۱۳۶۲: ۴۶) و «سگی که بر لب جوی استخوانی یافت» (همان، ۵۳) را در زمرهٔ حکایات آورده‌اند، لازم بود تمثیل «مرد بینا و نابینا» (همان، ۴۰)، «زنبور و نیلوفر» (همان، ۱۰۵) و «مگس و فیل» (همان‌جا) را نیز حکایت محسوب کنند.

در کلیله و دمنهٔ ابن‌مقفع تصحیح دکتر محمد امین فرشوخ نیز حکایتها با عنوان «مثل» از هم جدا شده‌اند که درمجموع شامل هفتاد مثل است. ایشان برای حکایتهای «مردی که یک خانه پرعود داشت» (ابن‌مقفع، ۱۹۹: ۶۵)، «سگی که بر لب جوی استخوانی یافت» (همان، ۶۸)، «بطی که در آب روشنی ستاره می‌دید» (همان، ۹۷)، «زنبور و نیلوفر» (همان، ۹۸) و «مگس و فیل» (همان، ۹۹) عنوان مثال ذکر نکرده‌اند؛ اما «مرد بینا و نابینا» را که مجتبی مینوی حکایت محسوب نکرده است، با عنوان «مثل‌البصیر و الاعمی» مشخص کرده‌اند.

۱۳. حکایتهای «صاحب‌البیت و اللص» (همان، ۴۵)، «الفقیر و اللص» (همان، ۴۶)، «الحمامه و فراخها» (همان، ۴۷)، «التاجر و شریکه» (همان، ۴۸)، «اللص و التاجر» (همان، ۴۹)، «الاخوه الثلاثه» (همان، ۵۰)، و «الصیاد و الصدفه» (همان، ۵۱) در باب تمهید بزرجمهر که معادل باب عرض‌الکتاب است، نیامده‌اند. حکایت «الخادم و الرجل» (همان، ۶۷) نیز از باب برزویه حذف شده است.

۱۴. این حکایتها عبارت‌انداز: «مهرایز ملک الجرذان» (همان، ۲۲۱)، «الملک الذی اراد سد نقب الجبل» (همان، ۲۲۳)؛ «الحمار الذی التمس قرنین فذهبت اذناه» (همان، ۲۲۴) و «الحمامه و الثعلب و مالک الحزین» (همان، ۲۴۳).

منابع

ابن‌مقفع، عبدالله؛ ***کلیله و دمنه***؛ تصحیح محمد امین فرشوخ؛ بیروت: دارالفکر العربی، ۱۹۹۰.

انوشه، حسن (به سرپرستی)؛ ***دانشنامهٔ ادب فارسی***؛ ج۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶.

بهار، محمدتقی؛ ***سبک‌شناسی***؛ ج۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.

حق‌شناس، علی‌محمد؛ «نظم، نثر و شعر سه گونهٔ ادب»، ***مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبانشناسی***؛ به کوشش سید علی میرعمادی؛ تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۳.

خزاعی‌فر، علی؛ ***ترجمهٔ متون ادبی***؛ تهران: سمت، ۱۳۸۲.

خطیبی، حسین؛ ***فن نثر در ادب پارسی***؛ تهران: زوار، ۱۳۶۶.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***نقش بر آب***؛ تهران: معین، ۱۳۶۸.

ـــــــــــــــ؛ «سیاحت بیدپای»، ***راهنمای کتاب***؛ س۵، ش۴ و ۵ (۱۳۴۱).

صفوی، کوروش؛ ***از زبانشناسی به ادبیات***؛ ج۱و ۲، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰.

کبیری، قاسم؛ ***اصول و روش ترجمه***؛ تهران: رهنما، ۱۳۷۹.

گنتزلر، ادوین؛ ***نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸۳.

محجوب، محمدجعفر؛ ***دربارهٔ کلیله و دمنه***؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۴۹.

مکاریک، ایرنا ریما؛ ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸۳.

منشی، نصرالله؛ ***کلیله و دمنه***؛ تصحیح و توضیح مجتبی مینوی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۲.

یوسفی، غلامحسین؛ ***دیداری با اهل قلم***؛ ج۱، تهران: علمی، ۱۳۶۷.

مقایسهٔ افسانه‌های فارسی و عربی

دکتر محمد جعفری قنواتی

مقدمه

پیوندهای تاریخی میان مردم فارس و عرب پیوندهایی بسیار کهن است که سابقهٔ آن به پیش از اسلام می‌رسد. وابستگی پادشاهی حیره به ساسانیان و فرمانروایی ایرانیان بر یمن و وجود عدهٔ بی‌شماری از ایرانیان در این کشور که به «ابناء» یا «احرار» معروف شدند، داستان ساختن کاخ خورنق و تربیت بهرام گور نزد اعراب و به پادشاهی رسیدن وی با کمک و وساطت منذر و پسرش نعمان و حتی تسلط بهرام به زبان عربی تا جایی که می‌توانسته شعر عربی نیز بسراید (مسعودی، ۱۳۷۴: ۲۵۶)، معروف‌تر از آن است که بخواهیم در مورد آنها مطالب مکرری بنویسیم.

تاریخ‌نویسان از وجود اعرابی که فارسی را به خوبی می‌دانستند و در دربار انوشیروان به کار مترجمی مشغول بودند، یاد کرده‌اند (احمد بن ابی‌یعقوب، ۱۳۷۴: ۲۶۱). ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، مورخ بزرگ اسلامی، در مروج‌الذهب شعری از شاعری عرب نقل می‌کند که ناظر بر روابط دیرینهٔ اعراب و فارسیان است:

زمزمت الفرس علی زمزم و ذلک فی سالفها الاقدم (مسعودی، ۱۳۷۴: ۲۳۶)

«ایرانیان از روزگار قدیم بر سر چاه زمزم، زمزمه می‌کرده‌اند.» همچنین از قصه‌گویی به نام نضر بن الحارث یاد شده است که داستانهای ایران باستان، از جمله رستم و اسفندیار را برای اعراب نقل می‌کرده است (محمدی ملایری، ۱۳۷۴: ۱۸۱). اما آنچه باعث در آمیختن فرهنگ فارسی و عربی شد، شکست نظامی ساسانیان از اعراب و گسترش اسلام در ایران بود. در زمان بنی‌عباس، بنا به دلایل گوناگون، فرهنگ عربی به شدت تحت تأثیر فرهنگ فارسی قرار گرفت. در این زمان اعراب در همهٔ زمینه‌های زندگی خویش از فرهنگ ایرانی پیروی می‌کردند (طه ندا، ۱۳۸۰: ۳۷).

یکی از این عرصه‌های تأثیرپذیری، فلکلور یا فرهنگ عامه، به ویژه ادبیات شفاهی بوده است. گفتهٔ ابن ندیم دربارهٔ افسانه‌های ایرانی و تأثیر آن بر اعراب معروف‌تر از آن است که نیاز به نقل آن باشد؛ اما در تأیید گفتهٔ ابن ندیم می‌توان از قصهٔ عنتر، معروف‌ترین قصهٔ عربی، یاد کرد که متأثر از داستانهای حماسی فارسی است (محمدی ملایری، ۱۳۷۴: ۱۹۹). علاوه بر این می‌توان به سیرت فیروزشاه، یکی از داستانهای عامهٔ عربی، اشاره کرد. بر اساس پژوهش دکتر محمد رجب النجار، این داستان ترجمه‌ای عامیانه، مختصر و آزاد از شاهنامهٔ فردوسی است که پیش از ترجمهٔ بنداری صورت گرفته است (محمد جمال‌الدین، ۱۳۷۴: ۶۱۰).

اعراب ایرانی یکی از حلقه‌های ارتباطی فرهنگ فارسی و عربی

بسیاری از پژوهشگران راههای متعدد تأثیرگذاری فرهنگ فارسی بر عربی را مورد بحث قرار داده‌اند. اما نگارنده می‌خواهد عاملی که تا کنون کمتر مورد توجه پژوهشگران بوده، یعنی نقش اعراب خوزستان را به عنوان یکی از عوامل مهم این تأثیرگذاری بکاود.

برای این منظور ابتدا سی قصه از قصه‌های شفاهی رایج در میان این مردم بررسی شده و سپس تأثیرات قصه‌های فارسی برآنها نشان داده شده است. در این بررسی هم از بایگانی شخصی خود و هم از برخی کتابهای چاپی استفاده کرده‌ام.

اعراب ایرانی که سابقهٔ سکونتشان در خوزستان به صدها سال پیش از انقراض ساسانیان می‌رسد (کسروی)، در انتقال ادبیات شفاهی، به ویژه قصه‌های فارسی به غرب امپراتوری اسلامی نقشی مهم و قابل توجه داشته‌اند. این مردم به دلیل همزبانی با همسایگان جنوبی و

غربی ما به مثابهٔ یکی از حلقه‌های ارتباط با فرهنگ اعراب و از این طریق با غرب جهان اسلام عمل می‌کرده‌اند.

بررسی قصه‌ها

پیش از وارد شدن به موضوع مقایسهٔ قصه‌ها، ضروری است که به نکته‌ای مهم در زمینهٔ قصه‌شناسی اشاره کنم. هر قصه‌ای را (اعم از شفاهی و کتبی) از نظر ساختار می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: یکی روساخت[۱] و دیگری ژرف‌ساخت.[۲] ژرف‌ساخت شامل جوهرهٔ اصلی، اندیشه، بن‌مایه‌ها و روندهای اصلی قصه است. چگونگی و کیفیت بروز و ظهور ژرف ساخت را روساخت می‌گویند که در روایتهای گوناگون هر قصه، رنگ و بوی متفاوت به خود می‌گیرد؛ مثلاً در مناطق خشک و کم‌آب، چاه‌ها و برکه‌ها منبع آب محسوب می‌شوند، در حالی که در مناطق کوهستانی، چشمه‌ها و رودخانه‌ها این نقش را دارند. متناسب با وضع طبیعی هر منطقه، خارکن، کفاش، پینه‌دوز یا سایر اقشار اجتماعی می‌توانند در روایتهای مختلف جایگزین هم شوند. این موضوع دربارهٔ میوه‌ها نیز صدق می‌کند. در مناطق گرمسیری خرما میوه‌ای است که می‌تواند در دستهای درویش قصه، متبرک شود و برای شفای نازایی به کار رود. در صورتی که درویش همین قصه در روایت مثلاً خراسانی، سیب را متبرک می‌کند. گم شدن در بیابان می‌تواند جایگزین گم شدن در جنگل یا کوه شود.

روساخت قصه‌های شفاهی ابتدا، گزارش و انتها دارد. ابتدای قصه‌های ایرانی معمولاً با عبارتهای یکی بود، یکی نبود؛ بود نبود، روزگاری بود؛ پادشاهی بود و جمله‌های مشابه دیگر شروع می‌شود. انتهای قصه‌ها نیز جمله‌ها و عبارتهای آهنگین دارند؛ مانند قصهٔ ما به سررسید؛ بالا رفتیم ماست بود؛ و همین‌طور که اینها به مرادشون رسیدند ایشاالله همهٔ شما به مرادتون برسید.

در گزارش قصه‌های ایرانی با جمله‌های معینی روبه‌رو می‌شویم که قصه‌گویان برای ارتباط قسمتهای مختلف قصه از آنها استفاده می‌کنند؛ مانند حالا ملک محمد را بگذاریم برویم سراغ شاهزاده؛ حالا دوکلمه هم از وزیر بشنو؛ القصه؛ کار اینها به اینجا کشید و غیره.

نتایجی که از مقایسهٔ قصه‌های فارسی و عربی به دست آمده است، از این قرار است:

۱. جمله‌های ابتدایی، میانی و پایانی اغلب قصه‌های بررسی شده (به استثنای دومورد) مانند قصه‌های فارسی است. قصه‌ها معمولاً با بود، نبود شروع می‌شود. این تعبیر در زبان راویان عرب به صورت کان، ماکان آمده است که ترجمهٔ تحت‌اللفظی بود، نبود است. این تعبیر را برخی از مترجمان خوزستانی قصه‌های شفاهی با پیروی از قصه‌های فارسی یکی بود، یکی نبود ترجمه کرده‌اند. دلیل این کار احتمالاً شهرت جملهٔ اخیر است. با توجه به اینکه اصطلاح بود، نبود در میان فارسی‌زبانان خوزستان رایج نیست، مترجمان نیز احتمالاً با آن آشنا نبوده‌اند و از همین رو کان، ماکان را معادل یکی بود، یکی نبود دانسته‌اند. جمله‌های دیگری که در ابتدای برخی از قصه‌های عربی می‌آید؛ عبارت‌اند از:

کان ملک: پادشاهی بود و یوم‌الایام: روزی روزگاری.

پایان قصه‌ها نیز با جمله‌هایی مانند خدا همهٔ ما و شما را به مراد برساند، یا من آنها را ترک کردم و آمدم، توأم است که هر دو جمله در قصه‌های فارسی به کار می‌رود. پس قصه‌گویان عرب هنگام قصه‌گویی، همچون فارسی‌زبانان، برای ارتباط دادن قسمتهای مختلف قصه، جمله‌ها و اصطلاحاتی را به کار می‌گیرند که در سطور پیش نمونه‌هایی از آنها را ذکر کردم.

۲. بیش از شصت درصد قصه‌های بررسی شده (تعداد نوزده قصه)، قصه‌هایی هستند که روایتهای مختلفی از آنها نه فقط در میان فارسی زبانهای خوزستان، بلکه در سایر نقاط ایران نیز وجود دارد؛ مانند ماه پیشانی (کد ۴۸۰)، بلبل سرگشته، تقدیرنویس (کد ۹۳۰)، زخم زبان (کد B ۱۵۹) و شاه با دزدان به دزدی می‌رود (کدC۹۵۱). روایتهای عربی این قصه‌ها هیچ‌گونه تفاوت ژرف‌ساختی با روایتهای فارسی آنها ندارد. برای تدقیق این استنباط خویشکاریهای[۳] قصهٔ بلبل سخنگو را ذکر می‌کنیم:

– زن پدر بد طینت ناپسری خود را می‌کشد.
– زن پدر، پسر را می‌پزد و به خورد پدر می‌دهد.
– خواهر از آن غذا نمی‌خورد و استخوانها را زیر درختی چال می‌کند.
– استخوانها تبدیل به بلبل می‌شوند.
– بلبل با آوازش برای خود سوزن تهیه می‌کند و آنها را در دهان پدر و زن پدر می‌ریزد و انتقام می‌گیرد.
– بلبل به شکل اول (پسر) برمی‌گردد.

نگارنده یک روایت عربی و سه روایت فارسی از این قصه در شهرهای خوزستان ضبط کرده است. ترجمهٔ روایت عربی نیز با نام پرندهٔ سبز در کتاب افسانه‌های مردم عرب خوزستان آمده است (عزیزی بنی‌طرف، ۱۳۷۵: ۸۶). علاوه بر این، روایتهای بسیاری از این قصه در سایر نقاط ایران گردآوری شده است.[۴]

تفاوت روایتهای عربی با روایتهای فارسی این است که در روایت عربی، استخوانهای پسر به جای بلبل، به خروسی تبدیل می‌شود که توانایی پرواز کردن دارد. همان‌گونه که مشخص است، اختلاف بسیار جزئی بوده و مربوط به روساخت قصه است. نکتهٔ جالب در تشابهات روایتهای عربی و فارسی، آن است که حتی اشعار بلبل و خروس بسیار شبیه یکدیگر هستند. در روایت عربی، خروس شعرهای زیر را می‌خواند:

مره ابوی قتلتنی/ و ابوی أکل من لحمی/ و اختی العزیزه لست اعظامی/ و ضمتی ابحجر مِن هولاء المجرمین.

بلبل نیز در اغلب روایتهای فارسی این شعرها را می‌خواند:

منم منم بلبل سرگشته/ از کوه و کمر برگشته/ زن پدر... مرا کشته/ پدر نامرد مرا خورده/ خواهر دلسوز مرا با آب و گلاب شسته.

۳. در شش قصه از قصه‌های بررسی شده، قصه‌هایی فرعی[۵] وجود دارد که روایتهای مشابه آنها در قصه‌های فارسی به چشم می‌خورد؛ مانند اپیزود خیانت زنی شوهردار و همخوابگی او با غلامی سیاه، شب هنگام در خارج از خانهٔ خود و سرانجام رسوایی او که در قصه‌ها با نام حاتم طایی آمده است.

با توجه به نکتهٔ دو، می‌توان گفت که فقط پنج قصه از قصه‌های بررسی شده تشابهی قابل‌توجه با قصه‌های فارسی نداشته‌اند، یعنی حدود هفده درصد.

۴. در میان قصه‌های بررسی شده، قصه‌هایی با ساختار قصه در قصه وجود دارد. به این مفهوم که چندین قصه در ضمن یک قصه تعریف می‌شود. این ساختار، از نظر تاریخی تباین کامل با قصه‌های عربی دارد. عموم قصه‌شناسان و پژوهشگران، اعم از ایرانی و غیرایرانی، بر غیرعربی بودن این ساختار و در مقابل، بر ایرانی یا ایرانی- هندی بودن آن تأکید دارند (عیسی‌العاکوب، ۱۳۷۴: ۲۱۲).

۵. از قصه‌های بررسی شده، پنج مورد آن، قصه‌های حیوانات است که از هر پنج مورد روایتهای فارسی در دست است. نکتهٔ جالب اینکه، روایتهایی از تعدادی از آنها در ادب کلاسیک ما نیز وجود دارد؛ مانند روباه و شیر و گرگ (کد ۵۱) که در فرائد السلوک و مثنوی آمده است؛ میمونی که دل خود را در خانه گذاشته است (کد ۹۱) که در کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و فرائد السلوک روایتهایی از آن ذکر شده است و مار ناسپاس (کد ۱۵۵) که در فرائد السلوک مشاهده می‌شود.

همان گونه که می‌دانیم قصه‌های حیوانات نیز از آن دسته قصه‌هایی هستند که قصه‌پژوهان بر ایرانی- هندی یا ایرانی بودن آن تأکید دارند (غنیمی هلالی، ۱۳۷۳: ۱۳۱).

راههای انتقال قصه‌های شفاهی در میان مردم فارس و عرب خوزستان

بنده در جایی دیگر، به تفصیل، تعامل ادب شفاهی فارسی و عربی و راههای مختلف تأثیر و تأثر آنها را در سطح ملی بررسی کرده است (جعفری قنواتی، ۱۳۸۲). به همین دلیل و نیز با توجه به موضوع پژوهش فعلی، در اینجا فقط به اشکال محلی آن (درخوزستان) می‌پردازد:

۱. وجود شهرهایی با ترکیب عربی- فارسی: در بعضی از شهرهای خوزستان، مانند اهواز، آبادان و ماهشهر، اعراب و فارسها یک‌جا و در کنار هم زندگی می‌کنند. رفع نیازهای ضروری و اولیهٔ زندگی، باعث ایجاد ارتباطاتی میان این مردم می‌شده است. در این شهرها افراد زیادی را می‌توان دید که به هر دو زبان تسلط دارند. همین موضوع، امکان ارتباط و در نتیجه، انتقال فرهنگها را بیشتر می‌کرده است.

محمد ابراهیم کازرونی، متخلص به نادری که در اوایل سلطنت محمد شاه قاجار، طی مأموریتی اداری، از بنادر و جزایر خلیج فارس بازدید کرده، دربارهٔ بندر معشور (ماهشهر) می‌نویسد: «... و عدد بیوتات بندر مذکور سیصد خانه می‌شود، به قدر پنجاه شصت خانه از متفرقهٔ بهبهان و ما بقی از اهل همان بندر مذکور می‌باشند و معامله و آمد و شد به بصره می‌نمایند... زنان آنجا ملبس به لباس عربی و مردان ایشان مرکب لباس می‌پوشند و هم به عربی و هم به زبان عجمی تکلم می‌نمایند.» (کازرونی، ۳۶)

در جای دیگر، دربارهٔ بندر محمره (خرمشهر)، در زمان آبادی و رونق آن می‌نویسد: «و در آن بندر جدیدالبنا در دو طرف شط دجله به قدر شش هزارخانه از متفرقه شده بلدان مملکت

فارس و از اهالی شوشتر و دزفول و هویزه و بهبهان و کازرون و مجاورین بندر ابوشهر و مضافات آنکه بندر ریگ و گناوه و دیلم و ریشهر باشند در آن مجاور و بازارها و کاروانسراها و تیمچه و قهوه‌خانه‌های با صفا در آن محل برپا داشته‌اند.» (همان، ۲۹)

سِر اُستن هنری لایارد که در زمان محمد شاه قاجار، در خوزستان به سر می‌برده، همین موضوع را دربارهٔ شوشتر ذکر می‌کند: «شوشتری‌ها معمولاً با زبان عربی آشنایی دارند؛ ولی بیشتر به فارسی سخن می‌گویند.» (لایارد، و دیگران، ۱۳۷۱: ۷۲)

۲. بیشتر مردم خوزستان، اعم از فارس و عرب شیعهٔ دوازده امامی هستند. این موضوع، دست‌کم از زمان صفویه به بعد، مسجل است. همین موضوع، خود از ایجاد اختلاف مذهبی که یکی از دلایل دوری اقوام یا در بدترین حالت، باعث دشمنی و درگیری آنها می‌شود، ممانعت می‌کرده است. همچنین، باعث می‌شده است که در دوره‌های مختلف، اقوام فارس و عرب خوزستان، از رهبر مذهبی واحدی -که در بیشتر اوقات از مردم شوشتر یا بهبهان بوده- پیروی کنند. بی‌تردید خانهٔ چنین رهبرانی، مرکز تجمع مردم برای حل مسائل دینی، عرفی و اجتماعی بوده است و همین موضوع، در انتقال ادبیات شفاهی اقوام، تأثیرهای معینی بر جای می‌گذاشته است. نگارنده خود در اواخر دههٔ چهل شمسی، از نزدیک شاهد چنین تجمعاتی بوده است.

آیینها و مراسم مذهبی را نیز باید یکی دیگر از راههای تأثیر و تأثر فرهنگی در خوزستان محسوب کرد. عید فطر و مراسم دههٔ اول محرم، از مهم‌ترین این آیینها و مراسم هستند. عید فطر در خوزستان، به صورتی مفصل برگزار می‌شود. مراسم آن -که از جمله می‌توان به دید و بازدید گروهی مردم اشاره کرد- امکان تجمع و اختلاط مردم را فراهم می‌کرده است.

۳. وجود بنادری مانند ماهشهر، خرمشهر و بُزی (باسیان باستانی در نزدیکی شادگان) باعث رونق تجارت بوده و امکان امتزاج و اختلاط اقوام را بیشتر می‌کرده است. تجار و بازرگانان نقاط مختلف خوزستان، بختیاری و اصفهان مال‌التجارهٔ خود را از این بنادر صادر یا وارد می‌کرده‌اند. طبیعی است که این امور، مستلزم حضور افراد ذی‌نفعی بوده که به گروههای قومی و زبانی مختلف وابسته بوده‌اند.

۴. بسیاری از مردم فارس، پس از پایان کار برداشت گندم که مصادف با خرماچینی (ثَمْره) در شهرهای عرب‌نشینی مانند شادگان، خرمشهر و بصره بود، برای کار به این شهرها مهاجرت موقت می‌کردند. حضور این گروههای وسیع، زمینهٔ اختلاط فرهنگی را بیشتر می‌کرده است.

این افراد، معمولاً به همراه خانوادهٔ خود و برای مدتی نزدیک چهار تا پنج ماه، بـه ایـن منـاطق مهاجرت می‌کردند. بسیار اتفاق می‌افتاد که دختران این خانواده‌هـا در همـان شـهرها، حتـی در بصره ازدواج می‌کردند و در همان جا ماندگار می‌شدند. تأثیر این‌گونـه مهاجرتهـا بـر انتقـال و تبادل فرهنگی، روشن تر از آن است که ضرورتی به شرح مبسوط داشته باشد.

۵. در خوزستان، بنا به سنتی قدیم، در روزهای جمعه، مـردم هـر منطقـه در «مضـیف» شـیوخ عرب یا خوانین فارس، دور هم جمع می‌شوند و اعضای خانواده صاحب مضـیف، بـا قهـوه و چای از آنها پذیرایی می‌کنند. اساس شکل‌گیری چنین تجمعی، این بوده کـه افـراد مختلـف بـا حضور در مضیف، به طرح مسائل، مشکلات و دعاوی خود می‌پرداختند تا شیوخ یـا خـوانین، به حل و فصل آنها بپردازند. در بسیاری مواقع، هیچ‌گونه مشکل یا معضـلی وجـود نـدارد؛ امـا تجمعات یادشده، بنا به سنت دیرینه برقرار می‌شود. این تجمعـات نقـش بسـزایی در انتقـال و تبادل فرهنگ و ادبیات شفاهی گروههای قومی داشته است. بسیاری از سفرنامه‌نویسان، به ایـن گونه تجمعات اشاره کرده اند (دیالافوا، ۱۳۶۱: ۵۰۷).

نگارنده که خود بارها در این تجمعات حضور داشته، از نزدیک شاهد ایراد مثـل، تمثیـل و قصه بوده است. نکتهٔ جالب توجه اینکه هر گاه راوی‌ای عرب، مثلی به فارسی ایـراد مـی‌کنـد، ابتدا اصطلاح «عجم ایگول» (ایقول)، به معنای «عجم می‌گوید» را ذکر می‌کند و سپس مثـل یـا تمثیل را می‌آورد. در موارد زیادی، راوی ابتدا اصل مثل را به زبان فارسی می‌گویـد، سـپس بـه زبان عربی، به تفسیر آن می‌پردازد. این موارد، یادآور نقل‌قولهایی است که در ادبیات کلاسـیک زبان عربی با امثال و قصص فارسی ذکر می‌شده است. کتابهایی که اعراب از سدهٔ سوم به بعـد نوشته‌اند، سرشار از مثلها و قصه‌های ایرانیان پیش از اسلام بوده است. در این کتابهـا، خواننـده بارها با این عبارتها مواجه می‌شود: کانت العجم تقول؛ قرأت فـی بعـض کتـب العجـم؛ کانـت ملوک الاعاجم تقول؛ قال اردشیربن بابک؛ قال الاکاسره؛ قال بوذرجمهر و غیره.

۶. حضور غلامان، کنیزان، لَله‌ها و دایه‌ها در میان خانواده‌های متمکّن و متمّول، یکـی دیگـر از راههای انتقال فرهنگها بوده است.

۷. ازدواجهایی که میان مردم فارس و عرب منطقه صورت می‌گرفته نیز از دیگر راههای انتقـال و تبادل ادبیات شفاهی در منطقه بوده است. این‌گونـه پیونـدهای خویشـی، از گذشـته در بـین مردم منطقه وجود داشته است. لایارد در گزارش خود چنین نوشته است: «بیشتر خـانواده‌هـای

عرب با مردم بومی شوشتر، دزفول و بهبهان وصلت کرده‌اند. حتی زن بزرگ شیخ ثامر، دخترحکمران زیتون است.» (لایارد، ۱۳۷۶: ۷۲)

۸. علما و طلاب علوم دینی با مسافرت به عتبات عالیات و اقامت در آنجا در انتقال قصه‌های شفاهی نقش قابل توجهی داشته‌اند و چون اهل منبر نیز بوده‌اند بی‌تردید درخطابه‌ها و تقریرات خود ناچار از ایراد تمثیل و قصه بوده‌اند. برخی از این افراد کتابهایی نیز نوشته‌اند که در آنها قصه‌های فراوانی از ادب عامه وجود دارد؛ مانند زهرالربیع از سید نعمت‌اله جزایری، لمعات‌البیان از مولانا نصراله تراب دزفولی که شرح ابن ابی‌الحدید بر نهج‌البلاغه را نیز به فارسی ترجمه کرده است.

در تذکره‌های فارسی، به ویژه آنها که از قرن دهم به بعد تألیف شده است، بسیاری از این‌گونه افراد معرفی شده‌اند؛ مثلاً در تذکرهٔ نصرآبادی به بیش از سی نفر از این افراد اشاره شده است.

نتیجه

مقالهٔ حاضر گزارشی مختصر از پژوهشی گسترده است که دربارهٔ همسانیهای جوهری ادبیات شفاهی فارسی و عربی صورت گرفته است. این پژوهش نشان می‌دهد که قصه‌های رایج در میان اعراب به شدت تحت تأثیر قصه‌های فارسی هستند؛ این تأثیر، هم بن‌مایهٔ قصه‌ها و هم ساختار آنها را دربرمی‌گیرد.

همان گونه که ادبیات ما در زمینهٔ قصه‌نویسی و قصه‌پردازی بر ادبیات عرب تأثیر گذاشت و بسیاری از قصه‌های ایرانی به زبان عربی برگردانده شدند، قصه‌های شفاهی ما نیز همین تأثیر را برجای گذاشته‌اند. این بررسی، یک بار دیگر این گفتهٔ پژوهشگران را که فن قصه‌نویسی و قصه‌پردازی در میان اعراب از فنون دخیل بوده، تأیید می‌کند (محمدی ملایری،۱۳۷۴: ۱۸۴). همچنین مؤید این موضوع است که «افسانه‌های ایرانی یکی از منابع عمدهٔ قصهٔ عربی و از ارکان آن» به شمار می‌آید.

پی‌نوشتها

1. Surface- structure
2. Deep- structure

دو اصطلاح روساخت و ژرف‌ساخت را از استاد دکتر سعید حمیدیان وام گرفته‌ام که در کتـاب هنـر و اندیشهٔ فردوسی آورده‌اند.

3. Function

۴. فقط در این کتاب هفت روایت از این قصه وجود دارد: وکیلیان، سـید احمـد؛ مثلهـا و افسـانه‌هـای ایرانی؛ تهران: سروش، ۱۳۷۸: ۲۷۵-۳۰۳.

5. Episode

منابع

ابوالمعالی، نصرالله منشی؛ ***کلیله و دمنه***؛ تصحیح مجتبی مینوی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۹.

احمد بن ابی یعقوب؛ ***تاریخ یعقوبی؛*** ترجمهٔ محمد ابراهیم آیتی؛ تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۷۴.

بایگانی شخصی نگارنده شامل نوارهای ضبط صوت و ضبط ویدئو.

پورکاظم، حاج کاظم؛ ***امثال و حکم عرب خوزستان***؛۲ج،[بی‌جا]: امه، ۱۳۷۶.

جعفری قنواتی، محمد؛ «بررسی تطبیقی امثال و حکم فارسی و عربی»، ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه؛*** س ۶، ش ۹ (تیرماه ۱۳۸۲).

دیالافوا؛ ***سفرنامهٔ دیالافوا در زمان قاجار***، ترجمهٔ فره‌وشی؛ چ۲، تهران: کتابفروشی خیام، ۱۳۶۱.

طه ندا؛ ***ادبیات تطبیقی***؛ ترجمهٔ دکتر زهرا خسروی؛ تهران: فروزان روز، ۱۳۸۰.

عزیزی بنی‌طرف، یوسف؛ ***افسانه‌های مردم عرب خوزستان***؛ [بی‌جا]: [بی‌نا]، ۱۳۷۵.

عیسی‌العاکوب؛ ***تأثیر پند پارسی بر ادب عرب***؛ ترجمهٔ عبدالله شریفی‌خجسته؛ تهران: علمی فرهنگـی، ۱۳۷۴.

غنیمی هلال، محمد؛ ***ادبیات تطبیقی***؛ ترجمه و تحشیهٔ دکتر سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شـیرازی؛ تهـران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

کسروی، احمد؛ ***شهریاران گمنام***؛ چ۵، تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.

لایارد، اوستن هنری، و دیگران؛ ***سیری در قلمرو بختیاری و عشایر بومی خوزستان***؛ ترجمـهٔ سـهراب امیری؛ تهران: فرهنگسرا، ۱۳۷۱.

لایارد، اوستن هنری؛ ***سفرنامهٔ لایارد؛*** ترجمهٔ سهراب امیری؛ [بی‌جا]: آنزان، ۱۳۷۶.

مارزلف، اولریش؛ ***طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی***؛ ترجمهٔ کیکاوس جهانداری؛ تهران: سروش، ۱۳۷۱.

محمد جمال‌الدین؛ «نمیرم از این پس که من زنده‌ام: ادبیات *عرب و شاهنامه*»، ***مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ جهانی بزرگداشت فردوسی***؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.

محمدی ملایری، محمد؛ *فرهنگ ایرانی پیش از اسلام*؛ تهران: نشر توس، ۱۳۷۴.

مسعودی، علی بن حسین؛ ***مروج الذهب و معاون الجوهر***؛ ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده؛ ج ۱، تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۷۴.

مولوی، جلال الدین؛ ***مثنوی***؛ تصحیح رینولد نیکلسون؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

نصرآبادی، محمد طاهر؛ ***تذکرهٔ نصرآبادی***؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات محسن ناجی نصرآبادی؛ تهران: اساطیر، [بی‌تا].

نورانی وصال، و غلامرضا افراسیابی (تصحیح و تحشیه)؛ ***فرائدالسلوک***؛ تهران: پاژنگ، [بی‌تا].

النیسابوری، ابی‌الفضل احمد بن محمد؛ ***مجمع‌الامثال***؛ المعاونیه الثقافیه لآستانه‌الرضویه المقدسه، سنهٔ ۱۳۶۶ هـ

وراوینی، سعدالدین؛ ***مرزبان‌نامه***؛ تصحیح محمد روشن؛ تهران: نشر نو، ۱۳۶۷.

نقد و بررسی نقش قافیه و ردیف در آثار شفیعی کدکنی و بهرام سیروس

دکتر حسنعلی محمدی*

مقدمه

اهمیت قافیه‌پردازی و ردیف‌سازی در شعر فارسی بر کسی که دستی در شعر و ادب دارد، پوشیده نیست. منتقدان و بزرگان ادبی بر این امر بسیار تأکید داشته و دارند، به ویژه بررسی و تحلیل قافیه و ردیف در شعر معاصر فارسی به دلیل دگرگونیهایی که در آن ایجاد شده، جایگاه خاصی دارد.

در گذشتهٔ تاریخ ادبیات فارسی کوششهای فراوانی در این باب صورت گرفته و آثاری گرانقدر از صاحبان بلاغت و فصاحت به جای مانده است که نشان از توجه گذشتگان به رابطه و پیوند وزن و قافیه و ردیف در شعر فارسی دارد.

منتقدان و دانشمندان ادبیات معاصر نیز در آثار و مکتوباتشان، ارزشمندی قافیه و ردیف را در شعر معاصر و چگونگی بهره‌مندی از آنها را به شیوه‌ها و زبانهای متفاوت بیان کرده‌اند. در این میان نقش دو تن از بزرگان ایران و تاجیکستان فوق‌العاده مهم است. شفیعی کدکنی از ایران و بهرام سیروس از تاجیکستان–که سالهاست دار فانی را وداع گفته است– توانسته‌اند با

* مدرس مراکز تربیت معلم تهران

آثار گرانقدری که در باب قافیه و تأثیرآن، به ویژه نقش موسیقایی آن در شعر پدید آورده‌اند، تحلیلهای جامعی ارائه کنند.

نظامی می‌فرماید:

قافیه‌سنجان که سخن برکشند گنج دو عالم به سخن برکشند

قافیه یکی از عناصری است که به شعر معنا و هویت می‌بخشد و آنچه شعر را از پراکندگی، دورافتادگی، سستی و ناهماهنگی حفظ می‌کند، همین قافیه است.

فرنگیها قافیه را نوعی از شکل شعر می‌دانند که قافیه‌سنجی در ذات آن نهفته است. نیما یوشیج معتقد است: «اگر قافیه نباشد، چه خواهد بود. یا شعر بی‌قافیه مثل آدم بی‌استخوان است.» (نیما، ۱۳۵۱: ۷) یکی از مفاهیم سخن او در این نقل همین ذاتی بودن قافیه‌سنجی در هنر شاعری است.

مرحوم زرین‌کوب ضمن بیان این نکته که باید میان شاعری و قافیه‌سنجی فرق گذاشت، می‌نویسند: «اندیشهٔ شاعری فلزی است که گویی در کورهٔ آتش تفته شده و فقط وزن و قافیه است که این آهن را می‌تواند آب دهد و به فولاد تبدیل کند. در ادبیات بسیاری از اقوام، قافیه نیز مثل وزن، اساس شعر است یا یکی از اساسهایش.» (۵۹)

امروزه نگاه به قافیه از دو دیدگاه صورت می‌گیرد یا به عبارتی قافیه به دو گونه ارائه می‌شود: یکی قافیهٔ قدیم است که ادیبان و نقادان گذشته در آثار خود شرایط و ویژگیهای آن را برشمرده‌اند و بیشتر تحت نفوذ و تأثیر قافیهٔ عربی بوده است و دیگر قافیه و ردیف از دیدگاه علمای علم زبانشناسی است که امروز بیشتر مورد توجه قرار گرفته و عالمان زبانشناس معاصر با این دیدگاه، قافیه را تعریف و بررسی می‌کنند.

نخستین نقش قافیه، در انواع قالبهای شعری آشکار می‌شود؛ به این معنا که هر کدام از قالبهای شعری، اعم از تک‌بیت، دوبیتی، رباعی و... تا چهارپاره و شعر نیمایی و سپید، به گونه‌ای از قافیه تأثیر می‌پذیرند و در هر یک از آنها قافیه به نوعی بیانگر ویژگیهای آن قالب شعری است.

پیوستگی قافیه با نوع قالبهای شعرفارسی انکارناپذیر است. شمس قیس رازی، شعرشناس قرن هفتم هجری، وزن و قافیه را مهم‌ترین مشخصهٔ شعر می‌داند. بر اساس این، قافیه در قالبها

و انواع شعر، هم از راه شنیدن حس‌کردنی و دریافتنی است و هم از راه دیدن، چه ردیف را به همراه خود داشته باشد چه بدون ردیف بیاید.

دکتر پورنامداریان می‌نویسد: «در شعر کلاسیک نه تنها از راه شنیدن، وزن و تناسب صوتی آن و تشابه قافیه و ردیف را احساس می‌کنیم، بلکه انعکاس این تناسب و تشابه را در شکل نوشتاری و دیداری شعر در مکان نیز درمی‌یابیم. این تناسب و تشابه صوتی شنیداری که در صورت خاص نوشتاری تبدیل به تقارن و تشابه دیداری می‌گردد، سبب می‌شود که شعر کلاسیک بر اساس تساوی مصراعها و ابیات در وزن، و تشابه و تکرار منظم قافیه و یا قافیه و ردیف، صورتها و قوالب محسوس و محدودی پیدا کند که قرنها تکرار شود و مقدم بر آفرینش هر شعری تقدم حضور خود را بر شاعر تحمیل کند.» (۱۱-۱۶)

استفاده از قافیه و قابلیتهای آن یا استفاده نکردن عمدی از آن (آن گونه که در برخی اشعار معاصر مشاهده می‌شود) می‌تواند علاوه بر پدید آوردن قالبهای مشخص، عامل ایجاد سبکی خاص برای شاعر شود. البته نباید فراموش کرد که قافیه و ردیف تنها معیار تشخیص قالب شعر نیستند؛ ولی در دسته‌بندی قالبهای شعری، نظام قافیه‌آرایی معیار اصلی به شمار می‌آید.

گفته‌اند که شعر سنتی فارسی قافیه را از شعر عربی گرفته است و اینکه ادیبان عرب و فارسی‌زبان، قید مقفا بودن را برای شعر ذکر نموده‌اند، نشانهٔ اهمیت قافیه در شعر این دو زبان است و علت آن را طبیعت خاص شعر عربی و فارسی دانسته‌اند؛ زیرا کلمات هماهنگ و هم‌قافیه در این دو زبان فراوان است و قالبهای مختلف شعر عربی و فارسی نیز بر حسب چگونگی قرار گرفتن قافیه‌ها پدید می‌آیند.[1] برای مثال می‌توان به کاربرد قافیه در قالب مثنوی اشاره کرد که در ادب فارسی جایگاه بسیار والایی دارد و در آثار ارزشمندی چون شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی، مثنوی مولوی و بوستان سعدی نمایان است. دکتر شفیعی کدکنی در خصوص بی‌اعتنایی اعراب به قالب مثنویمی‌گوید: «گویا فلسفهٔ عدم توجه به مثنوی در ادب عرب از این جاست که موسیقی قافیه‌ها در قالب مثنوی برای عربها به حد اشباع و کفایت نیست و طبع عرب که به هماهنگی کلمات و توالی قافیه‌ها مقید است نمی‌تواند خود را بدان قانع کند. عوض شدن قافیه‌ها دوتا دوتا، مجالی برای باقی ماندن موسیقی قافیه‌ها نمی‌گذارد و شنونده لذتی را که از توالی قافیه‌های قصیده می‌برد در این قالب نمی‌بیند و از همین موضوع می‌توان به میزان اختلاف و درجهٔ اهمیت قافیه در شعر دو زبان توجه کرد؛ زیرا برای ایرانی

(فارسی‌زبان) قافیه‌های مثنوی کافی است که موسیقی ایجاد کند؛ اما برای عرب گویا چنین نیست.» (۲۱۵)

شیوهٔ استفاده از قافیه‌های میانی و درونی در قالب غزل نیز تأثیر قافیه در قالبهای شعری را به خوبی آشکار می‌نماید؛ به عنوان نمونه می‌توان به غزلهای دلنشین دیوان شمس مولانا، به ویژه غزل «مرده بدم زنده شدم، گریه بدم خنده شدم» اشاره کرد که مرحوم دکتر غلامحسین یوسفی این غزل را بهترین غزل دیوان شمس دانسته و از حیث قافیهٔ داخلی و ردیف، آن را از برجسته‌ترین غزلهای زبان فارسی معرفی کرده است (یوسفی، ۱۳۷۳: ۲۱۲).

در خصوص قالب مستزاد که بسیاری آن را منبع الهام شعر نیمایی دانسته‌اند و دلیل آن هم مساوی نبودن طول مصراعها در این قالب شعری است، باید گفت پاره‌های افزوده در این قالب خود نظم قافیه‌ای دارند، به طوری که اگر هر دو پارهٔ افزوده را به منزلهٔ دو مصراع در برابر هم بنویسیم، مجموع این بیتها شعری می‌شود که ابیات آن دارای قافیهٔ یکسان‌اند. در نهایت به اینجا می‌رسیم که عوض کردن جای قافیه و تفنن در کاربرد قوافی در قسمتی از شعر معاصر نوعی تجدد به حساب می‌آید و به همین دلیل تقی رفعت را از پیشگامان شعر نو نیمایی دانسته‌اند. در نمونهٔ مثلثی که در زیر از او نقل می‌کنیم، می‌بینید که در بند اول، دو مصراع اول و دوم هم‌قافیه است و مصراع سوم آزاد و در بند دوم مصراعهای اول و سوم هم‌قافیه هستند و مصراع دوم قافیهٔ آزاد دارد:

یک فصل تازه می‌دمد از بهر نسل نو
یک نوبهار بارور، آبستن درو
برخیز و حرز جان بکن این عهد نیک فال
برخیز و باز راست کن آن قد تهمتن
برخیز و چون کمان که به زه کرد دست زال
پرتاب کن به جانب فردات جان و تن

نمونه‌هایی از مثلث را در سروده‌های شاعران معاصر می‌توان یافت که برای نمونه شعر شبانه از احمد شاملو را ذکر می‌کنیم. به کاربرد قافیه‌ها در این دو بند توجه نمایید:

شب که جوی نقرهٔ مهتاب
بی‌کران دشت را دریاچه می‌سازد

من شراع زورق اندیشه‌ام را می‌گشایم در مسیر باد

***

شب که آوایی نمی‌آید

از درون خامش نیزارهای آبگیر ژرف

من امید روشنم را همچو تیغ آفتابی می‌سرایم شاد

و اما در باب شعر هجایی[۲] باید گفت اگرچه نمی‌توان آن را از قالبهای اصلی شعر کهن شمرد و شاعران متأخر چندان اقبالی به آن نشان نداده‌اند، معروف‌ترین شاعری که بیش از دیگران در سرودن این نوع شعر همت گماشت، ابوالقاسم لاهوتی بود. در دیوان لاهوتی حدود سی قطعه شعر-که بعضی از آنها خود منظومه‌های مفصلی به حساب می‌آیند- از قبیل «پیروزی غزل» وجود دارد که همه در وزن هجایی شکل گرفته‌اند. قدیم‌ترین تاریخ این گونه شعرها در دیوان لاهوتی، سال ۱۹۳۵م. است. در قطعه‌ای با نام «سرود دهقان» که این گونه آغاز می‌شود:

من فرزند یک دهقانی بودم

در قشلاقهای تاجیکستان

یک زمینی داشتیم آن را می‌کاشتیم

نان می‌خوردیم از محصول آن

یادم می آید که در آن قشلاق

وقتی باغبانی می‌کردیم

من با یک خواهر، پدر و مادر

چسان زندگانی می‌کردیم

ملاحظه می‌شود که قافیه‌ها در مصراعهای دوم به کار رفته‌اند و نکتهٔ قابل توجه در بافت این نوع شعر، کاربرد قافیه در درون مصراع است که چسبندگی بیشتری دارد؛ مثل قافیه‌های (داشتیم و کاشتیم) در مصراع سوم.

در شعر معاصر فارسی، شاعران پیوسته کوشیده‌اند که در راه دگرگونی قالب شعر گامهایی بردارند تا از این طریق محتوا (اندیشه و احساس شعر) را در روزگار خویش با ساختار ظاهری آن همساز نمایند. اولین قدمها در شکل قطعه‌های مستزادگونه در عصر مشروطه و پس از آن در دوبیتیهای به هم پیوسته برداشته شد که نوع اخیر را «چهارپاره» نامیدند. این قالب مقارن رواج شعر نو به وجود آمد و مرکب است از بندهای دوبیتی‌ای که با هم افتراق قافیه و اتحاد

معنا دارند. عده‌ای چهارپاره را به سبب داشتن قافیه «مثنوی عمودی» خوانده‌اند. قبل از رواج شعر نیمایی رایج‌ترین و معمول‌ترین شکل شعر، چهارپاره بود و خود نیما از این نوع شعر، چه قبل از ابداع شعر خود و چه بعد از آن، آثار متعددی سروده است.

گفتنی است وزن و قافیهٔ اولین بیتی که به شاعر الهام می‌شود، ساختار قالبی تمام آن را تعیین می‌کند. نقش قافیه در نو شدن سخن و اندیشه در بیان شاعر از عوامل دیگر، حتی وزن شعر، جدی‌تر و عمیق‌تر است؛ چرا که در بسیاری از قالبهای شعری وزن ثابت می‌ماند، ولی قافیه تغییر می‌یابد تا تازگی و طراوت شعر حفظ شود. باید اذعان کرد که پیوند وزن و قافیه جداناپذیر است و هر کدام را از دیگری بگیریم، نقصی در شعر پدید می‌آید. بر همین اساس تناسب و هماهنگی وزن و قافیه نقش بسزایی در پدیداری قالبهای شعر و قوام و گیرایی آنها خواهد داشت.

و اما اصلی‌ترین نقش قافیه در شعر، نقش موسیقایی آن است و باید گفت قافیه جزئی از موسیقی شعر است و اهمیت آن از لحاظ جمال‌شناسی به حدی است که آن را سامان‌دهنده و بنیانگذار انگارهٔ قطعات شعر به شمار آورده‌اند. این ویژگی بسیار فراتر از کارکرد موسیقایی قافیه در اثر تکرار در پایان مصراعها و ابیات است.

دکتر شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر به خوبی حق مطلب را ادا کرده، چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «استواری موسیقایی شعر منوط به قافیه و ردیف است.» بر اساس این، توجه به قافیه در شعر معاصر اهمیت پیدا می‌کند و باید گفت قافیه ملاک تشخیص هنر شاعر در توفیق او در باب ایجاد ارتباط مناسب میان کلمات مصراع و بیت با قافیه است.

برجسته‌ترین و قوی‌ترین منتقد، مفسر و معلم عروض و قافیه در ادبیات جدید کشور همزبان ما، تاجیکستان، مرحوم استاد بهرام سیروس[۳] است که دو اثر ارزشمند در علم قافیه از ایشان به جای مانده که نگاه او را به علم قافیه نشان می‌دهند. اولین آنها که «قافیه در نظم تاجیک» نام دارد، در سال ۱۹۵۳ م. به زبان روسی و بعدها به طور مفصل‌تر در سال ۱۹۵۶ به زبان تاجیکی به چاپ رسیده است که خود دربارهٔ آن می‌نویسد: «این کتاب اساساً به قطار همان‌گونه اثرهای مذکور قافیه‌سازی می‌گراید؛ زیرا که قاعده‌های قافیه‌سازی آنها اگرچه به اشعار گرافیک نونوشتهٔ ما تطبیق شوند هم، نامهای عنصرهای قافیه و نوعهای خود قافیه را با

همان نامها برای گرافیک عربی تاسیس داده شدگی نوشته‌اند.» (سیروس، نظریهٔ نو قافیه‌بندی در نظم تاجیک، ۷)

بهرام سیروس در مقدمهٔ کتاب قافیه در نظم تاجیک آورده‌اند: «قافیه یکی از آن عنصرهای اساسی و مهم نظم است، مادامی که کلام منظوم بی‌قافیه شعر شمرده نمی‌شود؛ در آن صورت دانستن قانون و قاعده‌های آن به شاعران، ادیبان و معلمان ضروری می‌باشد. قانون شعرنویسی را ندانسته در صحهٔ نظم تاجیک و تحلیل و گذرانیدن از امکان بیرون است. این گونه وضعیت را به نظر گرفته، ما به پیش خود چنین وظیفه گذاشتیم که با این کار خود قسماً برای آسان‌تر کردن کار تحقیقات‌جویان و معلمان کمک رسانیم.» (سیروس، قافیه در نظم تاجیک ۴-۵).

دومین اثر ارزشمند بهرام سیروس در علم قافیه از جهاتی اهمیت بیشتری دارد؛ چرا که ایشان برای اولین بار در نظم تاجیک، نظریهٔ هجابندی در قافیه را بررسی و تحلیل نموده‌اند. عنوان این کتاب «نظریهٔ نو قافیه‌بندی در نظم تاجیک» است که در ۴۸ صفحه به قطع رقعی تنظیم، و در سال ۱۹۷۳ م. در شهر دوشنبه به خط سرلیک چاپ شده است. مؤلف در آغاز کتاب ضمن طرح دو سوال مهم: ۱. چه چیز را در شعر قافیه می‌گویند؟ ۲. قافیه در شعر کدام وظیفه را انجام می‌دهد؟ به مقالهٔ دکتر شفیعی کدکنی در مجلهٔ سخن -که در ایران انتشار می‌یافت[۴]- اشاره می‌کند و تحلیلهای این دانشمند ایرانی را در باب تأثیر قافیه مورد استناد قرار داده، می‌نویسد: «به فکر من اگر ما از سیزده وظیفه‌ای که برای قافیه ذکر کردیم -آقای شفیعی دوازده وظیفه را به یک سو مانده- فقط وظیفهٔ یکمین را، جنبهٔ موسیقی داشتن قافیه، در شعر به اعتبار گیریم، آن گاه تا چه درجه اهمیت داشتن قافیه به شعر به ما روشن می‌گردد... .» (سیروس، نظریه نو در قافیه‌بندی در نظم تاجیک، ۵)

از سوی دیگر در ایران دکتر شفیعی‌کدکنی دو کتاب تأثیرگذار در علوم بلاغی و ادبی پدید آورده‌اند به نامهای «صورخیال در شعر فارسی» و «موسیقی‌شعر» که هر کدام ارزشمندی خاص خود را دارند. اما در کتاب «موسیقی شعر» ایشان پژوهش بسیار گسترده‌ای در باب علم قافیه به دست داده‌اند و کما بیش همهٔ تعاریفی را که متقدمان، متأخران و فرنگیان برای قافیه آورده‌اند، یک‌جا ارائه می‌نمایند. مهم‌ترین نظریه‌ای که در این کتاب طرح شده، تأثیر موسیقیایی قافیه می‌باشد که تازگی کار ایشان هم بیشتر در همین بخش از کتاب است.

دیدگاه و نگرش این دو اندیشمند بزرگ ایرانی و تاجیکی دربارهٔ قافیه از دو منظر قابل بررسی است:

۱. اهمیت و تأثیر منطقی قافیه بر شعر گذشته و معاصر فارسی؛

۲. توجه به فراگیری علم قافیه و ردیف از سوی شاعران و شیوهٔ درست آموزش آن.

در باب اشتراک و اختلافات فکری این دو متفکر بزرگ علم قافیه باید گفت اگر چه آثار استاد سیروس دربارهٔ قافیه بیشتر آموزشی تحلیلی، و آثار استاد شفیعی تحلیلی و تعریفی است، از فحوای کلامشان می‌توان به نتایجی در باب نقد و نظری که در خصوص قافیه دارند پی برد؛ از جمله اینکه:

۱. هردوی این دانشمندان به این نکته تأکید دارند که قافیه یکی از عناصر اساسی و مهم شعر فارسی به شمار می‌رود. قافیه و ردیف و حاجب ایجاد موسیقی می‌کنند و هرچه در شعر آهنگ‌آفرینی نماید، زیبا و پذیرفتنی است، به ویژه اینکه تکرار صامتها و مصوتها (واج‌آوایی) و استفاده از سجع، موازنه و ترصیع، قافیه‌های میانی، درونی و این‌گونه امور هر کدام زیرمجموعه‌ای از علم قافیه هستند و همگی می‌توانند در قوام، زیبایی، منطق و تأثیر شعر مفید و کارامد باشند.

۲. هر دو نویسنده تعلیمات علمی پیشینیان و اشارات نظری و فکری آنان را در باب قافیه و ردیف رد و انکار نکرده، آنها را می‌پذیرند؛ با این تفاوت نظر که با توجه به دگرگونیهای زبانی و تحولات شعری، لازم است نوع پرداختن به قافیه نیز بر مبنای تغییر زبانی تغییر یابد (به خصوص امروزه نگاه به قافیه از دیدگاه زبانشناسی ضروری به نظر می‌رسد).

البته دکتر شفیعی در باب ساختار شعر نو فارسی و اینکه قافیه چه جایگاهی در شعر نیمایی و شاملویی (سپید) دارد، به تفصیل در «موسیقی شعر»، سخن رانده و آشکارا اعلام داشته‌اند که شاعر نباید در بند قافیه گرفتار آید؛ اما این نظر ایشان معتدل و منطقی است و هرگز تندی و شدت و خشونت آرای دیگران را ندارد و بر پایه‌ای علمی و عملی استوار است. اما نگرش بهرام سیروس –با توجه به اینکه در دوران حیات ایشان هنوز شعر نو فارسی تاجیکی جایگاهی ویژه نیافته بود و آن گونه که باید طرح و ارائه نمی‌شد– با نگاهی به آنچه در آثارشان مطرح کرده‌اند، طبعاً در این‌خصوص مطلوب نیست و به نوعی، کلام منظوم بی‌قافیه را شعر نمی‌دانند؛ ولی به آسان‌گیری در قافیه اعتقاد داشته‌اند.

۳. پیوند قافیه با عروض و وزن شعر از نظر هر دوی این دانشمندان پنهان نمانده، تأثیر متقابل آنها را بر یکدیگر در آثارشان ذکر کرده‌اند و اذعان می‌دارند که «قافیه کامل‌کننده و مکمل وزن است». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۶۳)

اگر در اشعار بی‌وزن معاصر قافیه چندان کاربردی ندارد، گاهی می‌بینیم که شاعر نوسرا کمبود وزن را به وسیلهٔ قافیه و ردیف در شعرش جبران می‌کند و این امری است که هرگز در شعر پیشینیان ممکن نبود؛ یعنی قافیه نمی‌توانست کمبود و نقص وزن را جبران کند.

نگاه استاد شفیعی به ردیف در آثارشان گسترده‌تر و عمیق‌تر از استاد سیروس به نظر می‌رسد و این شاید به دلیل آن است که ردیف در شعر نو معاصر ایران عنصری نسبتاً مستقل از قافیه به شمار می‌رود؛ اگر چه وابسته به آن است. در اشعار نو فارسی ردیف بدون قافیه به کار می‌رود و کاربرد گسترده‌ای هم دارد، شاید به دلیل جبران کمبود وزن و آهنگ. جالب است بدانیم که در شعر معاصر تاجیکستان در قالبهای جدید و سنتی، ردیف خیلی به کار گرفته می‌شود. علت این امر بیشتر جبران معایب قافیه است نه وزن؛ چون به دلیل تغییرات و دگرگونیهای زبانی و خطی، شاعران امروز تاجیکستان در بسیاری از موارد قافیه را آن‌گونه که باید به کار نمی‌گیرند و قاعده و قانون آن را رعایت نمی‌کنند. به همین سبب بهرام سیروس هدف و انگیزهٔ اصلی خود را آموزش و ساده‌نمایی قافیه قرار داده تا شاعران تاجیک بیشتر با نحوهٔ درست کاربرد قافیه در شعر آشنا شوند.

استاد بهرام سیروس و استاد شفیعی هر دو از شعرای برجستهٔ معاصر تاجیک و ایران (و بهتر است بگوییم زبان فارسی) هستند؛ به همین دلیل آثار محققانه و عالمانه‌ای هم که در باب علم قافیه تألیف و تدوین کرده‌اند خالی از ذوق و شور شاعرانه نیست و همین امر کتابهایشان را دلپذیر و خواندنی‌تر کرده است. با توجه به آنچه گفته شد، اهمیت این موضوع به وضوح عیان می‌شود که تأثیر قافیه و ردیف در شکل‌گیری قالبهای شعری و نیز ایجاد موسیقی، چه در شعر سنتی و چه در شعر معاصر فارسی، بر کسی پوشیده نیست و بزرگان ادب فارسی بر اساس این نقدها و نظرهایی ابراز نموده و آثاری گرانقدر پدید آورده‌اند. همچنین آگاهی از این امر می‌تواند شاعران ما را بیش از پیش متوجه حقیقت قافیه و ردیف در شعر فارسی نماید تا بهترین گزینه را برای قافیه در شعرشان انتخاب کنند و آثار عالی و متعادل‌تری به جامعهٔ فارسی‌زبان عرضه نمایند. شناخت اثربخشی قافیه برای ادامهٔ حیات شعر فارسی و نیز تأثیری که شعر از قافیه می‌پذیرد، دو اصل واحد و یگانه‌ای هستند که شاعران معاصر ما و نیز آیندگان

نباید از آن غفلت نمایند تا در پاسداری از زبان و ادب فارسی بیش از پیش موفق بوده، آثاری پدیدآورند که درخور این زبان بازمانده از رودکی، سعدی، مولوی، فردوسی و حافظ باشد.

پی‌نوشتها

۱. بسیاری از ادبا عقیده دارند که قالب رباعی برساختهٔ شاعران و ادیبان فارسی است و از عربی گرفته نشده است.

۲. شعر هجایی: شعری است که در آن تعداد هجاهای هر مصراع، با تعداد هجاهای مصراع دیگر مساوی باشد.

۳. بهرام سیروس ادیب تاجیکستانی به سال ۱۸۸۵ م. در لنکران به دنیا آمد. وی دانشهای ابتدایی را در مکتب روسی زادگاهش آموخت. در سال ۱۹۰۸ م. به ایران آمد و در آستارا آموزگار شد. در ۱۹۳۵م. پس از به پایان بردن آموزشگاه بین‌المللی مسکو، برای کار به آسیای مرکزی رفت. نخستین شعر خود را در ۱۹۳۲ م. سرود. در ۱۹۷۵ م. مجموعهٔ شعر و داستانهایش با نام «هدیه» در دوشنبه به چاپ رسید و کتابی به نام «یادداشتها» از او منتشر شد. بسیاری از ادیبان بزرگ امروز تاجیکستان از دانش‌آموختگان او هستند.

۴. لازم است ذکر شود در هنگام تدوین آثار بهرام سیروس در تاجیکستان هنوز کتاب موسیقی شعر دکتر شفیعی کدکنی به چاپ نرسیده بود و مقالات ایشان که در مجلهٔ سخن به چاپ می‌رسید، مورد استفادهٔ بهرام سیروس قرار گرفته است.

منابع

پورنامداریان، تقی؛ ***خانه‌ام ابری است***؛ تهران: سروش، ۱۳۷۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب***، تهران: جاویدان، ۱۳۶۳.

سیروس، بهرام؛ ***نظریهٔ نو در قافیه‌بندی در نظم تاجیک***.

_____ ؛ ***قافیه در نظم تاجیک***.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ ***موسیقی شعر***؛ چ۶، تهران: آگاه، ۱۳۷۰.

نیما یوشیج؛ ***حرف‌های همسایه***؛ تهران: دنیا، ۱۳۵۱.

یوسفی، غلامحسین؛ ***چشمهٔ روشن***؛ تهران: علمی، ۱۳۷۳.

اخوان و سیّاب
از «باغ من» تا «النهر و الموت»

دکتر سیّد فضل‌الله میرقادری*

مقدمه

ادبیات تطبیقی در چهار شکل تأثیرات ادبی، نهضتهای ادبی، موضوعات ادبی و انواع ادبی دریچه‌های تازه‌ای به روی محقق گشوده است تا با بهره‌گیری از آن جریان، فکر و اندیشه قومی و ملّی را به اقیانوس پهناور تفکّر جهانی پیوند دهد. در این میان به دلیل رابطهٔ نزدیک فرهنگ ایرانی و عربی، در بیشتر پژوهشهای تطبیقی در کشور ما، به ادبیات فارسی و عربی پرداخته شده است و نیز این‌گونه تحقیقات در زمینهٔ شعر معاصر نمود و اهمیّت بیشتری داشته است. به دلیل همجواری ایران و عراق و همزمانی دو شاعر فارسی و عربی، اخوان ثالث و بدرشاکرالسیاب، این تحقیق اهمیّت ویژه‌ای دارد. این دو شاعر از پیشگامان شعر فارسی و عربی‌اند و در یک زمان زیسته و از حیث زندگی، شخصیّت، اوضاع و احوال اجتماعی و استفاده از مضامین جدید، به ویژه بهره‌گیری از مکتب نمادگرایی تشابهات زیادی داشته و در این عرصه دفترهای شعری متعددی از خود به جا گذاشته‌اند. هر دو، شاعر درد و رنج، شاعر لحظه‌ها و شکست و شاعر مبارزهٔ سیاسی بوده و تحولی شگرف در شعر معاصر به وجود آورده‌اند. در این پژوهش شرحی کوتاه از زندگی این دو شاعر و تطبیق آن داده‌ایم. سپس

* دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز

جایگاه آنان را در شعر معاصر فارسی و عربی و تأثیرپذیری آنها را از مکتب نمادگرایی بررسی کرده‌ایم. نخست به رمزگرایی در شعر فارسی و عربی، سپس به رمزگرایی در شعر اخوان و سیاب پرداخته‌ایم. بعد از آن شعر باغ من اخوان و النهر و الموت سیاب (شعر عربی ترجمه شده است) شرح و تحلیل، و پس از تطبیق، نتیجه‌گیری شده است.

۱. اخوان و سیاب

۱-۱. زندگی اخوان

مهدی اخوان ثالث در سال ۱۳۰۷هـ .ش در شهر طوس چشم به جهان گشود. دورهٔ هنرستان را در رشتهٔ آهنگری به پایان برد و مدتی در این رشته به کار پرداخت. او تا سال ۱۳۲۶ در مشهد ماند. این دوران به اصطلاح خودش «دورهٔ خودسازی» است (کاخی، ۱۳۷۱: ۴۸۸)؛ زمانی است که او سعی می‌کند در تمام عرصه‌ها خود را برای دوره‌های بعد مجهّز کند.

در سال ۱۳۲۶هـ .ش به تهران آمد. در این سالها مطالعهٔ کتابهای ادبی و غیرادبی سرلوحهٔ برنامه‌های او قرار داشت. او پس از مدتی به استخدام آموزش و پرورش در آمد. در سال ۱۳۲۹ با دخترعموی خود، ایران، ازدواج کرد. اخوان که آرمانهای خود را در حزب توده می‌یافت، فعالیت سیاسی خود را با آن حزب شروع کرد.

پس از مدّتی به دلیل اختلاف با مسئولان آموزش و پرورش، از تدریس دست کشید و تمام تلاش خود را به فعالیتهای مطبوعاتی معطوف کرد. او سعی داشت بی‌آنکه اشعارش به ابتذال سیاست‌زدگی کشیده شود، جهتی کاملاً سیاسی و اجتماعی داشته باشد.

بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ به دلیل فعالیتهای سیاسی زندانی شد. او برای بار دوّم در سال ۱۳۴۴ راهی زندان شد و پس از شش ماه از زندان آزاد شد. اخوان در زندان از دنیای شعر فاصله نگرفت و به سرودن اشعاری پرداخت که در مجموعهٔ «در حیات کوچک پاییز در زندان» به چاپ رسید.

در سال ۱۳۵۶ دانشگاه تهران از وی برای تدریس ادبیات سامانیان و مشروطیت دعوت کرد. او کار تدریس را تا سال ۱۳۵۸ ادامه داد. بعد از انقلاب اسلامی مدتی در سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی به فعالیت قلمی پرداخت. در این مدت عدهٔ بسیاری از عناصر دورو و ریاکار به مخالفتهای پنهان با شاعر پرداختند و سعی در آزار و اذیّت او نمودند

(اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۳۸۷). اخوان در دوازدهم شهریور ۱۳۶۹ بـدرود حیـات گفـت و در جـوار فردوسی به خاک سپرده شد. از آثار اوست:

۱. «ارغنون»، اولین مجموعـهٔ شـعری اوسـت کـه در حـال و هـوایی کـاملاً سـنّتی در سـال ۱۳۳۰منتشر شد. حاصل تمام آن سالهایی است که شاعر با محافل سنّتی خراسان آمـد و شـد داشت.

۲. «زمستان»، دومین مجموعهٔ شعر اخوان است که در سال ۱۳۳۵ منتشر شد. در این مجموعه چند شعر نو نیمایی گنجانیده شده است. او عنوان این مجموعه را از مهم‌ترین و ماندگارترین شعر نیمایی خود اقتباس کرده است.

۳. «آخر شاهنامه»، سومین مجموعهٔ شعری اخوان است که در سال ۱۳۳۸ به چاپ رسـید. او علاوه بر اینکه جایگاه خود را در مقام مهم‌ترین شاعر عرصهٔ شعر نـو تثبیـت کـرد، یکـی از قوی‌ترین مجموعه‌های شعر نو فارسی را پدید آورد.

۴. «از این اوستا»، مجموعهٔ شعری است که در سال ۱۳۴۴ انتشار یافت و شاعر را به درجه‌ای از شهرت و محبوبیت رساند.

۵. «در حیاط کوچک پاییز در زندان» در سال ۱۳۴۸ به چاپ رسـید. ایـن مجموعـه حاصـل تجربیات شاعر در زندان است.

۲-۱. زندگی السیّاب

بدرشاکر السیّاب در سال ۱۹۲۶م. در روستای «جیکور»[1] از توابع بصره چشم به جهـان گشـود. دورهٔ ابتدایی و دبیرستان را در بصره گذراند. سپس برای ادامهٔ تحصیل به دانشسرای عالی بغداد رفت و در آنجا ادبیات عربی و انگلیسی را آموخت. سیاب مدت کوتاهی به تدریس پرداخـت؛ امّا به دلیل افکار سیاسی‌اش او را از کار برکنار کردند. سپس به دلیل فعالیتهای سیاسی به زندان افتاد. پس از رهایی به کارهای آزاد پرداخت. در سال ۱۹۵۲ مجبور به ترک وطن شد. مدتی در ایران و کویت به سر برد. در سال ۱۹۵۴ به بغداد بازگشـت و وقـت خـود را صـرف کارهـای مطبوعاتی و ادارهٔ واردات و صادرات کرد. همزمان با اسـتواری نظـام جمهـوری در عـراق، بـه تدریس زبان انگلیسی پرداخت. سپس به کادر سفارت پاکستان منتقل شـد. در سـال ۱۹۶۲ بـه علّت بیماری در بیمارستان دانشگاه آمریکایی بیروت بستری شد. بعد از آن به بصره بازگشت و

تا پایان عمر با درد به سر برد و سرانجام در سال ۱۹۶۴م. بدورد حیات گفت (الفاخوری، ۱۳۸۲: ۶۳۷).

او را بزرگ‌ترین شاعر در میان بنیانگذاران شعر امروز دانسته‌اند و تاکنون صدها پژوهش، رساله و کتاب دربارهٔ جایگاه و شعر او نوشته‌اند. «در ادب عربی و ادبیات انگلیسی تتبعاتی عمیق داشت و پس از تأثرات نخستین از بایرون، شلی، کیتس، وردزورث، استیون اسپندر و روپرت بروک، از الیوت و ایدیث سیت‌ول تأثیری خاص پذیرفت.» (اسوار، ۱۳۸۱: ۱۲۹)

دفترهای شعر او عبارت‌اند از: گلهای پژمرده (۱۹۴۷)، افسانه‌ها (۱۹۵۰)، روسپی کور (۱۹۵۴)، اسلحه و کودکان (۱۹۵۵)، گورکن (۱۹۶۰)، سرود باران (۱۹۶۰)، معبد مغروق (۱۹۶۲)، خانهٔ بردگان (۱۹۶۳)، پنجره‌های دختر چلبی (۱۹۶۴)، اقبال (۱۹۶۵)، و نیز اشعار منتشر نشدهٔ زیادی داشت که بخش مهمّی از آنها به شیوهٔ کهن بود و پس از درگذشت او در پنج دفتر منتشر شد.

۳-۱. تشابه اخوان و سیّاب در عرصهٔ زندگی

با دقت در زندگی اخوان و سیّاب، درمی‌یابیم که این دو شاعر در یک عصر زیسته‌اند. تولد اخوان سه سال بعد از سیّاب بوده است (سیاب: ۱۹۲۶م. و اخوان: ۱۹۲۹م.)؛ یعنی این دو شاعر ۳۵ سال همزمان زیسته‌اند. هر چند ظاهراً با یکدیگر ارتباط نداشته‌اند، تشابه آنها در زندگی، گرایشهای سیاسی، اجتماعی و عقیدتی فراوان است. مشابهتهای آن دو را به طور خلاصه می‌توان چنین بیان کرد:

۱. هر دو شاعر، زندگی را با درد و رنج سپری کرده، عوامل فراوان مشابهی موجب ملالت خاطر و رنج و عذاب آنها بوده است.

۲. هر دو مدتی را به تدریس پرداخته، سپس به دلیل مشکلات و اختلافات سیاسی که با سیستم حکومتی کشور خود داشته‌اند، برکنار شده، تا میزان زیادی منزوی شده‌اند.

۳. آنها مدتی از عمر خود را در زندان سپری کرده و طعم تلخ زندان را چشیده‌اند.

۴. هر دو به کارهای مطبوعاتی پرداخته‌اند.

۵. آزادیخواه بوده و به مبارزات سیاسی پرداخته‌اند و با استعمار سر ستیز داشته‌اند.

۶. به عقاید و افکار چپ کمونیستی گرایش داشته و از این رهگذر ضربه خورده و پس از مدتی با آن تشکیلات قطع رابطه کرده‌اند.
۷. هر دو شاعر دفترهای شعر متعددی از خود باقی گذاشته‌اند.

۲. جایگاه اخوان و سیّاب در شعر معاصر

مهدی اخوان ثالث از شاعران منفرد تاریخ شعر فارسی است، با فردیتی نومیدوار. او جهان را سیاه نمی‌بیند؛ اما تاریخ سیاهکار را می‌شناسد. بدبین به معنای فلسفی کلمه نیست. او حتّی از لحظاتِ خالی و مرگ‌اندود بیزار است و همواره مترصد شکار لحظه‌ای است که به مرز بی‌تابی‌اش برساند. او خود می‌گوید:

«من بندهٔ لحظه‌ای هستم. آن دم، آن زمانی که مرا تسخیر کرده. من عاشق لحظاتم پر از لحظه‌ام. مگر آن لحظات خیلی خالی و مرگ‌اندود باشند که من نتوانم آن لحظه‌ها را از خودم کنم. مگر در خواب باشد آدم یا مرگ. غیر از این، هر لحظه برای من در صورتی لحظه است که پر باشد از حالتش.» (حقوقی، ۱۳۷۷: ۱۵)

سیّاب نیز شیفتهٔ لحظه‌هاست. می‌رود تا ثانیه‌ها را در وجود خود زنده نگه دارد و تا می‌تواند به گستردگی و دیرپایی آن بکوشد. بهترین برهان بر این امر، مدّت کوتاه عمرش که حاصلی به میزان عمر کسی داشته است که بیش از صد سال زیسته باشد. او نه فقط از لحظه‌ها پر است، بلکه بعد از مرگش نیز به وجود خود ایمان دارد؛ امید بهره‌وری دیگران از مرده‌اش. در این باره چنین می‌گوید:

می‌میرم تا به نام من نان خورده شود، تا مرا بکارند، در موسم
چه زندگیهایی را که خواهم زیست، در هر مغاکی
آینده‌ای خواهم شد و بذری
نسلی از مردمان خواهم شد، خونم در هر قلبی
قطره قطره خواهد تپید. (سیاب، ۲۰۰۰م: ۲۵۴)

در نوآوری و سنّت‌شکنی در عرصهٔ شعر معاصر فارسی هر جا نام نیما ذکر می‌شود، بعد از او یا در کنار او اخوان است. همان‌گونه که در عرصهٔ شعر عربی معاصر، سیّاب و نازک‌الملائکه با هم ذکر می‌شوند و به هر دو عنوان سنّت‌شکن و مجدّد شعر معاصر می‌دهند.

اخوان ارتباط خود را با نیما در عرصهٔ نوآوری چنین بیان می‌کند: «من کوشیده‌ام از راه میانبُری، از خراسان به مازندران بروم. از خراسان دیروز به مازندران امروز؛ اما همچنان نخواستم یک زائر بی‌خیال دخیل‌بند روستایی بمانم. نیز نمی‌خواهم در ابهام و تیرگی و آبکندها و فراز و فرودهای جنگلی تاریک گم شوم.» (دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱۸)

دربارهٔ نوآوری سیّاب در شعر معاصر، اکثر ناقدان و ادیبان عربی معاصر، این نکته را پذیرفته‌اند که سیّاب پیشوای مسلّم شعر جدید عربی است: «همه متفق‌القول‌اند که باید نخستین فصل تاریخ شعر جدید عرب را (بعد از جنگ جهانی دوم) به نام بدر شاکرالسیّاب نوشت و به طور کلی او را یکی از سه شاعر بزرگ نسل خودش به شمار آورد.»[۲] (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۱)

اخوان در شعر خود، به دورن‌مایه و مفاهیمی نظر دارد که دنبال می‌کند. قالب و لفظ برای او چیزی جز وسیله نیست. به الفاظ جان می‌دهد و در انتظار شکفتن آن است.

همین امر در مورد سیّاب بی‌کم و کاست مطرح است. به تعبیر ادونیس «شعر در نظر سیّاب دیداری است میان شکلی که در حال فرو ریختن است و شکلی که درحال به پا خاستن است... و زندگی نیز خود، دیداری است میان شکلها، شکلی که در هم شکسته می‌شود و شکلی که به پا می‌خیزد. زندگی شکفتن شکلها و در هم ریختن شکلهاست. زندگی نیز مانند شعر شکل است. امّا شکل، چیزی روایی نیست، بلکه فضایی است بیرونی که در درون آن فضایی دیگر وجود دارد.» (ادونیس، ۱۹۶۷: ۵)

سیّاب شاعر شکست و درد است. او سی و هشت سال با درد و رنج و غربت زیست. مهم‌ترین وجه شکست او این است که به اندکی از آنچه در نظر داشت، دست نیافت. روح ناآرام او افق بلندی را برای آینده ترسیم کرده بود که شاید اگر دیر می‌پایید، تحوّل شگرف و خارق‌العاده‌ای را در عرصهٔ شعر و شاعری ایجاد می‌کرد.

اخوان نیز شاعر شکست است؛ زیرا شعر او شرح دیگری از واقعیّت تاریخی است. در اغلب شعرهای اخوان، شکست مهم‌ترین درون‌مایه‌های هنری آن است. از این رو باید اخوان را بزرگ‌ترین شاعر شکست شعر معاصر نام نهاد. «برخی گمان کرده‌اند که شکست و یأس و ناامیدی به این علّت در شعر او ظهور یافته است که اخوان در بستر نهضت ملی قرار داشت؛ بنابراین شعرهای پس از سال ۱۳۳۲ هـ.ش جملگی بازتاب این واقعیّت تلخ تاریخ معاصر

است.» (محمدی آملی، ۱۳۸۰: ۲۷۸) هر چند نمی‌توان این نظر را نادرست دانست، تعمیم آن برای کلیّت طرح شکست اخوان چندان مناسب نیست؛ زیرا یأس حاکم بر شعرهای اخوان فقط مربوط به سالهای بعد از ۱۳۳۲ هـ .ش نیست. بی‌شک اخوان در بحرانی‌ترین اوضاع اجتماعی و سیاسی زیسته است؛ از این رو اگر فقط نگاهمان را به این واقعهٔ تاریخی معطوف کنیم، از دریافت بسیاری از واقعیات اجتماعی و سیاسی به دور خواهیم ماند. بنابراین اخوان و سیّاب هر دو شاعر شکست هستند و شکست آنها موضوعی عام است که مربوط است به فاصلهٔ زیاد بین آنچه در نظر دارند و آنچه می‌بینند و به آن رسیده‌اند.

۳. تأثیرپذیری اخوان و سیّاب از سمبولیسم[۳]

۱-۳. رمزگرایی در ادب پارسی

سالها پیش از اینکه سمبولیسم در اروپا به صورت مکتبی ادبی ظهور کند، در ادبیات عرفانی فارسی با آثاری مواجه می‌شویم که پیام آنها نه در میان الفاظ، بلکه در عالمی ورای آن نهفته است. از میان این آثار، منطق‌الطیر عطار و برخی از اشعار مولوی نزد اهل علم و ادب شناخته‌تر و برجسته‌تر است.

از مهم‌ترین شاعرانی که در ادبیات معاصر فارسی به شیوهٔ رمزگویی گراییدند، نیمایوشیج است. او چنان به این روش خو کرده بود که حتّی در برهه‌ای از زمان که آزادیهای نسبی به وجود آمده بود، کمتر می‌توانست شعر بگوید. اخوان ثالث در این باره می‌گوید:

«ماجرایی هم در این زمینه از نیما به خاطر دارم. شعرش سالیان دراز، غیرمستقیم، پوشیده و رمزآمیز بود، به حکم اوضاع و احوالی که از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ هـ .ش در جریان بود. چم دستش این‌جور شده بود. انگار ساز روح و قریحهٔ شعری، او را این چنین مرموز و پر از الهام و با پرده‌های پوشیدگی کوک کرده بودند... و چقدر صداقت بود در این حرف که می‌شود دیگر حالا شعر گفت. همان طور که هیچ یک از این آجانها و مفتشها از آن سر در نیاورند.» (کاخی، ۱۳۷۱: ۱۰۵)

از دیگر شاعران معاصر که به پیروی از سلف صالح خود نیما، به سمبولیسم اجتماعی گروید، اخوان ثالث است. اخوان نشان داده است که در استفاده از این زبان تعّمد دارد.

۲-۳. رمزگرایی در ادب عربی

پیش از آنکه مکتب سمبولیسم در اروپا ظهور کند، در ادبیات عربی، اشعار سلطان‌العاشقین ابن فارض مصری و اشعار محیی‌الدین ابن‌العربی از جمله آثاری است که رمزگرایی و توجه به نماد در آن آشکار است؛ هر چند گرایش به سمبولیسم در ادبیات عربی را بعد از سال ۱۹۱۹م. و پس از تحمیل قیمومیت فرانسه بر لبنان دانسته‌اند و معتقدند نشانه‌های ادبی آن پس از سال ۱۹۲۸م. ظاهر گردیده است. احسان عباس در این باره می‌نویسد: «منتقدان، قصیدهٔ شاعر لبنانی ادیب مظهر را با عنوان نشیدالسکون که در برگیرندهٔ عمده ویژگیهای سمبولیسم است، اولین شعر سمبولیستی ادبیات عرب بر شمرده‌اند.» (عباس، ۱۹۷۷: ۱۹۱)

شاعران بزرگی چون ادونیس، بدر شاکرالسیاب، صلاح عبدالصبور، نازک الملائکه، ایلیا ابوماضی و جبران خلیل جبران از جمله شاعرانی هستند که در آثار خود از اصول مکتب سمبولیسم بهره گرفته و ترکیباتی را در شعر خود به کار برده‌اند که در زمانهای پیش از آنها سابقه نداشته است. کاربرد کلماتی چون «الشهوهٔالحمراء»، «الثلوج‌الخرساء»، «الطعم‌الرمادی»، «جفاف‌الجمال»، «ضباب‌القنوط» و «احتضارالّلیل»، یا برای نخستین بار توسط آنها به ادبیات عربی راه یافت و یا اینکه بسامد آنها نزد این شاعران گسترش یافت.

۳-۳. نمادگرایی در شعر اخوان

اخوان ثالث یکی از شاعران بزرگ سمبولیسم اجتماعی است. او به دلیل مسائل سیاسی یا گرایشهای درونی در بسیاری از شعرهای خود از رمزگرایی پیروی کرده است. نمادگرایی در شعر اخوان، پیش از آنکه اصلی هنری به حساب آید، ضرورت و نیاز است؛ ضرورت و نیازی که به یاری او می‌شتابد تا شعر او را از افتادن در درّهٔ ابتذال و روزمرگی رهایی بخشد و او را از سیاست‌زدگی و درگیری مستقیم با مظاهر قدرت بی‌نیاز سازد. او اندوه و یأس عمیق خود را با گریز از واقعیت، آرمان‌خواهی، ابهام، داستان‌سرایی و بهره‌گیری از نمادها و اسطوره‌های قدیمی در هم می‌آمیزد تا اشعارش سرآمدترین اشعار سمبولیک معاصر به حساب آید.

اخوان همواره بر این نظر اصرار ورزیده که شعر تابع فرمولهای از پیش تعیین شده نیست و این موقعیتها، اوضاع و ویژگیهای شخصیّتی خود شاعر است که باعث می‌شود او زبان صریح یا ابهام‌آمیز نمادین را انتخاب کند. در این باره گفته است: «گاه هست که صراحت، شعر

محض، و گاه هست که صراحت بـه کلـی حـرف را از سـطح شـعر تـا حـدود زیـادی پـایین می‌آورد.» (دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱۸۲)

سرآمدترین اشعار او-که هرگز رنگ کهنگی نخواهد گرفت- همین اشعار نمـادین اوسـت. اشعاری چون «زمستان»، «میراث»، «کتیبه»، «قصّهٔ شهر سنگستان»، «ناگه غروب کدامین سـتاره»، «مرد و مرکب» و غیره در زمرهٔ مهم‌ترین شعرهای رمزی اخوان هستند.

۴ -۳. نمادگرایی در شعر سیّاب

سیّاب شاعری خود را با گرایش رمانتیکی آغاز نموده، آرام آرام به مکتب رمـزی گـرایش پیـدا کرده است؛ به طوری که به عنوان شاعری رمزگرا در ادبیات عربی مشهور است. «این دسـته از شاعران عرب -که سیاب از جمله آنهاست- از اشعار پیروان اخیـر رمانتیسـم غربـی کـه دارای سادگی مصنوعی است و از لحاظ شعری سطحی، آسان، بی‌روح و توخالی، بیـزاری جسـتند و اسلوبی صریح را بر آن ترجیح دادند که از خشونت خالی نیست و از به کار بردن زبـان گفتـار پروا ندارند و بر اشاره و رمز تکیه می‌کنند، همهٔ اینها خصایص شعر الیوت اسـت.» (یوسـفی، و بکار، ۱۳۷۳: ۱۸)

بدرشاکرالسیّاب در قصیدهٔ «ارم ذات العماد» به واژهٔ ارم با دیدی نمادگرایانـه نگریسـته، بـه ترسیم دنیایی فراواقعیتی می‌پردازد و ماننـد دیگـر شـاعران رمزگـرا در بـه دسـت آوردن ایـن آرمان‌شهر، بهره‌ای جز شکست، نصیب خود نکرده اسـت. قصـیدهٔ «النهـر و المـوت» یکـی از اشعار رمزآلود اوست که به طور اختصاصی به بحث آن می‌پردازیم.

«باغ من»

آسمانش را گرفته تنگ در آغوش
ابر با آن پوستین سردِ نمناکش.
باغ بی‌برگی،
روز و شب تنهاست،
با سکوت پاک غمناکش.

ساز او باران، سرودش باد.
جامه‌اش شولای عریانی‌ست.

ور جز اینش جامه‌ای باید،
بافته بس شعلهٔ زر تارِ پودش باد.

گر بروید، یا نروید، هرچه در هر جا که خواهد، یا نمی‌خواهد.
باغبان و رهگذاری نیست.
باغ نومیدان،
چشم در راه بهاری نیست.

گر ز چشمش پرتوِ گرمی نمی‌تابد،
ور برویش برگِ لبخندی نمی‌روید؛
باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟
داستان از میوه‌های سر به گردونسایِ اینک خفته در تابوتِ پستِ خاک می‌گوید.
باغ بی‌برگی
خنده‌اش خونیست اشک‌آمیز.
جاودان بر اسب یال‌افشانِ زردش می‌چمد در آن
پادشاه فصلها پاییز. (حقوقی، ۱۳۷۷: ۸۸)

شرح و تحلیل

شعر «باغ من» در سال ۱۳۳۵ سروده شده و آخرین شعر مجموعهٔ «زمستان»، یعنی دومین مجموعهٔ شعری اخوان ثالث و اولین مجموعهٔ شعر نیمایی شاعر است. از همین مجموعه است که شاعر قدم در راه بی‌بازگشت سمبولیسم اجتماعی می‌گذارد. شعر رمزی برای شاعران این دوره موهبتی بزرگ بود؛ از سویی شاعر می‌توانست بی‌پروا اندیشهٔ خود را در شعر بیان کند و از سوی دیگر شعر فارسی را به دنیای مدرن و شعر چندصدایی نزدیک سازد.

شعر رمزی برای اخوان نوعی سلاح برای مبارزهٔ سیاسی- اجتماعی به حساب می‌آید و برای مخاطبان نیز سمبلها نوعی پل ارتباطی بین طبقهٔ روشنفکر و عامه شمرده می‌شود. شاعر در این شعر طعم رهایی از استبداد –استبداد سیاسی و استبداد تک‌معنایی ادبی- را می‌چشد و لمس می‌کند.

برای اخوان که اندیشهٔ ایران‌پرستی (پان ایرانیسم) دارد، بعد از کودتای ۲۸ مرداد دیگر امید بهار و تابستان مرده است.[۴] برای او کشوری که «روزی روزگاری شب چراغ روزگاران بود و به فرّ سور و آذینها بهاران در بهاران بود» در غبار سالیانِ دور محو شده است. ایران امروز او فقط دو فصل دارد: زمستان و پاییز؛ امّا همین پاییز نیز زیباترین است. باغ او (ایران) اگر چه خزان، برگهایش را ربوده، همچنان استوار و پا برجاست و امید رستن و به بار نشستن در هر ریشه و شاخه نهفته است، حتّی اگر بهار به این زودیها به آنجا سرکشی نکند. «او از اسب افتاده، نه از اصل». ارواح غمگین و حزن‌آلود باغ، او را دربرگرفته‌اند و وزش بادهای سرد غارت، هستی او را به چپاول برده‌اند. با وجود این باید باغ را پاس داشت. این باغ همهٔ هستی و برکت خود را با میوه‌های شاداب و آبدار به مردمش هدیه می‌دهد. میوه‌ها نمادی از امید و باروری‌اند، باید آنها را بارور کرد.

شعر «باغ من» با تصویری زیبا آغاز می‌شود. شاعر در بند اول با هجاهای بلند، عملاً به شعرش نرمش بخشیده است. در بند دوم، همراه با باد، باران و شولای زمخت عریانی درخت در برابر باد –که اگر لباس دارد برگهای زرد و شکسته است– وزن را به نسبت مطنطن کرده است، به ویژه با مکثی که در میانهٔ مصراع اول این بند ایجاد می‌کند، به شعر ضرباهنگی بهتر می‌بخشد. همین آهنگ در بند بعدی تکرار می‌شود. اخوان که ضروری می‌بیند فضای شعر و زبان آن را با همان توفندگی‌اش محفوظ بدارد، از نومیدی سخن می‌گوید، آن هم توأم با خشم و بی‌اعتنایی. مصراع نخست این بند، با قطع و وصلهایش همین موقعیت را باز می‌گوید؛ اما فقط به ظاهر گذشته که سرسبز بود و خرم، و شاخه‌هایش با محصولش سر به آسمان می‌زد و چون امروز دچار انحطاط نبود.

«اخوان ساده به گذشته می‌نگرد. با این همه، زیبایی شعر در این است که صریحاً خط زمانی را نمی‌شکند و روایت را تلویحاً به گذشته‌های دور می‌برد (در سطر آخر بند چهارم) و تقابلی بین زیبایی بازمانده از دیروز و زشتی امروز ایجاد می‌کند.» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۷۰– ۷۱)

اخوان شعر «باغ من» را زمانی سروده است که مبارزان و روشنفکران پس از ضربهٔ روحی، گوشه‌نشین و منزوی شده و تقریباً ناامید هستند. این شعر را دو گونه می‌توان رمزگشایی کرد:

یکی اینکه باغ به جامعهٔ خزان‌زده و بی‌برگ و بر بعد از کودتا اشاره می‌کند. در جایی که می‌گوید: «ساز او باران، سرودش باد»، اشاره دارد به اینکه مبارزان و افراد فعال جامعه کاری به

جز گریه و ناله نداشتند. بند سوم شعراشاره دارد به اینکه اگـر هـم حرکـت انقلابـی رخ دهـد، نظام‌مند نیست و برای کسی مهم نیست که این جرقه‌ها به چه نحوی زده می‌شود. «گر بروید یا نروید هر چه در هر جا که خواهد یا نمی‌خواهد/ باغبان و رهگذاری نیست» این بند نیز اشـاره دارد به نداشتن وحدت و راهنما و رهبر (باغبان)، یا حتّی فردی که از روی دلسـوزی بخواهـد کمک کوچکی بکند (رهگذر). پس در نتیجهٔ این وضع، جامعـه هـیچ وقـت از بنـد سـتم آزاد نخواهد شد (این آزادی همان بهار است). میوه‌های سربه‌گردونسای نیز مبارزانی هستند کـه در راه آزادی وطن کشته شده‌اند. آنها عظمت غیرقابل‌باوری داشته‌اند؛ ولی جسمشان اینک در زیر خاک مدفون است. جامعه از وضع اسفناک کنونی خیلی غمگـین اسـت و رویـش را بـا سـیلی سرخ نگه می‌دارد و اختناق و استبداد بر آن حاکم است.

تحلیل دیگر اینکه باغ بی‌برگی، شاعر است که بعد از کودتا منزوی شـده اسـت. همـه از او دوری می‌جویند. شب و روز غمگین است و گریه و ناله می‌کند (بـاد و بـاران). دیگـر چیـزی برایش مهم نیست؛ چون کسی نیست که به او امید دهد یـا او را بـه راه درسـت هـدایت کنـد. شاعر افکار و آرمانهایی را برای کشورش در ذهن می‌پروراند و امید اصلاح امور آن را داشـت؛ ولی تمامی آن افکار، اینک نابود و نافرجام مانده‌اند (میوه‌های سر به گردونسای). بنـابراین اگـر حالا او را منزوی می‌بینید، می‌پندارید که همیشه همـین گونـه بـوده اسـت. او پـیش از ایـن از مبارزان آزادیخواه بوده؛ ولی اکنون چنین شده است. شـاعر ایـن روزهـا را بـه سـختی تحمـل می‌کند، در حالی که ناامیدی (پاییز) از هر سو بر او می‌تازد.

«النهر و الموت»

بُوَیْب[۵]...
بُوَیْب...
أجراسٌ برجٍ ضاعَ فی قرارهٔ البَحَر.
الماء فی الجرار، و الغروب فی الشّجر
و تنضحُ الجرار أجراساً مِن المطر
بلّورُها یذوبُ فی أنین
«بُویب... یا بُویب!»،
فیدلهمُّ فی دمی حنین
إلیک یا بُویب،
یا نهری الحزینَ کالمطر.

أودّ لو عدتُ فی الظلاّم
أشدُّ قبضتیَّ تحملان شوق عام
فی کلّ إصبع، کأنّی أحملُ النّذور
إلیک مِن قمحٍ و مِن زهور.
أودُّ أطلُّ مِن أسرّةِ التلال
لألمحَ القمر
یخوض بینَ ضفّتیک، یزرع الظلال
و یملأ السّلال
بالماء و الأسماک و الزّهر.
أودُّ لو أخوض فیک، أتبعُ القمر
وأسمعُ الحصی یصلُّ منک فی القرار
صلیل آلاف العصافیر علی الشّجر.
أغابةٌ مِن الدّموع أنت أم نهر؟
والسّمک الساهرُ، هل ینام فی السَّحَر؟
و هذه النّجومُ، هل تظلُّ فی انتظار.
تطعمُ بالحریر آلافاً من الإبَر؟
و أنتَ یا بُویب...
أودُّ لو غرقتُ فیک، ألقطُ المحار
أشیدُ منه دار
یُضیئُ فیها خُضرةَ المیاهِ و الشّجر
ما تنضحُ النّجومُ و القمر،
و أغتدی فیک معَ الجَزْر إلی البَحَر!
فالموتُ عالمٌ غریبٌ یفتنُّ الصّغار،
و بابُه الخفی کان فیکَ، یا بُویب...

-۲-

بُویبُ ... یا بُویبْ،
عشرون قد مضین، کالدّهور کلُّ عام.
والیوم، حین یطبق، الظّلام
وأستقرّ فی السریر دون أن أنام
و أرهفُ الضمیَر: دوحةً إلی السَّحَر
مرهفةُ الغصون والطیور و الثمر-

أ حسٌّ بالدّماء و الدّموع، کالمطر
ینضحُهُنَّ العالمُ الحزین:
أجراس موتی فی عروقی تُرعشُ الرّنین،
فیدلهمُّ فی دمی حنین
إلی رصاصهٔ یشقّ ثلجُها الزُّؤام
أعماقَ صدری، کالجحیم یُشعل العظام.
أودُّ لو عدوت أعضد المکافحین
أشدّ قبضتیّ ثمّ أصفح القدَر.
أودُّ لو غرقتُ فی دمی إلی القرار،
لأحمل العبء مع البشر
و أبعثَ الحیاهٔ. إنَّ موتی إنتصار! (السیّاب، ۲۰۰۰: ۲۴۴)

ترجمه

بویب... بویب! تو زنگهای برجی هستی که در ته دریا فرو رفت و مانند آب در کوزه‌ها و غروب در درختان. کوزه‌ها زنگهایی از قطرات باران را می‌تراوند. بلور آن در ناله‌ای چنین ذوب می‌شود: بویب... بویب... و اشتیاق به تو ای بویب! درخون من زبانه می‌کشد. ای رودخانهٔ غمگین من! که چون بارانی دلم می‌خواهد در تاریکی بدوم و هر دو دستم را مشت کنم و اشتیاق یک سال دوری را در هر یک از انگشتانم حمل کنم. چنان که گویی برای تو نذرهایی از گندم و گل با خود می‌آورم. دلم می‌خواهد بر فراز تلها بایستم، تا ماه را ببینم که بین دو کرانه‌ات شناور است و تصویرش را در تو می‌کارد و سبدها را از آب و ماهی و گل پر می‌کند. دلم می‌خواهد در تو فرو روم و ماه را دنبال کنم، و صدای سنگریزه‌ها را بشنوم که در کف تو بسان آواز هزاران گنجشک بر درخت آواز می‌خوانند. آیا تو جنگلی از اشکی یا رودخانه‌ای؟ آیا ماهی بیدار سحرگاهان به خواب می‌رود؟ آیا این ستارگان همچنان منتظر می‌مانند و با حریر هزاران سوزن را اطعام می‌کنند؟ امّا تو ای بویب... دلم می‌خواهد در تو غوطه‌ور شوم و صدف بگیرم و از آن خانه‌ای را برافراشته کنم که هرگاه ستارگان و ماه بدرخشند، سبزی آب و درخت را در آن برافروزند. دلم می‌خواهد در تو با فرو رفتن آب به سوی دریا روم! ای بویب! مرگ عالم شگفتی است که کودکان را سرگشته می‌سازد، در حالی که درِ پنهان آن در تو است.

بویب... ای بویب! بیست سال گذشت، هر سال عمری بود. حالا، وقتی که تاریکی همه جا را می‌گیرد و بی‌آنکه بخوابم بر تخت آرام می‌گیرم، درونم را حساس می‌کنم و آن را مانند درختی با شاخه‌های ظریف همراه با میوه و پرندگان به سوی سحر می‌فرستم. آن‌گاه حس می‌کنم که دنیای اندوهگین خون و اشک مرا همانند باران و به صورت زنگهای مردگان که در رگهایم به صدا در می‌آیند، فرو می‌ریزد. اشتیاق در خونم زبانه می‌کشد، برای فشنگی که پارهٔ سربی سختش، اعماق سینه‌ام را بشکافد، بسان دوزخ که استخوانها را می‌سوزاند. دلم می‌خواهد بدوم و مبارزان را یاری دهم، هر دو دستم را مشت کنم و بر قضا و قدر بکوبم. دلم می‌خواهد در خون خود به کلی غرق شوم تا با انسان در قبول مسئولیت شرکت جویم و زندگی را احیا کنم. مرگ من در حقیقت پیروزی است.

شرح و تحلیل

در شعر «رود و مرگ» شاعر رودی را مخاطب قرار داده و با او شروع به صحبت می‌کند و ضمن صحبتهای خویش درددلهای خود را بیان می‌کند. این شعر در دو بند سروده شده است: در بند اوّل بویب را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ امّا هر خواننده‌ای می‌داند که هدف شاعر از مخاطب قرار دادن رود بی‌جان چیست. شاعر این رودخانه را نماد مخاطب قرار می‌دهد. او ناامید است و این ناامیدی از سخنان وی آشکار است. این فضای نومیدی در شعر به دلیل خفقان و استبداد حاکم بر جامعه است و همین امر موجب شده که شاعر زبان نمادین را برگزیند. شاعر به رودخانهٔ بویب چنین می‌گوید: «بویب! تو زنگهای برجی هستی که در ته دریا فرو رفت و مانند آب در کوزه‌ها و غروب در درختانی.»

بویب نماد جامعه‌ای است که شاعر در آن زندگی می‌کند؛ جامعه‌ای که در فضایی خمود و سرد و خفقان‌آور است؛ ولی شاعر به آن جامعه علاقه‌مند است و شوقی آتشین در درون خویش نسبت به آن احساس می‌کند؛ زیرا در چند سطر بعد چنین می‌گوید: «و اشتیاق به تو، ای بویب! در خون من زبانه می‌کشد.»

شاعر علاقه‌مند به بهبود اوضاع جامعهٔ خویش است و برای آن، امنیت و آزادی می‌خواهد، بدین سبب در چند سطر بعد خطاب به بویباظهار می‌دارد: «ای رودخانهٔ غمگینِ من که چون بارانی، دلم می‌خواهد در تاریکی بدوم و هر دو دستم را مشت کنم و اشتیاق یک سال دوری را هر در یک از انگشتانم حمل کنم.»

شاعر آرزوهای دیرینهٔ خود را یک به یک نسبت به «بویب» بیان می‌کند و از لحن بیان او مشخص می‌شود که هیچ کدام از آرزوهایش برآورده نشده است: «دلم می‌خواهد بر فراز تلها بایستم تا ماه را ببینم که بین دو کرانه‌ات شناور است. دلم می‌خواهد در تو فرو روم و ماه را دنبال کنم و صدای سنگریزه‌ها را بشنوم که در کف تو نظیر آواز هزاران گنجشک بر درخت، آواز می‌خوانند.»

تا این بخش از شعر، شاعر با ناامیدی، آرزوهایش را نسبت به اوضاع جامعه بیان می‌کند. از این به بعد رودخانهٔ «بویب» را مخاطب قرار می‌دهد و از آن سؤالاتی می‌پرسد. شاعر از آرایهٔ تشخیص استفاده کرده، رودخانه را به فردی تشبیه می‌کند که عضوی از جامعه است. او را مخاطب قرار داده و می‌پرسد: «آیا تو بیشه‌ای از اشکی یا رودخانه‌ای؟ آیا ماهی بیدار سحرگاه می‌خوابد؟»

او در خطاب به بویب –که جامعهٔ خودش است– می‌خواهد بگوید که تو چیزی جز سیل اندوه و اشک نیستی. سپس با گفتن اینکه «آیا ماهی بیدار، سحرگاه می‌خوابد؟» می‌خواهد بفهماند که با وجود این نباید ناامید شد و هنوز به زندگی امیدی هست، حتّی در بدترین اوضاع و این پایان روشن است.

شاعر آخرین امیدواریها و آرزوهای دیرینه‌اش را بیان می‌کند؛ امّا وقتی فضا دچار خفقان و استبداد است و دیگر راهی نیست، سخن از مرگ به میان می‌آورد و چنین می‌سراید: «ای بویب! مرگ عالم شگفتی است که کودکان را مفتون می‌سازد و درِ پنهانی آن در تو است.»

بند اوّل شعر به پایان می‌رسد و فضای شعر عوض می‌شود. در بند دوّم گویی که چند سال از عمر شاعر می‌گذرد و او به گذشته و آیندهٔ خویش می‌نگرد، دربارهٔ «بویب» (جامعه) چنین می‌گوید: «بیست سال گذشت، هر سال عمری بود و...» شاعر در اینجا به بن‌بست رسیده است و دیگر امیدی به بهبود اوضاع جامعه ندارد. آخرین سخنان شاعر در این بخش مطرح می‌شود. ناگهان شوری انقلابی در وجود شاعر شعله‌ور می‌شود و می‌خواهد خود را فدای راه مبارزه با استبداد کند و به مبارزان بپیوندد و در این راه، بدون هراس کشته شود: «اشتیاق در خونم زبانه می‌کشد، از برای فشنگی که پارهٔ سربی سختش اعماق سینه‌ام را بشکافد، مانند جهنم که استخوانها را می‌سوزاند... دلم می‌خواهد بدوم تا به مبارزان یاری دهم.»

نتیجه

مهدی اخوان ثالث، شاعر ایرانی، و بدرشاکر السیّاب، شاعر عراقی، نمادگرا هستند. هر دو، راه پر پیچ و خم مکتب رمانتیسیسم را پیموده و در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند، سپس به نمادگرایی رسیده‌اند و گویی در این وادی اتراق کرده و تا پایان عمر از آن بیرون نرفته‌اند. این دو شاعر در بیشتر اشعار رمزی خود، به ویژه این دو شعر مورد بحث، از نمادهای طبیعت بهره جسته‌اند.

فضای هر دو شعر، فضایی اندوهگین، سرد و منجمد است. اخوان از باغ خود که پاییز بر آن عارض شده، سخن می‌گوید و سیّاب از رود کوچک بویب. هر دو با استفاده از عناصر طبیعت، ابتدا اوج نومیدی خود را عرضه کرده، سپس آرزوهایی را که در دل داشته‌اند اظهار می‌کنند. گاهی به خود امید می‌دهند و گاهی خود را در بن‌بست احساس می‌کنند و با فراز و فرودهای متناوب، مخاطب را به ژرف‌اندیشی وامی‌دارند و او را به پایانی روشن امید می‌دهند.

عناصر طبیعت در شعر «النهر و الموت» عبارت‌انداز: دریا، درخت، غروب، باران، آب، تاریکی، رودخانه، گل، گندم، ماه، ماهی، شن، گنجشک، بیشه، ستاره، صدف، سبزی، سپیده‌دم و پرنده. عناصر طبیعت در شعر اخوان نیز از این قرار است: باغ، آسمان، ابر، برگ، شب، باران، بهار، میوه و پاییز.

عناصر طبیعت در شعر دو شاعر تقریباً مشابه و به صورت متناوب مثبت و منفی است. تفاوت عمده‌ای که در این دو شعر مشاهده می‌شود، ارادهٔ «منِ» شاعر است که در شعر سیّاب به وضوح دیده می‌شود و در شعر اخوان واضح نیست. ارادهٔ شاعر در شعر سیّاب به این صورت آشکار است:

خون من، اشتیاق من، دل من، انگشتان من، شنوایی من، غرق شدنم، به چنگ آوردنم، ساختن سرا به وسیلهٔ من، شتابم به سوی دریا، چشم به سوی خواب رونده‌ام، جلا دادن خاطرم، احساس کردن خونها و اشکها، شتابم به سوی پیکارگران، ضربه زدنم روزگار را، حمل بارسنگین انسانیّت، برانگیختن رستاخیز به وسیلهٔ من، مرگ من پیروزی بزرگ.

در شعر اخوان، فقط در عنوان شعر (باغ من) ارادهٔ شاعر به صورت اضافهٔ «باغ» به «من» مشاهده می‌شود و در خلال شعر، انبوه نمادها اجازهٔ بروز و ظهور «منِ» شاعر را نمی‌دهند. در نتیجه می‌توان گفت: اگر اخوان و سیّاب در این دو شعر از نماد استفاده کرده‌اند و شعرشان نمادین است، نمادها در شعر اخوان انبوه‌تر از شعر سیّاب است.

پی‌نوشتها

۱. جیکور روستای کوچکی است که در شعر سیاب مقام مهمی دارد و به صورت نوعی روستای رمزی و اسطوره‌ای بدل می‌شود. جمعیت این روستا در آن زمان قریب پانصد نفر بوده است. این نام تعریب و تحریف کلمهٔ فارسی جویکور است و باید از روستاهای قدیمی عراق و از یادگارهای عهدی باشد که آن قسمت از عراق، مرکز حکومتهای ایرانی بوده است. این روستا در میان نخلستانهاست و به سبب بدر شاکرالسیاب در محافل ادبی شهرت یافته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۴).

۲. منظور از سه شاعر: سیاب، نازک الملائکه و عبدالوهاب البیاتی است.

۳. کلمهٔ سمبولیسم از کلمهٔ سمبول گرفته شده است. این کلمه در زبان امروز، معادل کلمهٔ «نماد» است. کلمهٔ سمبول از ریشهٔ یونانی sumbolon است که معنای آن را «چسباندن و قطعهٔ مجزّا» ذکر کرده‌اند. آندره لالاند، سمبول را این گونه تعریف کرده است: «هر نشانهٔ محسوس که با رابطهٔ طبیعی، چیزی غایب یا غیر قابل مشاهده را متذکر شود.» (کاخی، ۱۳۷۴: ۵۳۸)

۴. عموماً پس از هر شکست، هنرمندان و شاعران، بهترین کسانی هستند که می‌توانند به بازتاب آن واقعه به شکلهای مختلف بپردازند. شاید ادعای گزافی نباشد که بگوییم اخوان بهترین شعرهایش را در بدترین و بحرانی‌ترین اوضاع سیاسی، به خصوص پس از آن شکست تاریخی سروده است.

۵. بُویب نام رودی است در زادگاه سیّاب.

منابع

ادونیس، علی‌احمد سعید؛ ***بدرشاکر السیّاب***؛ بیروت: منشورات دارالآداب، ۱۹۶۷م.

اسوار، موسی؛ ***از سرود باران تا مزامیرگل سرخ***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۱.

تسلیمی، علی؛ ***گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران***؛ تهران: اختران، ۱۳۸۳.

حقوقی، محمّد؛ ***مهدی اخوان ثالث***؛ تهران: نگاه، ۱۳۷۷.

دوستخواه، جلیل؛ ***ناگه غروب کدامین ستاره***؛ چ۲، تهران: کلک، ۱۳۷۰.

السیّاب، بدرشاکر؛ ***الأعمال الشعریّة الکاملة***؛ بغداد: دارالحریّة للطباعة و النشر، ط۳، ۲۰۰۰م.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***شعر معاصر عرب***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.

شکیب انصاری، محمود؛ ***تطوّر الأدب العربی المعاصر***؛ اهواز: دانشگاه شهید چمران، ۱۳۸۲.

عباس، احسان؛ ***اتجاهات الشعرالعربی المعاصر***؛ الکویت: سلسلة عالم المعرفة، ۱۹۷۷م.

الفاخوری، حنّا؛ ***الجامع فی تاریخ الأدب العربیّ***؛ ج۲، قم: منشورات ذوی القربی، ۱۳۸۲.

کاخی، مرتضی؛ ***صدای حیرت بیدار***؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۱.

محمّدی آملی، محمدرضا؛ ***زندگی و شعر مهدی اخوان ثالث***؛ تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۰.

یوسفی، غلامحسین، و یوسف بکار؛ ***ترجمهٔ گزیده‌ای از شعرعربی معاصر***؛ تهران: سخن، ۱۳۷۲..

ادبیات داستانی

درون‌مایه‌های داستانهای معاصر فارسی
از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷

دکتر غلامرضا پیروز*

مقدمه

درون‌مایه، رشتهٔ ناپیدای محتوایی در اثر ادبی است که در سراسر پیکرهٔ وجودی آن ریشه می‌دواند و مفهوم و محتوای اثر ادبی بر آن رشتهٔ ناپیدا بنا نهاده می‌شود. درون‌مایه را فکر اصلی و بنیادی و نسبتاً انتزاعی -که در اثر ادبی صورت بیانی ملموس می‌یابد- نیز تعبیر کرده‌اند (گرین، ۱۳۷۶: ۳۱۷). بنابراین، درون‌مایه، انگیزه و قوّهٔ محرکی است که تمام اعمال، احساسات، اندیشه‌ها و رفتارها به سبب آن و حول نقطهٔ ثقلِ مرکزی آن انجام می‌پذیرد. درون‌مایه[۱] با مترادفهایی چون فکر اصلی،[۲] هدف،[۳] قصد،[۴] نیروی محرّک[۵] و مبنای تأثر[۶] نیز به کار می‌رود.

درون‌مایهٔ هر داستان یا اثر ادبی را می‌توان در جمله‌ای سلبی یا ایجابی بیان کرد. «درون‌مایه ممکن است مثل پیام کلیهٔ عموتام واضح باشد: بردگی ظالمانه است و از نظر اخلاقی موهن است و باید لغو شود یا نکتهٔ تلویحی در رابین‌هود باشد که: برخی از اغنیا مستحق‌اند که مالشان را بگیرند و برخی از فقرا نیازمندند که چیزی به آنها داده شود.» (همان، ۲۹)

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

در میان داستانهای ایرانی تمِ داستان بوف کور از صادق هدایت را می‌توان در این جمله از خود صادق هدایت بیان کرد: «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» یا تم داستان همسایه‌ها از احمد محمود چنین است: «مبارزه با حکومت حامی سرمایه‌داران و زورمداران و تلاش برای آزادی و رفاه مستمندان و فقرا وظیفهٔ هر انسان شرافتمندی است». برای روشن‌تر شدن مطلب، درون‌مایه‌های آثار جاودانهٔ شکسپیر به ترتیب در این جمله‌ها ذکر می‌شوند:

رومئو و ژولیت: «عاشق حقیقی از مرگ هم هیچ بیم و هراسی به خود راه نمی‌دهد.»

شاه لیر: «ایمان و اعتقادی که منشأ جهل و نادانی داشته باشد، انسان را به نیستی و فنا می‌کشاند.»

مکبث: «جاه‌طلبی و غروری که با شقاوت همراه باشد انسان را به ورطهٔ هلاکت و نابودی سوق می‌دهد.»

اُتِللو: «انسان حسود هم خود را به نابودی می‌کشاند و هم انسان مورد علاقه‌اش را».

به یقین درون‌مایه که در حقیقت فشرده، عصاره و لبّ آثار داستانی محسوب می‌شود، برآمده از عواطف و احساسات و افکار نویسندگانی است که تحت تأثیر عوامل مختلفی به آفرینش آثار ادبی دست می‌یازند. به عبارت دیگر این درون‌مایه‌ها هرگز در خلأ شکل نیافته‌اند، بلکه در بستر ذهن و جوهر انسان اجتماعی آفریده شده‌اند. وقتی در این مقاله قرار است درخصوص عوامل شکل‌گیری تمها و نوع آنها ژرف‌کاوی انجام گیرد، باید نخست به موشکافی در نهادهای پیچیدهٔ اجتماعی مبادرت شود. از این‌رو، در این تحقیق برای بحث دربارهٔ تِمهای داستانهای معاصر فارسی از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ نخست باید مهم‌ترین عامل تأثیرگذاری نهادهای جامعهٔ ایرانی را بررسی کنیم. بی‌شکّ پدیدهٔ پیچیدهٔ مدرنیسم در صد سال اخیر بیشترین نقش را در شکل‌دهی به فکر و ذهن و زبان نویسنده و شاعر ایرانی ایفا کرده است. از این‌رو، در این مقاله سعی شده است جریان شکل‌گیری مدرنیته و نحوهٔ اثرگذاری آن در درون‌مایه‌های داستانهای معاصر فارسی بحث و بررسی شود.

۱. مدرنیسم

۱-۱. شکل‌گیری مدرنیسم

متفکران غربی مدرنیته را محصول چهار شوک یا چهار ضربه می‌دانند؛ ضربه‌هایی که ستونهای سنّت را در غرب به لرزه درآورد. شوک اول را شوک کیهان‌شناختی یا ضربهٔ نجومی نامیده‌اند. با این ضربه تمام معارف کیهانی و نجومی دنیای قدیم و حتی تئولوژی‌های مرتبط با آن به‌ناگاه فرو ریخت. دیگر زمین، مرکز عالم تصور نشد تا اجرام سماوی حول این مرکز ثابت در گردش دائمی باشند. رشد و گسترش علوم جدید که این چنین با فروپاشی جسورانهٔ هیئت بطلمیوس آغاز شد، چنان خیره‌کننده و اعجاب‌آور بود که بشر عصر رنسانس را به‌تدریج به این جهت سوق داد که علم تجربی جایگزین وحی و فلسفهٔ الهی شده است.

شوک دوم را شوک زیست‌شناسی نام داده‌اند. طراح آن چارلز داروین بود. وی شرافت انسان را –که در کتب مقدس تا مقام و مرتبهٔ خلیفهٔ الهی صعود کرده، اشرف مخلوقات به حساب می‌آمد– تا حد میمون‌زاده‌ای تنزل داد و بدین وسیله بر تمامی آرزوهای طلایی انسان برای خداگونه شدن و نائل شدن به مقام قُرب حق و اتحاد عاشق و معشوق خط بطلان کشید.

ضربهٔ سوم را ضربهٔ روانشناسی یا پسیکولوژی خوانده‌اند که پزشک متفکر اتریشی، زیگموند فروید، برای نخستین بار آن را طرح کرد. فروید در میان ناباوری با علم‌النفس عصر سنت به مقابله پرداخت و مبادی و مبانی آن را به باد انتقاد گرفت. او به اثبات این نکته پرداخت که بشر در تصمیمات و آرای خود، در نوشتارها و عکس‌العملهای خود عمدتاً نه تابع عقل، بلکه کاملاً تحت تأثیر نیروهای روانی ناخودآگاه خویش است. بدین‌ترتیب بحث از من، فرامن، عقده‌های جنسی، فعالیتها و کنشهایی که از ناخودآگاه بشری صادر می‌شود، موجب غنای روانشناسی شد.

شوک چهارم را شوک اطلاعات نام نهاده‌اند. مطابق ضربهٔ اطلاعات، مکان و زمان برای بشر فاقد معنا و مفهوم شد. بدین‌ترتیب بشر توانست در کمترین زمان، بیشترین اطلاعات را از دورترین نقاط هستی به دست آورد.

با این ضربه‌های خردکننده، سنت یا کلاسیسیسم با خطر جدّی روبه‌رو شد و جایگاه خود را در عرصه‌های علمی و فرهنگی و سیاسی از دست داد و بدین‌ترتیب زمینه برای ایجاد و اعتبار تفکر مدرنیته فراهم شد.

مدرنیته جهت‌گیری در مقابل تمامی دیدگاه‌هایی بود که انسان در عصر اسکولاستیک به آنها معتقد بود. خردورزان عصر مدرنیته درست در تقابل با علمای عصر اسکولاستیک -که معتقد بودند خدا انسان را به‌صورت خود آفرید- به این باور رسیدند که انسان خدا را به صورت خود خلق کرد و بدین‌ترتیب خدامحوری جای خود را به انسان‌محوری داد.

«مدرنیته یعنی روزگار پیروزی خرد انسانی بر باور سنتی (اسطوره‌ای، دینی، اخلاقی و فلسفی)، رشد اندیشهٔ علمی و خردباوری (راسیونالیته)، افزون شدن اعتبار دیدگاه فلسفهٔ نقادانه که همه همراه‌اند با سازمان‌یابی تازهٔ تولید و تجارت، شکل‌گیری قوانین مبادلهٔ کالاها و به‌تدریج سلطهٔ جامعهٔ مدنی بر دولت. به این اعتبار مدرنیته مجموعه‌ای است فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فلسفی که از حدود سدهٔ پانزدهم و... از زمان پیدایش نجوم جدید، اختراع چاپ و کشف آمریکا تا امروز یا چند دههٔ پیش ادامه یافته است... .» (احمدی، ۱۳۷۴: ۹).

مدرنیته با اقتدار رنسانس، اومانیسم، راسیونالیسم، پوزیتیویسم، لیبرالیسم و پروتستانتیسم نهادینه شد؛ با بیانی دیگر شعار اساسی مدرنیته پیش به سوی جامعهٔ عقلگرا، فردگرا، دنیاگرا، علمگرا و تجربه‌گرا بود. نکتهٔ مهم اینکه در عصر مدرن انسان هم به مثابهٔ «سوژه» مطرح شد؛ یعنی موجودی شناسا و مُدرک که با عقل خود اقدام به شناخت می‌کند نه با قلب خود و هم به منزلهٔ «اُبژه» مورد نظر قرار گرفت؛ یعنی به‌طور آشکار موضوع شناخت شد. بنابراین، مدرنیته حولِ محور «انسان»[۷] به حیات خود ادامه داد.

پیتر آزبورن در جمع‌بندی‌ای کلی می‌گوید: «مدرنیته در معنای کلی و گستردهٔ آن با فکر یا ایدهٔ نوآوری، ابداع، ابتکار، تازگی، خلاقیت، پیشگامی، پیشرفت، ترقی، توسعه، رشد، تکامل، سلیقه و مُد همراه و هم‌آوا است؛ لذا از این باب در نقطهٔ مقابل گذشته‌گرایی، کهنه‌پرستی، رکود، عقب‌افتادگی، قدیمی بودن، عدم توسعه، بی‌ذوقی، بی‌سلیقگی و سنت قرار دارد.» (گیدنز، ۱۳۸۰: ۶۵)

۲ـ۱. مدرنیسم، چالشهای فراروی

مدرنیته را می‌توان در فردگرایی خلاصه کرد. کم‌کم انسان تنهای مدرن جای خود را بـه انسـان بیمار مدرن می‌دهد. آیا می‌توان انسان مدرن را درگیر دردها و بیماریهای جدید دانست؟

از نظر نیچه انسانِ تنهای مدرن، دچار تراژدی سـهمگین شـده اسـت: «تنهـایی مهـم‌تـرین دستاورد اخلاقی فردگرایی است؛ اما... هم می‌تواند بیماری زندگی جدید محسوب شود و هـم می‌تواند بنیان اصلی و نهایی فرهنگ اصیل به حساب آید.» نیچه گفته است: «تنهایی بهرِ کسـی گریز یک بیمار است و بهرِ کسی دیگر گریز از برابـر بیمـاران.» (احمـدی، ۱۳۷۴: ۴۳) موقعیـت تراژیک انسان مدرن این است که اشتیاقش به زندگی با دیگران در جریان پیشرفت به پـذیرش تدریجی انزوا، انفراد و تنهایی منجر می‌شود (همان، ۴۴).

پس از گذشت زمان نقصها و کاستیهای مدرنیته آشکارتر شد. تک‌افتادگی، فروپاشی روابـط خـانوادگی، بـه سـردی‌گراییـدن روابـط مهتـری در خـانواده، اضـمحلال روابـط عـاطفی، بـه سستی‌گراییدن باورهای اخلاقی و دینی، فربهی یأس و ناامیدی، انبوهی اندوه انسانی، بیگـانگی انسانها، هراسناکی زندگی و شوریده‌بختی از نتایج انقلاب مدرنیته در جهان صنعتی غـرب بـود که ترکشهای این حرکتهـا و انفجارهـا بـه دیگـر کشـورها از جملـه ایـران هـم اصـابت کـرد. اندیشه‌های نیهیلیستی، ستایش از مرگ، نیست‌گرایی و پوچ‌انگاری از شاخه‌های هنر و اندیشـهٔ مدرنیته است.

به دنبال بالندگی و فربهی مدرنیسم، به آن انتقادهای اصـولی و بنیـادین صـورت پـذیرفت. نیچه نخستین کسی بود که از مدرنیته با نگرش نیهیلیستی انتقاد کرد. ازدیدگاه او نیهیلیسم پایان راه مدرنیته نبود، بلکه همراه و همدوش همیشگی آن محسوب می‌شـد. مـارکس نیـز از منظـر اقتصـادی و اجتمـاعی بـر مدرنیسـم انتقادهـای جـدی وارد آورد و از بُـت‌وارگـی کالاهـا، شیءگشتگی روابط انسانها و از خودبیگانگی بشر در عصر بورژوازی سخن گفـت. دورکهـایم نیز از به ضعف کشیده شدن ایمان مذهبی و فقدان معیارهای اخلاقی سخن گفـت و مدرنیسـم را از این نظر که موجب سرگشتگی انسان شده است، مورد نقد قرار داد.

همهٔ این نقدها بر مدرنیسم، نقدهای «درون‌خانوادگی» محسوب می‌شد. این نقدها البته زمینه‌هایی شد برای اقدام پُست‌مدرنیست‌ها که از دید انکاری و سلبی نقدهای کوبنده‌ای بر پیکر مدرنیسم وارد نمایند و ناقوس مرگ دوران مدرن را به صدا درآورند.

بدین‌ترتیب مدرنیسم و نقدهای درون‌خانوادگی که بر آن انجام پذیرفت، در تمامی شئون اجتماع از جمله اقتصاد و فرهنگ تأثیر نهاد و بازتابهایش موجب آفرینش آثار بی‌شمار در عرصه‌های شعر و داستان شد.

۳ـ۱. داستان‌نویسی در عصر مدرنیسم

داستان سنتی یا کلاسیک در اروپا از قرن شانزدهم با «دُن‌کیشوت» اثر سروانتس و رُمان مدرن از سال ۱۹۱۴ با انتشار آثار جیمزجویس و مارسل پروست پدید آمد. در تحلیلی دقیق‌تر «رُمان مدرن در دوره‌ای تولد یافت که انقلاب ناشی از اصل عدم قطعیت هایزنبرگ و پیدایش فیزیک کوانتومی (در مقابل فیزیک نیوتنی) منجر به تردید در وجود هرگونه واقعیت عینی از قبیل اندازهٔ زمان و مکان و انرژی شد... دوره‌ای که با وقوع دو جنگ جهانی هولناک مبانی تمدن و خرد بشر رو به اضمحلال گذاشت و سرانجام دوره‌ای که رشد پرشتاب صنعت در نظام سرمایه‌داری باعث بیگانگی انسان از خود و معناباختگی زندگی او گردید.» (پاینده، ۱۳۷۴: ۴۹)

داستان‌نویسی مدرن در غرب در دو جبهه هویدا شد: در جبههٔ نخست، داستان‌نویسان با آفرینش داستانهایی که مبتنی بر واقعیت محض و فلسفهٔ اثباتی و خردگرایی مطلق بود، به فعالیت ادبی مبادرت ورزیدند. با اندکی تسامح می‌توان آثاری را که در طیف مکاتب ادبی رئالیسم محض، رئالیسم انتقادی، فتوریسم، نئورئالیسم و ناتورالیسم آفریده شده‌اند، در این جبهه قرار داد. اساسی‌ترین درون‌مایه‌های این داستانها را مفاهیم فردگرایی، خردگرایی، مقابله با سنت، انسان‌محوری، خداگریزی، مذهب‌پرهیزی، آزادی، اصالت تجربه و مشاهده تشکیل می‌داده‌اند. در جبههٔ دوم داستان‌نویسانی قرار گرفته‌اند که در خانوادهٔ مدرنیته بی‌پروا به نقد مدرنیسم پرداخته‌اند. این داستانهای منتقدانه در چند گروه قابل بخش و تمایز هستند:

۱. داستانهایی که تحت تأثیر انتقادات کارل مارکس از مدرنیسم نگاشته شده‌اند که از آن به ادبیات رئالیستی، سوسیالیستی و رئالیستی خشن یا افراطی و گاه ادبیات ناتورالیستی تعبیر

می‌شود. قاطعانه می‌توان گفت این داستانها حجم عظیمی از آثار منتشر در دنیای صنعتی و جهان سوم را به خود اختصاص داده است.

۲. آثاری که تحت تأثیر اندیشه‌های نیچه و سارتر در دورهٔ نخست زندگی ادبی وی[۸] زاده شده‌اند. این آثار که در غرب به آثار نیهیلیستی شهره‌اند، در حقیقت بیانگر عصیان انسانهایی هستند که از خود کاملاً تهی و به بیماری تنهایی و انزوا دچار شده‌اند. انسان در این محیط مسخ شده است و بی‌دلیل نیست که نیچه در تعریف انسان می‌گوید: «انسان حیوان بیمار» است (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۰). «وقتی آدم در زندگی روزانه‌اش می‌بینند که حتی صدایش را در آوای پرهیاهوی آهن می‌نشانند و او را به شکل ابزاری بی‌جان و روح در می‌آورند، هویت انسانی‌اش را از او می‌گیرند، وقتی به خود می‌نگرد دیگر نشانی از چهرهٔ انسانی در وجودش نمی‌یابد. این تغییر نه تنها در رفتار و کردارش، بلکه حتی تمامی جسم و جان او صورت می‌پذیرد به‌گونه‌ای که دیگر آدم نیست؛ حیوانی است بی‌نام و نشان.» (کلک، ش ۱۳۶: ۴۰)

وجود برخی ویژگیها در داستان‌نویسی مدرن، مثل نبود شالودهٔ داستانی، فقدان تسلسل وقایع داستان، گرایش به کنش روانی به جای کنش فیزیکی، استفاده از صناعت سیال ذهن، سردرگم نمودن خواننده، وجود پارادکس، بهره‌برداری از نماد و سرسپردگی به ابهام و غیره دقیقاً بیان‌کنندهٔ بازتاب پریشانی، معناباختگی و پیچیدگی حیران‌کنندهٔ دنیای مدرن است؛ چنان‌که شیلر می‌گوید: «پیچیدگی جهان نو به پیچیدگی بیان هنری منجر شده است.» (احمدی، ۱۳۷۴: ۲۳) آثاری که در مکاتب سمبولیسم، سورئالیسم، دادائیسم و هنر برای هنر تولد یافته‌اند، می‌توان بازتاب پریشانی و پیچیدگی اجتماع مدرن و انسانی که از اجتماع گریخته است، به‌شمار آورد. این انسان یا خود به مثابهٔ یک بیمار با فاصله گرفتن از دیگران منزوی شده، یا به‌عنوان انسان سالم از برابر بیماری اجتماع به کنج انزوا پناه برده است.

۳. آثاری که در حوزهٔ مدرنیته، بازگشت رقیقی را به مذهب و سنتِ پیراسته شده (پروتستانتیسم) نشان می‌دهند. این داستانها در طیف رمانتیسیسم محض، رمانتیسیسم اجتماعی و ایدئالیسم مدرن قرار می‌گیرند.

با نگاه دقیق به آثار داستانی عصر مدرنیته و نقدهایی که از منظرهای گوناگون به آن شده است، مهم‌ترین عناصر درون‌مایه‌های این عصر را می‌توان چنین برشمرد: آزادی، اصالت انسان، اصالت فرد، ناسیونالیسم، مبارزه با فقر، مبارزه با سلطه‌جویی، حقوق زن، حقوق کودکان،

حقوق ملتهای استعمارزده، مقابله با خرافات و مذهب، اصلاحات دینی و پروتستانتیسم، حقوق کارگران و کشاورزان، اصالت جامعه، مبارزه با نظام بورژوازی و فئودالیته، مبارزات سازمانهای آزادی‌بخش، بوروکراسی، تنهایی، انزوا، تبلیغ مرگ، خودکشی، یأس، بی‌پناهی، پوچی، رواج اعمال و افکار ضد اخلاق، ناخودآگاه، آزادی جنسی، دیوانگی، قتل، از خود بیگانگی و عقل‌ستایی.

۲. مدرنیسم و داستان‌نویسی فارسی

داستان کوتاه و رُمان را در ایران از منظر مشخص صوری و مضمونی می‌توان از هم تفکیک کرد و به بازخوانی آن پرداخت. همچنین به مدد اعتبار شناسه‌ها و نمایه‌های موجود در هر یک از آنها و بازیافت مؤلّفه‌ها، گرایشهای زبانی و نگره‌های محتوایی و زیبایی‌شناختی، به کشف قواعد و قوانین حاکم بر جریان داستان‌نویسی پرداخت و اُفت و خیزها و نوسانهای ساختاری و محتوایی، ساختمان داستان، روشهای روایتگری، اندیشه‌ها و تمهای موجود در آنها را ژرف‌کاوی و تحلیل کرد. در این تحقیق به تحلیل تمهای داستانهای فارسی از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷ پرداخته خواهد شد؛ دوره‌ای که درخشان‌ترین بُرههٔ داستان‌نویسی در ایران محسوب می‌شود. این دوره هم از نظر تنوع و رنگارنگی گروهها و تشکلهای سیاسی و فرهنگی از یک‌سو و هم از نظر تقابل آنها با حکومت اقتدارگرا و میلیتاریستی پهلوی از سوی دیگر برجستگی خاصی دارد تا آنجا که وجود شخصیتهای معتبر ادبی و فرهنگی و زاد بود داستان‌نویسان و شاعران، سبد فرهنگی کشور را در آن دورهٔ پرتنش و تپش از آثار ادبی درخور انباشت و چشمهای منتقدان ادبی را خیره نمود.

نطفهٔ داستان‌نویسی ایران (رُمان و داستان کوتاه، نه قصّه و افسانه) در زهدان جریان مدرنیته و نوگرایی علمی و صنعتی بسته شد و مفهوم مدرنیته در ایران با جنبش مشروطه همراه و همدوش گشت. «جنبش مشروطه را باید نخستین تلاش ناکام جامعهٔ ایرانی برای گذر به مدرنیته دانست. داستان کوتاه و رُمان ایرانی از جمله فرزندان این جنبش ناکام اجتماعی‌اند.» (کلک، ش۱۳۷، ۹)

مؤلفه‌ها و عواملی که در شکل‌گیری جنبش مدرنیسم در ایران نقش اساسی ایفا کردند، عبارت‌اند از: اقدامات اساسی عباس‌میرزا فرزند فتحعلی‌شاه، پایه‌ریزی صنعت نشر و چاپ

کتاب و روزنامه، اعزام محصلان ایرانی به اروپا، ترجمهٔ آثار ادبی و فرهنگی اروپایی به زبان فارسی، تأسیس دارالفنون، ورود معلمان غربی، آموزش زبان فرانسه و آلمانی و در نهایت صدور فرمان مشروطیت و تأسیس مجلس ملی. پر واضح است که باید جنبش مشروطه را نقطهٔ گذر از سنت و کلاسیسیم به عصر نوگرایی و مدرنیته تعبیر کرد. به دنبال جریان سیاسی و اجتماعی مشروطه، شعر و داستان نیز راهِ نوی را در پیش گرفت.

ادبیات به منزلهٔ واقعیتی اجتماعی -که خاستگاه فردی دارد- هرگز محصول اتفاق و حادثهٔ غیرقابل پیش‌بینی و بی‌بُن و پایه یا حاصل طرحی تدوین شده نیست، بلکه بخشی از اندام و سازوارهٔ زندگی و اجتماع است. ازاین‌رو، ادبیات به مثابهٔ نمایش‌نامه و طرحی از پیش برنامه‌ریزی شده نیست، بلکه به منزلهٔ پروسه‌ای است که در تعامل با دیگر عوامل و نهادهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی شکل و بنیان می‌گیرد. بدین ترتیب پس از موفقیت نیم بَند مشروطه و نهادینه شدنِ نسبی اهداف مدرنیته در ایران از سال ۱۳۰۰ هـ . ش. -که داستان‌نویسی نوین آغاز شده است- تا سال ۱۳۵۷، تأثیرگذارترین داستان‌نویسان ایرانی به آفرینش ادبی دست یازیدند. این آثار داستانی در چند مضمون و درون‌مایهٔ خاص آفریده شدند. مضامین و درون‌مایه‌هایی که متناسب با فضا و زمان و مکان ایران آن دوره بودند.

در این تحقیق و بررسی به آثار پاورقی‌نویسان یا داستانهای عوام‌پسند کوچه و بازار توجه نشده است، بلکه برخی از برترین آثار نویسندگان صاحب سبک و اندیشه بررسی می‌شود.

در این مقطع زمانی که بیش از نیم‌سده را دربرمی‌گیرد، داستانها از نظر سمت و سوی موضوع و مضمون چند ماهیت متمایز دارند:

۱. برخی از داستانها از نظر مکتبی در مکتب رئالیسم محض یا رئالیسم انتقادی تحریر شده‌اند.

۲. بعضی از آثار داستانی در مایه‌های رمانتیسیسم و احساسیگری و در شکل متعهدانه‌اش، رمانتیسیسم اجتماعی یا انقلابی نگاشته شده‌اند.

۳. بخش بزرگی از داستانهای این دوره از منظر نقد اقتصادی مارکس و انگلس بر مدرنیته نوشته شده‌اند.

۴. برخی از داستانهای این مقطع تاریخی نیز از دیدگاه نقد نیهیلیستی نیچه و سارتر پوچ‌انگار بر مدرنیته به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند.

نویسندهٔ این مقاله برآن است تا به تحلیل موضوع و درون‌مایهٔ آثار برخی از برترین آفرینندگان داستانهای کوتاه و رُمان در دورهٔ مورد بحث بپردازد.

۳. محمدعلی جمال‌زاده

جمال‌زاده را باید پدر داستان‌نویسی نوین ایرانی نام داد. کسی که با «یکی بود یکی نبود» سنت‌شکنی را در ادبیات داستانی رواج داد و آن را به مثابهٔ تنها راهِ پیشروی نویسندگانِ پس از خود معرفی کرد. «یکی بود یکی نبود» که اولین و برترین اثر داستانی جمال‌زاده است، شش داستان کوتاه را در خود دارد: «فارسی شکر است»، «رجل سیاسی»، «دوستی خاله خرسه»، «درد دل مُلا قربانعلی»، «بیله‌دیگ بیله‌چغندر» و «ویلان‌الدوله».

«فارسی شکر است» داستان رئالیستی انتقادی محسوب می‌شود. کلیدواژه‌هایی که در این اثر می‌توان با دقت در آنها تم و مضمون اساسی داستان را دریافت عبارت‌اند از: فرنگی‌مآب، شیخ، دخمهٔ تاریک، استبداد، شلوغی مشروطه، زبان فارسی، واژه‌های عربی و فرنگی و آزادی. درون‌مایهٔ این داستانِ کوتاه را می‌توان در این جمله بیان کرد: باید از زبان شیرین فارسی در برابر هجوم واژه‌های نامأنوسِ غربی و عربی صیانت به‌عمل آورد.

«رَجُل سیاسی» منشور رسوایی بی‌مایگانی است که میراث‌خوار مشروطه‌طلبان شده‌اند. اپورتونیست‌ها و سیاست‌بازان و نودولتانی که کُرسیهای انقلابیهای مشروطه را اشغال نموده‌اند. کلیدواژه‌های این داستان را باید چنین بَرشمرد: وکیل مجلس، اعتراض، وطن‌پرست، سیاست و خطرهای آن، کیسهٔ پول و رشوه. این داستان نیز اثری رئالیستی انتقادی به حساب می‌آید.

«دوستی خاله خرسه» یکی از ماندگارترین داستانهای کوتاه فارسی است. جنگ، سفر، جوان لوطی، قزّاق، جسم خونین، دشمن، کیسهٔ پول، اتهام و تیرباران کلیدواژه‌های این اثر رئالیستی هستند. درون‌مایهٔ این اثر را می‌توان در این عبارت بیان کرد: هرگز به دشمن نباید نیکی و اعتماد کرد. از آسیب محبّتی که در حق دشمن طماع و کینه‌توز می‌کنی هرگز در امان نباش.

«درد دل مُلا قربانعلی» را از منظری می‌توان اثری رُمانتیک با موضوع «عشق رسواگر»دانست –همان‌گونه که در داستان شیخ صنعان (سمعان) مشاهده می‌شود– و از نگاهی

دیگر نیز با عنایت به طنز اجتماعی خاصی که به قشر شیخ و روحانی دارد، می‌توان آن را اثری رئالیستی انتقادی به شمار آورد و تفسیرگونه‌ای از این بیت درخشان حافظ دانست:

زکوی میکده دوشش به دوش می‌بردند امام شهر که سجّاده می‌کشید به دوش

کلیدواژه‌های داستان از این قرارند: ذاکر سیدالشهدا، روحانی روضه‌خوان، دختر کم سن و سال، عشق، بیماری، مرگ همسر، دعا و نذر، مرگ دختر، بوسه و زندان. درون‌مایهٔ این داستان اگر مبتنی بر آموزه‌های مکتب رمانتیسیسم باشد، چنین است: انسان با همهٔ پرهیزگاری و زُهداندیشی در برابر عشق و زیبایی هیچ اختیاری از خود ندارد. او دیوانه‌وار مقهور نیروی ویران‌کنندهٔ عشق می‌شود و تمامی پلّه‌های رسوایی و رنج را طی می‌کند.

«بیله دیگ بیله چغندر» نیز اثر رئالیستی انتقادی است. کلیدواژه‌های این داستان فرنگ، دلاک، مستشار، مأموریت در ایران، دروغ، قسم و گرسنگی است و درون‌مایهٔ آن این جمله: ایرانیها با ماهیت ناپاک و فاسد خود شایستهٔ مستشارانی از جنس دلاک فرنگی هستند. جمال‌زاده در این اثر با بیان اتهاماتی به مردم ایران همچون جهل، دروغگویی، بی‌وفایی، خیانت و دام‌گستری دیدگاههای خود را دربارهٔ تفاوت میان ایرانیان و فرنگیان به خواننده ارائه می‌کند.

درون‌مایهٔ «ویلان‌الدوله» نیز چنین است: وقتی اجتماع محل تاخت و تاز زورمندان و زرپرستان باشد، انسانهای دون‌پایهٔ اجتماع روی آسایش نخواهند دید و تنها امید آسودگی آنها مرگ و خودکشی است. کلیدواژه‌های این داستان سرگردانی، افسردگی، بی‌مال و منال، تریاک و خودکشی است. این داستان، سرگذشت بی‌سروسامانی ایرانی سرخورده‌ای است که به ناچار به جادهٔ مرگ و نیستی کشیده می‌شود. از نظر محتوا و درون‌مایه باید این اثر را از منظر نقد نیهیلیستی بر مدرنیته تحلیل کرد که بعدها، به ویژه به دلیل پایان انتحاری خود، در فضایی یأس‌آلوده‌تر و سیاه‌تر در داستانهای صادق هدایت تکرار می‌شود.

جمال‌زاده را باید نمایندهٔ تمام‌عیار مدرنیسم علیه سنت و کلاسیسمِ وطنی به شمار آورد. او با طرح گزندهٔ خرافه‌ستیزی و مبارزه با ریاکاران دین‌مدار و همچنین نقد دیکتاتوری و میلیتاریسم و فسادکاریهای مُشتی سیاستمدار سودجو، بر پایبندی خود به اصول مدرنیته همراه با نقد رقیق بر آن صحه می‌گذارد.

۴. صادق هدایت

هدایت را باید نویسنده‌ای استثنایی در عرصهٔ داستان‌نویسی مدرن ایران به حساب آورد. در کارنامهٔ صدسالهٔ داستان‌نویسی ایران هنوز نویسنده‌ای با وزن و سنگ و اعتبار هدایت ظهور نکرده است؛ نویسنده‌ای که بتواند مانند او به ارج و اعتبار در مقیاس جهانی دست یابد. او نویسنده‌ای است که از نظر تنوع تمها و مضامین و مفاهیم به‌کار گرفته شده در آثارش نیز در زمان خود بی‌بدیل بود. نگاهی هر چند گذرا به کلیدواژه‌هایی که از مجموع داستانهای وی استخراج شده است، می‌تواند بر این تنوع صحه بگذارد. کلیدواژه‌های آثار داستانی هدایت از این قرار است: دیوانه، خودکشی، پوچی، سرنوشت، مرگ، بچه‌دارشدن، مذهب، عجز، زشتی، عبادت، گوشه‌گیری، دروغ و ریا، کور و کَر نگه داشتن مردم، قیام و پیروزی، تیمارستان، بی‌وفایی زن، سه قطره خون، روابط نامشروع، توبه، خیانت، قتل، تسبیح، صیغه‌ورزی، شهوت‌پرستی، پشیمانی، محلل، دژ لعنت شده، مرگ و آسودگی، آیندهٔ مبهم، ارادهٔ کور، شکم‌پرستی، اعراب، قتل‌عام، مرگ همگانی، سایه، افکار پوچ، مشروب، تریاک، رجّاله‌ها، گزمه‌ها، خیانت، توهم عشق، دنیای جنینی و بهشت گمشده، بالاکشیدن موقوفات، غارت پول، زنان بیوه، فروید، آلت تناسل و استعمار. «

با ژرف‌کاوی در کلیدواژه‌های مجموع داستانهای هدایت باید آثار او را دو بخش کرد:

۱. آثاری که تمایلات تند و افراطی او را به اصول اعتقادی مدرنیسم نشان می‌دهد؛ همان‌طور که وجود درون‌مایه‌های خرافه‌ستیزی، مقابله با کارکرد مذهب در زندگی، گرایش به اصول فرویدیسم و داروینیسم، فردگرایی و خردگرایی در آثارش دلبستگی وی را به مدرنیته می‌نمایاند. در برخی از این داستانها حتی هدایت متأثر از دیدگاه منتقدانهٔ مارکس و پیروان او بر جنبه‌های اقتصادی مدرنیته، به آفرینش آثار خود مبادرت کرده است. وی در داستانهایی چون «آب زندگی»، «حاجی مراد»، «اسیر فرانسوی»، «مرده‌خورها»، «چنگال»، «آخرین لبخند»، «علویه خانم»، «میهن‌پرست»، «حاجی‌آقا» و «توپ مروارید» به مضامین و درون‌مایه‌های موضوعات سیاسی و اجتماعی، رئالیسم انتقادی و حتی رئالیسم سوسیالیستی پرداخته است.

۲. بخش دوم آثار هدایت –که مهم‌ترین داستانهای او را تشکیل می‌دهد– آثار تأویل‌پذیری هستند که می‌توان عنوان «روان‌داستان» را در مورد آنها به‌کار برد. این داستانها نشانه‌هایی

انکارناپذیر از نگاه نقّادانهٔ نیهیلیستیِ نیچه بر مدرنیسم در خود دارند. پرداختن به مفاهیمی چون پوچی، جبر، وازدگی، تک‌افتادگی، بن‌بست، آیندهٔ مبهم، اسارت، خودکشی و مرگ، کُدها و کلیدهایی هستند که خواننده را به درون‌مایه‌های موضوعات نیست‌انگارانه رهنمون می‌شوند. هدایت در این داستانها، یأس فلسفی و فکری، درد مشترک نخبگان ایرانی و روشنفکران اروپایی، فسادکاری نظام بورژوازی و جوامع صنعت‌زده و ازخود بیگانه را بی‌هیچ پروایی به نقد می‌کشد، پریشانی و تک‌افتادگی انسانِ دردمند را می‌کاود و بر آن تأکید می‌کند. مفهوم مرگ و پوچی و وازدگی در داستانهایی چون «زنده به گور»، «داوودگوژپشت»، «آبجی‌خانم»، «گرداب»، «آینهٔ شکسته»، «لاله»، «صورتکها»، «گجسته‌دژ»، «چنگال»، «س.گ.ل.ل»، «آفرینگان»، «شبهای ورامین»، «پدران آدم»، «سگ ولگرد»، «بُن‌بست»، «تخت ابونصر»، «تاریکخانه»، «میهن‌پرست» و «بوف کور» کاملاً نمایان است.

۵. بزرگ علوی

سپانلو، علوی را در کنار هدایت و چوبک پدر داستان‌نویسی ایران دانسته (سپانلو، ۱۳۶۶: ۱۰۳) و محمود تهرانی او را نویسندهٔ شور و سودا و گیرایی خوانده است (طاهباز،۱۳۷۰: ۱۴۵).

علوی در طیف نویسندگانی قرار می‌گیرد که با اتکا به جهان‌بینی مارکسیستی و از منظر نقد اقتصادی بر مدرنیته، بهترین آثار خود را آفریده است. او در «چمدان» زیر نفوذ عواطف رمانتیسیست‌ها قرار دارد. در «ورق‌پاره‌های زندان» و «پنجاه و سه نفر» به مضامین و مفاهیم زندان، شکنجه، اعدام، جنایت، خیانت، دلهره، بیم و امید، حبس انفرادی، قاچاق، آزادی، اجتماع، عشق و مرگ می‌پردازد. ماندگارترین اثر علوی رمان «چشمهایش» است که تأثیر بسزایی بر آثار دیگر نویسندگان رئالیست سوسیالیستی نهاد. کلیدواژه‌های این رمان را می‌توان چنین بَرشمرد: نقاشی، چشمها، مبارزه، زندان، تشکیلات سیاسی، عشق، پلیس، تبعید، ازخودگذشتگی و مرگ. درون‌مایهٔ این داستان –که باید آن را اولین رمان سیاسی تشکیلاتی در ایران خواند– این عبارت است: وقتی انسان هدفدار، وظایف خطیر اجتماعی و سیاسی را نصب‌العین خود قرار دهد، هیچ مانعی نباید او را از هدف دور سازد، حتی عشق.

داستان حول محور سیاست‌اندیشی و مبارزه‌ای که سیاسیهای بی‌باک پیشرو ایرانی در دورهٔ بیست سال حکومت میلیتاریستی رضا پهلوی انجام داده‌اند می‌گردد. در این داستان گروهی

انقلابی از قشرهای مختلف اجتماعی با هدفی واحد در کنار هم گرد می‌آیند و در راه آرمان انسانی و ایدئولوژیکی به مبارزه می‌پردازند؛ البته این اهداف که در حیطهٔ مکتب رئالیسم سوسیالیستی تفسیر می‌شود در فضای مه‌آلودی از عشق و محبت مجنونانه قرار می‌گیرد.

بزرگ علوی را باید آغازگر جریان داستانهای رئالیستی سوسیالیستی در ایران به شمار آورد که نویسندگان مدتی شیوهٔ او را در سالهای بعد پی گرفتند.

۶. صادق چوبک

صادق چوبک با نگارش چند مجموعهٔ داستان کوتاه و رمان جایگاه ویژه‌ای در عرصهٔ داستان‌نویسی ایران به دست آورد و طی چند سالی «تب چوبک» را چه از نظر فرم چه محتوا در میان نویسندگان ایرانی پدید آورد. وی که از سوی منتقدی «آبروی ادبیات داستانی ایران»[۹] خوانده شد، در بیشتر آثار داستانی خود به تجسم و توصیف برشها و مقاطعی حساس از زندگی می‌پردازد؛ زندگی انسانهایی که نه بازیچهٔ جبر فیزیولوژیکی (مطابق دیدگاه ناتورالیست‌ها)، که بیشتر در چَنبر جَبر اجتماعی و اقتصادی گرفتار آمده‌اند. از این‌رو، رئالیسم چوبک، رئالیسم خشن انتقادی یا به تعبیری دیگر رئالیسم اِفراطی است[۱۰] که با قلم افسونگر چوبک، واقعیتهای ناهمساز و ناهمگون اجتماعی را تصویر و توصیف می‌کند. رئالیسم انتقادی و خشونت‌بار چوبک تقریباً شبیه رئالیسم انتقادی هدایت است؛ البته با یک تفاوت مهم و آن اینکه در پس داستانهای هدایت بُن‌مایهٔ یأس و ناامیدی موج می‌زند؛ امّا در پس‌زمینهٔ داستانهای چوبک مفهوم امید به زندگی بهتر و تلاش برای غلبه بر شوربختی و سیاه‌کاری ملاحظه می‌شود. «تمهایی که چوبک انتخاب کرده است، عموماً انتقاد گزنده‌ای از معایب و مفاسد جامعهٔ ماست. فقر، گرسنگی، زورگویی، ستمگری، فحشا، دروغ، بهتان، آدم‌کشی، جهل، خرافات، درندگی، حق‌کشی، مرگ در اثر گرسنگی، تقلب، سنتهای غلط، قانونهای ظالمانه، بی‌عدالتی و... تمهای داستانهای چوبک‌اند.» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۳۰۴)

کلیدواژه‌های داستانهای کوتاه چوبک عبارت‌اند از: تقدیر، غریزه، اجتماع، شهوت، حیوانیّت، زن، تضاد، فنا، پوچی، توهّم، کفر، دروغ، خودکامگی، تنهایی، به مسخره‌گرفتن اعتقادات مذهبی، خرافات و فقر.

در رمان «تنگسیر» با این واژه‌های کلیدی روبه‌رو هستیم: گرما، دریا، ظلم، غیرت، حرکت، شورش، عشق به خانواده، حق، پیروزی. درون‌مایهٔ داستان «تنگسیر» چنین است: بیزاری و نفرت از ظلم و ستم و مقاومت در برابر بیدادگری و لزوم احقاق حق.

در اثر برجستهٔ «سنگ صبور» «چوبک خواسته است تأثیر ناگوار خرافات و تعصبات عوامانه را در سرنوشت انسانها نشان بدهد.» (ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۷۳) کلیدواژه‌های رُمان سنگ صبور که خانلری انتشارش را واقعهٔ مهم ادبی خوانده و آن را در کنار یکی بود یکی نبود و بوف کور قرار داده است (دهباشی، ۱۳۸۰: ۹۷)، چنین است: زن، فساد، شهوت، دین، خرافات، اجتماع، دروغ، خیانت، بدبختی، فقر، خدا، پوچی، بیداد، کفر، شیطان و فنا.

اعتقاد به مبارزه با ظلم، خرافات و ستم اجتماعی، چوبک را در جبههٔ مدرنیسم قرار می‌دهد و در خط مقدم رئالیسم انتقادی و حتی در «تنگسیر» در جبههٔ رئالیسم انقلابی و آرمانی می‌نشاند.

در آثار چوبک معلول‌نگری اصالت دارد. او به هیچ وجه به افشا و روشن‌سازی علل فساد اجتماعی و فردی اهمیت نمی‌دهد. او با معلول‌نگری در آثارش تلاش می‌کند تا خواننده را به تفکر وا دارد و او را به سوی علّتِ شالوده‌ای وقایع بکشاند و بدین‌ترتیب عمق‌کاوی، تفسیر و نتیجه‌گیری داستان را به ذهن مخاطب بسپارد. چوبک موضع‌گیری خود را در خصوص مفاهیم سیاست، آزادی و مبارزه چنین با وضوح بیان می‌کند: «من تمام عمر با ظلم و ستم جنگیده‌ام و در ستایش آزادی نوشته‌ام. آزادی جوهر من است.» (همان، ۱۰۸)

۷. جلال آل احمد

آل احمد از چند وجه نویسنده‌ای توجه‌برانگیز است: ۱. از نظر اندیشه و تغییراتی که در نظام فکری‌اش ایجاد شد. ۲. از نظر اینکه در حوزه‌های مختلف نویسندگی ذوق‌آزمایی کرد: داستان کوتاه، داستان بلند، مقاله، سفرنامه، تک‌نگاری و اتوبیوگرافی (خویش‌نگاری). ۳. به دلیل تلاشی که در آفرینش سبک خاصی در نویسندگی از خود نشان داده است که همه جا امضای نویسنده را با خود همراه دارد.

داستانهای آل احمد دقیقاً بازتابی است از اندیشه و تغییراتی که در نظام تفکرش صورت پذیرفته است. بخشی از داستانهای وی بیانگر شدت شیفتگی‌اش به اهداف مدرنیته است، البته

از دیدگاه منتقد اقتصادی مدرنیسم و با اعتقاد به تفکرات رهبران حزب تودهٔ ایران. پس از انشعاب از حزب توده و دوری از تشکل سوسیالیستی نیروی سوم به رهبری خلیل ملکی، به‌ناگاه آل احمد فعالیتهای حزبی را رها کرد و به اندیشه‌های ژان پُل سارتر در دورهٔ دوم زندگی‌اش و التزام و تعهد ادبی او پایبندی نشان داد و برخی از داستانهایش را با اعتقاد به این نحلهٔ فکری آفرید و در نهایت با گرایش آگاهانه به سنت و مذهب –و اگر درست باشد از دیدگاه رئالیست مذهبی– به نگارش آثار خود مبادرت کرد. مراد از تعبیر پارادُکسی رئالیست مذهبی آن است که آل‌احمد در واپسین سالهای عمر، هم به مدرنیته اعتقاد داشت و هم به مذهب و سنّت شرقی.

برای دریافت درون‌مایه‌های آثار داستانی آل احمد نگاهی گذرا به کلیدواژه‌های آثارش ضروری می‌نماید: زیارت، کربلا، آرزوهای تباه، بی‌دینی، بدبختی و جهل، وحشت و اضطراب، آلت کفر، خانهٔ خدا، بچه، زن، رها کردن کودک، فقر، ستم، وسواس، غسل واجب، دختر ترشیده، بیچارگی، مرگ فرزند، پسرک سیگارفروش، آوارگی، بوروکراسی و کاغذبازی، مدیر، کارگزینی، زندانی، رشوه، ادارهٔ فرهنگ، معلم، مدرسه، یأس، استعفا، کارگر، کشاورز، تیراندازی، معدن، معدن‌چی، انقلاب، شهید، هجرت، فرار، تعهد، مبارزه، سرمایه‌دار، کدخدا، ژاندارم، خشم، اموات، سنّت ملموس و گذشتهٔ موجود.

زن‌نویسی و نگرشهای جانبدارانه به زن به طور جدی با آل احمد آغاز شد. برخی از داستانهای «زن زیادی» و «سه‌تار»، جلوه‌گاه این تمهای جدید هستند. این داستانها نمایش عینی امر اجتماعی‌اند. نویسنده سعی کرده است در این داستانها ستم مضاعفی را که در نظام سنتی، بدوی و محدود بر زنان اعمال می‌شود و در نتیجه انفعال و استیصال این جنس ستمکش را توصیف نماید و خواننده را با فرایند روانشناختی این گروه و سیاست‌گرایی جنسی حکومتیان و سنت‌گرایان آشنا سازد. آل احمد اگر چه به تفاوت جنسی زنان به عنوان واقعیتی فیزیولوژیکی تأکید دارد، ستم مضاعف بر زنان را نتیجهٔ نامیمون و ناهنجار اجتماعی با باورها و آیینهای کهنه و پوسیده‌اش می‌داند.

درون‌مایه‌های دیگری که آل احمد در داستانهایش به آنها پرداخته، از این قرارند: مقابله با خرافه‌پرستی، نفی مذهب، جدال با سرمایه‌داری و استعمار، احقاق حقوق محرومان، بی‌نتیجه بودن حرکتهای سیاسی و انقلابی، مقابله با غرب، بازگشت به مذهب و سنتهای پسندیده.

۸. ابراهیم گلستان

ابراهیم گلستان و آل احمد نویسندگانی هستند که از یک نظر کاملاً بـه هـم شـبیه‌انـد. ایـن دو تلاش کردند عناصر هنری شعر و نثر را در هم آمیزند؛ یعنی نثر را تا حد امکان به شعر نزدیک کنند؛ همان‌گونه که در جبههٔ دیگر، نیما و شاملو شعر را در همسایگی نثر اسکان دادند. هـر دو گروه در تلاش خود به موفقیت نسبی دست یافتند. بـدین‌ترتیـب بایـد گلسـتان را نویسـنده‌ای فرمگرا و زبان‌اندیش دانست تا معناگرا و محتوانگر.

گلستان همواره با تکیه بر آگاهی و دانسته‌های خود به نگـارش مـی‌پـردازد. او نویسـنده‌ای بسیار مطلع و آگاه است و در هنگام نگارش داستان عنـان توسـن قلـم را بـه دسـت تخـیلات سرکش نمی‌سپارد. از این‌رو «آگاهی در همه جا هست... و همین آگاهی در کار نوشتن گلستان دست و پا گیر است. نویسنده بسیار می‌داند که چـه مـی‌گویـد، چطـور مـی‌گویـد، بـرای کـه می‌گوید.» (طاهباز، ۱۳۷۰: ۱۴۷)

گلستان در جوانی شیفتهٔ حزب تودهٔ ایران بود و به تفکرات سوسیالیستی دلبستگی داشـت. او که در آغاز راه نویسندگی به شعار «سیاسـت‌زدگـی» پایبنـد بـود، خیلـی زود بـه «زدگـی از سیاست» دچار شد و از فعالیتهای تشکیلاتی احزاب چپ دست شُست.

درون‌مایهٔ داستانهای او که جز چند داستان کوتاه، اعتبار چنـدانی بـرایش بـه بـار نیـاورد از مَشی و منش سیاست‌زدگی و سرخوردگی و مـأیوس شـدن از فعالیتهـای سیاسـی ـ اجتمـاعی نشئت گرفته است. در اکثر داسـتانهای کوتـاه گلسـتان، درون‌مایـه‌هـای بـه بُـن‌بسـت رسـیدن روشنفکران مبارز، بی‌ثمر بودن مبارزات، پناه بـردن بـه عشـق، اسـیر توهّمـات بـودن، تنهـایی، گمشدگی، حیرت و سرگشتگی، شکست و بیهودگی القا می‌شود.

۹. به آذین، احمد محمود و محمود دولت‌آبادی

این سه نویسندهٔ متبحر را بعد از بزرگ علوی باید از داستان‌نویسانی دانسـت کـه تحـت تـأثیر جریانات سیاسی سوسیالیستی و حتی مارکسیستی به آفرینش آثار خود پرداختند.

نقطـهٔ ثقـل فعالیتهـای ماتریالیسـتی و مارکسیسـتی در ایـران را بایـد تلاشـهای پیگیرانـهٔ تحصیل‌کردهٔ مبارزی به نام دکتر تقی ارانی دانست. فعالیتهای فرهنگی و سیاسی او –کـه مبتنـی بر آموزه‌های مارکس و انگلس بود– موجب صف‌بندی گروهی از جوانانِ مشتاق و مبارزه علیه

حکومت رضا پهلوی و عوامل بورژوازیِ وابسته شد. به دنبال آن حزب مارکسیستی ـ لنینیستی متمایل به سیاستهای کشور اتحاد جماهیر شوروی با عنوان حزب تودهٔ ایران، گلوگاه‌های فرهنگی ایران را تسخیر کرد و اندک اندک جوانان شاعر و نویسنده را جلب و جذب نمود. مارکسیست‌های ایرانی زیر چتر حمایت رفقای شوروی، نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران را در تیرماهِ ۱۳۲۵ با هدف سیاستگذاریهای کلان ادبی با حضور تقریباً تمامی نویسندگان و شاعران و محققان کوچک و بزرگ ایرانی برگزار کردند و بدین‌ترتیب مارکسیست‌ها مقام سیادت معنوی خود را طی سالهای دههٔ سی و چهل و حتی پنجاه در ایران تثبیت کردند.

حزب تودهٔ ایران در کنار فعالیتهای گستردهٔ سیاسی ـ تشکیلاتی، در عرصهٔ ادبی به فعالیتهای چشمگیری دست یازید و گروهی از شاعران و نویسندگان را حول محور اصول رئالیسم سوسیالیستی و رئالیسم انتقادی جمع کرد و در نشریات و محافل و مجامع ادبی به ستایش از آثار آنان پرداخت. از این‌رو بررسی درون‌مایه‌های داستانهای معاصر فارسی بدون در نظر گرفتن نقش اساسی برای مارکسیست‌های ایرانی، به خصوص حزب تودهٔ ایران بررسی و تحلیل دقیقی نخواهد بود.

جلال متینی در نقدی بر عملکرد منفی حزب توده در عرصهٔ ادبیات چنین می‌گوید: «تبلیغات آن حزب چنان گسترده و قوی بود که در آن سالها توده‌ای بودن و چپ بودن و حداقل تظاهر به چپ بودن «مُد» روز شده بود؛ چه این حزب قادر بود حتی در کوتاه مدت، فی‌المثل شاعر یا نویسنده‌ای مخالف و یا بی‌طرف را به‌صورت یک پول سیاه در بیاورد. همان‌طوری که توانست در طی چند دهه، دهها شاعر و نویسندهٔ کم‌مایهٔ درجه سوم و چهارم را نیز در نشریات خود به عنوان شاعران و نویسندگانی کم‌نظیر و بی‌مانند معرفی کند.» (دهباشی، ۱۳۸۰: ۲۲۵-۲۲۶)

کوتاه سخن آنکه بخش اعظم آثار ادبی فارسی اعم از شعر و داستان در دوره‌ای حدوداً چهل‌ساله ازمنظر نقد اجتماعی و اقتصادی بر مدرنیته و زیر چتر افکار مارکسیستی و سوسیالیستی پدید آمد. بزرگ علوی آغازگر این شیوهٔ اندیشه و نگرش در عرصهٔ داستان‌نویسی بود؛ شیوه‌ای که بعدها به وسیلهٔ م. ا. به‌آذین، احمد محمود و محمود دولت‌آبادی استحکام بیشتری یافت.

۱-۹. م.ا. به‌آذین

به‌آذین یکی از وفادارترین نویسندگان ایرانی بود که تا لحظهٔ مرگ به مرامنامهٔ حزب توده وفادار ماند. او که با رمان «دختر رعیت» به اعتبار دست یافت، به توصیف جامعهٔ نکبت‌بار فئودالیتهٔ ایران پرداخت و اثری رئالیستی با گرایش تفکرات سوسیالیستی نگاشت. کلیدواژه‌های استخراج شدهٔ این کتاب عبارت‌اند از: ارباب، دهقان، رعیت، کلفت، جنگ جهانی اول، قحطی، ظلم، فقر، انقلاب جنگل، اختلاف، شکست، کودتای انگلیسی، رؤیاهای دور و دراز و آیندهٔ مبهم. «رُخدادهای این کتاب در حدود سال ۱۳۰۰ واقع شده است؛ زمانی که فئودالیسم یا شیوهٔ برده‌داری کشاورزی در ایران بر روی کار بود.» (ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۱۳۵)

۲-۹. احمد محمود

محمود با آفرینش مجموعه داستانهای کوتاه «مول»، «دریا هنوز آرام است»، «بیهودگی»، «زائری زیر باران»، «پسرک بومی» و «غریبه‌ها» زمینه را برای آفرینش رمان ارزشمند و تأثیرگذار «همسایه‌ها» هموار کرد. او به دنبال این رمان، بعد از انقلاب اسلامی آثار چندی را به چاپ رساند. در تمام داستانهای او به ویژه آثار قبل از انقلاب رشتهٔ معنایی خاصی هویداست، به گونه‌ای که داستانهایش مانند دانه‌های تسبیح حول این رشتهٔ معنایی مرتب شده‌اند. پردازش روحیهٔ مبارزه‌جویی و ظلم‌ستیزی، امیدواری به آفرینش آینده‌ای بهتر، تعهد داشتن به شرافت انسانی، مقابله با شکمبارگان و همدردی با طبقات فرودست اجتماع، ماهیت رشتهٔ معنایی و مفهومی آثار او را تشکیل می‌دهد.

محمود که خود اذعان می‌کند روزگاری در یک حزب فعالیت می‌کرد (گلستان، ۱۳۷۴: ۷۲)، شعاعهای محتوایی و مضمونی آن حزب را در بهترین اثرش، «همسایه‌ها»، بازتاب می‌دهد و حتی رسوبات این مفاهیم در آثار اخیر او نیز نمود می‌یابد. احمد محمود نویسنده‌ای است که تا پایان زندگی به مضامین سیاسی حساسیت نشان داده است.

«کار نویسنده سیاست مطلق نیست. بخشی از کار نویسنده سیاست هست؛ امّا نه همهٔ کارش. روزگاری به مسائل سیاسی مملکتمان فکر می‌کردم، حالا هم فکر می‌کنم.» (همان‌جا)

۳-۹. محمود دولت‌آبادی

دولت‌آبادی آفریدگار «آوسنهٔ باباسبحان»، «جای خالی سلوچ» و «کلیدر» و... همدوش و همتای احمد محمود و به‌آذین در مسیر رئالیسم سوسیالیستی گام برمی‌دارد و در جبههٔ منتقدان اقتصادی بر مدرنیسم قرار می‌گیرد.

«جای خالی سلوچ» و «کلیدر» برترین داستانهای دولت‌آبادی به شمار می‌رود. «شخصیتهای داستانهایش روستانشینان محروم، زجردیده و لهشدهٔ دهات و قصبات دور افتاده‌اند. مردمانی صبور و زحمت‌کش که صبح تا شام تلاش می‌کنند و دست آخر به سختی می‌توانند نان بخور و نمیری به دست بیاورند.» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۶۷۶)

درون‌مایهٔ کتاب ده جلدی «کلیدر» که درحقیقت آخرین رکوردگیری دولت‌آبادی در حجیم‌نویسی محسوب می‌شود، «واقعیتهای تاریخی- روانی است که نویسنده به بازسازی و بازآفرینی آنها با نگرش واقع‌گرایانه و انسان‌دوستانه پرداخته است. او خواننده را از همهٔ گذرها و پیچهای زندگی، از رنجها، نداریها، دشمنیها، عشقها، کینه‌ها، خواریها، سربلندیها و خیانتها عبور می‌دهد و به روانشناسی قدرت، منش، دروغ و تنهایی قهرمان می‌نشیند ... سنگ بنای این اثر درد است.» (شیرمحمدی، ۱۳۸۰: ۸۷)

بیانیهٔ سیاسی دولت‌آبادی -که حتی در کلیدر به مارکسیسم علمی اعتقاد دارد و بر مارکسیسم عملی حزب توده ایراداتی وارد می‌کند- احقاق حقوق انسانهای محروم و زجرکشیده و برپایی عدالت اجتماعی است.

نهایت اینکه علوی، به‌آذین، احمد محمود، دولت‌آبادی و انبوه نویسندگانی که به رئالیسم انتقادی و سوسیالیستی پایبندی دارند، با نگاه انتقادی از منظر اقتصادی به مدرنیته، به تعریف و توصیفِ مکرّر از جایگاه انسان در تعارض با نابرابریهای اجتماعی و بورژوازی تمامیّت‌خواه و اقتدارگرا و سلطه‌جو می‌پردازند و با ترسیم موقعیتها، فضاها و تیپها هم بافت اجتماعی و کنش شخصیتها را در فرایند داستان محک می‌زنند و هم به پدیدهٔ انسان و چالش او برای زیستنی آرمانی نظر دارند.

۱۰. سیمین دانشور

سیمین دانشور اولین زن رمان‌نویس در عرصهٔ داستان‌نویسی ایران است که رمان «سووشون» او در ردیف یکی از پرتیراژترین رمانهای ادب فارسی قرار دارد (براهنی، ۱۳۶۸: ۱).

«سووشون» رمانی سیاسی- رمزی است (گلشیری، ۱۳۷۸: ۴۹) که منتقدان آن را «اگر نه بهترین، بلکه یکی از دو یا سه نوول عمدهٔ زبان فارسی به حساب آورده‌اند». (آژند،۱۳۶۳: ۳۶۳)

دانشور در داستانهای خود همواره زیر سلطهٔ فکری همسر نویسنده‌اش، جلال آل احمد، قرار دارد. از این‌رو نور روح ناآرام جلال با آرمانهای شفاف و مقدسش بر آثار دانشور ساطع است. دغدغهٔ دایمی دانشور در داستانهایش فرهنگ و اجتماع ایران با همهٔ زیر و بمها و پیچ و تابهایش می‌باشد که در داستانهای او به عریانی بازتاب یافته است.

«رمان تاریخی- سیاسی سووشون یکی از پُرخواننده‌ترین رمانهایی است که تاکنون به فارسی نوشته شده و شرح مقاومتهای مردم و امتناع شوهر شخصیتِ زن داستان از همکاری با نیروهای اجنبی است که عاقبت جان خود را برسر مجاهدتهای خود از دست می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۶۴۹) از نگاهی دیگر «سخن اصلی در این اثر، محکوم کردن رذالت، پَستی و بوقلمون‌صفتی سیاسی است.» (ذوالفقاری، ۱۳۷۹: ۱۳۳)

کلیدواژه‌های این اثر را می‌توان چنین برشمرد: جنگ جهانی دوم، انگلیس، ارزشهای بومی، سیاست، قشون بیگانه، شورش، مبارزه، شهادت، تشییع جنازه و بیداری. این کلیدواژه‌ها بر اجتماعی- سیاسی و رئالیستی بودن این اثرصِحه می‌گذارد. درون‌مایهٔ «سووشون» مبتنی بر تلاش برای زندگی بهتر، مبارزه با نامردمی و ستمکاری، سلطه‌جویی بیگانگان و فریبکاری حکام است.

۱۱. هوشنگ گلشیری

«مثل همیشه»، «نمازخانهٔ کوچک من»، «شازده احتجاب»، «کریستین و کید»، و «برهٔ گمشدهٔ راعی» بخشی از آثار گلشیری را تشکیل می‌دهند. در میان آثار او رمان کوتاه «شازده احتجاب» توجه منتقدان را به خود جلب کرده است و این اثر را از نظر ارزش محتوایی و تکنیکی در ردیف اثر ماندگار «بوف کور» هدایت قرار داده است؛ به‌گونه‌ای که پس از گذشت چند دهه هنوز گرد کهنگی بر آن ننشسته است. «این داستان با استعانت از صناعت سیال ذهن، روایتگر سفر درونی و خاطرات منظومهٔ ذهنی آخرین بازماندهٔ نسلی است که آخرین لحظه‌های زندگی

را طی می‌کند و ضمن به چالش کشیدن یک ذهن، دوره‌ای از تاریخ ایـران را طـرح مـی‌کنـد.» (یک‌هفتم، ۳۱ اردیبهشت ۱۳۸۲)

شخصیتهای داستانهای گلشیری، از جمله داستان «شازده احتجـاب»، انسـانهایی بحـران‌زده، مردّد، تهی از خویش، در جستجوی هویتی تازه، خسته، مسخ‌شـده، بیـزار از تکـرار، مضـمحل شده، بی‌پناه، رونده امّا به مقصد نرسنده، مرگ‌اندیش و در بُن‌بست سؤالهای بی‌جـواب گرفتـار هستند.

اصولاً گلشیری همه جا با دید عاطفی به سـتمدیدگان و فرودسـتان و بـا نگـاه بیـزاری بـه ستمگران و فرادستان می‌نگرد (همان‌جا). او نگاه منتقدانه به مدرنیته دارد؛ امّا اصـول آن را نفـی نمی‌کند. وی نه شیفتهٔ اندیشه‌های ضداجتماعی نیچه است، نه دلبستهٔ اجتماعی‌گری و رئالیسـم سوسیالیستی است و نه به سنّت دل‌مشغولی دارد. گلشیری در داسـتانهای خـود منتقـدِ صـرف است؛ فریادگری که گاه بر کرسی رئالیسم انتقادی می‌نشیند؛ زمـانی از سـرخوردگی روشـنفکر ایرانی سخن می‌گوید؛ گاهی نیچه‌وار نیم‌نگاهی به وازدگیها و پوچ‌انگاریهای انسان عصر ماشین دارد؛ گاه نیز از تهی شدن روشنفکر ایرانی و بریدنش از ریشه‌های گذشته انتقاد می‌کند.

اگرچه همواره گلشیری در قول و ادعا از اهداف صِرف رئالیستی و سیاسی گریـزان اسـت، تقریباً در زیرساخت بیشتر آثارش پرداخـتِ مفـاهیم سیاسـی- اجتمـاعی مشـاهده مـی‌شـود و «شازده احتجاب» نیز از چنین درون‌مایه‌ای برکنار نیست. در «شازده احتجـاب» کـه بـا تکنیـک جریان حس آگاهی یا جریان سیال ذهن (فالکنر آن را به اوج رساند) نگاشته شـده اسـت، «دو گونه نگاه به چشم می‌خـورد: یکـی نگـاهی اسـت درونگـرا و نگـران خصوصـیات درونـی و روانشناختی شخصیتها و دیگری نگاهی است برونگرا که ماهیت و ارج کلّ تاریخ اجدادی ما را زیر سؤال می‌برد... از این‌رو مضمون ظلم و ستمگری کـه درون‌مایـه و موتیـف اصـلی کتـاب است، نه فقط در سطح کل جامعه و مملکت، که در واحد سربستهٔ خانوادگی نیز بروز می‌کنـد. رابطهٔ شازده احتجاب با فخرالنسا، همسرش، و فخری، کلفتش، با تمام زیر و بمهای بیمارگونـه و خشن و ظالمانه‌اش، برگردانی است از کل رابطهٔ حکومت با ملت.» (طاهری، ۱۳۸۰: ۹۹)

کلیدواژه‌های این داستان عبارت‌انـد از: اشـرافیّت، قاجـار، سـفر رؤیـایی، تـداعی، رعیـت، حرمسرا، قمار، مستی، قساوتهای اجداد، مسخ، قاصد مـرگ و نـابودی اشـرافیت. گلشـیری در اظهار نظری، هدف نگارش «شازده احتجاب» را تشریح کرده و مسئلهٔ اساسی را در ایـن کتـاب مسخ آدمها بیان نموده و عامل مهم این مسخ را حکومت و حکومتیان دانسته است (همان، ۱۸).

نتیجه

برترین آثار داستانی در ایران بین سالهای ۱۳۰۰ تـا ۱۳۵۷ آفریـده شـده‌انـد و داسـتان‌نویسـان بزرگی در عرصهٔ نویسندگی ظهور کرده‌اند که با آگاهی از جریانهای علمی، فرهنگی و سیاسـی غرب و اردوگاه سوسیالیسم در شوروی، کارنامهٔ درخشانی در داستان‌نویسی از خود بـر جـای نهاده‌اند. جریانهای علمی و فرهنگی-که در غرب با نام نهضت مدرنیسم علیه آموزه‌ها و اصول سنّت و کلاسیسیسم قرار می‌گیرند- با عناصر متشکله و با همهٔ نقدها و اصلاحاتش بـر جریـان داستان‌نویسی غرب و به تبع آن بر نویسندگی در ایران تأثیر ژرف نهاد تا آنجا که درون‌مایه‌ها و مضامین داستانهای معاصر فارسی یا تحت تأثیر اصول مدرنیته شکل یافت و یا با اندیشـه‌هـا و آرای منتقدان مدرنیسم همراه شد. مهم‌ترین این نقدها از آنِ متفکـران غـرب، نیچـه و مـارکس بود، که در شکل و هیئت مکتب رئالیسم انتقادی، رئالیسم سوسیالیستی و نیهیلیسم تبلور یافـت و نویسندگانی چون جمال‌زاده، هدایت، چوبک، آل احمد، دولـت‌آبـادی، گلشـیری و غیـره را تحت تأثیر قرار داد.

پی‌نوشتها

1. Theme
2. Root Idia
3. Goal
4. Aim
5. Driving Force
6. Basic Emotion

۷. انسانی که هم سوژه است و هم اُبژه؛ یعنی هم شناساست و هم موضوع شناخت قرار می‌گیرد.

۸. سارتر در زندگی خود دو دورهٔ فکری و ادبی داشت: دورهٔ اول که نگارندهٔ «تهوع» بود و پوچ‌گرایـی و نیست‌انگاری شاخصه‌های مهم اندیشه و تفکرش در این دوره به حساب می‌آمد و دورهٔ دوم کـه بـه التزام و تعهد ادبی پایبندی نشان می‌داد.

۹. تعبیری از منتقد معاصر، کاوه گوهرین به نقل از روزنامهٔ همشهری، ۱۱ تیرماه، ۱۳۸۰.

۱۰. دیدگاه محمدعلی سپانلو در کتاب نویسندگان پیشروی ایران، صفحهٔ ۱۰۵ و تعبیر دکترخـانلری در کتاب یاد صادق چوبک، صفحهٔ ۹۰.

منابع

آژند، یعقوب (ترجمه و تدوین)؛ ***ادبیات نوین ایران***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

احمدی، بابک؛ ***مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی***؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

براهنی، رضا؛ ***قصه‌نویسی***؛ تهران: البرز، ۱۳۶۸.
به‌آذین، م. ا ؛ ***دختر رعیت***؛ تهران: نیل، ۱۳۴۲.
پاینده، حسین؛ ***مجموعه سخنرانیها و مقالات نخستین سمینار بررسی مسائل رُمان در ایـران***؛ تهـران: دفتر مطالعات ادبیات داستانی، ۱۳۷۴.
جمال‌زاده، محمدعلی؛ ***یکی بود یکی نبود***؛ تهران: کانون معرفت، ۲۵۳۶.
چوبک، صادق؛ ***سنگ صبور***؛ تهران:[بی‌نا]، ۱۳۵۲.
دولت‌آبادی، محمود؛ ***کلیدر***؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
دهباشی، علی (به کوشش)؛ ***یاد صادق چوبک***؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۰.
ذوالفقاری، محسن؛ ***تحلیل سیر نقد داستان در ایران***؛ تهران: آتیه، ۱۳۷۹.
سپانلو، محمدعلی؛ ***نویسندگان پیشرو ایران***؛ تهران: نگاه، ۱۳۶۶.
شیرمحمدی، عباس (گردآورنده)؛ ***بیست سال با کلیدر***؛ تهران: کوچک، ۱۳۸۰.
صادقی، بهرام؛ ***سنگر و قمقمه‌های خالی***؛ تهران: کتاب زمان، ۲۵۳۶.
طاهری، فرزانه، و عبدالعلی عظیمی (گردآورندگان)؛ ***همراه با شـازده احتجـاب***؛ تهـران: نشـر دیگـر، ۱۳۸۰.
طاهباز، سیروس؛ ***مجلهٔ آرش***؛ تهران: [بی‌نا]، ۱۳۷۰ .
عابدینی، حسن؛ ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***؛ تهران: تندر، ۱۳۶۹.
علوی، بزرگ؛ ***چشمهایش***؛ تهران: جاویدان، ۱۳۵۷.
گرین، ویلفرد، و دیگران؛ ***مبانی نقد ادبی***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶.
گلستان، لیلی؛ ***حکایت حال***؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۴.
گلشیری، هوشنگ؛ ***باغ در باغ: مجموعه مقالات***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
ـــــــــــــ؛ ***شازده احتجاب***؛ تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۰.
گیدنز، آنتونی، و دیگران؛ ***مدرنیته و مدرنیسم***؛ حسینعلی نوذری؛ تهران: نقش جهان، ۱۳۸۰.
ماهنامهٔ کِلک؛ ش ۱۳۶.
ماهنامهٔ کِلک؛ ش ۱۳۷.
محمود، احمد؛ ***همسایه‌ها***؛ تهران: امیرکبیر، ۲۵۳۷.
میرصادقی، جمال؛ ***ادبیات داستانی***؛ تهران: شفا، ۱۳۶۶.
هدایت، صادق؛ ***بوف کور***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۸.

نقد روانشناسی اجتماعی داستان «جایی دیگر»
(مجموعه داستان کوتاه گلی‌ترقی)

دکتر فریده داوودی مقدم*

مقدمه

گلی ترقی از نویسندگان معاصر ایرانی است که به سبب اقامت در فرانسه مانند بسیاری از نویسندگان خارج از کشور کمتر مورد توجه جامعهٔ ادبی ایران قرار گرفته است. با بررسی آثار وی در می‌یابیم که داستانهای ترقی چه از نظر ساختار و زبان و چه از نظر مضمون بسیار ارزشمند و قابل توجه است. نثر ترقی، نثری روان، ساده و شاعرانه است و از نظر مضمون نیز بسیاری از آرزوها، یأسها، امیدها و دغدغه‌های انسان امروز را به شیوه‌های مختلف مطرح کرده و از عهدهٔ به نمایش در آوردن موقعیت ایرانی در فضای جامعهٔ معاصر به خوبی بر آمده است.

ترقی در هفدهم مهر ماه ۱۳۱۸ در تهران به دنیا آمد. پدرش، بیژن ترقی، وکیل دعاوی، ناشر و نویسندهٔ مجلهٔ ترقی بود. تا پانزده سالگی در تهران در دبیرستان انوشیروان دادگر درس خواند، سپس به آمریکا رفت و در رشتهٔ فلسفه تا مقطع فوق لیسانس تحصیل کرد. پس از بازگشت به ایران تا سال ۱۳۵۷ در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک دانشگاه تهران در رشتهٔ

* استادیار پژوهشی پژوهشگاه علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی

تمثیل‌شناسی و شناخت اساطیر به تدریس پرداخت. در سال ۱۳۵۸ برای اقامتی کوتاه به فرانسه رفت و با آغاز جنگ ایران و عراق همراه با فرزندانش در آنجا مقیم شد. وی هر سال به ایران می‌آید و دو سه ماهی را در وطن سپری می‌کند و همین ارتباط مداوم او با جامعهٔ ایران سبب شده است که در داستانهایش بتواند مشکلات و مسائل ایران را به خوبی ترسیم کند و زبانی زنده و پویا داشته باشد.

اولین کتاب گلی ترقی مجموعه داستان کوتاه «من هم چه گوارا هستم» و بعد از آن، رمان «خواب زمستانی» است که پیش از انقلاب منتشر شد. در سالهای اول انقلاب داستان «بزرگ بانوی روح من» از او به چاپ رسید. پس از سکوتی چند ساله با «خاطره‌های پراکنده» به فعالیت پرداخت. سپس کتابهای «جایی دیگر»، «پری دریایی» و به تازگی «دو دنیا» از او به چاپ رسیده است. گلی ترقی فیلمنامهٔ فیلم «بیتا» را هم نوشته و از داستان «درخت گلابی» او داریوش مهرجویی فیلمی به همین نام ساخته است.

روانشناسی اجتماعی

روانشناسی اجتماعی، علمی نوظهور و جدید است که تعاریف و تفاسیر مختلفی در آثار گوناگون از آن شده است، به گونه‌ای که به تعداد روانشناسان اجتماعی، برای روانشناسی اجتماعی تعریف وجود دارد (ارونسون،۱۳۷۰: ۷). برخی از روانشناسان اجتماعی آن را به صورت علم کنشهای متقابل فرد و جامعه مطرح کرده‌اند (روش بلاو، ۱۳۷۴: ۴۴). به عبارت دقیق‌تر «روانشناسی اجتماعی دربارهٔ روابط واقعی افراد، تخیلات و نیز رقابتهای فردی، از فرد در یک بافت اجتماعی که فرد در آن دخالت دارد، به مطالعه می‌پردازد.» (همان‌جا) برخی نیز روانشناسی اجتماعی را عبارت می‌دانند از نفوذی که مردم بر عقاید و رفتار یکدیگر دارند یا مطالعهٔ موقعیتهایی که بر رفتار مردم تأثیر می‌گذارد. گاهی این موقعیتهای طبیعی چنان مردم را تحت فشار قرار می‌دهد که به انجام اعمالی نابهنجار دست می‌زنند (ارونسون،۱۳۷۰: ۹ –۱۰).

این تعریف از روانشناسی اجتماعی همان دیدگاهی است که می‌توان برخی از داستانهای ترقی را به وسیلهٔ آن نقد و تحلیل کرد. نظر آلپورت نیز در تحلیل داستانهای او از این منظر قابل طرح است. به نظر آلپورت، روانشناسی اجتماعی سعی دارد بفهمد و تبیین کند که چگونه

تفکرات، احساسات، رفتارهای حرکت‌زای موجودات انسانی تحت تأثیر دیگریِ واقعی، خیالی یا ضمنی شکل می‌گیرد (آلافیلیپ، و دیگران، ۱۳۷۹: ۲۶).

از شاخصه‌های بارز داستانهای ترقی رویکرد روانشناسانهٔ آنهاست. وی در آثارش تحت تأثیر یونگ است و معتقد است که آشنایی با یونگ دریچهٔ بزرگی از شناخت را به رویش باز کرده است.

همین تأثیر سبب شده است که در داستانهای وی اسطوره و سمبل جایگاه ویژه‌ای داشته باشد. او بسیاری از مسائل و بحرانهای اجتماعی را در پرتو اساطیر و نمادها بازگو می‌کند و سعی دارد حالات فردی قهرمانان داستانهایش را با توجه به محیط اطراف و در ارتباط با کنشها و واکنشهای آنها با دیگران تبیین کند. این ویژگی موجب می‌شود که داستانهای او از دیدگاه نقد روانشناسی اجتماعی تحلیل و بررسی شود.

از میان آثار گلی ترقی، در این تحقیق به نقد و بررسی داستان کوتاه «جایی دیگر» پرداخته می‌شود و تأکید بر نقد آخرین و بلندترین داستان این مجموعه است که کتاب هم به همین نام نامیده شده است. مجموعهٔ «جایی دیگر» شامل شش داستان «بازی ناتمام»، «انار بانو و پسرهایش»، «سفر بزرگ امینه»، «درخت گلابی»، «بزرگ بانوی روح من» و «جایی دیگر» است. گلی ترقی در این مجموعه سعی می‌کند به بیان و وصف تخیلات، حالات و رفتارهای قهرمانان و اشخاص داستانها بپردازد. اغلب این رفتارها متأثر از دیگری واقعی یا خیالی است یا توصیف موقعیتهایی در روان فرد که منشأ ظهور آنها را جامعه برایش فراهم کرده است. وی در برابر کشمکشهای مختلف اجتماعی به فضای سیال رؤیا و آرزو و اندیشه‌های دور و دراز قدم می‌گذارد. بدین سبب در این مجموعه، گاه رئالیست و سورئالیست در فضای کلی داستان به هم می‌آمیزد و این شاید همان نکتهٔ بدیعی باشد که در نقد ادبی از منظر نقد روانشناسی اجتماعی قابل توضیح، تحلیل و بررسی بیشتری است.

اغلب داستانهای «جایی دیگر» تم مشترک دارند؛ درونمایه‌ای که از ظاهر داستانها برنمی‌آید؛ اما ذهن خواننده پس از پایان مجموعه متوجه آن خواهد شد و آن سفر است. این تم با نام مجموعه نیز هماهنگی دارد. قهرمانان این مجموعه به دنبال جایی دیگر هستند و در پی فرار از موقعیت کنونی خویش و رسیدن به جایی که آرامش و خوشبختی خود را در آنجا بیابند. جایی که پایان دغدغه‌ها، ترسها، اضطرابها و آرزوهایی باشد که دیگران برایشان ساخته‌اند.

توجه ترقی به کهن‌الگوها، سمبلها و اساطیر در این مجموعه چشمگیر است. در برخی داستانها ظهور و حضور آنها آشکار است؛ مانند داستان «بزرگ بانوی روح من» و در برخی دیگر این عناصر در سطح زیرین و لایه‌های درونی داستان پنهان است؛ مانند داستان «جایی دیگر». از ویژگیهای دیگر این مجموعه، استفاده از تکنیک رجوع به خاطرات است که می‌توان گفت یکی از شاخصه‌های بارز و مهم داستان‌نویسی ترقی است و تمام مجموعهٔ «دو دنیا» بر همین اساس نوشته شده است. یونگ نیز سیاست‌ورزی و تاریخ‌مندی را کنشی مردانه به شمار می‌آورد و در برابر، خاطره و خاطره‌گویی را کنشی زنانه.

پناه بردن به خاطره‌گویی و ترسیم حالات ذهنی اشخاص داستان هنگام مواجهه با بحرانهای اجتماعی از خصایص داستانهای ترقی است و همین ویژگی است که لزوم نقد آثار وی را از منظر نقد روانشناسی اجتماعی آشکار می‌کند. بازگشت به گذشته که از اصطلاحات روانشناسی است با اندک تفاوتی در این حوزه، در آثار ترقی بسیار مطرح می‌شود. در واقع شگرد اغلب داستانهای او پل زدن به گذشته از طریق روبه‌رو شدن با نشانه‌ای خاص است.

گذشته و دوران کودکی موهبت بزرگی برای ترقی است که با توسل به آن، تاریکیها را می‌گذراند و به قلمرو روشنایی می‌رسد: «کسی از دور صدایم می‌زند، کسی از آن سوی دریاها و کوهها... .»، «حس می‌کنم از سفری طولانی آمده‌ام از انتهای تاریکی، از کشف موهبتهای کودکی ... .» (ترقی،۱۳۸۲: ۲۰۵)

همان‌طور که می‌دانیم دریا و اقیانوس رمز ناخودآگاه است و ترقی با سیر در ناخودآگاه خویشتن در «دو دنیا» به آرامش می‌رسد و این آرامش با آفرینش همراه است. به اعتقاد یونگ لحظهٔ خلق و آفرینش که ریشه در ناخودآگاهی پهناور دارد، بی‌گمان همواره چون دژی در برابر هجوم معارف بشری برای ایجاد رخنه‌هایی در آن، نفوذناپذیر باقی خواهد ماند (یونگ، ۱۳۷۲: ۲۹).

همان‌طور که قبلاً اشاره شد، داستانهای مجموعهٔ «جایی دیگر» دارای تمی مشترک هستند که در اولین و آخرین داستان آشکارتر است؛ لذا در این مقاله به تحلیل کلی اولین داستان و نقد آخرین آنها پرداخته می‌شود. اولین داستان این مجموعه داستان «بازی ناتمام» است. داستان گروهی از ایرانیان، مهاجران یا مسافران در فرودگاه اورلی پاریس که منتظرند تا با پرواز شمارهٔ ۷۶۶ ایران ایر به تهران بیایند. در این داستان هواپیما تمثیل کوچکی از جامعهٔ ایرانی است.

جایی که کسی نمی‌داند جای واقعی‌اش کجاست و اصلاً مهم نیست که بداند. مقصود، ماندن و نشستن در جایی است که بتوان دل خود را به آن خوش کرد. ترقی در این داستان برای تحلیل اعمال شخصیتها از ناخودآگاه جمعی یونگ بهره می‌گیرد و پس از وصف حالات و اعمال مسافران و بیان رمزگونهٔ بسیاری از آشفتگیهای فرهنگی، به فضای خاطره پناه می‌آورد و با دیدن یکی از مسافران، «سنگ‌ریزه‌ای به پوستهٔ خاطراتش می‌خورد، تلنگری کوچک به آبی راکد». (ترقی، ۱۳۷۹: ۲)

وی با «آزادهٔ درخشان» در حین پرواز –که از نظر روانشناسی سمبل تخیل و درازدامنی اندیشه است– به مرور خاطرات خود می‌پردازد. نهایت این پرواز، رسیدن به اوج نیست، بازگشت به زمین و واقعیتهای عینی است؛ بازگشت به مشکلات و گرفتاریهای آزاده درخشان و هیاهوها و دوز و کلکهای مسافران در گمرک ایران. این داستان نیز حدیث سفر است. سفر آنانی که رفته‌اند تا در جایی دیگر به آرامش فراموش‌شده برسند و آنانی که باز می‌گردند تا شاید بتوانند آن آرامش را در هیاهو و غوغا باز یابند.

آخرین داستان این مجموعه، یعنی «جایی دیگر» هم در پی یافتن سرزمینی است با افقهای گسترده و باز که تظاهر و رنگ و نقاب در آن جایی ندارد؛ سفری از خودآگاه به قلمرو وسیع ناخودآگاه که بانگ رحیلش را سادگی و بی‌پیرایگی می‌نوازد و محملش را عشق بی‌آلایش می‌راند.

خلاصهٔ داستان

داستان دربارهٔ فردی است به نام امیرعلی که دوست نزدیک راوی داستان است. راوی برای نشان دادن دوگانگی شخصیت او در آغاز داستان خاطرات دوران کودکی‌اش را مرور می‌کند، سپس به وصف شبی می‌پردازد که می‌توان گفت نقطهٔ اوج داستان و شروع ماجراهای زندگی امیرعلی است. امیرعلی مردی است متمول و خوشبخت و معاون شرکت واردات نخ و قرقره که به ظاهر زندگی‌ای آرام دارد. در آن شب ناآرام و مضطرب کنار همسرش، ملک‌آذر، دراز کشیده است و خاطرات مهمانی آن شب را مرور می‌کند و به کارهای عجیب و غریبی که در حین مهمانی انجام داده بود، می‌اندیشد و اینکه باعث شده بود نگاه ملامت‌آمیز ملک‌آذر بارها به سوی او جلب شود. هر لحظه بی‌قراری‌اش بیشتر می‌شود. این اضطراب برای او بی‌سابقه

است. خودش علّت آن را نامه‌ای می‌داند که آن روز صبح بر خلاف میل باطنی‌اش به شخصی با نفوذ در دستگاه دولتی نوشته و پیشنهاد رشوه‌ای پنهانی به او داده است.

ناگهان اتفاق عجیبی می‌افتد: دست راستش بدون آنکه تحت فرمان و اختیارش باشد، بلند شده، با شدت بر سر زنش که کنار او خوابیده است، کوبیده می‌شود. امیرعلی بدون هیچ اراده‌ای فقط نظاره‌گر این صحنهٔ غریب است. با بیدار شدن زن، امیرعلی به خودش می‌آید و سعی می‌کند هرطور شده این کارش را توجیه کند. نظیر این رفتار در مهمانی مشترک جشن تولد او و مادرزنش تکرار می‌شود. مهمانی‌ای که بر خلاف میل او برگزار شده است. هنگام آوردن کیک برق قطع می‌شود. امیرعلی که کنار عموی ملک‌آذر نشسته است، ناگهان پای چپش برخلاف میل و ارادهٔ او بلند می‌شود و با تمام نیرو به قوزک پای عمو برخورد می‌کند و آن را می‌شکند. این ماجرا نیز به گونه‌ای توجیه می‌شود و امیرعلی، عمو را به خانه‌اش می‌رساند. به دنبال این حادثه امیرعلی از ترس اینکه مبادا حادثهٔ آن شب تکرار شود، به همسرش پیشنهاد می‌کند که در اتاقی دیگر و جدا از او بخوابد، بدون اینکه قادر به توضیح علت آن باشد. بعدها که ملک‌آذر دلیل کارهایش را به اصرار از او می‌پرسد، فقط می‌گوید که دچار بیماری شده است. اتفاق عجیب دیگری به این جدایی و بدبینی میان آنها دامن می‌زند و آن سر وصدای غیرعادی و غیرارادی شکم امیرعلی و سکسکه‌های بلند و غیرطبیعی و بالا آوردن روی پرونده‌های مهم و با ارزش شرکت است، آن هم در حضور کارمندان عالی‌رتبهٔ شهرداری که با هزار زحمت از آنها وقت ملاقات گرفته‌اند.

به دنبال این اتفاقات، ملک‌آذر با استنتاجات بسیار به این نتیجه می‌رسد که امیرعلی دیگر او را دوست ندارد و حتماً پای زنی دیگر در میان است. به رفتار و گفتار او توجه زیادی می‌کند و به تعقیب او می‌پردازد؛ اما نتیجه‌ای نمی‌گیرد. همهٔ چاره‌اندیشیهای وی سودی نمی‌بخشد، با امیرعلی دعوا می‌کند و خائن، خودخواه و حسابگرش می‌نامد. عمو و مادر ملک‌آذر که شریکان شرکت هستند، امیرعلی را از معاونت شرکت برکنار می‌کنند و به او تهمت سودجویی می‌زنند. ملک‌آذر بیمار می‌شود و در خانه را به روی همه می‌بندد، به جز دایهٔ قدیمی‌اش هیچ کس را نمی‌پذیرد. با توجه دایه و دوستان حالش بهتر می‌شود. امیرعلی در غیاب همسرش تصمیم می‌گیرد نامه‌ای مفصل به او بنویسد و همه چیز را برایش شرح دهد؛ امّا در حین نوشتن نامه آشپز وارد اتاق او می‌شود و به او می‌گوید که بوی بد و نامطبوعی را احساس

می‌کند. بعد از جست‌وجوهای بسیار می‌فهمند که این بوی پوسیدگی از بدن امیرعلی است. به حمام می‌رود و خود را تمیز، و تمام بدنش را بررسی می‌کند. با وجود اینکه خوب خودش را شست‌وشو می‌دهد و مطمئن می‌شود که بدنش صحیح و سالم است؛ اما بوی بد همچنان باقی است. از بوی بد خود به شدت متأثر می‌شود. نامه‌ای کوتاه به ملک آذر می‌نویسد، مقداری پول برمی‌دارد و با ماشین خود به سفر می‌رود. در این سفر آزادی را احساس می‌کند. سیر در بیابان‌های وسیع، خوابیدن در زیر آسمان و دیدن انسانهای اصیل و بی‌تکلف او را سبکبار می‌کند و بوی بدنش فرو می‌نشیند. برخلاف میل درونی‌اش به خانه باز می‌گردد. همسرش اسبابها و اشیاء قیمتی را از خانه برده و یادداشتی سرد و مختصر روی میز آشپزخانه برای او گذاشته است. برایش نوشته که خیال بازگشت ندارد و هرگز نمی‌خواهد او را ببیند. امیرعلی در آن خانهٔ تقریباً خالی، صحنه‌هایی پراکنده از زندگی‌اش را مرور می‌کند و آن را فیلمی به اشتراک آدمهای بیگانه می‌بیند. وسعت بیابان و صدای جویباران او را به سوی خویش می‌خواند. باقی‌ماندهٔ پولهایش را برمی‌دارد و به سفر می‌رود؛ سفری بی‌انتها، به سوی آزادی و رهایی.

نقد داستان

داستان از شبی در مهمانی شروع می‌شود. شب، عرصهٔ ناخودآگاه است و راوی می‌خواهد خواننده را به این مرز بکشاند. شب جمعه هفدهم مهر ماه ۱۳۷۷؛ این تاریخ نیز از نظرسمبل‌شناسی و اسطوره‌شناسی قابل توجه است. جمعه که هفتمین روز هفته است و مهر هفتمین ماه سال و هفدهم آن و سال ۱۳۷۷ که هفت دیگری را به دلیل شرایط زمانی در آن نمی‌توان جای داد. همان‌طور که می‌دانیم عدد هفت در سمبل‌شناسی، نشانهٔ آرامش و کمال مطلق است و در فرهنگ ایرانی و ملل مختلف جایگاه ویژه‌ای دارد. در این شب، سایهٔ نامرئی شخصیت اصلی امیرعلی بر وجود او سایه می‌افکند. امیرعلی -که روابط خانوادگی، همسر و ضروریات اجتماعی از او انسانی دیگر ساخته است- بسیار دورتر و غریب‌تر از شخصیت اصلی و پنهانی‌اش، انسانی متعادل، خوش‌برخورد، خوش‌قیافه و شیک‌پوش (از نظر دیگران) است که به چیزهای غیرمعمول نمی‌اندیشد؛ اما در درون خویش موجودی فراموش شده و بیگانه است که به خود اجازه نمی‌دهد به تپشهای درونی، آرزوها و به خود واقعی‌اش بپردازد.

او یاد گرفته است که تسلیم خواسته‌های همسرش باشد و در مقابل، خواسته‌های خود را به فراموشی بسپارد. وی خود را وادار کرده است ستارگان، کهکشانها و اتفاقات کیهانی را -که همواره جولانگاه اندیشه‌ها و قلمرو سیر تخیلاتش بوده است- از یاد ببرد. او دریافته است که اگر بخواهد انسانی موفق و موجه باشد و ظاهری مقبول و معقول داشته باشد، باید از هویت اصلی خویش بگریزد و آن را در ژرفای خاموش درون محبوس سازد. ترقی با بازگشت به دوران کودکی و وصف عشقها و آرزوهای امیرعلی نشان می‌دهد که ظهور ناخودآگاه در این دوران وسیع‌تر و شفاف‌تر است و به مرور زمان این عرصه محدودتر و تنگ‌تر می‌شود و اگر به انباشته‌های آن مجال بروز و نمود ندهیم، موجب بحران و انفجارهای روحی خواهد شد. ترقی نیز بارها در لابه‌لای آثارش با رجوع به دوران کودکی و توصیف روزهای زیبا و سرشار از آرامش آن، سرکشیهای روحی خود را مهار می‌کند و آرامش بازیافته‌اش را با مرور خاطرات آن دوران باز می‌یابد.

امیرعلی واقعی در شب عروسی با ملک‌آذر از او دور می‌شود و گه گاه، زمانی که از آدمها جداست و نقابها کنار زده می‌شود، به سراغ او می‌آید، به ویژه صبحها قبل از بیرون آمدن از رختخواب، زمانی که سرش را زیر ملافه می‌برد و نیمه‌بیدار به چیزهایی که دوست دارد فکر می‌کند: به سفرهای خیالی در بیابانهای خالی، به دشتهای پوشیده از برف در سرزمینهای یخبندان، به اتفاقهای کیهانی و احتمال حیات در منظومه‌ای دوردست و به امکان زندگی به شکل دیگر و در جایی بهتر (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۷۳).

امیرعلی در این مجموعه نمایندهٔ کسانی است که از گمراهی و فریبی که بر اطرافشان حکمفرماست حیران و مضطرب به دنیای ذهنی خود پناه می‌برند و آرزوها و آمالشان را در رؤیاها و گاه خوابهای خود جست‌وجو می‌کنند. بورداخ می‌گوید: «در رؤیاها زندگی روزانه با زحمتها و لذتهایش، با دردها و خوشیهایش هرگز تکرار نمی‌شود. به عکس رؤیاها درست هدفشان آزاد کردن ما از زندگی روزانه است. حتی زمانی که تمام ذهن ما آکنده از چیزی است، وقتی با اندوهی عمیق شرحه شرحه می‌شویم یا وقتی تمام نیروی فکری ما جذب مسئله‌ای می‌شود، رؤیا جز آنکه وارد فضای حالت روحی ما شود و واقعیتها را با نمادها بازنمایی کند، کار دیگری نمی‌کند.» (فروید، ۱۳۸۲: ۸)

نمادهای ذهن امیرعلی قابل توجه است: سفر که رمز تفرج در ناخودآگاه است و حالت نیمه‌بیداری قهرمان که عرصهٔ کشمکش میان خودآگاه و ناخودآگاه است. بخش ناخودآگاه شامل انبوه اندیشه، تأثر و نمایه‌های موقتاً پاک شده است که اگرچه در ذهن خودآگاه حضور ندارند، در آن تأثیر می‌گذارند (یونگ،۱۳۸۱: ۳۶).

بیابان، برف، منظومه‌های دوردست و غیره همه رمز ناشناختگی و ابهام است که از ویژگیهای گسترهٔ ناخودآگاه است و آسمان که سمبل تخیل و آزادی و خارج از دسترس بودن است. اما به راستی این خودآگاهی در زندگی قهرمان داستان به چه چیزی تبدیل شده است که او را این چنین دچار بحران روانی کرده است؟ باید گفت خودآگاهی خلاّق و سودمند در این داستان چنان تحت سیطرهٔ پرسونا قرار گرفته است که از جنبه‌های مثبت خود دور شده است.

از محورهای مهم این داستان وصف نقش پرسونا در زندگی افراد است. در روانشناسی یونگ، پرسونا یا نقاب یا صورتک، جنبهٔ اجتماعی فرد در زندگی بیرونی او و سیستم فردی جریان انطباق و تطابق است. در واقع پرسونا شخصیت اجتماعی فرد است که ممکن است از وجود حقیقی فرسنگها فاصله داشته باشد و روشی است که فرد از آن طریق با جهان بیرون مواجه می‌شود. پرسونا در حقیقت چیزی است که فرد آن نیست؛ اما مردم فرد را به آن می‌شناسند یا به عبارت دیگر چیزی است که شخص و دیگران فکر می‌کنند هستند (همو، ۱۳۷۹: ۲۷۹). در داستان «جایی دیگر» شخصیتهای داستان با پرسونای خود یکی شده‌اند و این همان چیزی است که یونگ آن را خطرآفرین و بحران‌زا می‌داند (همان‌جا). برای همین است که راوی داستان در آغاز آن سعی دارد امیرعلی واقعی را بشناسد، از پس نقابی که روی صورت و کلاهی که سر خود و دیگران گذاشته است (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۷۲). ملک‌آذر، همسر امیرعلی و عموی او نیز با پرسونای خود یکسان شده‌اند. آن همه تلاش و کوشش ملک آذر برای تجمل و تظاهر، برپایی جشنها و مهمانیهای متعدد و حتی وادار کردن همسرش به پوشیدن لباسهای شیک و غیره او را از خود واقعی‌اش دور کرده است؛ اما در ظاهر از او زنی خوشبخت ساخته و این خوشبختی را اجتماع برایش تعریف کرده است. خوشبختی او از سنخ سعادت آدمهایی است که پیشرفت در کار، مال و مقام را خوشبختی تلقی می‌کنند، به هر قیمتی که باشد. ملک‌آذر چهره‌های گوناگون دارد. او در پشت نقابهای متعدد، همراه با اضطرابی خاموش و پنهان، پشت لبخند فاتح و آرامش ظاهری صدایش –که همواره تشویش و دلهره در آن موج

می‌زند- همیشه از شناخته شدن چهرهٔ واقعی‌اش وحشت دارد و واقعیت بودنش وابسته به نگاه و تأیید دیگران است. عموی ملک‌آذر نیز همواره درصدد این است کـه از خـودش فـرار کنـد. می‌کوشد پیری خود را پنهان کند. ادای جوانها را درمی‌آورد، لباس اسکی‌بازان را می‌پوشد و در کافه‌ای پای کوه می‌نشیند، سر خود و دیگران کلاه می‌گذارد. او همـواره در حـال فریـب دادن خویش است و به تعبیر نویسنده با وسواسی دردناک می‌کوشد تا تـه‌مانـدهٔ جسـم غمگیـنش را مثل جسدی مومیایی از دستبرد زمان دور نگه دارد.

برادران ملک‌آذر نیز تنها راه موفقیّت را نیرنگ و تظاهر می‌دانند و امیرعلی را وادار می‌کننـد که کارهایی بکند و حرفهایی بگوید که فقط از روی اجبار است، از روی ترس و حساب. آنهـا سعی دارند به او بفهمانند که سیاست، تجارت و حتی رفاقت مستلزم دروغهای کوچک اسـت، دروغهای مصلحت آمیز(همان، ۱۸۷).

تنها شخصیت داستان که از خود واقعی‌اش فاصله نگرفته است، مادر امیرعلی است کـه در داستان حضور ندارد؛ اما همواره در ذهن و خاطرات امیرعلی حاضر اسـت و همـراه خیـالی و همیشگی سفرهای اوست. حضور مادر در این داستان از دیدگاه کهن‌الگوی آنیما قابل بحـث و تحلیل است؛ چرا که تنها موجود آرامش‌بخش برای امیرعلی مادرش است و نیاز روانی وی بـه بنیان زنانه فقط از طریق اوست که برآورده می‌شود. به عقیدهٔ یونـگ هـر چـه مـادر، دورتـر و غیرواقعی‌تر باشد، غم غربت فرزنـد در ژرفـای روح دورتـر رفتـه و آنجـا تصـویر آغـازین و جاودانهٔ مادر را بیدار می‌کند (یونگ، ۱۳۷۹: ۱۲۴).

امیرعلی در داستان «جایی دیگر» می‌خواهد از همـهٔ نقابهـا، تظاهرهـا، فریبهـا، چهـره‌هـای تصنّعی و دروغین بگریزد، از این رو همواره در جدال و کشمکشی درونی - که بر همهٔ وجـود او سایه افکنده است- به سر می‌برد و این درگیریهای درونی ذهن او به صورت انفجار بیرونـی و عکس‌العمل جسمانی جلوه‌گر می‌شود و این همان خطر یکی شدن با پرسوناست کـه یونـگ بارها در آثار خود آن را متذکر شده است. اگر شخص به این بـاور برسـد کـه پرسـونا ماهیـت واقعی او را نشان می‌دهد، به جای اینکه نقش بازی کند، تبدیل به آن نقش می‌شود و در نتیجـه جنبه‌های دیگر شخصیت وی رشد نخواهد کرد و تورم پرسـونا پـیش مـی‌آیـد (شـولتز، ۱۳۷۸: ۱۱۶).

در واقع زمانی که فرد خود را به طور کامل با شغل یا عنوان خویش همسان می‌پندارد، شخصیت خود را به طور غیرعادی گسترش می‌دهد و به ناحق کیفیاتی را تصاحب می‌کند که نه در درون او، بلکه در بیرون از وی وجود دارد (والتر ادواینیک، ۱۳۷۹: ۳۴). همین ناهماهنگی بیش از حد میان درون امیرعلی و زندگی بیرونی اوست که به عصیانی فیزیکی و بحرانی جسمانی می‌انجامد. وی برای فرار از نقشها و رهایی از بحران به سفر می‌رود. سفر رمز سیر و تفرج در عرصهٔ ناخودآگاه است و فقط در پایان این سفر است که احساس بهبود می‌کند و آرامش از دست رفته‌اش را باز می‌یابد. این سفر به مدت دو و سه ماه به طول می‌انجامد. در دو ماه خودآگاه و ناخودآگاه او به آرامش موقت می‌رسد و در سه ماه تعارضهای آنها حل می‌شود. عدد دو رمز تعارض یا آرامش موقت نیروهاست و سه نشان‌دهندهٔ ترکیب روحانی و دلالت بر حل شدن تعارضهایی دارد که به سبب ثنویت ایجاد شده است.

همهٔ سرکشیها و عصیانهای جسم و روح امیرعلی برای گذر و رهایی از این دوگانگی و چندگانگی و عبور از تعارضها و تأثرهایی است که به قلمرو خودآگاه راه یافته‌اند. یونگ این تأثرها را انفجارهای ناگهانی می‌خواند و معتقد است که حیات روحی روانی جلوه‌های دیگری دارد که انفجار نیستند مگر با ظهور در خودآگاه و تسخیر آن با لعابهای غیررایج و غیرمعمول (یونگ، ۱۳۸۰: ۱۲۷).

امیرعلی در پایان داستان با برداشتن نقابها و رها کردن تعلقات دروغین به قلمرو حیاتی نو پا می‌گذارد. از اینکه در قالب مشخصی زندانی نیست، احساس رضایت می‌کند و بحرانهای جسمانی و سرکشیهای دست و پایش –که جنبهٔ نمادینی از عصیان روحش بودند– به آرامش می‌رسد. اکنون او اعماق ناخودآگاهش را کاویده است و سدهایی را که مانع بروز و ظهورش شده بودند، از بین برده است. حالا می‌تواند همراه خاطره‌هایش پرواز کند، داد بکشد و ناگفتنی‌های محبوس در سینه‌اش را بیرون بریزد. می‌تواند انتخاب کند، اعتراض کند و تصمیم بگیرد (ترقی، ۱۳۷۹: ۲۶۳).

او که از دنیای پر از تناقض و ستیز گریخته است، اکنون در گسترهٔ وسیع آسمان –که نماد آزاداندیشی و رهایی از تنگناهای بشری است– همراه بادبادک کودکی‌اش که بر فراز آسمان می‌چرخد سیر می‌کند (همان، ۲۶۲). او قدم در اقلیمی می‌گذارد که با خوی انسانی‌اش سازگارتر است و اجتماعی را می‌پذیرد که به این سرشت احترام می‌گزارد و او را آن‌چنان که هست، دوست دارد نه آن چنان که می‌خواهد باشد.

نتیجه

نویسنده با بیان داستان سرکشی و عصیان ناخودآگاه امیرعلی درصدد معرفی سرزمینی است به دور از همهٔ تظاهرها، خودآراییها و فریب دیگران؛ جایی که انسان مجبور نباشد دست به اعمالی بزند که هرگز دوست ندارد و حقیقت وجودی خویش را به فراموشی بسپارد. این داستان در واقع عصیانی است علیه همهٔ دورویی‌ها و نقاب‌زدنها و کوششی است برای اثبات آزادی روح انسان از قیدهای دروغین و بی‌معنای اجتماع؛ دوری از جنگ و گریزهای کلیشه‌ای و خشمهای پنهانی و سفری است به سوی رهایی و آزادگی.

بشنوید ای دوستان این داستان خود حقیقت نقد حال ماست آن

منابع

آلافیلیپ، دانیل، و دیگران؛ ***درآمدی بر روانشناسی اجتماعی***؛ به راهنمایی کلودتایپا و ترجمهٔ مرتضی کتبی؛ تهران: نشر نی، ۱۳۷۹.

ارونسون، الیوت؛ ***روانشناسی اجتماعی***؛ ترجمهٔ حسین شکرکن؛ تهران: چاپخانهٔ آرین، ۱۳۷۰.

ترقی، گلی؛ ***جایی دیگر***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.

ـــــــــ؛ ***دو دنیا***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.

روش‌بلاو، آن ماری، و ادیل نیون؛ ***روانشناسی اجتماعی***؛ ترجمهٔ سید محمود دادگران؛ تهران: مروارید، ۱۳۷۴.

شولتز، دوآنِ، و سیدنی آلن شولتز؛ ***نظریه‌های شخصیت***؛ ترجمهٔ یحیی سید محمودی؛ تهران: نشر نی، ۱۳۷۸.

فروید، زیگموند؛ ***تفسیر خواب***؛ ترجمهٔ شیوا رویگریان؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.

والتر ادواینیک، ولودیمیر؛ ***یونگ و سیاست***؛ ترجمهٔ علیرضا طیب؛ تهران: نشر نی، ۱۳۷۹.

یونگ، کارل‌گوستاو؛ ***انسان در جستجوی هویت خویشتن***؛ ترجمهٔ محمود بهفروزی؛ تهران: جامی، ۱۳۸۰.

ـــــــــــــ؛ ***انسان و سمبلهایش***؛ ترجمهٔ محمود سلطانیه؛ تهران: جامی، ۱۳۸۱.

ـــــــــــــ؛ ***جهان‌نگری***؛ ترجمهٔ جلال ستاری؛ تهران: توس، ۱۳۷۲.

ـــــــــــــ؛ ***روح و زندگی***؛ ترجمهٔ لطیف صدقیانی؛ تهران: کتابخانهٔ ملی ایران، ۱۳۷۹.

بررسی مؤلفه‌های رمان مدرن در یک رمان ایرانی

دکتر مریم عاملی رضایی*

مقدمه

دنیای امروز، دنیایی است که به سنتهای گذشته آشکارا اعلام جنگ کرده است. لفظ مدرن که از لفظ لاتینی Modernus مشتق شده است، در زبان لاتین به معنای «این اواخر، به تازگی، گذشته‌ای بسیار نزدیک» است و در تمام زبانهای اروپایی و فارسی نیز به معنای «نو و جدید و امروزی» (و در واقع به معنای شیوهٔ زندگی امروزی و جدید) به کار می‌رود. به گمان بودلر این تعریف از مدرنیته کامل نیست. مدرن بودن به گمان او یعنی درک این واقعیت که چیزهایی از زندگی کهنه در زندگی نو باقی مانده‌اند و ما باید با آنها بجنگیم (احمدی، ۱۳۷۷: ۶۸).

مدرنیته در این تعریف، موقعیت و گذار آرامی نیست که در آن همهٔ سنتها و باورهای قدیم از میان رفته باشند و آدمها خوش و خرم و پیروزمندانه زندگی کنند؛ برعکس مدرنیته، یعنی در حال جنگ بودن با سنتهایی که به شیوهٔ زیستن ما پیوسته‌اند و چنان تودرتو و در هم تنیده‌اند که تشخیص نو از کهنه در آنها در همهٔ موارد ممکن نیست؛ لذا برای انسان مدرن درک این تناقضها و حل آنها، معمایی ناگشوده باقی می‌ماند. دستاوردهای بشر در قرن بیستم در زمینهٔ مطالعات نجومی با فیزیک مدرن و کشف نسبیت زمان توسط انیشتین، در زمینهٔ روانشناسی با

* بورسیهٔ مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

کشف خودآگاه و ناخودآگاه توسط فروید، در زمینهٔ زیست‌شناختی با ارائهٔ نظریهٔ تکامل زیستی داروین و در زمینهٔ اخلاق اجتماعی با جنگهای جهانی اول و دوم شکل‌دهندهٔ تفکر و جریانی بود که بر آن نام مدرنیسم نهادند. مجموع این دستاوردها مانند زلزله و توفانی سهمگین اعتقاد بشر را به داشته‌های پیشین متزلزل ساخت و هویت انسانی و ارزشهای فردی و جمعی او را دگرگون کرد.

در واقع معضل هویت انسان، معضلی خاصّ دوران مدرن است. در دورهٔ پیش‌مدرن و در جوامع سنتی، طبیعت آدمی در قالب آفریدهٔ خداوند، امری ثابت و استوار بود. به گفتهٔ هایدگر آدمی تصویری بود که از چشم خداوند یا خدایان دیده می‌شد و هویت او محصول کارکرد نظام مقتدر و از پیش تعیین شدهٔ باورهای دینی، آیینی و اسطوره‌ای بود. شخص به عنوان عضو یک قبیله، با یک نظام خاص خویشاوندی در موقعیتهای اجتماعی و فرهنگی کاملاً مشخص و تثبیت‌شده به دنیا می‌آمد و به ندرت می‌توانست یا می‌خواست از جایگاه از پیش تعیین شده‌اش بگریزد. انسان تافتهٔ جدا بافته از طبیعت نبود. آنتونی گیدنز در کتاب پیامدهای مدرنیته نشان داده که در جوامع سنتی هویت انسان بنا به تعریفی ساده تعیین‌شدنی بود و تجربهٔ نسلها سبب دگرگونی در آن تعریف نمی‌شد و تاریخ گذشته به این دلیل مهم دانسته می‌شد که بیان‌کنندهٔ هویت موجود افراد نیز بود. مدرنیته، برعکس امکان دگرگونی بود. انسان مدرن به این دلیل خوداندیش شد که نمی‌توانست هویت خود را همان هویت گذشته بپندارد. این هویت دیگر وجود ندارد، بلکه باید بر اساس تأویلهایی از هویت تاریخی –که خود بر اساس تأویلهایی تبدیل به امری تاریخی شده– ساخته شود. در این دوره هویتهای گوناگون افراد با یکدیگر به تعارض درمی‌آیند و هر یک دیگری را بی‌مرکز می‌کنند. تضادها نه فقط در بیرون، یعنی در جامعه، بلکه در درون، یعنی در یک فرد نیز در حال کارند (گیدنز، ۱۳۸۰: ۱۱۶–۱۲۰).

مدرنیته شکل نامتمرکزی است که به گونه‌ای نامنظم و محاسبه‌ناپذیر تغییر مکان می‌دهد؛ شکلی که شالوده ندارد، مفصل‌بندی نمی‌شود و بر اساس علت و قانون شکل نمی‌گیرد. مارشل برمن نیز این دیدگاه یا تعریف از مدرنیته را بیان می‌کند و به قول خود نوعی وحدت تناقض‌مند مدرنیته را توصیف می‌کند؛ وحدتی از عدم وحدت یا اتحاد پراکندگیها که از یک سو ما را به گرداب مرگی از پریشانی، اختلال، ازهم‌گسیختگی، ابهام، دلتنگی و اضطراب، و از سوی دیگر به احیای زایش مجدد، جاودانگی، طراوت و تازگی دایمی مبارزه و تضاد

می‌کشاند. مدرن بودن، یعنی تعلق داشتن به جهانی که در آن به قول مارکس «هر چیز جامد به هوا بخار می‌شود». (همان، ۸۶-۹۰)

این سرگردانی و تناقض راجع به هستی و انسان، پیامدها و آثار مستقیمی در هنر و ادبیات گذاشت که به گسست از سنت رئالیسم اروپایی انجامید و نوع جدیدی از ادبیات، به‌ویژه رمان را آفرید که آن را «رمان مدرن» نام نهادند.

ویژگیهای رمان مدرن

نیچه می‌گوید: «انسان مدرن کودکی است متعلق به دورانی چندپاره، انشقاق‌یافته، بیمار و غریب.» سرگشتگی این انسان در فرمهای از هم‌گسیختهٔ رمان مدرن، ساختارهای غریب و اغلب متناقض، حس گستردهٔ ابهام و طنز تراژیک این آثار نمایان است. در واقع در قرن نوزدهم رمان خود را به صورت نوع ادبی دارای تنوع، گستردگی و ژرفایی بی‌نظیر تثبیت کرد. جنبشهای ادبی رمانتیسم، رئالیسم و ناتورالیسم، هر یک به نحوی بر رمان تأثیر گذاردند و ویژگیهایی به آن دادند که ما اکنون آنها را جزء خصوصیات بدیهی رمان می‌دانیم. به همین سبب در ابتدای قرن بیستم چنین به نظر می‌آمد که این رسانهٔ ادبی دیگر بیش از این نمی‌تواند حیطهٔ خود را گسترش دهد؛ اما از همان زمان رمان معطوف به خود شد. رمانهای برخی از سرامدترین نویسندگان نشان داد که این نوع ادبی توجه تحلیل‌گرایانهٔ خود را به نحو بارزی به خودش معطوف کرده است. وسواس رمان دربارهٔ شگردهای ساختار و نقش و نگارش بیشتر، و ماهیت آن به طرز چشمگیری شاعرانه‌تر شد (پاینده، ۱۳۸۳: ۳۳ و ۴۳). به همین سبب است که رمان مدرن را رمانی درونگرا و معطوف به خود می‌دانند.

رمان‌نویسان قرن هجدهم گرایش داشتند که طرح رمانهایشان آغاز و فرجام مشخصی داشته باشد، ضمن اینکه زنجیرهٔ علت و معلولی وقایع و پیشرفت زمانی آنها را نیز در نظر می‌گرفتند.

اما در رمان مدرن، طرح رمان عبارت است از بصیرت تدریجی خواننده دربارهٔ علت. این بصیرت را خواننده از انبوه حقایق ارائه‌شده در رمان کسب می‌کند. شیوه‌های جدید روایت بدین منظور ابداع شده‌اند که دلالتها و اهمیت وقایع به شکلی تدریجی برخواننده معلوم شود. یکی از پیامدهای این گونه روایت این است که خواننده به گونه‌ای بی‌سابقه خود را در وقایع

داستان دخیل می‌بیند. دیگر راوی‌ای وجود ندارد که پیچیدگیهای داستان را بفهمد و بتواند به خواننده توضیح دهد که چه معیارهای اخلاقی‌ای در رمان اعمال می‌شوند؟ یا عاقبت‌به‌خیرشدن یا نشدن شخصیتها در چیست؟ یا رابطهٔ علت و معلولی رویدادهای رمان چیست؟ این وظیفهٔ خواننده است که با جست‌وجو برای یافتن رابطه‌ای دلالت‌دار بین حقایق ارائه‌شده در داستان و فهم الگوهای واقعیت –که از این حقایق پدیدار می‌شوند– فعالانه در ایجاد طرح رمان سهیم شود (همان، ۱۳–۱۹)؛ لذا خواننده با خواندن رمان، خود به کشف ساختارهایی از واقعیت نائل می‌شود که به انسجام رمان و یافتن معنای حقیقی آن می‌انجامد. ویژگیهای اصلی این گونه رمانها که نویسندگان برجسته‌ای مثل هنری جیمز، جیمز جویس، ویرجینیا وولف، مارسل پروست، دوروتی میلر، ریچارد سون و دیگران آنها را به کار گرفته‌اند، از این قرار است:

در حوزهٔ معنایی رمان: توجه به فردمحوری یا فردیّت، چندلایگی ذهن و استفاده از خاطرات ارادی (تک‌گویی درونی و حدیث نفس) و خاطرات غیرارادی و ناخودآگاه (سیلان ذهن)، استفاده از تداعیها، تنهایی و بدبینی شخصیتها که گاه با نوعی روان‌پریشی نیز همراه است، عدم قطعیت در پیرنگ، بازآفرینی واقعیات درونی و توجه به درون (باز تعریف رئالیسم در حالات ذهنی) و ذهنیت مرکزی در زاویهٔ دید.

در حوزهٔ زبانی: استفاده از صناعات، به ویژه استعارات در حدی که رمان را به رمانی غنایی تبدیل می‌کند که «به جای گزارش جهان، آن را می‌آفریند»، اغتشاش و آشفتگی در جملات و علایم دستوری، عدم توالی منطقی جملات در بازگویی ذهنّیات و لحن تنش و ناکامی حاکم بر رمان.

رمان مدرن در ایران

رمان‌نویسی به شیوهٔ غرب از دوران مشروطه در ایران رونق گرفت. اولین گروه نویسندگان این نوع، روشنفکرانی بودند که در اثر آشنایی با رمانهای غربی به این سبک روی آوردند و نثر را از قالب کهنهٔ آن خارج ساختند.

رمان را محصول نگرش نوِ انسان به خود و جامعه دانسته‌اند که با ارزش یافتن فرد و مفاهیم جدید اجتماعی پیوند خورده است. رمانهای آغازین بیشتر حالت سفرنامه‌ای– تاریخی

و اجتماعی داشت؛ مانند سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک و مسالک‌المحسنین طالبوف. پس از آن رمانهای تاریخی و اجتماعی اولیه پا به عرصهٔ ظهور گذاشتند که در آنها ایرانیان به دنبال کسب هویت تاریخی خود و امنیت اجتماعی بودند. گرچه اولین داستان واقعی ایرانی را «یکی بود، یکی نبود» جمال‌زاده می‌دانند، نثر او هنوز کاملاً داستانی نیست و تأثیر نثر مقاله‌ای در آن آشکار است؛ زیرا به جای توصیف درونی حادثه و شخصیتها به توضیح و تفسیر آنها می‌پردازد (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۸۵).

اولین کسی که رمان مدرن را –با تعریفی که ما از آن می‌شناسیم– در ایران رواج داد، صادق هدایت بود. او کوشید گزارشهای سادهٔ جمال‌زاده را با تحلیل روانشناختی انسانهای قصه و نشان دادن تناقضهای درونی آنها به داستان روانی نزدیک کند، احساسات پیچیدهٔ شخصیتها را موشکافی کند و موقعیت زیستی آنها را تجسم بخشد. در واقع داستانهایی مانند «زنده به گور»، «سه قطره خون» و «بوف کور»، نخستین داستانهای مدرن ایرانی هستند.

از زمان آفرینش بوف کور تا زمان ما، دو جریان ادبی که یکی به فکر طرح مسائل اجتماعی است و دیگری بدعتهای نوشتاری را مهم‌تر می‌شمارد، پا به پای هم پیش آمده‌اند و این امری طبیعی است. میرعابدینی معتقد است که ما مثل نویسندگان کشورهای اروپایی سبکهای ادبی را به ترتیب تاریخ پیدایش آنها به کار نگرفته‌ایم و رشدی کلاسیک و نظام‌مند در زمینهٔ سیاست، فرهنگ و ادبیات و هنر نداشته‌ایم. همهٔ نمونه‌های ادبی را در یک زمان در دسترس داشته‌ایم و در هر دوره به اقتضای زمانه و گرایشهای روشنفکری به سبکی بیش از سبک دیگر توجه کرده‌ایم و اغلب آمیخته‌ای از چند سبک را به کار برده‌ایم. از این رو نشان دادن سیر تحول رمان مدرن و نوگرا به مفهومی که در ادبیات غرب می‌توان آن را دنبال کرد، در ادبیات ایران چندان امکان‌پذیر نیست؛ چون نویسندگان برجسته و معاصری مثل دولت‌آبادی، سیمین دانشور یا احمد محمود، هم در زمینهٔ نثر رئالیستی قلم زده‌اند و هم نمونه‌هایی از کارهای مدرن دارند.

در سالهای اخیر، رمانهای مدرنِ موفقی به قلم نویسندگان جوان نوشته شده است. یکی از این رمانها که در این مقاله به بررسی آن می‌پردازیم، رمان «نیمهٔ غایب» حسین سناپور است که بهترین رمان سال ۱۳۷۹ شناخته شد. این اثر، مدل مناسبی برای ارزیابی و شناخت مؤلفه‌های رمان مدرن است؛ زیرا نویسنده سعی کرده است ویژگیهای رمان مدرن را در آن به کار ببرد. در

این مقاله کوشش شده است تا با یافتن مؤلفه‌های رمان مدرن در این کتاب، این نوع ادبی با ارائهٔ نمونه و مثالهای گویا معرفی شود.[۱]

خلاصهٔ داستان

طرح اصلی رمان، داستان دختری مستقل به نام سیندخت است که در کودکی از مادرش جدا شده است. این دختر که کودکیِ سخت و پرماجرایی را تنها و بدون مادر – با پدرش– تجربه کرده است، در دورهٔ جوانی و دانشجویی است و شخصیتی مستقل و منحصر به فرد دارد. پس از فوت پدر، همکلاسی‌اش فرح، با او همخانه می‌شود. فرح دختری از خانواده‌ای روستایی در شمال ایران است. دغدغهٔ اصلی سیندخت یافتن مادرش است و این دغدغه بر تمام زندگی‌اش سایه می‌افکند و روابطش را با دیگران از جمله فرهاد، همکلاسی و خواستگارش، تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اما فرح دختری معمولی است که در پی یافتن فردی مناسب و مطابق با رؤیاهایش برای ازدواج، به دام بیژن، همکلاسی‌اش، می‌افتد؛ اما سرانجام از این دام رهایی می‌یابد و قادر می‌شود با یافتن کار و ادامهٔ تحصیل برای خود موقعیتی کسب کند. سیندخت نیز با کمک دوست خانوادگی و استادش، دکتر الهی، که رابطه‌ای پنهانی با مادر سیندخت داشته است، سرانجام موفق به یافتن مادرش شده، به آمریکا می‌رود. اما فرهاد با درک نکردن اوضاع روحی سیندخت و با کناره‌گیری از او، فرصت ازدواج با او را از دست می‌دهد و پس از مدتی پشیمان شده، به دنبالش می‌گردد، اما در می‌یابد که او از ایران رفته است.

تحلیل داستان

رمان، بازگوکنندهٔ زندگی طبقهٔ جوان و دانشجوی ایرانی در اواخر دههٔ شصت شمسی است و دغدغه‌ها، نیازها و محیط زندگی آنان را به تصویر می‌کشد. ساخت‌مایهٔ داستان را شاید بتوان در یک جمله: نیاز روحی شخصیتها به شناخته شدن و درک شدن از جانب دیگران دانست. همهٔ شخصیتهای داستان از تنهایی مفرط و درک نشدن توسط دیگران رنج می‌برند و گویی پیلهٔ تنهایی آنان، هرگز شکسته نمی‌شود. سیندخت دختری که تنهایی را از کودکی همراه با شرایط خاصی تجربه کرده است، گرچه هویت مستقلی دارد، قادر به انتقال احساسات خود به دیگران

نیست. فرح نیز دختری روستایی است که به شهر شلوغ و بزرگ تهران آمده است. او در یافتن هویت جدید خود دچار اشکال و آسیب می‌شود و مجبور است بار مشکلات روحی خود را به تنهایی بر دوش بکشد. صدرالدینی، پدر سیندخت، سالهای سال در تنهایی ناشی از فراغ همسرش ثریا، به دنبال دستاویزی برای پر کردن جای خالی اوست؛ اما هرگز او را فراموش نمی‌کند.

ثریا، مادر سیندخت با فرار از غربتی اجباری (زندگی با همسر سالمند) به غربتی خودخواسته (زندگی در آمریکا) تن می‌دهد و زندگی سختی را همراه با درد جدایی از فرزندش تحمل می‌کند. دکتر الهی نیز که در این میان نقش واسطه و میانجی میان مادر و دختر را بازی می‌کند، تنهایی را برای سالهای طولانی انتخاب می‌کند. فرهاد نیز با ترک خانواده و انتخاب زندگی مستقل، به سنتهای خانوادگی خود اعتراض می‌کند و در پیلهٔ تنهایی فرو می‌رود. به این ترتیب می‌توان بن‌مایه و ساخت داستان را غربت شخصیتها دانست. در عین حال داستان در بستری از اجتماع و حوادث اجتماعی رخ می‌دهد که بازگوکنندهٔ حال و هوای پس از جنگ، در دانشگاههاست. روابط کاری بیژن با طبقه‌ای از جامعه که بر روی ویرانه‌های جنگ، به فکر پر کردن جیبهای خود از راههای نامشروع هستند، و توصیف خیابانها، کوچه‌ها و محیط دانشگاه و روابط میان دانشجویان دختر و پسر همه بیانگر توجه رمان به واقعیتهای بیرونی و اجتماعی است. رمان در عین توجه به واقعیتهای بیرونی اجتماع، به دلیل توجه به ذهنیات درونی شخصیتها و گزارش کشمکشهای درونی آنها رمانی درونگرا محسوب می‌شود.

بررسی ویژگیها و مؤلفه‌های رمان

۱. تک‌گویی درونی و چندلایگی ذهن

به اعتقاد رمان‌نویس قرن بیستم، زمان خطی نیست، بلکه همانند آبی است که در ظرف ذهن ریخته می‌شود و شکل مظروف را به خود می‌گیرد. نویسنده تصاویر ذهنی‌ای را که با توالی غیرمنطقی از ذهن می‌گذرند به ثبت می‌رساند و این وظیفهٔ خواننده است که ربط و بسط ایماژها و منطق حاکم بر آنها را دریابد. از نظر رمان‌نویس مدرن، درون انسان چیزی جز خاطراتش نیست و این خاطرات دو گونه هستند: ۱. خاطرات ارادی که آنها را به میل خود می‌توان از ضمیر ناخودآگاه به ضمیر خودآگاه کشاند. ۲. خاطرات غیرارادی که ناخودآگاه به

سمت ضمیر خودآگاه می‌آیند؛ مثل رویاها که از طریق سیلان ذهن، منطق جدیدی برای حوادث رقم می‌زنند. در این رمان نیز خاطرات غیرارادی به ذهن شخصیتها متبادر می‌شود و رمان با تداعیها پیش می‌رود.

بیشتر شخصیتهای این رمان در تک‌گوییهای درونی با خود به سر می‌برند و مرز میان واقعیت و خیال بارها در رمان شکسته می‌شود. در ابتدای داستان، فرهاد را می‌بینیم که از بیماری پدر آگاه می‌شود و گفت‌وگوی تلفنی او و مادرش نقل می‌شود. سپس با به صدا آمدن کتری و پوشیدن لباس، ناگهان خاطرات به ذهن فرهاد هجوم می‌آورند و زمان چند سال به عقب باز می‌گردد: «سیندخت می‌گوید: امروز برای دلبری آمدی دانشکده؟ فکر می‌کردم تو از آن زنهایی نیستی که اول از همه به لباس طرف مقابلشان نگاه می‌کنند.» (سناپور، ۱۳۷۹: ۹) یا وقتی فرهاد سوار تاکسی می‌شود، شاهد هجوم خاطرات غیرارادی به ذهن او هستیم و تک‌گویی درونی ذهن شخصیت، ما را به چند سال قبل برمی‌گرداند: «اگر آن روز ما را نمی‌دید، دیگر نمی‌گفت که می‌خواهد او را ببیند. به صرافت رنگ سفید پژو نمی‌افتد تا وقتی که از جلوشان می‌گذرد و او پدرش را می‌بیند که نگاهشان می‌کند. کمی جلوتر نگه می‌دارند. فریدون پشت فرمان است. همان‌طور می‌مانند تا او می‌رود جلو. سیندخت همان جا کنار خیابان می‌ماند.» (همان، ۱۱)

تک‌گویی درونی و خاطرات غیرارادی دایماً ما را به ذهن شخصیتهای داستان می‌برد و مرز میان واقعیت و خیال را بی‌هیچ نشانه‌ای درهم می‌شکند؛ مثلاً در جایی دیگر که سیندخت در کلاس نشسته است، شاهد این سیلان ذهنی او هستیم: «استاد گاه به گاه حجمهایی روی تخته می‌کشد، به اکراه و با دقت مواظب است پیراهن سفیدش گچی نشود. ذهنها را تعلیم می‌دهد به اشیاء نه آن‌گونه که هستند، که آن‌طور که نیستند و می‌توانند باشند نگاه کنند. تعلیم می‌دهد به فکر عذاب و زحمت تن، سر یا دست و پا و چشم و هر عضو دیگری باشند تا جای خالی چیزی را که نیست احساس کنند. این طوری بودن چیزی که نیست ضروری می‌شود... استاد، طرز رسیدن به او را هم می‌توانی بگویی؟» (همان، ۲۲۷) سیلان ذهن شخصیتها نشان‌دهندهٔ نفوذ نویسنده به درون ذهنیت شخصیت داستانی است و به این ترتیب تداعیها و خاطرات غیرارادی نقش مؤثری در پیشبرد داستان ایفا می‌کنند.

۲. تغییر زاویهٔ دید و چندصدایی بودن رمان

یکی از نکاتی که به زیبایی، پیچیدگی و در عین حال هماهنگی شکل و درون‌مایهٔ رمان کمک می‌کند، تغییر زاویهٔ دید از اول شخص مفرد به سوم شخص است که نشان‌دهندهٔ فاصله گرفتن شخصیتها و اشتقاق و دوپارگی نفسانی آنان است که در اثر آشفتگیهای فکری ممکن است بروز کند. چندصدایی بودن رمان، در رمان مدرن عموماً بیانگر تجربه‌ای است که شخصیت اصلی درون خود احساس می‌کند و خواننده را در این تجربهٔ درونی با خود سهیم می‌سازد؛ مثلاً در بیان ذهنیات فرهاد شاهد این انشقاق و دوگانگی و تغییر سریع زاویهٔ دید از اول شخص به سوم شخص هستیم: «اگر کمی صبر کرده بود حالا همه چیز بیش و کم رنگ و روی همیشه را داشت. وقتی خیابانها را پرسه می‌زدم، بی‌کار یا با کار، چه قدر چشم گرداندم. نمی‌شود یک بار لااقل اتفاق آن طوری بیفتد که من می‌خواهم؟ نمی‌شد آنها از آن خیابان نمی‌گذشتند درست وقتی که ما می‌خواهیم بگذریم؟» (همان، ۱۱) یا در جای دیگر: «اگر این قدر مانده بودی که من حرفهای نگفته‌ام را برنم، که بگویم چرا عاقلانه نیست، که چرا دشوار است برای من، چون احساس می‌کنم باید یک شبح را شریک خودم بکنم... دست کرد توی جیبش و پاکت سیگار را در آورد... کجا، کجا؟ بروم دانشگاه دنبالش؟» (همان، ۴۷) تغییر زاویهٔ دید در رمان نه فقط در یک شخصیت از اول شخص به سوم شخص صورت می‌گیرد، بلکه دیدگاه هر شخصیت به هر واقعه‌ای جداگانه نقل می‌شود و با این شگرد، چندصدایی بودن رمان تقویت می‌شود. همان‌طور که آنچه در رابطهٔ میان سیندخت و فرهاد پیش می‌آید، یک بار از زبان سیندخت و بار دیگر از زبان فرهاد نقل می‌شود تا تفاوت دیدگاه‌های این دو نفر در حادثه‌ای واحد آشکار شود، مثل این صحنه:

از زبان فرهاد: «... نگاه می‌کنم و جلو نمی‌روم. می‌ترسم همه‌چیز به هم بخورد. فقط او توی این هوای سرد می‌تواند برود و زیر سایهٔ درختهای سرو بنشیند و بی‌حرکت همان‌طور به روبه‌رو نگاه کند. من منتظر می‌مانم تا وقتی که سرش را کمی بگرداند و ببیند که من اینجا توی راه باریکهٔ شنی ایستاده‌ام و او را حین مکاشفه‌اش با درختها غافلگیر کرده‌ام. شاید آن همه حرفهای ناخوشی که زده بودیم فراموشش بشود. اگر بگردد و فقط یک لبخند کوچک بزند، فقط یکی: ...«چرا تنها آنجا نشسته بودی؟ مگر کلاس نداشتی؟» انگار از چیز عجیبی حرف

زده‌ام. تمام تنه برمی‌گردد و به جایی که نشسته بود نگاه می‌کند و رو به همان جا، انگار اصلاً با همان جا حرف می‌زند. «پس نباید آنجا هم می‌نشستم!» بعد دوباره همان‌طور برمی‌گردد، آرام و سرد.» (همان، ۴۳ – ۴۴)

از زبان سیندخت: «و آن بچه‌ها که هنوز می‌آیند و می‌روند، و اینکه تکان نمی‌خورد، مثل مجسمه‌ای رو به من ایستاده است: فرهاد... مثل طرحی از فیبر یا یونولیت، که نزدیک شدن من هم بهش جان نمی‌دهد... هنوز منتظر است و خواهد ماند. او هم مثل بابا و بقیه، جز این کاری بلد نیست... می‌گوید: چرا تنها آنجا نشسته بودی؟ مگر کلاس نداشتی؟ می‌خواهد بگوید ناراحتی دیشبش را فراموش کرده یا حال خودش حالا مهم نیست و نگران من است. نمی‌دانم آنجا که نشسته بودم چه طور جایی بوده که نباید می‌نشسته‌ام... می‌گویم: «پس نباید آنجا هم می‌نشستم! «جواب نمی‌دهد انگار نمی‌فهمد برای چه این را می‌پرسم.» (همان، ۲۳۸ و ۲۳۹)

به این ترتیب زاویه‌های دید متفاوت به چندصدایی شدن رمان کمک می‌کند و واقعیت را از دیدگاه هر شخصیتی جداگانه روایت می‌کند.

۳. تنهایی شخصیتها

تعداد شخصیتها در رمان مدرن معمولاً کم است و فرد و ذهنیات او محور داستان هستند. در این داستان نیز همهٔ شخصیتهای اصلی و فرعی (سیندخت، فرهاد، فرح، ثریا، الهی، صدرالدینی و...) چه در میان جمع باشند و چه در غربت، از تنهایی و عدم درک متقابل رنج می‌برند. گویی هر کدام در پیله‌ای زندگی می‌کنند که هیچ فردی در اطراف آنان قادر به شکافتن این پیله و نفوذ به درون تنهایی‌شان نیست. در حقیقت این ویژگی انسان مدرن است که حتی در میان جمع همواره تنهاست و فردگرایی وجه غالب شخصیت اوست.

این تنهایی، به خصوص در شخصیت اصلی داستان، سیندخت، جلوه‌گر است که به علت شیوهٔ زندگی‌اش در کودکی و جدایی از مادر به نوعی استقلال و اعتماد به نفس ویژه دست یافته که شخصیت منفردی از او ساخته است. فرهاد نیز گرچه ابتدا خواهان پذیرش در جمع خانواده است، سرانجام از خانواده فاصله می‌گیرد و تنهایی را ترجیح می‌دهد. سایر شخصیتهای داستان نیز هر یک سرنوشتی خاص خود دارند و تنهایی وجه بارز زندگی آنان است.

۴. باز تعریف (و تعریف جدید از) رئالیسم

رمان مدرن برخلاف رمان قرن هجدهم در پی محاکات و بازآفرینی واقعیت بیرونی نیست، بلکه توجه به حالات ذهنی و منحصر به فرد هر شخص و محاکات درونی او از واقعیت بیرون، محور اصلی رمان است. این امر نتیجهٔ اعتقاد به فلسفهٔ چندصدایی بودن جامعه و نپذیرفتن تفسیری واحد از واقعیت است. در این رمان تفاوت میان دیدگاه سیندخت و فرهاد، فرح و بیژن، ثریا و صدرالدینی و الهی، لزوماً به انکار یک نفر و ارزش بخشیدن به دیگری نمی‌انجامد، بلکه نویسنده به خوبی موفق می‌شود شرایط زندگی هر فرد را به تصویر بکشد و با توجه به این ویژگیها، توجیه اعمال و افکار آنان را برای خواننده باورپذیر سازد. به این ترتیب واقعیت لزوماً یک شکل ندارد، بلکه هر شخصیتی به نسبت شرایط، موقعیت و دریافت خود، بخشی از واقعیت را ترسیم می‌کند. از این‌رو شخصیتها سیاه و سفید ترسیم نمی‌شوند، بلکه واقعی و خاکستری توصیف می‌شوند.

۵. عدم قطعیت و پیش‌بینی‌ناپذیری

عدم قطعیت ویژگی هستی انسان در قرن بیستم است. در رمان مدرن تضمینی از رستگاری یا عشقی که منجر به رستگاری شود نیست. فرجام رمان نامتعین است و سرنوشت قهرمان اصلی در هاله‌ای از ابهام. در این رمان، جملهٔ آخر با تعارف به خوردن میوه و چای تمام می‌شود و سرنوشت قهرمان داستان مبهم می‌ماند. گرچه از خلال داستان می‌توان دریافت که قهرمان داستان (سیندخت) سرانجام با مادرش به آمریکا می‌رود، حوادث با زمان‌مندی مشخصی پیش نمی‌روند و بالاخره معلوم نیست آیا سیندخت در ازدواج و سفر خود به عشق دست می‌یابد؟ یا فرهاد چه سرنوشتی پیدا می‌کند؟ حتی سرنوشت ثریا و دکتر الهی نیز مشخص نمی‌شود و خواننده باید با حدس و گمان پایانی برای داستان تصور کند.

۶. نمادها و استعاره‌های رمان

رمان مدرن را رمانی غنایی می‌دانند. در واقع یکی از مضامین مهم رمان مدرن، خود هنر رمان بوده است. این مضمون خواننده را وامی‌دارد که از محتوای گزارش‌شدهٔ رمان فراتر رود و به

شکل آن بپردازد و این شکل صبغه‌ای نمادپردازانه به داستانهای مدرنیستی داده است. می‌توان گفت روایت خودآگاهانه، رمان را از هنر ماجراگویی به هنر استفاده از صناعات ادبی تبدیل کرده است؛ هنری که به جای گزارش کردن جهان، آن را می‌آفریند.

در این رمان، هر یک از شخصیتها می‌توانند نمادی از کلیتی فراگیر باشند: سیندخت نماد دختری از نسل جدید و از طبقهٔ متوسط اجتماع است که از سنتهای دست و پا گیر گریزان است و می‌خواهد با دیدی تازه به دنیای اطراف خود بنگرد. فرح و بیژن نماد سرگشتگی نسل جوان شهرستانی هستند که در دههٔ شصت در تهران برای خود به دنبال کسب هویتی تازه بودند. فرهاد نیز نماد تردیدها و دودلی نسل جدید در حرکت به سمت نوگرایی است. ثریا (مادر سیندخت) مظهر زنی سنت‌شکن و معترض به فرهنگ مردسالاری حاکم است و صدرالدینی (پدر سیندخت) نمادی منفی از سنت مردسالاری. دکتر الهی هم الگوی مردی برازنده و ایده‌آل با شخصیت مثبت است. خانهٔ قدیمی و لوازم و اثاثیهٔ خانهٔ صدرالدینی که سیندخت آنها را همچنان تا زمان دیدار مادر حفظ می‌کند، نماد سنتهای کهن و ریشه‌دار است که در داستان چند بار به آنها اشاره می‌شود. باغچهٔ خانه که سیندخت و مادرش با علاقه به آن رسیدگی می‌کنند، نمادی از رویش و عشق و محبت است و بالاخره پشت‌بام خانه که فرح و سیندخت در جشنها یا غمهایشان به آنجا پناه می‌برند، نمادی از ارتباط با عالم بالاست.

۷. زبان رمان

از نظر دستوری، زبان حاکم بر رمان، ویژگیهای زبانی رمانهای مدرن را دارد. تغییر مداوم زاویهٔ دید از اول شخص به سوم شخص و برعکس به طور ناگهانی- چنان که اشاره شد- در بسیاری موارد، توالی منطقی جملات را بر هم می‌زند: «از باغچهٔ زبان گنجشکها بیرون رفت. نرده‌ها از دور پیدا بود. صورتش را با آستر کاپشن خشک کرد و دوباره راه افتاد... پیکان شخصی‌ای که براش دست نگه داشتم ایستاد. عقب سه نفر نشسته بودند. نشستم جلو کنار یک مسافر دیگر.» (همان، ۱۱۹)

علاوه بر تغییر زوایهٔ دید، ذهنیت شخصیتهای داستانی به شکل جریان سیال ذهن بازگو می‌شود. از قواعد دستوری رایج پیروی نمی‌کند و زبان آن گفتاری است: «لحظه به لحظه بیشتر ازش بدم می‌آید و می‌ترسم؛ اما دلم می‌خواهد همین‌طور بنشیند و نرود و حرف بزند از

سیندخت. از او که تن به حرف زدن نمی‌دهد. نه از گذشته‌اش حرف می‌زند و نه از خانواده‌اش. نه از خانوادهٔ من چیزی می‌پرسد و نه از خودم. نمی‌پرسد تا من هم نپرسم. پس این الهی چرا می‌پرسد؟ او خواسته ازش؟ نه مغرورتر از آن است که چنین کاری بکند...» (همان، ۱۰۳)

«اگر این قدر مانده بودی که من حرفهای نگفته‌ام را بزنم، که بگویم چرا عاقلانه نیست که چرا دشوار است برای من، چون احساس می‌کنم باید یک شبح را شریک خودم بکنم، که یک روح را باید به عنوان رقیب و هدف زندگی‌ام قبول کنم، نمی‌توانستم، نمی‌توانستم بروم دنبالش؛ اما باید می‌رفتم...» (همان، ۴۵)

توصیف در رمان قوی، و شامل وصف موقعیت، حالات و احساسات است؛ گاه نیز در صحنه‌ای، نمونهٔ جالبی از پیوند میان هر سه نوع توصیف را می‌یابیم:

«حالا تن بی‌گوشت بیژن و زین سخت موتور با تن او یکی شده و روی خیابان ناپیدا، شیئی است سخت که در زمان سیلان می‌کند و پیش می‌رود و همه‌چیز را پشت سر می‌گذارد و نمی‌گذارد ساختمانهای شیشه‌ای و آجری، روشن و تاریک، یا ماشینها و عابران باقی بمانند. فقط نسیم است که همراه آنها می‌آید. بیژن حرف می‌زند و نواری بی‌قطع از چهره‌ها و اتفاقات را پشت هم ردیف می‌کند... تا نواری می‌خواهد به آخر برسد فرح چانه‌اش را از پشت او برمی‌دارد و با سؤالی تازه، سر نوار دیگری را به دست او می‌دهد و دوباره چانه به کتف او می‌گذارد و چشم به اشک افتاده‌اش از باد سرد را می‌بندد و دوباره باز می‌کند تا مبادا نسیم غیبش بزند.» (همان، ۱۶۸– ۱۶۹)

نتیجه

ادبیات داستانی در دوران اخیر، متأثر از ویژگیهای جامعهٔ مدرن است. فردیت، تنهایی، بدبینی، عدم قطعیت و توجه به حالات درونی انسانها که از خصایص مدرنیته است، در رمان مدرن نیز نمود یافته است. در داستانهای مدرن، دیگر قصه‌گویی به شیوهٔ قدیم وجود ندارد. اگر نویسنده موفق به جذب خواننده به درون ذهنیت شخصیتهای داستان اصلی شود، می‌تواند خواننده را به درک احساسات و عواطف شخصیت داستانی وا دارد؛ گرچه از نظر فکری، زمانی و مکانی در دو بُعد متفاوت باشند. این نوع داستانها با شرکت دادن مستقیم خواننده در تجربهٔ ذهنی

شخصیتها، دریچهٔ جدیدی به هنر داستان‌نویسی گشوده‌اند. به طوری که گسترش تجربهٔ فردی را به طریقی که در گذشته ممکن نبود، امکان‌پذیر ساخته‌اند. ارزیابی نمونه‌های موفق رمان فارسی، از جمله رمان مورد بحث، زمینهٔ گسترش و شناخت صحیح این شیوهٔ نگارش را فراهم خواهد کرد.

پی‌نوشت

۱. تحلیل مؤلفه‌های رمان مدرن در این مقاله بر پایهٔ نظریات آقای دکتر پاینده در کلاسهای نقد رمان صورت گرفته است.

منابع

احمدی، بابک؛ ***معمای مدرنیته***؛ تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۷.

ایدل، اول؛ ***قصهٔ روانشناختی نو***؛ ترجمهٔ دکتر ناهید سرمد؛ چ۲، تهران: نشر شباویز، ۱۳۷۴.

برادبری، مالکوم؛ ***جهان مدرن و ده نویسندهٔ بزرگ***؛ ترجمهٔ فرزانه قوجلو؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۷.

پاینده، حسین (مترجم)؛ ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***؛ تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۳.

سناپور، حسین؛ ***نیمهٔ غایب***؛ چ۵، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۹.

گیدنز، آنتونی، و دیگران؛ ***مجموعه مقالات در باب مدرنیسم***؛ ترجمهٔ حسنعلی نوذری؛ چ۲، تهران: نقش جهان، ۱۳۸۰.

میرعابدینی، حسن؛ ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***؛ ج۴، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۳.

اسطوره و ادبیات

اسطوره در شعر شاعران ورارود

دکتر صابر امامی*

مقدمه

«اسطوره نقل‌کنندهٔ سرگذشتی قدسی و مینوی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است. به بیانی دیگر اسطوره حکایت می‌کند که چگونه از دولتِ سر و به برکت کارهای نمایان و برجستهٔ موجودات مافوق‌طبیعی، واقعیتی، چه کل واقعیت: کیهان و یا فقط جزئی از واقعیت: جزیره‌ای، نوع نباتی خاص، سلوکی و کرداری انسانی و نهادی پا به عرصهٔ وجود نهاده است.» (الیاده، ۱۳۶۲: ۱۴)

بنابراین هنگامی که از اسطوره حرف می‌زنیم، ذهنمان به سراغ روایتهایی می‌رود که چگونگی اولیهٔ خلقت و آغاز آفرینش را توضیح می‌دهند؛ همچنین روایتهایی که از چگونگی پیدایش سنتها، پدیده‌ها و حوادثی که بعد از آفرینش برای اولین بار، حادث شده‌اند و اکنون به نحوی یا خودشان، یا اثرشان در حیات بشر و جامعه قابل مشاهده است، حرف می‌زنند. بدیهی است روایتهای این‌گونه، با داستانهای ساختگی بشر که در آنها هدف اصلی و اولین، سرگرمی و تفریح و لذت انسان است، فرقهای اساسی خواهد داشت. به طور کلی ویژگیهای مهم روایتهای اساطیری را در چهار عنوان می‌توان خلاصه کرد:

---

* استادیار دانشگاه هنر تهران

۱.مینوی بودن؛ ۲. زمان شگرف؛ ۳. مکان شگرف؛ ۴. آیین.

واضح است که می‌توان ویژگیهای جزئی دیگری هم به موارد فوق افزود که ما بـا نظـر بـه کلی و مهم بودن موارد مذکور، به بحث در ویژگیهای اسطوره و پیگیری ردّپای آنها در شـعر و قصهٔ معاصر خواهیم پرداخت.

۱. مینوی بودن اسطوره

از آنجا که اسطوره در وصف تاریخ آفرینش، از خلاقیتهای خداونـد، فرشـتگان و ابرانسـانها – کسانی‌که به نحوی با دنیای خارج از ماده و طبیعت مرتبط‌اند– سخن می‌گوید، باید گفـت کـه عنصر مینوی (مافوق طبیعی) در روایتهای اساطیری نقش زیربنایی دارد. الیاده می‌گوید: «اساطیر ورود و دخولهای گوناگون، ناگهانی و گاه فاجعه‌آمیز عنصر مینوی(مـافوق طبیعـی) را در عـالم وصف می‌کنند. این فوران و طغیان عنصر مینوی است که واقعاً عالم را می‌سازد، بنیان می‌کند و آن را بدان‌گونه که امروزه هست در می‌آورد.» (همان، ۱۵) الیاده بر این عنصر آن قدر تأکید دارد که دلیل واقعی بودن اسطوره را همان مینوی بودن آن می‌داند: «... اسطوره همچون سرگذشتی و داستانی مینوی، و بنابراین حدیثی واقعی قلمداد و تلقی مـی‌شـود.» (همـان‌جـا) وی در ادامـهٔ بحث خود، آنجا که فرق داستانهای راست و دروغ را بر می‌شمارد، می‌گوید: «خلاصه آنکـه در داستانهای راست، با عنصر مینوی و مـافوق طبیعـی سـر و کـار داریـم و در داسـتانهای دروغ، برعکس با محتوایی گیتیانه.» (همان، ۱۸)

به سبب همین ویژگی مینوی بودن اساطیر است که می‌بینیم در آنهـا شخصـیتها (پرسـوناژ) به‌طور عموم خدا، موجودات مافوق طبیعی، ابرانسانها یا جانوران عجیب و غریـب و غیرمـادی هستند. همهٔ اینها یک ویژگی مشترک دارند و آن این اسـت کـه یـا خـارج از دنیـای عـادی و طبیعی ما هستند یا قدرت ارتباط با آن دنیـای مـافوق طبیعـی را دارنـد. دربـارهٔ مینـوی بـودن اساطیر، عقاید ایران باستان قابل توجه است. مطابق روایت زروانی کیهان‌شـناخت ایرانـی، »هـر پدیده‌ای در گیتی، چه مجرد باشد چه مجسم، نمونه‌ای مینـوی و مثـالی افلاطـونی‌وار دارد کـه برین و ناپیداست. هر چیزی، هر تصوری در جهان دارای دو جنبه است: جنبهٔ مینـوی و جنبـهٔ دنیوی. همچنان‌که اینجا آسمانی هست پیدا و مرئی، فراتـر نیـز آسـمانی هسـت کـه مینـوی و ناپیداست.

»در برابر زمین خاکی ما، زمین مینوی والاتری قرار دارد. هر هنر و فضیلت که در این گیتی به کار بسته می‌شود، همتایی مینوی دارد که مظهر واقعیت راستین است. سال، نماز و نیایش... خلاصه هرچیزی که در گیتی پدیدار می‌شود در همان هنگام به‌صورت مینوی نیز وجـود دارد. مطابق این برداشت، آفرینش به‌سادگی صورتی ثانوی پیدا کرده و دوگانه شده اسـت و از نظـر بندهشنی (زایش و آفرینش گیتی) مرحلهٔ مینوی بر مرحلهٔ دنیوی پیشی دارد.» (همو، ۱۳۶۵: ۲۰)

قبل از هر چیز مشابهت عقیدهٔ فوق با عالم برزخ نزولی و خیال منفصل یـا همـان عـالم از اندیشهٔ اسلامی، جالب و درخور تأمل است و در مرحلهٔ بعد تکرار این اندیشه که همـهٔ جهـان تکرار الگویی مینوی است، اهمیت عنصر مینوی اساطیر را –که تاریخ و گزارش چگونگی ایـن دو خلقت جهان است– نشان می‌دهد.

حیات نعمت سمرقندی (متولد ۱۹۴۳م.) از شاعران معاصر ازبکستان، در شعر «عمرگل» بـه ماجرای خلقت آدم و حوا و رانده شدن آنها از جنت اشاره کرده، می‌گوید:

آدم و حوا ز جنت رانده شد، این کم مگر
در حیات بی‌بقا هم روی جنت محکم است (خدایار، ۱۳۸۴: ۱۲۹)

حضرت صباحی (متولد ۱۹۴۸م.) از دیگر شاعران معاصر ازبکستان در شـعر «پیـکِ کـلالِ پیر» می‌گوید:

آن همه بدیده‌ام که یکی خمب خالی‌اند
آنان که لاف لفظِ نیاگان خود زنند
گِلْشان مگر ز شورهٔ دشتی سرشته‌اند
گم کرده لفظ و شوره در این شهد میهن‌اند (همان، ۲۲۰)

شاعر به ماجرای سرشته شدنِ آدم از گل که در گاهِ آغازین هستی، به دست مقدسان انجـام گرفته است، اشاره می‌کنـد و بـه تبـع آن روز و نـوع خلقـت آدم در دنیـای اسـطوره، دربـارهٔ انسانهای امروزی نیز ادعا می‌کند که گل آنها را از شورهٔ دشت سرشته‌اند.

سلیمان خواجه‌نظر (متولد ۱۹۴۷م.) از شاعران ازبکستان در شعر «اعـراف ابتـدا یـا انتهـا؟» ناخودآگاه از خاک برآمدن آدمی را که در اسطوره‌های ایرانی به شکل گیاهی آمده اسـت، بیـان می‌کند:

کافر و مؤمن مگر یک ریشه نیست؟
همچو نخل رستهٔ یک بیشه نیست؟ (همان، ۱۹۹)

دارا نجات از شاعران تاجیکستان (متولد ۱۹۴۶م.) در شعر «رویش» بـه همـین برخاسـتن و تولد از خاک به شکل گیاه نظر دارد، وقتی می‌سراید:

اینک مقدس‌ترین حسرت بشری
به رویش درختی تنم
تازگی انگیخت
و ریشه‌های حروف رؤیایی‌ام
سیراب‌تر شدند. (همان، ۳۵۰)

جعفر محمد ترمذی (متولد ۱۹۶۸م.) از ازبکستان در شعر «آریان یشت»–همان گونه کـه از نام شعر برمی‌آید– به‌دنبال ترسیم آن گاهِ آغازین نمونه، مینوی و اسوه است و همهٔ تاجیکـان و پارسیان را از یک گذشتهٔ مقدسِ واحد برآمده، تصور می‌کند:

بوده آفریدون نیا ما را
خوانده زرتشت، تا خدا ما را
از ابستاست ابتدا ما را
چون توان کرد پس جدا ما را
تاجیک و فارس، یکدل و جانیم
آریان، آریان، آریانیم (همان، ۵۰۳)

روشن احسان از ازبکستان (متولد ۱۹۴۵م.) در شعر «سایهٔ هما» با اشاره به عنقا می‌گوید:

استخوانم در بیابان غمت عنقا ندید (همان، ۱۵۳)

از مرغ اساطیری‌ای یاد می‌کند که از آن به هما و سیمرغ نیز یاد شده است؛ مرغی‌که مـی‌توانـد واسطهٔ آسمان و زمین و از شخصـیتهای اصـلی پیـدایش حیـات و آفـرینش در اسـطوره‌هـای آفرینش باشد. در ادامه با بیت *روشنا هر چند در ظلمات هجرش مانده‌ای / چون سکندر عاقبـت بـر تاریکستانش برم//* به ماجرای آب حیات ذوالقرنین که در این بیت اسکندر بـه جـای آن نشسـته است اشاره می‌کند. ضمن اینکه به آب حیات و خضر نیز –به کمک تداعی معانی– نظر دارد.

رستم وهاب‌نیا از شاعران تاجیکستان، (متولد ۱۹۶۰م.) در شعر «توفان حادثـات» بـا اشـاره به قصهٔ یونس و در شکم ماهی قرار گرفتنش، سخن از سیمرغ می‌آورد و چنین می‌سراید:

ای یونس زمانه دوا در پیام توست،
در کام این نهنگ زبان را نگاه دار
ای برتر از نشیمن سیمرغت آشیان
ای افتخار و شهرت و شأن را نگاه‌دار (همان، ۳۶۷)

باقی رحیم‌زاده از تاجیکستان نیز (متوفای ۱۹۸۲م.) در شعر «دوام ما» در سخن از عشق، به شمس، بیستون، فرهاد، سدّ سکندر، عنقا و هما اشاره می‌کند و از همهٔ این تلمیحات و اسطوره‌های نهفته در ورای آنها -که همه از نخستین حادثه‌های خلقت و شخصیتهای خارق‌العاده و مافوق انسانی سخن می‌گویند- در القای معنای مورد نظرش استفاده می‌کند.[۱]

۲. زمان شگرف

ازل و ابد در اساطیر به شکلی ملموس به چشم می‌خورد. ازل همیشه در سیر دایره‌ای خود به ابد می‌رسد و به این ترتیب هر نقطهٔ ازلی، می‌تواند ابدیتی باشد یا بهتر بگوییم هر ازل آغاز یک ابد است. «با امعان نظر دقیق‌تر در آیینهای سال نو، معلوم می‌شود که مردم بین‌النهرین احساس می‌کردند که آغاز به طریقی سازمانی و پیکری به پایانی پیوسته است که مقدم بر آن آغاز است، و این پایان از همان ذات هیولا و هاویهٔ پیش از آفرینش است و به همین علت است که پایان، لازمهٔ هر سرآغازی است.» (الیاده، ۱۳۶۲: ۵۶)

به این ترتیب دنیا در چرخهٔ دایم ازل و ابد، هر لحظه تکرار شده، از نو زاده می‌شود: «مخلص کلام آنکه (آنها) به امکان تجدید و اعادهٔ «بدایت» مطلق معتقدند و این باورداشت، مقتضی ویران ساختن و نسخ رمزی دنیای کهنه است. پس نهایت، تضمین بدایت است و بالعکس و هر یک دیگری را ایجاب می‌کند و اقتضا دارد.» (همان، ۵۷)

در اساطیر گوناگون، درخواست کاینات (زمین، آب و...) مبنی بر اینکه پیر شده‌اند و حوصلهٔ ادامهٔ خلقت را ندارند و آفرینش نو را می‌طلبند (به پایان خط رسیدن که همان آغاز مجدد می‌باشد) به چشم می‌خورد. در روایت آزتکی ویران شدن سه‌باره و چهاربارهٔ زمین ثبت شده است و آنها چهارمین یا پنجمین ویرانی را در آینده انتظار دارند (همان، ۶۶). ضمن اینکه در روایت آزتکی مضمون آیهٔ ۳۰ سورهٔ بقره[۲] به خوبی پیداست و باید گفت ویران شدن دنیا با

آتش، برگشتن ارواح، گوشتمند شدن استخوانها و سکونت دوبارهٔ آنها در زادبوم خویش در روایات اساطیری با شکلهای گوناگون به چشم می‌خورد.

زمان شگرف اسطوره، زمانی است خارج از تاریخ و زمان فلکی؛ زمانی اصلی، آغازین، پرانرژی و قدرتمند که حادثه برای نخستین بار در آن اتفاق می‌افتد. به قول الیاده: «این زمانی است شگرف و مینوی؛ زمانی که چیزی نو، نیرومند و پرمعنا به تمام و کمال پدیدار شده است.» (همان، ۲۸)

زمان مینوی و مقدس اساطیری، برای بشر گرفتار در محدودهٔ زمان تاریخی و فلکی، خارق‌العاده و جالب است. یکی از آرزوهای بشر دست یافتن به آن زمان است. آن‌گونه که اساطیر و آیینها نشان می‌دهند، بشر با تقلید از نمونه‌های ازلی و تکرار کردارهای مثالی، سعی در برانداختن زمان فلکی و دست یافتن به آن زمان شگرف اساطیری دارد. در این خصوص، الیاده با اشاره به قربانی کردن که تقلیدی از قربانی نخستین آغاز خلقت است، می‌گوید: «همهٔ قربانیها در همان لحظهٔ اساطیری آغازین برگزار می‌شوند؛ یعنی در اثر نیروی شگرف و مرموز آیین عبادی، زمان سپنجی(دنیایی) و همراه با آن، مدت و استمرار متوقف شده به حالت تعلیق در می‌آیند و این اصل در مورد همهٔ تکرارات، یعنی در مورد همهٔ تقلیدهایی که از نمونه‌های ازلی به عمل می‌آیند، صدق می‌کند ... بدین ترتیب کسی که اعمال مثالی را دوباره انجام می‌دهد، از محدودهٔ زمان سپنجی فراتر رفته، خود را دوباره در دوران اسطوره‌ای که فعل نمونه، نخست بار ضمن آنکه انجام شده، باز می‌یابد.» (همو، ۱۳۶۵: ۶۱)

جاودانگی بشر، از همین معبر قابل لمس می‌شود. در واقع بشر برای پاسخ دادن به آرزوی جاودانگی است که می‌خواهد از محدودهٔ زمان تاریخی فراتر برود و در دنیای شگرف زمان مینوی بر حس محدودیت و پایان‌پذیری غالب آید. در این باره نباید از نوروز و آیینهای آن غافل بود. علاقه‌مندان را ضمن اینکه به فصل پربار «بازآفرینی زمان» کتاب «مقدمه به فلسفه‌ای از تاریخ» الیاده ارجاع می‌دهم، تذکر می‌دهم که نویسندهٔ توانا همراه با بررسی تفصیلی مراسم و آیینهای گوناگون نوروزی، در نهایت به این نتیجه می‌رسد که انسان با اشتراک در این مراسم، خود را به زمان اساطیری فرا می‌افکند و با لحظهٔ آفرینش جهان هماهنگ می‌شود.

الیاده در فصل یازدهم کتاب «رساله در تاریخ ادیان» هم ضمن بحث مشبعی با عنوان «زمان قدسی و اسطورهٔ بازگشت جاودانه» از زمان شگرف اسطوره به «زمان تجلی قداست» ترجمه

می‌کند و با مطرح کردن اینکه زمان قدسی، ضد زمان دنیوی است، تلاش بشر را به وسیلهٔ رسوم و آیینها در رسیدن به زمان اساطیری قدسی از رهگذر تکرار، نشان می‌دهد. زمان قدسی از سه ویژگی مهم تناوب، تکرار و دوام حضور برخوردار است که زمان دنیوی و تاریخی از این ویژگیها خالی است و همین ویژگیهاست که به انسان امکان می‌دهد تا با تکرار آیینها به زمان آغازین که همان زمان قدسی است، دست بیابد؛ چرا که از نظر اسطوره آنچه روزی روی داده است، پیوسته تکرار می‌شود. در خصوص زمان، همان طور که توضیح داده شد، توجه به چرخشی بودن زمان در اسطوره و توان رسیدن به آغاز در این چرخش، به ویژه در مراسم عید نوروز ایرانی، قابل توجه و درنگ است.

عبدالله سبحان (متولد ۱۹۵۵م.) از شاعران ازبکستان، در شعر «نوروزی» ضمن شرح مراسم عید نوروز، با اشاره به رویش گندم، از نو آغاز شدن و شروع کردن از ابتدای زمان را نشان می‌دهد و سرانجام در انتهای شعر خود به این آمدنِ مکرر و رسیدن به گاهِ آغازین حیات تصریح می‌کند:

... هفت‌سین و هفت‌شین است
روی خوانِ سبزِ مردم
در طبقها می‌زند نیش
میسه‌های سبز گندم...
... دیهقان مو سفیدی
دانه پاشد روی شدگار
مرز قلبش میسه‌زار است
سینه‌اش از شوق سرشار
بازآمد، باز نوروز
روزتان خوش باد مردم
جیبتان پر، پر زر باد
خانه‌تان پر، پر گندم (خدایار، ۱۳۸۴: ۳۱۶)

شاعری دیگر از ازبکستان به نام پیمان (متولد ۱۹۵۵م.) در شعر «شکرنم» نوروز را وصف می‌کند و آن را با عناوینی همچون کمالِ سال و بختِ نیکسال و شاه می‌ستاید:

کمال سال آمد، گاه نوروز

همایون فال آمد، ماه نوروز
چو غیر از خیرخواهی می‌نداند
نکو اعمال آمد، شاه نوروز (همان، ۳۷۸)

فاضل شکورزاد (متولد ۱۹۶۷م.) از شاعران ازبکستان، شعری دارد به نام «پیک نوروزی» که در آن، نوروز را پیام‌آور آشنایی، رویش و شفای درد چمنزاران تلقی می‌کند: ... *پیک ناز چمن، به دردمند از زخمها، اینک آمد پیک نوروزی شفا را آیتی است.* (همان، ۴۵۵)

گلرخسار صفی‌اوا از شاعران تاجیکستان (متولد ۱۹۴۷م.) در جواب شعر خلیل‌الله خلیلی که از نوروز می‌خواهد امسال نیاید: *گویید به نوروز که امسال نیاید/ بر کشور خونین‌کفنان در نگشاید//* در شعری که از شش بند تشکیل شده است، مرتب در پایان هر بند–با اندک تغییری در کلام– خواستار آمدن نوروز می‌شود:

... گویید به نوروز که هر سال بیاید ... گویید به نوروز که هر روز بیاید ... گویید به نوروز، الم‌سوز بیاید ... گویید به نوروز، شب و روز بیاید ... گویید به نوروز که نوروز بیاید ... (خدایار، ۱۳۸۳: ۲۵۲–۲۵۳)

هدف از آوردن شواهد فوق، نشان دادن اهمیت این حس و بسامد بسیار آن در میان شاعران فارسی زبان است.

حیات نعمت سمرقندی در خطاب به مرگ، از او به عنوان کسی که انسان را از تنگنا و عالم فنا به عالم جاودانگی و بقا و پهنای آزادی می‌برد، یاد می‌کند (همو، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

بازار صابر شاعر معاصر تاجیکستان (متولد ۱۹۳۸م.)، در شعر «افقهای دگرگون» از زمانی یاد می‌کند که در آن انسانی خواهد آمد که دستش را به روی شانهٔ خورشید خواهد برد؛ زمانی‌که در آن از قضاوتها سؤال، و از گناه بی‌گناهان پرسش خواهد شد؛ زمانی‌که در آن انسان زمین و آسمان را ترمیم می‌کند و افقهای دگرگون پیدا می‌شود (خدایار، ۱۳۸۳: ۳۴۳).

توجه به زمان –زمانی که درخارج از محور زمان تاریخی یا در ادامه و پایان زمان تاریخ قرار دارد– و جاودانگی در شعر حاضر و شعر «مرگ» نعمت سمرقندی به وضوح خود را نشان می‌دهد.

۳. مکان شگرف

مکانی‌که در اساطیر مطرح می‌شود، با مکانهای دیگر فرق دارد. این مکان به دلیل اینکه قداست در آنجا تجلی کرده است و خداوند، یا ابرقهرمانان، یا فرشتگان و انسانهای مقدس در آنجا کار خاص یا تجلی ویژه‌ای را از خود به نمایش گذاشته‌اند، خود به خود، از محدودهٔ پست دنیـوی جدا می‌شود و از آن فعل و صفت و حالت ویژه‌ای که در آن به وقوع پیوسته است، به طورکلی از چیزی به نام ماورای طبیعت و خارق‌العاده کمک مـی‌گیـرد و بـا پـذیرش رنـگ آسـمانی و میزانی از قداست، خود نیز مقدس می‌شود و با عنوان مکان شگرف و مقدس از زمین خـاکی و بی‌ارزش فلکی و دنیوی فراتر می‌رود.

لوی برول[۳] براساس مشاهدات مردم‌شناسان، سـاختار فضـاهای قدسـی را -کـه تجلـی‌گـاه قداست‌اند- بررسی کرده است: «مکان مقدس، هرگز به طور منفرد، در ذهن این بومیـان نقـش نمی‌بندد، بلکه همواره جزئی از کلی است که علاوه بر محل مقدس، دربرگیرندهٔ انواع نباتات و جانوران که در بعضی از فصول به وفور یافت می‌شـوند و نیـز قهرمانـان اسـاطیری کـه در آن جایگاه زیسته و گشت زده و خلق کرده‌اند و غالباً جسمشـان بـا خـاک محـل عجـین شـده و همچنین آداب و مراسمی که به هر چندگاه در آنجا برگزار می‌شود و سرانجام هیجانی که ایـن کار برمی‌انگیزد، نیز هست.» (الیاده، ۱۳۷۲: ۳۴۵)

از آنجا که جهان تکرار الگوی مینوی خود است، بسیاری از فضاها و مکانها به سبب اینکـه نشان‌دهندهٔ نمونهٔ مینوی خود هستند، به قداسـت دسـت مـی‌یابنـد؛ دارای عـزت مـی‌شـوند و پاسداشت حرمت و عزت آنها برای بشر واجب می‌شود. از دیدگاه پیشینیان، بیش از هـر چیـز، معبد -که مثال اعلای مکانهای مقدس است- همواره دارای نمونهٔ مینوی پنداشته شـده اسـت. یهود در طور سینا صورت هیکلی‌ای را که باید حضرت موسی بنا کند، بـه او نشـان مـی‌دهـد: «موافق هر آنچه به تو نشان می‌دهم، از نمونهٔ مسکن و نمونهٔ اسبابش همچنین بسـازید» و نیـز «آگاه باش که آنها را موافق نمونهٔ آنها که در کوه به تو نشان داده شـده بسـازی». (همـو، ۱۳۶۵: ۲۰-۲۱)

توجه به الگو و نمونهٔ مقدس در بازسازی و آبادانی زمین، در سرتاسر زندگی بشـر سـریان دارد. نه فقط شهر و پرستش‌گاه بشر نمونه‌های مینوی دارند، بلکه این حکم در مورد سـرزمینی هم که در آنجا ساکن است، صدق می‌کند: «نقشهٔ شهر بابل، این شهر را در مرکز زمینی گـرد و

گسترده که پیرامونش را رودی گرفته است نشان می‌دهـد؛ هماننـد تصـویری کـه سـومریان از بهشت داشته‌اند.» (همان، ۲۴– ۲۵)

یکی از عوامل مهمی که مکان را از مقام دنیوی خـارج مـی‌کنـد، بـه آن ارزش اسـطوره‌ای می‌دهد و از آن با نام مکان شگرف یاد می‌شود، اعتقاد به مرکزیت آن مکان است. به طـورکلـی نمادهای «مرکز» را در ارتباط با معماری و برافراشتن بناها می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

۱. «کوه مقدس» –که آسمان و زمین در آنجا به هم می‌پیوندنـد– در مرکـز جهـان قـرار گرفتـه است.

۲. هر معبد و کاخی –و با بسط معنا شاید بتوان گفت هر شـهر مقـدس و بارگـاه شـاهانه‌ای– «کوه مقدس» محسوب می‌شود و در نتیجه به صورت «مرکز» در می‌آید.

۳. شهر و حرم مقدس به عنوان «ناف گیتـی» محـل تلاقـی آسـمان و زمـین و دوزخ انگاشـته می‌شود (همان، ۲۷).

معبد و شهر مقدس از آنجا که در مرکز عالم قرار دارد، همواره نقطهٔ تلاقی منطقهٔ کیهـانی، یعنی زمین و آسمان و دوزخ است. در همین خصوص الیاده می‌گوید: «شهر بابل اسامی زیادی داشته است؛ از جمله «بیت بنیاد آسمان و زمین» و «واسطهٔ زمین و آسمان». اما مطـابق افسـانه، همواره بابل را محلی می‌انگاشتند که زمین و دوزخ، آنجا به هم می‌پیوندند؛ چون شهر مـذکور بر روی باب اپسی یعنی «باب اپسو» بنا شده و «اپسو» نامی است که به آبهای هاویـه و آشـوب پیش از خلقت اطلاق شده است.» (همان، ۳۱)

مرکز زمین از آنجا که آفرینش از آن مکان آغاز شده اسـت، اهمیـت دارد. بـه ایـن ترتیـب چکاد کوه کیهانی فقط بلندترین نقطه بر روی زمین نیست، بلکه مرکز و آغازگاه آفرینش است؛ حتی خلقت آدم به عنوان عالم صغیر، در مرکز جهان صورت گرفته است. از ایـن رو سـفر بـه مرکز، آینهٔ سفر سالک به مرکز هستی خویش است. این راه، راهی اسـت پـر از پـیچ و خـم و دشوار؛ پر از غولها و خارهای مغیلان؛ زائر عازم به مرکز، همچون سـالک عـازم بـه خویشـتن زلال خویش، باید همهٔ موانع را یکی پس از دیگری با حوصلهٔ تمام پشت سر بگذارد و نه فقط از موانع نهراسد، بلکه از سرزنشهای خار مغیلان نیز غم نخورد تا با رسیدن به مرکـز، از دنیـای فانی و پست به مکان مقدس و شگرف (انتقال از ناسوت به لاهوت) دست یابد. به این ترتیـب

انسان با رسیدن به مرکز، مقدس می‌شود و با تشرف به رموز، حیات ناسوتی و موهوم را به زندگی نوین و پاکی تبدیل می‌کند که راستین، ماندگار و جاودانه است.

خالی از لطف نیست که به سفر دشوار مسلمانان به مکه، به دست آوردن عنوان حاجی–که باری از تقدس را بر وجود او می‌گذارد– و احترام توصیه‌شدهٔ او از جانب بنیانگذار دین برای مسلمانان و... بیندیشیم.

باید توجه داشت که ممتاز و مقدس شدن فضا، هرگز به وسیلهٔ انسان و گزینش او صورت نمی‌گیرد، بلکه انسان آن مکان شگرف را فقط کشف می‌کند. همچنان که الیاده می‌گوید: «در هر حال، منظماً چیزی غریب، از قبیل تجلی قداست به‌صورتی برق‌آسا (درجاتی) یا اصول کیهان‌شناسی که مبنای جهت‌یابی و علم هندسه به شمار می‌روند، و یا «نشانه‌ای» که مجلای قداست است، به ساده‌ترین شکل که اغلب جانوری است، آن فضای مخصوص را نشان می‌دهد.» (الیاده، ۳۴۷:۱۳۷۲)

بر اساس این، توجه به وطن و مام میهن، در اندیشهٔ ایرانی ایران‌ویج، معنا می‌یابد و تلاش ملتی در حفظ مرزهای جغرافیایی میهن خود رنگ اساطیری به خود می‌گیرد. همچنان که در مقالهٔ حاضر به آن اشاره خواهم کرد.

همراه قل دوران (متولد ۱۹۳۸م.) رباعی‌سرای سمرقندی، می‌گوید:

تا کی دلت آزرده به این رنگ شود
بالین تو خاک و بسترت سنگ شود
رو باده به خاک بیز کاین ساغر غم
بی‌حال و خراب و سست و بی‌رنگ شود

مضمون اسطوره‌ای در ابیات مزبور، «باده به خاک ریختن است». این رسم به باور ابتداییِ زمین را مادر پنداشتن برمی‌گردد. این اعتقاد آن‌چنان شدید بوده است که در آبستنی زن، بچه را از پدر نمی‌دانستند، بلکه از زمین می‌دانستند؛ به همین سبب وقتی کسی می‌مرد او را در زمین دفن می‌کردند. شاید بتوان گفت اندیشهٔ مام میهن نیز –که در شعرهای بعدی در اشاره به سمرقند از آن یاد خواهیم کرد– از همین باور مایه می‌گیرد.

همان طور که برای به ثمر رسیدن دانه آن را در زمین می‌کاشتند و آب بر روی آن می‌ریختند، برای دوباره زنده شدن مرده که او را در زمین دفن (کاشته) کرده بودند، آب بر

روی قبور مردگان می‌ریختند. اعتقاد به این رسم هنوز هم در میان مردم وجود دارد و ناخودآگاه هنگام زیارت قبور بر سنگ قبر آب می‌پاشند یا آن را می‌شویند.[۴]

از نمونه‌های جالب «مکان شگرف» در شعر شاعران ورارود، توجه به البرز است. می‌دانیم که البرز با نام باستانی «اَلَ بَرَه زئیتی»، نام کوهی است که سیمرغ در آن لانه دارد.[۵] جالب اینجاست که در شعر «اصغر مَحْکَم» -که ترجمهٔ فارسی آن از عبدالله سبحان است- منزل «امام‌خمینی» در دامان کوه البرز است که جایگاه ملایک و زیارتگاه پاکان جهان است. این درست همان نگاه اسطوره‌ای به کوه است که نماد مرکز و اتصال آسمان به زمین است:

و این گوشه که در دامان البرز
مکان دارد ملایک را مکان گشت
امام و حجره و محراب و صحنش
زیارتگاه پاکان جهان گشت (محکم، ۲۰۰۴: ۳۰)

از نمونه‌های دیگری که دربارهٔ مکان، مکان مقدس و آرمانی می‌توان در شعر شاعران ورارود مطرح کرد، تمرکز ناخودآگاه و شدید آنها بر شهر سمرقند است. شاید بتوان گفت سمرقند در شعر فارسی و در فرهنگ ایران یکی از شهرهای آرمانی و مقدس می‌باشد و درست به‌همین دلیل است که کنیزک در شعر مولانا با شنیدن نام سمرقند، با نبضی که به شدت می‌زند، رنگ رویش زرد و سرخ می‌شود. در واقع این واژه با اعماق وجودی کنیزک، با کهن‌الگوهای نهفته در ناخودآگاه او ارتباط پیدا می‌کند. نام این شهر در شعر حافظ نیز نمی‌تواند بی‌ارتباط با مفاهیم اسطوره‌ای آن باشد. حیات نعمت سمرقندی برای اینکه علاقهٔ خود را به ایران و شهرهای مهم آن نشان دهد، آنها را با سمرقند می‌سنجد و می‌گوید چونان سمرقند آنها نیز در دل و جان من نشسته‌اند؛ اینکه شهری در دل و جان و اعماق وجود آدمی نشسته باشد، به طور دقیق به کهن‌الگو بودن و مفهوم اسطوره‌ای و آرمانی آن بر می‌گردد که در بحث از مکان شگرف از آن سخن گفتیم:

اصفهان، تهران و مشهد (این چنین) شیراز و یزد
چون سمرقند و بخارا، در دل و هم جان من (خدایار، ۱۳۸۴: ۱۳۷)

همین شاعر، در مدح سمرقند از آن با تعابیری همچون: عروس پرده‌پوش، کتاب، نخستین پایتخت افراسیاب (به ارتباط سمرقند و دنیای اساطیر توجه شود)، آفتاب و شهر ازلی، ساربان

کاروان حیات جهانی، وطن روح بزرگان زمین، پایتخت توران و سغدیان و همچنان خضر نبی جاودان –که از کهن‌الگوهای جاودانگی و رویش حیات و سرسبزی است– نام می‌برد:

عروس پرده‌پوش اندر نقاب من، سمرقندم
ورقهای زمینت صد کتاب من، سمرقندم
نخستین پایتخت، افراس آب من سمرقندم
مدام ورد زبان نامت، خطاب من، سمرقندم
بساط بی‌بهای بخش و باب من، سمرقندم
سمای این جهان را آفتاب من، سمرقندم... (همان، ۱۴۱)

اکبر پیروزی نیز (متولد ۱۹۴۷م.) از آن با الفاظی همچون نشان جاودان سغدیان، صفای دیده، سرچشمهٔ صد داستان، بهاران و گوهر یک‌دانهٔ شرق عظیم یاد می‌کند:

ای نشان جاودان سغدیان
ای صفای دیدهٔ اسپیتمان
ای سرود دلنواز رودکی
ای سمرقند! چشمهٔ صد داستان
دایماً مثل بهاران نوجوان
گل عروس نازنینت گفته‌اند
گوهر یک‌دانهٔ شرق عظیم
صیقل روی زمینت گفته‌اند... (همان، ۱۷۱)

بازتاب مفهوم اسطوره‌ای آرمان‌شهر، وطن و برخاستن گاه کهن‌الگویی انسان، وقتی شدت بیشتری می‌گیرد که حضرت صباحی (متولد ۱۹۴۸م.) از سمرقند به عنوان مادر سمرقند یاد می‌کند که تداعی‌کنندهٔ مام وطن، زمین، زایا و زایش و خاک و زندگی است:

تا هنوزم زنده‌ام
تا به امروزم رسیدم
دانه‌های اشک را
کوفتم در آسیاب چشم خود...
پس فرو بردم زبان خشم خود
پیکری از دود و خاکستر شدم

آتشم در زیرخاکستر نهان
عصرها سرسبز بودم
آرمیده در کنار چشمهٔ شعر و ادب
رودکی از چشمه‌هایم آب خورد
«حافظم» یادم به نیکویی ستود
نام من «خیام» هم با خویش برد
من به ارض شعر صدها دانهٔ تر کشته‌ام... (همان، ۲۱۴-۲۱۵)

عبدالله سبحان نیز از آن با نام تبار رودکی یاد می‌کند و خواجه (متولد ۱۹۷۲م.) در شعری به نام «ای سمرقند و بخارا» برای آن به عنوان مکان علم و فرهنگ، آرزوی جاودانگی می‌کند (همان، ۵۴۵). جعفر محمد ترمذی نیز سمرقند را سجادهٔ خود می‌خواند (همان، ۵۰۲).

در پایان این بخش باید از مستان شیرعلی (متوفای ۱۹۸۷م.)، شاعر تاجیکی، یاد کنم که دل خود را به سمرقند و بخارا مانند می‌کند.

بسامد فراوان نام این شهر در زبان شاعران ورارود، خود مبین حضور آن در ناخودآگاه این شاعران و ارتباط آن با گذشتهٔ اسطوره‌ای مشترک شاعران ایران و ورارود است.

۴. آیین

آیین، از تقلید و تکرار نمونه‌ای آغازین به وجود می‌آید. در روایات دینی هند باستان آمده است که «ما باید آن کنیم که ایزدان در آغاز کردند» و یا «خدایان چنین کردند، مردمان چنین کنند». (الیاده، ۱۳۶۵: ۴۰)

در بیشتر شواهد باقی‌مانده از اساطیر، این باور به چشم می‌خورد که اعمال دینی را ایزدان، ابرانسانها یا نیاکان افسانه‌ای بنیان گذارده‌اند. الیاده در بحث از چگونگی پیدایش آیینها می‌گوید: «باید خاطرنشان کنیم که در میان مردمان بدوی نه تنها مراسم دینی دارای نمونه‌های اساطیری هستند، بلکه هر یک از اعمال بشری نیز فقط به میزانی معتبر می‌شود و هنگامی از ارزش سودمندی برخوردار می‌گردد که به تقلید و تکرار کردار آغازین می‌پردازد، کرداری که در ابتدای زمان توسط ایزدی، پهلوانی یا نیایی انجام شده است.» (همان، ۴۱) برای مثال از روایات ایرانی می‌توان یاد کرد که بر آن‌اند جشنهای دینی را اهورامزدا بنیان نهاده است؛ چرا که او به هنگام آفرینش جهان -که در پنج نوبت انجام گرفت- در پایان هر نوبتی پنج روز به

آسایش پرداخت و از همین‌جا، جشنهای دینی مزدایی شکل گرفتند. به طور کلی باید گفت که آدمی فقط به تکرار فعل خلقت مشغول است. او به وسیلهٔ برگزاری آیینهای عبادی به دوران اساطیری آغازین منتقل می‌شود و خود را با زمان آفرینش آدم و عالم هم‌عصر می‌کند.

مراسم ازدواج، پیوند ازلی زمین و آسمان را تکرار می‌کند. الیاده نقل می‌کند که در اوپانیشادها از زبان داماد خطاب به عروس آمده: «من آسمانم، تو زمین» (همان، ۴۴). جالب است اگر به تشبیه قرآن دربارهٔ کشتزار بودن زنان، توجه داشته باشیم: «نساءکم حرث لکم فأتوا حرثکم انی شئتم.»[۶]

گاهی به نظر می‌رسد آیین پیش‌تر از اسطوره نیز وجود داشته است و شاید اسطوره را پرداخته‌اند تا آن آیین را توجیه کند. الیاده در رفع این شبهه می‌گوید: «از دیدگاه پژوهش ما، آگاهی از این نکته که مراسم عروسی و شادخواریها، خود موجب پیدایش اساطیری شده‌اند که در پی توجیه آنهاست، اهمیت چندانی ندارد. مطلب مهم این است که هم جشنهای کامرانی و هم مراسم عروسی و ازدواج، موجب پیدایش آیینهایی شده‌اند که خود تقلیدی از اعمال خدایان یا تجدید برخی از مراحل کار بزرگ خلقت عالم محسوب می‌شوند و کردارهای بشری را به وسیلهٔ نمونه‌های فوق بشری، توجیه می‌کنند. اینکه گاه افسانه بعد از آیین ساخته می‌شود... به هیچ وجه از تقدس این گونه آیینها چیزی نمی‌کاهد، افسانه فقط از لحاظ پردازش و صورت نهایی‌ای که به خود می‌گیرد «متأخر» است، مفهوم آن همواره دیرین و باستانی است و با اعمال آیینی ارتباط دارد؛ یعنی با اعمالی که حقیقتی مطلق را که برین و فوق‌بشری است، از پیش مسلم می‌انگارند.» (همان، ۵۰۰)

به این ترتیب با تکرار آیین، به تجدید ادواری کاری می‌رسیم که در روزگاران نخست انجام شده است. این کار مینوی است و به همهٔ بشر و سراسر جهان تعلق دارد. واقعیتی در فراسوی هستی طبیعی که به وسیلهٔ آیین به دست آورده شده است و در فرجام، جزء جدانشدنی زندگی انسان می‌شود.

آیین، زمان دنیوی و مربوط به حوادث دنیایی را بی‌اعتبار و منسوخ می‌کند و زمان قدسی یا دینی اسطوره را باز می‌گرداند. آدمی به عصری برمی‌گردد که کارهای نمایان، برجسته و نمونه در آن صورت گرفته است. اسطوره به کمک آیین تضمین می‌کند که آنچه انسان درصدد انجام دادن آن است، در زمانهای آغازین انجام گرفته است. بنابراین اسطوره به انسان یاری

می‌دهد تا تردیدهایی را که ممکن است دربارهٔ حاصل اقدامش به خود راه دهد، از خود براند. البته توجه به زمان آغازین و تکرار کار نمونه یا چگونگی زمان آغاز، در اساطیر و آیینهای رازآموزی وضوح بیشتری دارد.

سرانجام یادآوری می‌کنم که اسطوره می‌تواند در طول روزگار بلند عمر خود، با از دست دادن عنصر قداست، از ویژگی مینوی بودن دور شود و با نزول از آسمان والای ایمان و باورآفرینی، در مراحل پایین‌تری از هستی، به زندگی خود ادامه دهد. در واقع اسطوره از این معبر وارد حماسه می‌شود و شخصیتهای او –که روزی الهه‌ها و خدایان بوده‌اند– به قهرمانان و پهلوانان حماسه تبدیل می‌شوند و این همان راز خویشاوندی و قرابت حماسه و اسطوره است. قرابتی که مشابهت زبان اسطوره، حماسه را سبب می‌شود؛ ضخامت، والایی شگرف و شگفت و افتخارآفرینی حماسه را رقم می‌زند؛ حماسه‌ها را در ارتباطی تنگاتنگ با شناسنامه و هویت ملی و چگونگی شخصیت ملتها قرار می‌دهد؛ ملتها را به پاسداشت، تعظیم و احترام در برابر متون حماسی خود وا می‌دارد و از این رهگذر است حضور شاهنامه در میان ملت ما.

اینکه گفته شده است در برخی از شعرهای شاعران ورارود از آیینهایی خاص سخن به میان آمده است، نگارنده –به سبب کمبود منابع– کمتر به چنین مواردی برخورد. ضمن اینکه شاعران این خطه به حماسهٔ شاهنامه (پیشتر گفتیم حماسه می‌تواند صورت نازل شدهٔ اسطوره باشد) اشارات فراوانی دارند. حضرت صباحی در غزل تنهایی می‌گوید:

به چه بیژن فکند آنچه ز دستم گرفت
روزن امید کو، رستم دستان کجاست؟ (خدایار، ۱۳۸۴: ۲۲۹)

البته با توجه به صراحت آشکار ابیات از توضیح آنها چشم‌پوشی می‌شود.

ظفر صوفی فرغانی (متولد ۱۹۶۴م.) در شعر «عجم» به رستم و سهراب اشاره کرده، می‌سراید:

نشد پایان حدیث خواب، نه آن سهراب، این سهراب
که رستم زاده بی‌توش است، عجم خواب است تا امروز

او در شعر «در تیره شب» که آن را تحت تأثیر زبان و بیان سهراب سپهری سروده است و با آوردن تکه‌ای از شعر سهراب در پیشانی شعر خود بر این تأثیر صحه گذاشته است، با یادآوری از کاوه و آرزوی رسیدن به سرزمین دور اساطیری، از آیینهایی چون اذان گفتن، نماز،

قبله و سجاده گشودن یاد می‌کند. در شعر «دوام روایت» نیز خود را به سیاوش مانند می‌کند که از رستم دستان، طلب نجات دارد:

چون سیاووشم که می‌جوید همی
از ثواب من، گنه افراسیاب
گر بیارم سجده او را،
بی درنگ،
رستم دستان من!
ای نجات جان من!
مرگ من!
سویم شتاب! (همان، بخش ظفر صوفی فرغانی)

اسدالله شکوراف (متولد ۱۹۷۰م.) در شعر «پرسش»، از تمام قهرمانان حماسهٔ شاهنامه با نام پهلوانان و نجات‌دهندگان تاجیک یاد می‌کند و سراغ آنها را از تاجیک می‌گیرد:

... کو سیاوش؟ رستمت کو؟
تاجیک من! پرچمت کو؟
کاوس‌کی، لرز لرزان
کشته سودابه هزاران
زنده شد افراسیاب و
دارد او دعوای ایران
کو سیاوش؟ رستمت کو؟
تاجیک من! پرچمت کو؟ ... (همان، ۵۲۴)

خانم شهرزاد در شعر «شاهنامه»، از سهراب، تهمینه، رستم، سیاوش و فردوسی سخن می‌گوید و پریسا در شعر «بشارتی به سال اسب» از رستم، رخش، تهمینه، سهراب، دلدل، امام علی، دماوند، فریدون، ضحاک و کاوه، یاد می‌کند. جالب است که پریسا همچون مولانا –که قهرمانان اساطیر ملی را در کنار قهرمانهای مذهبی می‌نشاند و شیرخدا را با رستم دستان صدا می‌زند– رخش و رستم را در کنار دلدل و امام علی(ع) قرار می‌دهد و از هر دوی آنها در رسیدن به روشنایی مدد می‌گیرد:

... چو نشستم به پر نیلی‌ساز
و بدیدم در باز

سیر آن بارهٔ جادویی سال
و از آن می‌آمد
نفس اسپ «فریدون» و «علی» و «رستم»
و از آن پیک درود
آمد، آمیخت بر موج سرود. (همان، ۶۰۰)

سلیم شاه حلیم شاه، (متولد ۱۹۳۶م.) از تاجیکستان، در شعر «مرگ فردوسی» ماجرای مرگ و دفن فردوسی را به نظم می‌کشد و از رستم، سیاوش، کاوه، سهراب، اسفندیار، سام، ایران و توران یاد می‌کند (همو، ۱۳۸۳: ۳۴۲).

سرانجام باید از لایق شیرعلی (متوفای ۲۰۰۰م.) شاعر توانای تاجیکستان یاد کرد که در شعر «پسر هیجدهم کاوه»، اسطوره را وارد زندگی امروزی بشر می‌کند؛ چرا که در شعر او ضحاک هنوز زنده است. این سمبل استبداد و ستم، می‌خواهد پسر هیجدهم کاوه را همچون دیگر فرزندان او طعمهٔ مارهای فزون‌خواهی خود کند؛ البته اینجا دیگر پسر، فرزند کاوه نیست، پسر او فرزند همهٔ ملت است و استقامت کاوه در برابر ضحاک، استقامتی سترگ در برابر ظلم و استبداد. این‌گونه، شاعر توانسته است به اسطوره در جهان امروز، زندگی و حضور ببخشد. بگذریم از اینکه سخن از ضحاک و فریدون و کاوه می‌تواند از دنیای حماسی شاهنامه فراتر برود و به دنیای اساطیری مشترک هند و ایرانی برسد:

آدمیزاد هنوز آزرده است،
از همه جنگ و جدلهای قدیم،
آدمیزاد هنوز آشفته است
از همه شورش و بلوای قدیم...

او با آوردن قید هنوز، به راحتی ماجرا را در دنیای امروز جاری می‌کند:

گرچه ضحاک بود بسته به کوه
گرچه عقل است کنون عرش فروز
عن‌قریب است شود طعمهٔ مار
پسرِ هجدهم کاوه هنوز...

«هنوز» در پایان بند دوم به شکلی صریح اسطوره را وارد دنیای معاصر می‌کند و آن‌گاه سخن از کاوهٔ داسگر و چکش‌ساز می‌رود –هر چند نشانه‌های تأثیر حکومت کارگری روسیه به

خوبی پیداست- که زنده است و به کین‌ستانی هفده پسرش ایستاده است. شاعر به دنبال معرفی کاوه به صراحت فریاد می‌زند:

کاوه یک کاوهٔ فردوسی نیست
کاوه عصیانگر هر دوران است

و به این ترتیب فرزندان او را هم از خانواده‌ای فردی فراتر می‌برد و تا ابنای بشر گسترش می‌دهد:

داغ هفده پسرش چیزی نیست
داغ ابنای بشر بسیار است ...

سرانجام کاوه با کوبیدن بر دهان ضحاک، کین روزگاران را می‌گیرد و جهان را شهر به شهر به سمت صلح و صفا فرا می‌خواند.

نتیجه

اسطوره با نزول به دنیای حماسه، به یکی از راههای حیات خود دست می‌یابد. از آنجاکه اسطوره به پرسشهای اساسی انسان از خود، هستی و محیط اطرافش جواب می‌دهد، در تمام اعصار با او بوده است و خواهد بود؛ گاه به شکل روایتهای اسطوره‌ای، گاه در لباس آیین و در بدنهٔ حماسه و زمانی هم در تلاش بشر برای رها شدن از جغرافیای معمول زمین و زمان مسلط تاریخ.

با نگاهی گذرا به نمونه‌هایی که ذکر شد، از حضور مفاهیم و مضامین اساطیری و حماسی در شعر کشور خود می‌توان سخن گفت. همین اشتراک، مبین زمینهٔ فرهنگیِ واحد، خویشاوند و مشترکِ گذشته است که ریشه‌های شاعران ورارود و ایران زمین، از آن آب می‌خورد و حیات و غنای فرهنگی می‌گیرد.

پی‌نوشتها

۱. دربارهٔ اسطوره‌های ایرانی، به ویژه اسطوره‌های آفرینش ر.ک: عفیفی، رحیم؛ اساطیر و فرهنگ ایران؛ بخش آفرینش. نیز برای آگاهی بیشتر از معنای سیمرغ، عنقا و هما به دیدار با سیمرغ تقی پورنامداریان نگاه کنید.

۲. «و اذ قال ربک للملائکه انی جاعل فی‌الارض خلیفه قالوا أتجعل فیها من یفسد فیها و یسفک الـدماء و نحن نسبح بحمدک و نقدس لک قال انی اعلم ما لاتعلمون.» به یاد آر آن گاه که پروردگار فرشـتگان را فرمود من در زمین خلیفه خواهم گماشت، گفتند پروردگارا آیا کسانی خواهی گماشت که در زمـین فساد کنند و خونها ریزند و حال آنکه ما خود تو را تسبیح و تقدیس می‌کنیم. خداوند فرمود: من چیزی از اسرار خلقت بشری می‌دانم که شما نمی‌دانید (بقـره/ ۳۰).ایـن آیـه در نظـر مفسـران بـر خلقتـی در دوره‌هایی ماقبل دورهٔ حاضر دلالت می‌کند.

۴. ر. ک: الیاده، میرچا؛ رساله در تاریخ ادیان، فصل هفتم.

3. Levy Bruhl

۵. با رجوع به مقالهٔ سیمرغ و جبرئیل پورنامداریان، معانی جانبی البرز -که نماد اتصال زمین و آسـمان است و گاهی از آن با نام کوه قاف یاد شده است- روشن می‌شود.

۶. زنان شما کشتزار شمایند، پس برای کشت بدانها نزدیک شوید، هر گاه مباشرت آنان خواهید (بقـره/ ۲۲۳).

منابع

قرآن کریم.

الیاده، میرچا؛ ***چشم‌اندازهای اسطوره***؛ ترجمهٔ جلال ستاری؛ تهران: نشر توس، ۱۳۶۲.

_____؛ ***رساله در تاریخ ادیان؛*** ترجمهٔ جلال ستاری؛ تهران: نشر سروش، ۱۳۷۲.

_____؛ ***مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ: اسطورهٔ بازگشت جاودانه***؛ ترجمـهٔ دکتـر بهمـن سـرکاراتی؛ تبریز: نشر نیما، ۱۳۶۵.

امامی، صابر؛ «شعر اسطوره شناخت»، ***فصلنامهٔ ارشاد***؛ ش ۵۲ (۱۳۸۱).

پورنامداریان، تقی؛ ***دیدار با سیمرغ***؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۴.

خدایار، ابراهیم؛ ***از سمرقند چو قند: گزینهٔ شعر معاصر فارسی تاجیکی ازبکستان***؛ تهران: نشر اشاره و مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۴.

_____؛ ***باغ بسیار درخـت: شـعر معاصـر فارسـی ایـران، افغانسـتان، تاجیکسـتان و ازبکستان***؛ مرکز گسترش زبان و ادبیات فارسی سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی و شورای گسـترش زبان و ادبیات فارسی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۳.

عفیفی. رحیم؛ ***اساطیر و فرهنگ ایران***؛ چ۲، تهران: نشر توس، ۱۳۸۳.

مَحْکَمْ، اصغر؛ ***دفتر تبریز: سفرنامهٔ منظوم به ایران***؛ ترجمهٔ عبدالله سبحان؛ تاشکند و تهـران: الهـدی و منهاج، ۲۰۰۴.

ژرف‌ساخت اسطوره‌ای داستان بیژن و منیژه در شاهنامهٔ فردوسی

دکتر حسین بیات*

مقدمه

در داستانهای شاهنامه، گذشته از رویدادهای واقع‌نما و منطقی به رویدادهایی برمی‌خوریم که جنبهٔ متافیزیکی و فراواقعی بر آنها حاکم است. این وقایع که در آنها عوامل ناشناخته‌ای چون خدایان، اهریمنان، سپهر، ستارگان، سرنوشت و موجودات مابعدطبیعی کنترل رخدادها را به دست می‌گیرند یا حداقل بر آنها تأثیر می‌نهند، همگی از پیوستگی این اثر حماسی با قلمرو اساطیر باستانی سرچشمه گرفته‌اند. خصلت عمومی این رویدادها، فقدان قانونمندی طبیعی و جبر ناشناختهٔ حاکم بر آنهاست.

اسطوره‌ها شالودهٔ بسیاری از داستانهای شاهنامه را تشکیل داده‌اند. کلیت شاهنامه بر محور نبرد همیشگی خیر و شر شکل گرفته است که این خود از نگرشی اسطوره‌ای مایه می‌گیرد. از سوی دیگر در شاهنامه، ستیز بی‌امان انسان و سرنوشت که در کهن‌ترین شکلهای اساطیر به شکل ستیز انسان با خدایان دیده می‌شود، به تفسیر درآمده است. «در حماسهٔ ملی ما سرنوشت، مثال یا ایدهٔ مشترک مصادیق گوناگون خدایان است و اگر در نظر بگیریم که تقدیر در شاهنامه

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم

بیشتر اوقات، تقدیری سپهری و کیهانی است، نزدیکی محتوایی سرنوشت و خدایان را بیشتر درک خواهیم کرد. انسان در شاهنامه در ستیز با ستارگان است و ستارگان در حقیقت، دگردیسی خدایان‌اند.» (سرّامی، ۱۳۶۸: ۶۵– ۶۶)

اسطوره‌ها در عین سادگی ظاهری، پدیده‌هایی پیچیده و هزارتو هستند. هر اسطوره مجموعه‌ای از رمزهای درهم تنیده است و چهره‌ها و رویدادها در آن نمادین‌اند. روند استحالهٔ اسطوره‌ها چنان به پیچیدگی و گستردگی انجام شده است که شکافتن چارچوب و پوستهٔ بیرونی آنها و راه بردن به ژرفایشان اغلب ناممکن است. زبان اسطوره‌ها هم زبانی رازآلود است که در آن هر نماد و نشانه، گاه گستره‌ای وسیع از تاریخ و فرهنگ را در خود فرو فشرده است؛ چنین است که تحلیل و گزارش قطعی اساطیر ممکن نیست.

«تفسیر یک‌جانبه از اسطوره و تحلیل آن به یک چیز یا یک اصل و یک واقعهٔ معین و واحد، در واقع جایگزین کردن آگاهانهٔ گرایش از پیش پرداختهٔ ذهن خود یا یکی از ارزشهای پذیرفته‌شدهٔ زمانه خود، به جای پیام و معنای دست‌نیافتنی اسطوره است.» (سرکاراتی، ۲۵۳۷: ۱۴۷)

در این نوشتار سعی بر این است که عناصر و اندیشه‌های بازمانده از اساطیر ایرانی را در داستان بیژن و منیژه بررسی کنیم. این داستان حماسی که در دوران پهلوانی شاهنامه جای دارد، مستقل‌ترین داستان عشقی شاهنامه نیز هست که در آن، مهر و کین و بزم و رزم در هم آمیخته‌اند و به اعجاز قدرت سخن‌پردازی استاد طوس، یکی از زیباترین داستانهای شاهنامه را شکل داده‌اند. در این صفحات، بی‌آنکه بخواهیم در داستان مورد بحث، ژرفنای اسطوره‌ها را دریابیم، فقط به گزارش جلوه‌های اسطوره در داستان، ارتباط آنها با هم و نیز بازنمودن شالودهٔ اساطیری آنچه در روساختی منطقی جلوه‌گر شده است، می‌پردازیم.

داستان بیژن و منیژه از ابعاد مختلفی چون ساختار داستان، شخصیتهای اسطوره‌ای، باورهای کهن، عناصر نمادین و غیره جنبه‌های اساطیری دارد. بررسی این ابعاد و پیوند دادن آنها با هم در همان سطح زیرساختی نشان می‌دهد که چارچوب اصلی این روایت بر مبنای اساطیر و باورهای کهن شکل گرفته است.

ساختار ظاهری داستان

در میانهٔ سالهای پادشاهی کیخسرو، شاه آرمانی شاهنامه، و در دوران کین‌خواهی وی از افراسیاب، داستان بیژن و منیژه شکل می‌گیرد. بیژن به فرمان کیخسرو به همراه گرگین میلاد برای دفع حملهٔ گرازان به سوی کشتزارهای ارمانیان در مرز ایران و توران می‌رود. در بیشهٔ گرازان، گرگین از رشک زر و گوهری که خسرو به بیژن بخشیده است، از یاری او سر باز می‌زند. بیژن به تنهایی بر گرازان حمله می‌برد و در نبردی سخت، آنان را از میان می‌برد. گرگین که می‌داند تن زدن او از یاری بیژن، برایش بدنامی به بار خواهد آورد، پس از مست شدن بیژن او را به رفتن به خلوتگاه منیژه و دختران تورانی در مرغزاران توران برمی‌انگیزد. بیژن فریب می‌خورد و خود را به جشنگاه منیژه می‌رساند. بیژن و منیژه به یکدیگر دل می‌بازند و با واسطه شدن دایهٔ منیژه چندین روز در کنار هم به شادخواری مشغول می‌شوند. منیژه با بیهوش کردن بیژن او را در عماری خود پنهان می‌کند و به کاخ می‌برد. افراسیاب از حضور بیژن آگاه می‌شود و به برادرش، گرسیوز، فرمان می‌دهد او را بر دار کند. پیران ویسه، پهلوان خردمند تورانی، افراسیاب را قانع می‌کند که از کشتن بیژن خودداری ورزد و به زندانی کردن او بسنده کند. بیژن را در چاه گرگساران زندانی می‌کنند و سنگ اکوان دیو را به نیروی پیلان بر سر چاه می‌نهند. منیژه نیز از قصر رانده می‌شود و روزها با دریوزگی لقمه نانی برای بیژن گرد می‌آورد و به او می‌رساند. در ایران دروغهای گرگین دربارهٔ رویارویی بیژن با دیو سپید راه به جایی نمی‌برد و کیخسرو او را به گناه خیانت به زندان می‌افکند. جست‌وجوهای فراوان برای یافتن بیژن ناکام می‌ماند. سرانجام در ماه فرودین کیخسرو جام جهان‌بین بر کف می‌گیرد و بیژن را در چاه گرگساران می‌بیند. رستم با سپاهی گران به سوی توران رهسپار می‌شود. سپاه در کنار مرز توران درنگ می‌کند و رستم و هفت گرد در لباس بازرگانان قدم در خاک توران می‌نهند. منیژه از آمدن ایرانیان آگاه می‌شود و نزد آنان می‌شتابد. شب‌هنگام، رستم و هفت پهلوان ایرانی به راهنمایی آتشی که منیژه برافروخته است، بر سر چاه بیژن می‌آیند. جهان پهلوان سنگ را از سر چاه برمی‌دارد و در بیشهٔ چین می‌افکند. بیژن پس از رهایی، به پایمردی رستم از گناه گرگین می‌گذرد. ایرانیان به کاخ افراسیاب شبیخون می‌زنند. افراسیاب از مقابل رستم می‌گریزد و پهلوانان ایران، فرش و دیبای او را تاراج می‌کنند و به سوی مرز ایران و

توران روانه می‌شوند. افراسیاب با سپاهی انبوه به سوی ایران حرکت می‌کند. جنگ با پیروزی ایرانیان، شکست سپاه توران و گریختن افراسیاب به فرجام می‌رسد. رستم با غنایم بسیار به ایران باز می‌گردد و پس از رساندن بیژن و منیژه به پایتخت، راهی سیستان می‌شود.

در شاهنامه، پس از داستان بیژن و منیژه، فقط یک بار به وقایع آن اشاره می‌شود. در آغاز جنگهای دوازده رخ که بلافاصله پس از ماجرای بیژن و منیژه رخ می‌دهد، افراسیاب، هنگام رایزنی با بزرگان تورانی، شبیخون رستم را به کاخ خود به یاد آنها می‌آورد تا آنان را به نبرد با ایرانیان تحریک کند. با آنکه تنها ارتباط داستان بیژن و منیژه با بخشهای بعد، همین سخن افراسیاب است، ویژگیهای این داستان چنان است که به راحتی می‌تواند در این بخش از شاهنامه گنجانده شود. تمامی وقایع و درگیریهایی که در داستان رخ می‌دهد، در پایان هیچ تغییری در موقعیت ایران و توران ایجاد نمی‌کند و در آخر داستان، اوضاع به اعتدال اولیه باز می‌گردد. رستم که در اوایل داستان از سیستان به ایران و از آنجا به توران رفته بود، به سیستان باز می‌گردد. افراسیاب و تورانیان هر چند از سپاه ایران شکست می‌خورند و ناچار به گریز می‌شوند، هیچ شخصیت شناخته شده و معروفی کشته نمی‌شود که خواننده در بخشهای دیگر جای خالی او را حس کند. گرگین نیز که به گناه خیانت به بیژن زندانی شده است، به پایمردی رستم آزاد می‌شود تا آرامش ابتدایی و موقعیت پیشین ایران و توران در مقابل هم، به حالت پیش از داستان باز گردد. تنها تغییری که تمام این وقایع در وضع ایرانیان و تورانیان ایجاد می‌کند، همسری منیژه با بیژن و پیوستن او از سرزمین توران به ایران است؛ اما در این مورد نیز می‌بینیم که از این پس در شاهنامه دیگر هیچ گاه نامی از او برده نمی‌شود. گویی ماجرای بیژن و منیژه و تمام حوادث آن از یاد شخصیتهای شاهنامه و فردوسی رفته است. البته اینها همه از آن روست که فردوسی داستان بیژن و منیژه را به صورت جداگانه و قبل از سرودن شاهنامه به نظم آورده و بعدها آن را با تغییراتی اندک در جایگاه فعلی قرار داده است.

قصه‌های جشنگاه

در شاهنامه، چندین داستان از جمله بیژن و منیژه، سیاوش و فرنگیس، کاووس و سودابه، رستم و تهمینه و غیره همگی روایتهایی تغییر شکل یافته و گاه ناقص از باوری کهن را در خود دارند که در آن، انسان اساطیری در آرزوی یافتن فرزندی است که بتواند آن را قربانی

کند. در ژرف‌ساخت این داستانها که برخی از محققان، آنها را «قصه‌های جشنگاه» نامیده‌اند (بهار،۱۳۵۲: ۹۳)، دریافت پیامی غیبی یا فریبنده، مرد را به جشنگاه یا وعده‌گاه دیدار با الهه یا تجسّد وی در قالب زنان پریرو و کاهنه‌های الهه می‌خواند، سپس نوعی ازدواج مقدّس صورت می‌گیرد و آن‌گاه زن، احتمالاً با فرزندی در زهدان خود از مرد جدا می‌شود. این زن نماد بغبانویی با صفات زایندگی و آفرینندگی است که در هیئت مادر- خدا با مردان خاکی عشق می‌بازد و از آنان فرزند می‌یابد؛ آن گاه در چهرهٔ دیگر خود با هیئتی سبع و درنده پدیدار، و خواهان قربانی می‌شود (مزداپور، ۱۳۶۹: ۶۶-۶۷).

در تمامی این داستانها، داستان‌مایهٔ اغوا- عشق- زن مطرح است؛ امّا گاه در برخی از آنها این ژرف‌ساخت استحاله شده و به اشکال دیگری درآمده است (همان، ۶۶).

در داستان بیژن و منیژه جلوه‌های تغییر یافتهٔ این اسطوره به وضوح نمایان‌اند. اغواگری و خدعهٔ گرگین که در این داستان نقش همان نیروی غیبی یا فریبنده را دارد (و در داستان رستم و تهمینه به شکل ربوده شدن رخش ظاهر می‌شود)، بیژن را به جشنگاه دختران تورانی و منیژه -که نمادی از الههٔ آفرینندگی است- می‌کشاند. همانند ژرف‌ساخت اسطوره، نخست زن خواستار پیوند با مرد می‌شود و از آن پس، عشقبازی دو دلداده -که همان ازدواج مقدس است- صورت می‌گیرد. در این داستان هم مانند بسیاری دیگر از روایات این اسطوره، مسئلهٔ زایش در کار نیست و عناصر دیگری هم به شکل تغییریافته ظاهر می‌شوند. فریبندگی نیروی غیبی و کشاندن مرد به جشنگاه به وسیلهٔ این نیرو، جای خود را در اصل داستان به خدعهٔ گرگین داده است و خود به داستانِ دروغینِ برساختهٔ بیژن تبدیل شده است که در آن، بیژن حضور خود را در کنار منیژه نتیجهٔ افسونگری پری می‌داند. از آن سو، جلوهٔ بُعدِ درندهٔ مادر- خدا، در چهرهٔ افراسیاب، پدر منیژه، نمودار شده است که قصد بر دار کردن بیژن را دارد و سرانجام هم او را زندانی می‌کند.

افسانه‌های دموزی [۱]

آیین ایشتر و تموز -که یکی از روایات اسطورهٔ سومری دموزی است- ساختاری چون ساختار داستان بیژن و منیژه دارد. ایشتر، الههٔ بابلی آشوری و الههٔ عشق، به تموز، خدای برداشت

محصول، دل می‌بازد؛ ولی چون تموز به عشق او پاسخ نمی‌دهد، در اثر خشم ایشتر گرفتار تباهی می‌شود و پس از مرگ به جهان مردگان در زیر زمین می‌رود. از آن پس ایشتر به زاری می‌نشیند و برای بازیافتن تموز به زیر زمین می‌رود و او را دیگر بار به جهان باز می‌آورد (هنری هوک، ۲۳-۳۸ و ۵۰-۵۳).

این اسطوره که نمادی از مرگ هر سالهٔ گیاه و باز روییدن آن است، به گونه‌های سیبل و اتیس[۲] در فریجیه و یونان، ایشتر و تموز در بابل، ادونیس[۳] در فینیقیه، ایزیس و ازیریس[۴] در مصر و غیره دیده می‌شود. دکتر مهرداد بهار معتقد است که همین داستان، اصل اسطوره‌ای داستان بیژن و منیژه است (بهار، ۱۳۵۲: پنجاه و یک).

شباهتهای اسطورهٔ ایشتر و تموز به داستان بیژن و منیژه چشمگیر است. در تطبیق این داستانها با هم، منیژه نقش الههٔ عشق را بر عهده دارد. نبرد بیژن با گرازانی که کشتزارهای ارمانیان را نابود می‌کنند و رهانیدن محصول آنان از آفت، او را به چهرهٔ خدای برداشت محصول بسیار نزدیک می‌کند. این نکته که ایشتر به تموز دل می‌بازد، می‌تواند پیشقدم شدن منیژه در ابراز عشق و ناگهانی بودن این عشق را تا حدودی توجیه کند. تموز در اثر خشم ایشتر و به دلیل پاسخ ندادن به عشق او به دنیای زیرین می‌رود. در داستان مورد بحث ما هر چند این خشم، جای خود را به خشم پدر منیژه داده است، شاید بیهوش کردن بیژن، جلوه‌ای کمرنگ از همین ژرف‌ساخت باشد. دنیای زیرین در این روایت به شکل چاه نمودار می‌شود. زاری و شیون منیژه و ساکن شدن او در کنار چاه بیژن، یادآور زاریهای الههٔ عشق و رفتن او به جهان زیرین است. در پایان، ایشتر، تموز را به جهان باز می‌آورد و در داستان بیژن و منیژه هم هر چند این کار به وسیلهٔ رستم انجام می‌شود، منیژه در این میان نقشی اساسی دارد.

در روایت فینیقی همین اسطوره، آدونیس، خدای کشت و زرع، در حال شکار از سوی الههٔ عشق فراخوانده می‌شود. در این روایت الههٔ عشق که مادر آدونیس است، عاشق فرزند زیبای خود می‌شود و از بیم آنکه در شکار کشته شود، او را به خویش فرا می‌خواند؛ امّا آدونیس خواست او را به جای نمی‌آورد و در شکار کشته می‌شود (هنری هوک، ۲۹-۳۶). در داستان بیژن و منیژه هم در اولین سخنانی که میان دو دلداده رد و بدل می‌شود، منیژه بیژن را از اینکه به تنهایی به شکار گرازان آمده و «روی و بالا و برز» خود را رنجانده است -البته با کلماتی مهرآمیز- سرزنش می‌کند.

بدین‌سان این داستان هم در میان اساطیری جای می‌گیرد که بر ساختار تقلید نمادین مرگ خدای نباتی و زنده شدن دوبارهٔ او بنیان نهاده شده‌اند. این اسطوره‌ها که زیرساخت ژرف‌تر آنها شهادت و باززایی انسان- خدا ست، همان اساطیر سیاوشی شاهنامه هستند که بخش عمده‌ای از این حماسه را به خود اختصاص داده‌اند (دربارهٔ اساطیر سیاوشی شاهنامه ر.ک: مزداپور، ۱۳۶۹، ۵۳-۷۸).

دربارهٔ اینکه چگونه ساختار این اسطوره به حماسهٔ ملّی ما راه یافته است، دکتر مهرداد بهار معتقد است که در ایران طی اسطوره‌زدایی عظیمی که هنگام ظهور زرتشت و پیوستن ایرانیان به یگانه‌پرستی رخ داده است، بسیاری از اساطیر کهن به حماسه‌ها و تراژدیهای شاهان و پهلوانان ما وارد شده‌اند و اسطورهٔ آسیای غربی ایزد شهید شونده نیز در قالب داستان سوگ‌آور سیاوش و بازگشت کیخسرو و داستانهای مشابه ظاهر شده است (بهار، ۱۳۷۶: ۱۷۰-۱۷۱).

از سوی دیگر در زمان اشکانیان بسیاری از ایزدبانوان سومری و ماوراءالنهری از جمله ایشتر در ایران ستوده می‌شده‌اند و این نکته نیز - که نشان از شناخته بودن افسانه‌های دموزی در ایران دارد- احتمال گرفتن ساختار این اساطیر و منطبق کردن آن بر روایات ملّی را بیشتر می‌کند (همان، ۱۰۳).

رؤیای عشق

جلوه‌ای دیگر از باورهای کهن اساطیری در داستان بیژن و منیژه زمانی نمود می‌یابد که بیژن پس از گرفتار شدن به دست افراسیاب، برای فریفتن او داستانی از خود می‌سازد:

از ایران به جنگ گراز آمدم — بدین جشن توران فراز آمدم
ز بهر یکی باز گم بوده را — برانداختم مهربان دوده را
به زیر یکی سرو رفتم به خواب — که تا سایه دارد مرا ز آفتاب
پری دربیامد بگسترد پر — مرا اندر آورد خفته به بر
از اسبم جدا کرد و شد تا به راه — که آمد همی لشکر و دخت شاه

سواران پراگنده بر گرد دشت — چه مایه عماری به من برگذشت
یکی چتر هندی برآمد ز دور — زهر سو گرفته سواران تور
یکی کرده از عود مهدی میان — کشیده برو چادر پرنیان
بدو اندرون خفته بت پیکری — نهاده به بالین برش افسری
پری یک به یک ز اهرمن کرد یاد — میان سواران درآمد چو باد
مرا ناگهان در عماری نشاند — بر آن خوب چهره فسونی بخواند
که تا اندر ایوان نیامد ز خواب — نجنبید و من چشم کرده پرآب
گناهی مرا اندرین بوده نیست — منیژه بدین کار آلوده نیست
پری بی‌گمان بخت برگشته بود — که بر من همی جادوی آزمود

(شاهنامه، ۵/ ۲۶-۲۷)

صورتی کهن از چنین رؤیایی را در هزار و یک شب در داستان ملک شهرمان و فرزندش قمرالزمان می‌یابیم که در آن، موجوداتی پری‌وار دو جوان را در خواب از جایی دور نزد هم می‌برند و آنها را بیدار می‌کنند. آنان یکدیگر را می‌بینند و عاشق هم می‌شوند، سپس همان موجودات آنها را به خوابگاه خود برمی‌گردانند. عشقی که به واسطهٔ چنین نیروهایی پدید می‌آید، دیوانه‌وار و مقاومت‌ناپذیر است و دقیقاً همچون عشق‌انگیزی پری در داستان بیژن و منیژه است (هزار و یک شب، ۱۳۳۷: ۱۷۴-۲۱۴).

شکل دیگری از همین باور اسطوره‌ای در شاهنامه در داستان کتایون و گشتاسب آمده است. در این داستان، رؤیایی باعث می‌شود که کتایون، همسر آیندهٔ خود را -که مردی بیگانه است- در خواب ببیند و عاشق او شود و سرانجام هم او را به همسری برگزیند (شاهنامه، ۶/ ۲۱- ۲۳). این ساختار اسطوره‌ای که آن را «رؤیای عشق» نامیده‌اند، به شکلهای مختلف در افسانه‌ها بر جای مانده است و با اساطیر سیاوشی پیوندی نزدیک دارد (مزداپور، ۱۳۶۹: ۶۹-۷۰).

کیخسرو، جام گیتی‌نما و روان نیاکان

داستان بیژن و منیژه در ادب فارسی اولین جایگاهی است که جام معروف گیتی‌نما در آن به کار گرفته می‌شود و فردوسی است که به این جام، جاودانگی ادبی بخشیده است. مناسک خاصی که جام جهان‌نما در آن به کار گرفته می‌شود، از باورهای کهنی سرچشمه می‌گیرد که بدانها اشاره خواهیم کرد.

کیخسرو وقتی همهٔ تلاشها را برای یافتن بیژن بی‌ثمر می‌بیند، در «ماه فروردین» لباسی سپید بر تن می‌کند و در پیشگاه کردگار به مناجات می‌ایستد. بر «نیاکان» خویش آفرین می‌کند، سپس بر تخت می‌نشیند و «جام نبید» (جام گیتی‌نما) را در دست می‌گیرد. در آن، زمان و مکان و تمامی بودنیها را به نظاره می‌نشیند و سرانجام بیژن را در چاهی در سرزمین توران می‌بیند:

بمان تا بیاید مه فرودین — که بفروزد اندر جهان هور دین
بدانگه که بر گل نشاندت باد — چو بر سر همی گل فشاندت باد
زمین چادر سبز در پوشدا — هوا بر گلان زار بخروشدا
به هر سو شود پاک فرمان ما — پرستش که فرمود یزدان ما
بخواهم من آن جام گیتی‌نمای — شوم پیش یزدان بباشم به پای
کجا هفت کشور بدو اندرا — ببینم بر و بوم هر کشورا
کنم آفرین بر نیاکان خویش — گزیده جهاندار و پاکان خویش
بگویم ترا هرکجا بیژن است — به جام اندرون این مرا روشن است...
بیامد بپوشید رومی قبای — بدان تا بود پیش یزدان بپای
خروشید پیش جهان آفرین — به خورشید بر چند بر آفرین
ز فریادرس زور و فریاد خواست — از آهرمن بدکنش داد خواست
خرامان از آنجا بیامد به گاه — به سر بر نهاد آن خجسته کلاه
یکی جام بر کف نهاده نبید — بدو اندرون هفت کشور پدید
زمان و نشان سپهر بلند — همه کرده پیدا چه و چون و چند
ز ماهی به جام اندرون تا بره — نگاریده پیکر همه یکسره
چو کیوان و بهرام و ناهید و شیر — چو خورشید و تیر از بر و ماه زیر
همه بودنی‌ها بدو اندرا — بدیدی جهاندار افسونگرا
نگه کرد و پس جام بنهاد پیش — بدید اندر او بودنیها ز پیش
به هر هفت کشور همی بنگرید — ز بیژن به جایی نشانی ندید
سوی کشور گرگساران رسید — به فرمان یزدان مر او را بدید

به چاهی ببسته به بند گران — ز سختی همی مرگ جست اندر آن

(شاهنامه، ۴۲/۵-۴۳)

در جریان استفاده از این جام نمادین، پیوندی میان جام، کیخسرو، ماه فروردین و نیایش بر نیاکان دیده می‌شود که لازم است ارتباط آنها با هم در باورهای اساطیری کهن، باز نموده شود.

فروردین، ماه آغازین سال و به معنای «دین فروهرها» است. فروهرها – که فروردین یشت در ستایش آنان سروده شده است– مینوهای برگزیده و ارواح نیاکان اقوام ایرانی بوده‌اند. بر اساس اسطورهٔ خلقت در آیین زرتشتی در هر سال در پی هر آفرینشی، جشنی برپا می‌شود و از آنجا که شش آفرینش وجود دارد، شش جشن نیز در طی سال برگزار می‌شود که به آنها گهنبار می‌گویند. هر یک از این گهنبارها نام خاصی دارند و آخرین آنها که در سیصد و شصت و پنجمین روز سال برگزار می‌شود، گهنبار «هَمَسپَثْمدَم» نامیده می‌شود و ویژهٔ فروهرهاست (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۲۳۹). طبق اساطیر زرتشتی، این فروهرها در آغاز بهار به هنگام گهنبار همسپثمدم از نزد خداوند به سوی جایگاه قبلی خود در زمین باز می‌گردند و ده شب پیاپی در انتظار ستایش دیگران به سر می‌برند (بهار، ۱۳۷۶: ۱۷۱).

ایرانیان بر این گمان بوده‌اند که روان نیاکان می‌توانند در زندگی زندگان و سرنوشت فرزندان و نوادگان خود مؤثر افتند و به آنان که دوست دارد یاری رسانند و از دشمنان خویش کین جویند. به همین دلیل است که در میان بیشتر قبایل بدوی به آیین نیایش نیاکان برمی‌خوریم؛ آیینی که هدف آن انگیختن مهر و دور کردن قهر ارواح نیاکان بوده است (همو، ۱۳۵۲: بیست و نه).

با توجه به آنکه فقط پرهیزکاران و دلاوران فروهر دارند، در اساطیر زرتشتی نقشهای مهمی چون یاری بخشیدن به هرمز در نگهداری جهان مادی و پیروزی بر اهریمن، پدید آوردن فرزند، یاری رساندن در امر زایش، فرا آوردن فراخی نعمت، حمایت از جنگاوران پرهیزکار و دفاع از خانه و خانواده و سرزمین خویش برای فروهرها قائل شده‌اند (همان، سی و دو).

علاوه بر ارواح نیاکان، کیخسرو نیز در مقام شخصیتی اسطوره‌ای با فروردین پیوند دارد. او در ششمین روز از ماه فروردین– که نوروز بزرگ است– زاده می‌شود و نیز در همین روز به گرزمان و بهشت برین صعود می‌کند. هنوز هم در سنت زنده و شفاهی زرتشتی، جشن روز ششم فروردین را «جشن شاه کیخسرو» می‌نامند (مزداپور، ۱۳۶۹: ۱۵۸–۱۵۹)؛ جشنی که در شاهنامهٔ فردوسی هم به همین نام وصف شده است:

شبی قیرگون ماه پنهان شده — به خواب اندرون مرغ و دام و دده
چنان دید سالار پیران به خواب — که شمعی برافروختی ز آفتاب
سیاوش بر شمع، تیغی به دست — به آواز گفتی نشاید نشست
کزین خواب نوشین سر آزاد کن — ز فرجام گیتی یکی یاد کن
که روز نوآیین و جشنی نو است — شب زادن شاه کیخسرو است

(شاهنامه، ۳/ ۱۵۸)

کیخسرو برای استفاده از جام جهان‌نما از ارواح نیاکان خود یاری گرفته است. صفاتی که برای جام جهان‌نما ذکر می‌شود، همان است که در سنت اسطوره‌ای ستاره‌شناسی هم برای راه بردن به نادانسته‌ها در کار بوده است؛ امّا در اینجا جام نبید است که کیخسرو در آن وقایع گیتی را می‌بیند. احتمالاً وجود نبید در جام، با قربانی یا ایثار آیینی که در عهدهای کهن برای دلجویی از خدایان به جای می‌آورده‌اند، ارتباط دارد و هدف آن هم جلب پشتیبانی فروهرهاست. «نبید جام گیتی‌نما نوشیده نمی‌شده است، بلکه آن را برای پاس داشتن ارواح گذشتگان به زمین می‌ریخته‌اند. این می، خاصیت نمادین و سمبلیک داشته و رمزی از آگاهی و خبر یافتن از نادانسته‌ها بوده است.» (عبادیان، ۱۳۶۹: ۱۲۲)

دربارهٔ ماهیت جام جهان‌نما نظرات دیگری نیز ابراز شده است. کویاجی معتقد است که این جام، نماد و جلوه‌ای از فرّ کیانی یا نیروی رابط جهان انسان و خدایان است و مُهره‌ای که کیخسرو بر بازوی خود دارد و آن را برای درمان گستهم به کار می‌گیرد (شاهنامه، ۵/ ۲۳۳–۲۳۴)، شکل دیگری از نمودافزارهای فرّ کیانی است. کویاجی با بررسی اشکال مختلف این شیء نمادین از جمله پیاله، نیزه، مهره، پرنده و غیره در روایات مختلف اساطیری، پیشینهٔ این اسطوره را به آیین مهر می‌رساند (کوروجی کویاجی، ۱۳۷۱: ۳۳–۹۷).

توتمهای گیاهی

در داستان بیژن و منیژه در بارگاه کیخسرو درختی نمادین دیده می‌شود که بر بالای تخت شاه قرار گرفته است. جنس آن از سیم و یاقوت و زر است و درّ و گهر و میوه‌های زرین بسیاری به آن آویخته‌اند. وجود این درخت نمادین در کاخ شاه و توجه به آن، با آنچه در اصطلاح مردم‌شناسی «توتم» نامیده می‌شود، پیوند دارد.

در باغ بگشاد سالار بار — نشستنگهی بود بس شاهوار
بفرمود تا تاج زرین و تخت — نهادند زیر گل افشان درخت
همه دیبه خسروانی به باغ — بگسترد و شد گلستان چون چراغ
درختی زدند از بر گاه شاه — کجا سایه گسترد بر تاج و گاه
تنش سیم و شاخش ز یاقوت و زر — بر او گونه‌گون خوشه‌های گهر
عقیق و زمرد همه برگ و بار — فرو هشته از شاخ چون گوشوار
همه بار زرین ترنج و بهی — میان ترنج و بهی‌ها تهی
بدو اندرون مشک سوده به می — همه پیکرش سفته بر سان نی
که را شاه بر گاه بنشاندی — برو باد از او مشک بفشاندی...
بفرمود تا رستم آمد به تخت — نشست از بر گاه زیر درخت

(شاهنامه، ۵/ ۵۴-۵۵)

وجود این درخت در بارگاه شاه و جنبهٔ نمادین آن، با باورهای کهن ایرانی ارتباط دارد. در ایران باستان همچون بسیاری از جوامع کهن، ستایش برخی از پدیده‌های طبیعت و ایجاد ارتباط روانی و ذهنی با آنها، در قالب اشکال توتمی ظاهر شده است. «توتم به گیاه، حیوان یا هر شیء دیگری که جنبهٔ تقدس داشته و مورد احترام خاص قبیله یا اجتماعی باشد، اطلاق می‌شود و به نوعی سمبل و مظهر حامیان و پرستندگان خود است.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۹۴)

در فرهنگ کهن ایران، علاوه بر توتمهای جانوری چون اسب، سیمرغ و غیره، توتمهای گیاهی نیز وجود داشته‌اند. بنا بر اساطیر زرتشتی، مردم جهان از بوتهٔ «ریباس» پدید آمده‌اند و این خود گویای وجود توتمی گیاهی در باورهای کهن ایرانی است:

«کیومرث اندرگذشت. زر [= تخمه کیومرث] را سپندارمذ [= ایزد زمین] فراز پذیرفت و چهل سال اندر زمین بود. اندر پایان چهل سال، ریباس‌گونه، مشی و مشیانه برآورده شدند، یکی به دیگری پیوسته و هم بالا و یگانه. میان ایشان روان برآمد. ایشان به هم بالایی آن گونه بودند که پیدا نبود کدام نر، کدام ماده و کدام آن روان هرمزد آفریده بود. پس (مشی و مشیانه) از گیاه پیکری به مردم پیکری گشتند و روان به مینویی اندر ایشان شد.» (گزیده‌های زادسپرم، به نقل از: بهار، ۱۳۵۲: ۱۳۱)

مهرداد بهار معتقد است که ارتباط انسان با گیاه ریباس باید ریشه‌ای کهن داشته باشد و این گیاه شاید به عنوان توتم، نزد بعضی قبایل ایرانی شناخته می‌شده است. سپس در آسیای میانه، این توتم در نزد ایرانیان عمومیت یافته و بعدها اعتقادی کلّی شده است (بهار، ۱۳۶۲: ۱۴۲).

علاوه بر ریباس، درختان دیگری نیز نزد ایرانیان مقدس بوده‌اند؛ «درخت سرو از دیرباز علامت و نشانهٔ ایران باستان بود. همچنان که درخت بلوط نشانه ملت ژرمانی است. اینکه در قالیها، فرشها و غیره نقش سروهای شاخه برگشته بسیار دیده می‌شود، بقایای همان سنت ملّی است. یکی از معانی آزاد و آزاده [که برای ایرانیان به کار می‌رود] سرو یا نوعی از سرو است و صورت سرو سرافکنده از زمانهای باستانی تا امروز در ابنیه و ظروف و جامه‌های پوشیدنی و گستردنی ایرانی و جقّه و تل تاج شاهان مثل رمز و نشان و نماینده ملّی به نظر می‌آید.» (معین، ۱۳۶۳: ۵۴-۵۵)

طبق اساطیر کهن ایرانی در میان دریای کیهانی (فراخکرت) دو درخت وجود دارد: «درخت دربردارندهٔ همه تخمها که همهٔ درختان از آن منشعب می‌شوند و درخت گوکرنه[5] یا هوم سفید که همهٔ مردمان اکسیر جاودانگی را هنگام بازسازی جهان از آن دریافت می‌کنند. اهریمن کوشید تا این درخت زندگی‌بخش را نابود کند و سوسماری را آفرید که بدان حمله کند؛ امّا [طبق اوستا] دو ماهی کر یا ماهیهایی که دایماً در آن دریا به شنا می‌پردازند، از آن درخت پاسداری می‌کنند به طوری که همیشه یکی از آنها سوسمار را زیر نظر دارد.» (هینلز،۱۳۷۵: ۳۰)

بدین ترتیب در باورهای کهن ایرانی درخت (یا نوع خاصی از آن) جنبهٔ مقدّس و اهورایی داشته است و به آن در نظر ایرانیان، جنبهٔ توتمی می‌داده است. «چنارهای عظیم و برکشیده و پرسال از دیرزمان در ایران مقدّس بوده‌اند... در اعصار بسیار کهن گمان بر این بود که ارواح مردگان پرقدرت قبیله یا خدایان یا پریها در آنها می‌زیستند و این درختها مظهر آنان بودند... درخت چنار در ایران باستان وجه مشترکی با شاه داشت و همچنان که شاه مظهر انسانی نیروهای برکت‌بخشندهٔ آسمانی بود، چنار کهن نیز مظهر نباتی این نیروها بود.» (بهار، ۱۳۷۶: ۴۶-۴۷)

پادشاهان مختلفی (چون شهریاران دوران هخامنشی و مادی) همواره درخت، به خصوص درخت چنار را به عنوان مظهر سلطنت الهی خود گرامی می‌داشته‌اند. «در دربار ایران چنار زرینی همراه تاکی زرین بود که آنها را اغلب در اتاق خواب شاه می‌نهادند و چنار را به گوهرهای بسیار آراسته بودند و پارسیان آن را ستایش می‌کردند. هنگامی که داریوش بزرگ در آسیای صغیر بود به او درخت چنار و تاکی زرین هدیه دادند و هنگامی که خشایارشاه به جنگ یونان می‌رفت، در راه چناری عظیم دید و فرمان داد آن را به زیورهای زرین بیارایند و نگهبانی آن را به سپاهیان گزیدهٔ خود سپرد. ظاهراً به دست آوردن درخت زرینی که در خوابگاه شاه بود، معنای به دست آوردن سلطنت را می‌داد.» (همان، ۴۵-۴۶)

در داستان بیژن و منیژه تقدس درخت به شکل همان درخت مقدس و نمادین در بارگاه کیخسرو ظاهر می‌شود و به ظاهر این درخت مظهر سلطنت و سمبل نباتی نیروهای برکت‌بخشنده است.

وَیُو، ایزد باد

در داستان بیژن و منیژه چندین بار جلوه‌هایی از ویو یا ایزد باد دیده می‌شود. یکی از این موارد سخن گفتن بیژن با باد به هنگام اسارت و درخواست کمک از اوست. علاوه بر اینکه این بخش داستان با اسطوره‌های کهن ایرانی ارتباط دارد، جلوه‌های دیگری هم از این ایزد به صورت نمادین و استحاله‌شده در داستان بیژن و منیژه دیده می‌شود.

در اساطیر زرتشتی، روان پدیده‌های طبیعت «مینو» خوانده می‌شود. مینوان در اشکال تکامل‌یافتهٔ خود به شکل ایزدان ظاهر می‌شوند و انسانها به یاری جادو یا سرودهای مذهبی می‌توانند مهر آنان را برانگیزند یا از قهر آنان در امان بمانند. بدین‌سان این ایزدان فقط مظاهر پدیده‌های طبیعت نیستند و بسیاری از صفات و مشخصات دیرین خود را حفظ کرده‌اند. «در آیین زرتشتی، ایزدان در بسیاری از مواقع به شکل جانوران و مردم در می‌آیند.» (همو، ۱۳۵۲: سی و سه تا سی و شش) ناهید به شکل زنی خوش‌اندام، زیبا و بلندبالا بر گردونه‌ای با چهار اسب، ظاهر می‌شود (یشتها، آبان یشت)؛ تیشتر، ایزد باران‌ساز، گاه به شکل پسری پانزده ساله و گاه چون گاوی زرین‌شاخ و درشت‌اندام دیده می‌شود (همان، تیریشت) و بهرام، شکلهایی چون جوانی پانزده ساله، باد، گاو، اسب، گراز و غیره به خود می‌گیرد (همان، بهرام یشت).

«ویو (وای)، ایزد باد، هم چنین خصوصیاتی دارد. این ایزد که یشت پانزدهم به او اختصاص دارد، با دو چهرهٔ متفاوت و متضاد از اسرارآمیزترین خدایان اساطیری هند و ایرانی است. «در ایران وی شخصیتی بزرگ و در عین حال معمّایی است. برای او هم آفریدگار (اهورامزدا) قربانی می‌کند و هم اهریمن (انگره مینو). آفریدگار بر تختی زرّین و زیر ستونهای زرّین که آنها را سایبانهای زرّین پوشانیده‌اند، برای او قربانی کرد و از او خواست که بتواند آفریدگان اهریمن را نابود کند.» (هینلز، ۳۴:۱۳۷۵)

پیداست که در باورهای کهن، این ایزد، مستقل از اهورامزدا و اهریمن بوده و قدرت وی هم از آنان کمتر نبوده است. در ایران، پرستش این ایزد تا دوران اشکانیان و ساسانیان نیز ادامه داشته است و او را ایزد سرنوشت می‌دانسته‌اند که بر زندگی و مرگ فرمان می‌راند (مسکوب، ۱۳۷۰: ۱۹۱-۱۹۲).

در وجود «ویو» مفهوم بی‌طرفی‌ای هست که به او چهره‌ای دوگانه می‌دهد؛ چهره‌ای که می‌تواند هم خوب باشد و هم بد. «در دوران اولیه تصور می‌کردند که این ایزد شخصیتی واحد است با سیمایی دوگانه: نیکوکار است و در عین حال شوم؛ نیرویی هراس‌انگیز است و شخصیتی بی‌رحم که با مرگ پیوستگی دارد و کسی را یارای گریز از راه او نیست. اگر چنان که شایسته است، او را خشنود کنند، آدمیان را از همهٔ یورشها رهایی می‌بخشد؛ زیرا باد از میان هر دو جهان، یعنی جهان روح نیک و جهان روح بد می‌گذرد. او نیکوکار است و نابود کننده، پیوند می‌دهد و می‌گسلاند.» (هینلز، ۱۳۷۵: ۳۶).

بعدها در پندارهای جدیدتر زرتشتی، «ویو» به دو موجود هرمزدی و اهریمنی تقسیم می‌شود که وای نیک یا «رام» و وای بد یا «استویهاد» نام دارند و فضای میان دو جهان روشنی و تاریکی به این دو تعلق دارد (بهار، ۱۳۶۲: ۱۰).

بدین ترتیب، ایزد باد -که طبق باورهای کهن چون دیگر ایزدها می‌تواند به شکل انسان، جانور یا پدیده‌های طبیعت درآید- دو چهرهٔ مثبت و منفی دارد. با توجه به این نکته که در برخی از متون آیین زرتشتی از جمله دینکرد، «وَیُو»، ایزد باد، با کیخسرو همراه و همنشین است و آدمیان در مواقع خطر همواره به درگاه این ایزد دعا می‌کرده‌اند (هینلز، ۳۵:۱۳۷۵)، ممکن است سخن گفتن بیژن با باد در رویارویی با خطر مرگ و اینکه از باد می‌خواهد پیام او را نزد کیخسرو برد، صورتی تغییریافته از همین باور کهن اسطوره‌ای باشد. به نظر می‌رسد این

ایزد در چهرهٔ اهریمنی خود نیز در داستان مورد بحث ما ظاهر شده است؛ این بار در قالب گوری که در داستان دروغین گرگین دیده می‌شود و گرگین او را دیو سپید می‌خواند. برای روشن شدن این مطلب لازم است به داستان دیگری از شاهنامه اشاره شود. در داستان اکوان دیو که پیش از داستان بیژن و منیژه رخ می‌دهد (شاهنامه، ۴ / ۳۰۲-۳۰۳)، اکوان، جلوهٔ چهرهٔ اهریمنی «ویو» است. این دیو، ابتدا در صورت گوری ظاهر می‌شود. گور در شاهنامه، همچون گوزن در اساطیر چینی و بز کوهی در افسانه‌های هندی، مظهر باد است (کوروجی کویاجی، ۱۳۶۹: ۳۵۸). این گور، وقتی با حملهٔ رستم روبه‌رو می‌شود، خود را به صورت تندبادی درمی‌آورد؛ تندبادی چنان قدرتمند که می‌تواند پهلوان پیلتنی چون رستم را از زمین بردارد، به آسمان ببرد و به دریا بیفکند (شاهنامه، ۴/ ۳۰۴-۳۰۶). بدین ترتیب به نظر می‌رسد اکوان دیو، همان چهرهٔ اهریمنی «ویو» است که در فرایند تغییرات اسطوره‌ای در قالب شخصیتی مستقل ظاهر شده است. پیداست فردوسی خود نیز در سرایش این بخش از روایات ملّی، از چنین ارتباطی آگاه بوده است؛ چرا که بارها در همین داستان به باد اشاره می‌کند.

در داستان بیژن و منیژه، گرگین داستانی شبیه داستان اکوان دیو می‌سازد:

برآمد یکی گور زآن مرغزار — کز آن خوب‌تر کس نبیند نگار
به کردار گلگون گودرزموی — چو خنگ شباهنگ فرهادروی
چو سیمش دو پا و چو پولاد سُم — چو شبرنگ بیژن سر و گوش و دم
به گردن چو شیر و به رفتن چو باد — تو گفتی که از رخش دارد نژاد
بر بیژن آمد چو پیلی نژند — برو اندر افکند بیژن کمند
فکندن همان بود و رفتن همان — دوان گور و بیژن پس اندر دمان
ز تازیدن گور و گرد سوار — برآمد یکی دود از آن مرغزار

به کردار دریا زمین بردمید — کمندافکن و گور شد ناپدید
پی اندر گرفتم همه دشت و کوه — که از تاختن شد سمندم ستوه
ز بیژن ندیدم به جایی نشان — جز این اسب زین از پس ایدر کشان...
از او بازگشتم چنین ناامید — که گور ژیان بود دیو سپید

(شاهنامه، ۵/ ۳۷-۳۸)

توصیفی که در اینجا از گور می‌آید، تقریباً همان اوصافی است که برای گور در داستان اکوان دیو آمده و پیداست که فردوسی هنگام سرودن این ابیات، به آن داستان توجه داشته است.

نتیجه

اینکه جنبه‌های اسطوره‌ای داستان بیژن و منیژه در میان ساختهای اساطیری چه جایگاهی دارند و از کجا برخاسته‌اند، سؤالی است که پاسخ آن با توجه به روند پیچیدهٔ شکل‌گیری اساطیر، نایافتنی به نظر می‌رسد. در این مقاله برخی از شباهتهای ساختار اسطوره‌ای داستان با اساطیر بین‌النهرین و برخی اساطیر ایرانی باز نموده شده است. اینکه گونه‌های متفاوت و تغییریافتهٔ برخی از اساطیر بین‌النهرین در داستانهای دیگری از شاهنامه هم دیده می‌شود، نشان می‌دهد که این روایتها برای ایرانیان دوره‌های اشکانی و ساسانی شناخته شده بوده است و بدین‌سان، همسانی ریشه‌ای داستان بیژن و منیژه با آن اساطیر، منطقی به نظر می‌رسد. رواج روایات متعدد اسطورهٔ دموزی در میان اقوام مختلف، از ایران گرفته تا دورترین نقاط اروپا و نیز تکرار ساختار بنیادین «قصه‌های جشنگاه» و جلوه‌های دیگر اساطیر بین‌النهرین در حماسه ملّی ایران، مرکزیت برخی از اسطوره‌های سومری را در شکل‌گیری بسیاری از روایات اساطیری ملل مختلف نشان می‌دهد. با این همه باید توجه داشت که به صرف یافتن شباهتهای ظاهری میان روایات متعدد اسطوره‌ای، نباید آنها را یکی پنداشت. افزون بر اینها، اینکه اسطوره‌ای از فرهنگی دیگر اخذ شود و در روایات ملّی کشوری، در قالب داستانهای حماسی و اسطوره‌ای شکل گیرد، هیچ گاه از اصالت و ارزش آن در نزد ملت وام‌گیرنده نمی‌کاهد و چه بسا روایت جدیدی از اسطوره‌ای کهن، غنی‌تر و ارزشمندتر از منبع اصلی خود باشد.

بسیاری از باورهای کهن و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای زرتشتی نیز در داستان بیژن و منیژه به شکلی نمود یافته‌اند. بی‌تردید آنچه در این مقاله گفته شد، از جمله ارتباط میان جام جهان‌نما، فروردین و فروهرها، باورهای کهن ایزدان، توتمیسم و غیره تمامی جنبه‌های اسطوره‌ای این داستان نیست و بررسی همهٔ این جنبه‌ها مجالی گسترده‌تر می‌طلبد؛ امّا در همین بررسی مختصر، پیداست که این داستان بسیاری از باورهای اسطوره‌ای قوم ایرانی را در خود جای داده است؛ ولی از آنجا که بیان نمادین اسطوره‌ها در اینجا بیش از دیگر داستانها به سوی

واقع‌گرایی و حاکمیت منطق داستانی بر رویدادها پیش رفته است، بن‌مایه‌های اسطوره‌ای اغلب مکتوم و پنهان مانده‌اند.

پی‌نوشتها

1. Dumuzi
2. Attis & Cyble
3. Adonis
4. Esis & Osiris
5. Gokarana

منابع

آبادانی، فرهاد؛ «شاهنامهٔ فردوسی و اندرزنامه‌های پهلوی»، ***مجموعه سخنرانیهای سومین جشن طوس***؛ تهران: سروش، ۲۵۳۷.

اوشیدری، جهانگیر؛ ***دانشنامهٔ مزدیسنا***؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۱.

بهار، مهرداد؛ ***از اسطوره تا تاریخ***؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۶.

_____؛ ***اساطیر ایران***؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

_____؛ ***پژوهشی دراساطیر ایران***؛ تهران: توس، ۱۳۶۲.

پراپ، ولادیمیر؛ ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای؛ تهران: نشر توس ۱۳۶۸.

سرامی، قدمعلی؛ **از رنگ گل تا رنج خار**؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

سرکاراتی، بهمن؛ «*پهلوان اژدرکش در اساطیر*»، ***مجموعه سخنرانیهای سومین جشن طوس***؛ تهران: سروش، ۲۵۳۷.

شمیسا، سیروس؛ ***انواع ادبی***؛ تهران: باغ آینه، ۱۳۷۰.

عبادیان، محمود؛ ***فروردین، جام جهان‌نما و .... در پیرامون شاهنامه***؛ به کوشش مسعود رضوی؛ تهران: جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.

فردوسی، ابوالقاسم؛ ***شاهنامه*** **(متن انتقادی بر اساس چاپ مسکو)**؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۷۶.

کراسنوولسکا، آنا؛ «قهرمانان قصهٔ حماسی ایرانی»، ترجمهٔ احمد اخوت، ***دستور زبان داستان***؛ اصفهان: نشر فردا، ۱۳۷۱.

کوروجی‌کویاجی، جهانگیر؛ ***آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان***؛ ترجمهٔ جلیل دوستخواه؛ تهران: جیبی ۱۳۶۲.

_____؛ «برخی از داستانهای شاهنامه و برابرهای چینی آنها»، ترجمهٔ رقیه بهزادی، ***فرهنگ***؛ کتاب هفتم (پاییز ۱۳۶۹).

_____؛ ***پژوهشهایی در شاهنامه***؛ گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه؛ تهران: نشر فردا، ۱۳۷۱.

مرتضوی، منوچهر؛ ***فردوسی و شاهنامه***؛ تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۲.

مزداپور، کتایون؛ «شالودهٔ اساطیری شاهنامه»، ***فرهنگ***؛ کتاب هفتم، (پاییز ۱۳۶۹).

مسکوب، شاهرخ؛ ***سوگ سیاوش***؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۷۰.

معین، محمد؛ ***مزدیسنا و ادب فارسی***؛ ۲ ج، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۳.

نولدکه، تئودور؛ ***حماسهٔ ملی ایران***؛ ترجمهٔ بزرگ علوی؛ تهران: نشر سپهر، ۱۳۶۹.

هزار و یک شب؛ ترجمهٔ عبداللطیف طسوجی تبریزی؛ تهران: علمی، ۱۳۳۷.

هنری هوک، ساموئل؛ ***اساطیر خاورمیانه***؛ ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور؛ تهران: روشنگران، [بی‌تا].

هینلز، جان راسل؛ ***شناخت اساطیر ایران***؛ ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۵.

یشت‌ها؛ (گزارش پورداوود)، به کوشش بهرام فره‌وشی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۶.

باورها و اسطوره‌های جنوب در آثار محمدرضا صفدری

علی‌رضا عروه*

مقدمه

صفدری متولد ۱۳۳۳ در خورموج بوشهر و فارغ‌التحصیل ادبیات نمایشی از دانشگاه تهران است. کار ادبی خود را از سال ۱۳۵۸ با چاپ داستان در «کتاب جمعهٔ» شاملو آغاز کرد و با مجموعهٔ «سیاسنبو» (۱۳۶۸) به عنوان یکی از مستعدترین داستان‌نویسان دههٔ شصت مطرح شد (میرعابدینی، ۱۳۷۴، فرهنگ داستان‌نویسان ایران).

سایر آثار داستانی او عبارت‌اند از: مجموعهٔ داستانی «تیلهٔ آبی» و رمان «من ببر نیستم پیچیده بر بالای خود تاکم». اینک به معرفی مختصر این آثار می‌پردازیم.

ترتیب قرار گرفتن داستانهای «سیاسنبو»، سیر تکامل خلاقیت ادبی نویسنده را نشان می‌دهد. سه داستان «سیاسنبو»، «اکو سیاه» و «علو» را می‌توان در یک دسته‌بندی قرار داد. آدمها، فضا و درون‌مایهٔ یکسانی دارند و از دیدگاه پسرکی پاپتی روایت می‌شوند که شرح گذران دوران کودکی را با مشاهداتش از مبارزات کارگران در هم می‌آمیزد. فضای حادثه‌ای داستانها به خوبی ساخته شده و شخصیتها چون از زندگی واقعی الهام گرفته شده‌اند، چهره‌های ملموسی دارند. سه داستان «چتر و بارانی»، «کوچهٔ کرمانشاه» و «چاقوی دسته قرمز» نیز در دسته‌بندی دیگری، خصوصیات مشترک دارند. رئالیسم خشمگینانهٔ داستانهای قبلی جای خود را به رئالیسم کنایی و درونگرایی سوگناک و شاعرانه می‌دهد (میرعابدینی، ۱۳۷۴: ۸۴۰/۳).

---

* کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

در داستانهای «سنگ سیاه» و «دو رهگذر» نویسنده موفق شده است احساسات شخصیتها را بکاود و پیچیده‌ترین حالتهای انسانی را به نمایش بگذارد. شخصیتهای این دو داستان از درون دچار تردید می‌شوند و ریشه‌های خود را در خطر نابودی می‌بینند.

مجموعه داستان دیگر صفدری که در سال ۱۳۷۷ منتشر شد، «تیلهٔ آبی» نام دارد. نویسنده در این مجموعه داستان با استفاده از اسطوره، داستانهایی در فضای بومی و وهمی خلق کرده است که آمیزه‌ای از واقعیت و باورهای شگفت عامه در قالب رئالیسم جادویی هستند. شخصیتهای این مجموعه داستان گمشده‌ای دارند که به دنبال آن می‌گردند و اتفاقاً این گمشدگی چه در یاد و خاطره و چه در واقعیت یکی از موضوعات دیدگاهی نویسنده است که در داستانهای او بارها تکرار شده‌اند. داستانهای «تیلهٔ آبی» عبارت اند از: «پریون»، «تیلهٔ آبی»، «دلگریخته»، «دیدارخانه»، «دو بلدرچین»، «مویه و درخت نخستین».

رمان «من ببر نیستم پیچیده بر بالای خود تاکم» در سال ۱۳۸۲ منتشر شد. رمانی که بحثهای زیای را هم از جهت زبانی و هم از جهت روایی برانگیخت. این رمان را می‌توان رمان نشانه‌ها دانست. رمان به معنای اخصّ کلمه اقلیمی و بومی است. نویسنده روح مردم جنوب را در این اثر عریان می‌کند و در برابر ما می‌نمایاند. باورها و اسطوره‌های مردم جنوب تمام کتاب را انباشته است. به نظرم ویژگی برجستهٔ کتاب صفدری علاوه بر زبان غنی آن، حضور پررنگ نشانه‌ها در این کتاب است. صفدری به نحو قابل تحسینی رابطه و نسبت انسان سنتی را با نشانه‌ها بیان می‌کند (سلیمانی، ۱۳۸۲).

تلاش صفدری برای نشان دادن فرهنگ بومی خود باعث ماندگاری نشانه‌هایی می‌شود که می‌توانند به عنوان خرده‌فرهنگ، حرفهای گفتنی زیادی داشته باشند. وی همچنین با نگاه ویژهٔ خود به طبیعت، سرگشتگی انسان جدید را در مقابل فرهنگ گیج‌کنندهٔ ماشینی و مراجعهٔ او به مظاهری از طبیعت که انسان را در دامان خود پرورده‌اند، روایت می‌کند.

برای نوشتن این مقاله از مجموعهٔ داستان «تیلهٔ آبی» و رمان «من ببر نیستم پیچیده بر بالای خود تاکم» استفاده، و در ارجاعات با «تیله» و «ببر» نشان داده شده است.

۱. ادبیات بومی

صفدری نویسنده‌ای با خصوصیات نگارش بومی و منطقه‌ای است. اگرچه بعضی از داستانهایش صبغه و رنگ شهری دارند، وفور عناصر بومی جنوب در آثار او نشان‌دهندهٔ

دلبستگی او به منطقهٔ مادری‌اش است. در نگاه بومی صفدری کمتر نشانی از روستا و آبادی می‌بینیم؛ به عبارت دیگر فضاهای روستایی کمتر دیده می‌شوند؛ بنابراین اگر وی را نویسنده‌ای بومی می‌نامیم، به سبب استفادهٔ او از عناصر، پدیده‌ها، و بعضی واژگان بومی در متنهای اوست. از این رو لازم است به تعریف ادبیات بومی و منطقه‌ای بپردازیم:

ادبیات روستا یا داستانهای اقلیمی به داستانهایی اطلاق می‌شود که دربارهٔ محیطها و فضاهای غیر شهری جامعهٔ ایران نوشته شده‌اند و نویسنده، جامعهٔ محدود روستا را برای بیان داستان خود انتخاب می‌کند. جوامع روستایی بافتی مستقل و مختص به خود دارند و روابط مردم، سلسله مراتب اجتماعی، شغل مردم، آرزوها و آمال و انگیزه‌ها، با آنچه در جوامع شهرنشین دیده می‌شود، تفاوت دارد (عبدالهیان، ۱۳۷۹: ۱۲۳). به عبارت دیگر، رمان یا داستانی که بر آداب و رسوم و زبان منطقهٔ خاصی تکیه کند و تأثیر عوامل محیطی بر کردار و رفتار شخصیتهای داستان را بازگو کند، رمان یا داستان محلی و بومی خوانده می‌شود.

۲. اسطوره

اسطوره معادل واژهٔ یونانی Muthos به معنای قول، روایت و گفتار است. یونانیان در آغاز، این کلمه را به معنای بیان شفاهی به کار می‌بردند؛ اما رفته رفته میتوس به معنای پیرنگ و طرح نمایش به کار گرفته شد. در فرهنگ یونان میتوس در بردارندهٔ نوعی منطق بود که به جای تجزیهٔ امور بیشتر به ایجاد ترکیب میان پدیده‌ها تمایل داشت. پس می‌توان اسطوره را در گسترده‌ترین معنای آن، گونه‌ای رویکرد به جهان هستی دانست که در قالب تمثیل، حکایت و روایت بیان می‌شود. اسطوره را می‌توان برداشت انسانهای سپیده‌دم تاریخ از معنا و غایت هستی به حساب آورد. با ظهور اندیشهٔ فلسفی در یونان باستان، اولین دگرگونی اساسی در بنیان و ساختار برداشت اساطیری پدیدار شد. اما با ظهور «کاوشگران طبیعت»[1] رفته رفته روش استدلال منطقی جانشین برداشتهای استعاری گردید. خرد یونانی یا لوگوس فلسفی در اواسط سده‌های هشتم و هفتم پیش از میلاد و در بستر رویکرد اساطیری تولد یافت. در نتیجهٔ این امر، اندیشه از قلمرو اسطوره جدا شد و فراسوی آن گام نهاد.

هراکلیوتوس، یکی از کاوشگران طبیعت، در پی آن بود که تعبیری عقلی از عالم و آدم به دست دهد و از جهان و سازکار آن تعبیری غیر از برداشتهای اساطیری بنمایاند. هراکلیوتوس

در نوشته‌هایش میان معرفت انسانی و علم الهی تمیز قائل شده است. به اعتقاد او معرفت انسانی ترکیبی است از عقل متعارف روزمره و مفاهیم انتزاعی (از قبیل سردی و گرمی، مرگ و زندگی، وحدت و کثرت و غیره). علم الهی متضمن اصلی است بسیار غامض و غیر قابل فهم موسوم به لوگوس که مشکل محدودیتهای معرفت آدمی را مرتفع می‌سازد. در نظر هراکلیوتوس محدودیت معرفت بشری به مثابهٔ نوعی نابینایی است و حکمت و فرزانگی به ما مدد می‌رساند تا نگاه خویش را کمال بخشیده، براین محدودیتها فائق شویم. او در پی آن بود تا میان علم لدنی و علم ناسوتی پیوندی برقرار سازد. در حقیقت وی با طرح این نظر مدعی بود که انسان قادر است به حوزهٔ حکمت الهی دسترسی پیدا کند. به اعتقاد او لوگوس چیزی نیست که از قلمرو تجربهٔ این‌جهانی برکنار باشد. لوگوس نوعی سامان عقلی را بر طبیعت هموار می‌کند و این سامانمندی بر پایهٔ تغییر و دگرگونی پایدار استوار است. در واقع وی با طرح لوگوس، رویکرد اساطیری را در معرض پرسش قرار می‌دهد؛ چرا که میتوس یا اسطوره طرحی کلی از عالم و آدم عرضه نمی‌دارد، در حالی که لوگوس روایتی منطقی است که هیچ گاه از طریق اساطیر ظاهر نمی‌شود و فقط از طریق تأمّل عقلی قابل درک است.

اینک به چند نمونه از مهم‌ترین تعریفهایی که از اسطوره شده است، می‌پردازیم:

۱-۲. رویکرد ای.بی. تایلور به اسطوره

ای. بی. تایلور[۲] مدعی است که اساطیر را باید در سایهٔ وجهی از همزادگرایی یا جانگرایی تحلیل نمود. گفتنی است که در جوامع ابتدایی، انسانها برای تبیین حرکات خود و طبیعت معتقد بودند که نیرویی در همهٔ امور جریان دارد و همهٔ تغییرات نیز محصول همان نیرو هستند. آنان بر این باور بودند که هر چیز جان یا همزادی[۳] مستقل دارد و جنبش و آرامش آن از حرکت و سکون یا حضور و غیاب جان[۴] یا همزاد آن سرچشمه می‌گیرد. پس برای آنکه بر مظاهر طبیعت چیره شوند، باید جان یا همزاد اشیا و پدیده‌ها را موافق خویش گردانند. آنها مدعی بودند که این جان یا همزاد از استقلال خاصی برخوردار است و حتی در مواردی با آدمیان به داد و ستد و کنش و واکنش می‌پردازد و از این رهگذر، تقدیر آنها را رقم می‌زند؛ از این رو باید از طریق نذر و نیاز و قربانی، آنها را ملایم و موافق طبع خویش سازند. تایلور می‌گفت: «شناخت اساطیر بدون شناخت این جان و یا همزاد امری محال است.»

اندرو لانگ[۵] و سر جیمز فریزر[۶] ضمن تعمیم نظریهٔ جانگرایی تایلور، عواملی چون جادو و توتم را به آن افزودند. جادو نیز چون علم از قوانین خاصی تبعیّت می‌کند. دو قانون مهمی که لانگ و فریزر به آنها اشاره کرده‌اند، اصل مشابهت و اصل مجاورت است. بر اساس اصل مشابهت ما با توسل به چیزی مشابه، مطلوب خود را به دست می‌آوریم؛ مثلاً اگر ظرف آبی را که ماهی در آن است در کنار رودخانه قرار دهیم در همان نقطه از رودخانه ماهی پدیدار می‌شود. اصل دیگر، اصل مجاورت و تسرّی است؛ مثلاً اگر مو یا ناخن کسی را در مجاورت شخص دیگری قرار دهیم، آنچه بر سر فرد نخست می‌آید، برای شخص دوم نیز اتفّاق می‌افتد.

۲-۲. رویکرد ارنست کاسیرر به اسطوره

ارنست کاسیرر[۷] معتقد است به جای اینکه صورتهای اساطیری را روگرفت چیز دیگری بدانیم، می‌توانیم در هر یک از آنها قانون تکوینشان را استخراج کنیم. از این رو این صورتهای نمادین نه محاکات واقعیت، که اندامهای واقعیت‌اند. به نظر وی اسطوره سایهٔ تاریک و آشفتهٔ زبان نیست، بلکه تجربهٔ اولیّه و آمیخته به ابهام و تمثیل است. در واقع انسان با شناخته‌های خویش از طریق صورتهای اساطیری ارتباط برقرار می‌کند. در مرحلهٔ اساطیری، ذهن، تجربهٔ آدمی را محدود، متمرکز و فشرده می‌نموده، آن را ماهیتی تمثیلی می‌بخشید؛ اما تفکّر نظری تجربه را تعمیم داد، بر وسعت آن افزود و آن را با سایر تجارب به طور منظّم مرتبط گرداند.

لویی استروس نیز عقیده دارد هر اسطوره چونان گفتاری است در درون نظام نمادین زبان. همان‌گونه که زبانشناس می‌تواند صرف و نحو و دستور یک زبان را از طریق تحقیق و تامّل بشناسد، اسطوره‌شناس هم باید بتواند دستور زبان اسطوره را درک نماید. بدیهی است که در اسطوره هم باید ساختار را معلوم کرد هم نظام نشانه‌ها را درک نمود.

ویلیام دوتی تعریف تک‌معنایی از اسطوره را به باد انتقاد گرفته، معتقد است باید رهیافتی چندساحتی را در شناخت اسطوره به کار گرفت. او از اسطوره تعریفی به دست داده که در آن هفده خصوصیت مطرح شده است.

شبکهٔ درهم‌پیچیدهٔ اساطیر که از نظر فرهنگی واجد اهمیّت می‌باشد، دارای صور خیالی گوناگون، قصه‌ها و حکایات استعاری و نمادین متعدد است و تصویرهای تجسمی متنوّعی را به کار می‌گیرد تا باورهای عاطفی و انبازی آدمیان را میسر سازد. این اساطیر مشتمل است بر

روایات آفرینش و پیدایش عالم و آدم. از این رو جنبه‌هایی از عالم واقعیت و تجربه را مجسم می‌کند و نقش و منزلت آدمیان را در این عالم معلوم می‌دارد. اسطوره‌ها به طور کلّی ممکن است ارزشهای سیاسی، اخلاقی و فرهنگی را متبلور ساخته، در سایهٔ نظامی از تأویلها، تجارب فردی را در چارچوبی کلی تبلور دهند که در پاره‌ای موارد مداخلهٔ نیروهای مینوی و فراطبیعی، بعضی از نظامهای فرهنگی و طبیعی را مجسّم می‌سازد. اسطوره‌ها ممکن است در مراسم و مناسک و نمایشهایی خاص اجرا شوند. به طور کلی اسطوره‌ها در پاره‌ای موارد، مواد و مصالحی را برای بسط و تفصیل رویدادها و تجارب فراهم می‌آورند که البته همین اسطوره‌ها اغلب در شرح و توضیح مفاهیم ادبی، تاریخی، حماسی یا رویدادهای روزمره به کار می‌روند (ضمیران، ۱۳۷۹).

به نظر میرچا الیاده اسطوره سه وجه مشخص و کارکرد معین دارد که آن را از سایر انواع ادبی جدا می‌کند: اول آنکه داستانی است دربارهٔ منشأ و سرآغاز پیدایش چیزها. دوم آنکه با نقل رویدادهای مقدس و بیرونی آفرینش جهان، جهت یا جنبهٔ وجودی انسان را به خود انسان نشان می‌دهد. سوم اینکه اسطوره از خواهش انسان برای شناخت و جهت‌یابی سرچشمه می‌گیرد. با برآوردن این خواهش انسان در عین حال که در متن تاریخ زندگی می‌کند، محدودیت زمانی خود را از یاد می‌برد (دریابندری، ۱۳۷۹: ۱۰۱).

ما سعی کرده‌ایم با استفاده از روش استروس باورها و اسطوره‌های موجود در متن آثار را مطالعه کنیم. استروس اسطور را به اجزای کوچک‌تری به نام اسطورج یا سازهٔ اسطوره‌ای کاهش می‌دهد. هر اسطورج می‌تواند رویداد، وضعیت، داستان یا روایت باشد. سپس به گونه‌ای آنها را در کنار هم قرار می‌دهد که بتواند آنها را به روش همزمانی و درزمانی مطالعه کند (لوی استروس، ۱۳۸۰: ۱۱).

۳. آل: باورپذیری شگفت

«پریون» پرداختن به خود اسطوره است و من چیزی به آن اضافه نکرده‌ام، مگر آن ماجراها و بازیهای زبانی که وجود دارد (یزدانی، ۱۳۸۰) در این داستان آدمها از مظاهر طبیعت می‌ترسند؛ مظهری که هم زیباست و هم نهاد ویرانی دارد و این باعث ترس می‌شود (همان‌جا).

خلاصهٔ داستان

مرد می‌خواند و از سینهٔ کوه بالا می‌رفت. خنکای بامدادی، بیشه‌زار و سایه‌های وهمناک که با بر آمدن آفتاب پدیدار می‌شدند. در سراشیب تپه آبچالی بود که گِردش نی روییده بود و همین جا بود که سایه‌ای جنبیده بود؟ دیروز هم یک بار دیدار آمد. سایهٔ رمندهٔ آهو نبود. موهای بلند، سر اندر پای سایه را می‌پوشاند. خدایا آل نباشد، روی بچه‌اش پا گذاشته باشم؟ به پاها و جای پای خود در شنزار نگاه کرد، مبادا بچه‌ای را زیر پا له کرده باشد. مگر پارسال نبود که زن زائویی آب گرم ریخته بود روی بچه‌شان و آل زده بودش؛ چنان زده بود که جای پنج انگشتش روی کمر و پهلوی او کبود می‌نمود. روز دیگر هنگامی که مرد می‌خواند، در جایی که بوی آدمیزاد نمی‌آمد، او خودش را دیدار آورد، موهای شلال تا قوزک پاها و چهره‌ای کشیده و سبز و خالی پایین گونهٔ چپ.

«از مرگ بدتر، برادرش که چوپان بود در بیابان به دیدن زنی دلش تکان برداشته بود. برادرش را برده بودند پیش بابازار تا خوبش کند. بابازار برادرش را لخت کرد خواباند روی زمین و با ترکه کوبیدش. از ناخن پا گرفته تا گردن، نرم نرم می زد و آهسته می‌گفت: از تن این جوان بیرون برو. بابا کمی خاموش می‌ماند و می‌گفت: بیرون نمی‌روم آزارم داد. بابا زار تندتر می‌زد: از تنش بیرون برو. اما از چشمش نه که کور می‌شود. ...آن که در تن برادرش رفته بود، سرسختی نشان می‌داد. بابا بی‌آنکه خشمگین شود، چند ترکه تن بیمار خرد کرد... از انگشت کوچکش بیرون برو. بیرون رفت و برادر را آوردند. تکیده و رنجور گوشه‌ای افتاد.»

مرد اندیشید آن که برادرش دیده بود شاید از بدوها بوده باشد و این که هر روز می‌بیند از بدان نیست. باید هوشیار باشد تا که آمد موهایش را از پشت بگیرد و بپیچاند تا شیونش بلند شود. آن گاه زن به او بهره می‌دهد. کاری می‌کند هر روز که از خواب بیدار شود چند سکهٔ زر زیر بالشش باشد یا صدایی خوش به او می‌دهد.

ماه چهارده درجوی آب می‌دوید. می‌دوید و مانده بود، می‌دوید و می‌ماند. هرچه می‌کرد به خود نمی‌رسید و خودش هی باز می‌دوید. ... در آسمان لکه‌ای ماه را گرفت. صدای داد و بیداد مردمان از پشت بامها به گوش می‌رسید. پیاله‌ها و دیگهای مسی را به هم می‌کوفتند و می‌خواندند: «گذرو، ماه ول بکن، ماه چهارده ول بکن» صدای مس بود که در آسمان می‌پیچید...

زن و مرد به هم نزدیک شدند و در هم پیچیدند. از کی و کجا دستش به موهای او رسید، به یادش نمی‌آمد. هر چه بود گرمایی توی رگهایش می‌دوید و او را می‌لرزاند. چندان خوش هم نبود. ترس و اندوهی بی‌نشان گوشهٔ دلش را گرفته بود.

زن گفت: «پشیمان می‌شوی اگر بگویی مرا دیده‌ای.» مرد گفت: «اگر بگویم چه می‌شود؟» زن گفت: «بگو و ببین که چه می‌شود.» مرد گفت: «پیشاپیش خودم به زمین می‌چسبم.» زن گفت: «تا پاره‌ای از ما توی رگهای شماست نمی‌توانی.» مرد گفت: «چه پاره‌ای! تو آن جا ایستاده‌ای ومن این جا ایستاده‌ام.» زن گفت: «همان پاره‌ای که هست، آتش. مگر نمی‌دانی ما آتشیم و شما از خاک و ما سیری‌ناپذیریم. آتش همین که سیر شد دیگر نیست.»

پسری زاده شد. زن همیشه پیش چشم مرد بود و می‌خواست که از او دور نشود. مرد کناره می‌گرفت از هر چه جوی آب بود و نیزار و ناخوشی مادرش را بهانه می‌کرد.... در همه‌جا بود و در هیچ‌جا نبود. از مردمان می‌گریخت. با هیچ‌کس چشم به چشم نمی‌شد و سخن نمی‌گفت. مردان همسال او در آفتاب، سینهٔ دیوار می‌نشستند... او خاموش می‌ماند، بلند می‌شد و از آنجا دور می‌گشت. می‌شنید که: «این بندهٔ خدا هم گرفتار یکی از آنها شده.»

پریون بچّه را برداشت و رفت؛ بچه‌ای که نیمی از پیکرش به آدمی‌زاده مانند بود و نیمی دیگر به پریون. یک چشمش می‌خندید و چشم دیگرش می‌گریست. مرد گفت: «بچه را کجا می‌بری؟» زن گفت: «به هر کجا که بخواهم می‌برمش.» زن رفت. مرد هم روانهٔ راه شد.

زن دست کودک را گرفت و به سوی خود کشید. مرد دست دیگرش را گرفت: «کجاش می‌بری؟» کودک به هیچ سویی نمی‌رفت. مرد ناگاه بغل او را گرفت و کشید. زن هم گرفت هردو او را به سوی خود می‌کشیدند. زن به چشم خندان او نگاه می‌کرد و مرد به آن یکی چشمش و باز کشیدند. و هچیره‌ای برخاست. کودک به دو نیم شد.

مرد سینهٔ خود را چنگ زد و تا شد. زن به راه افتاد و رفت. نیمهٔ او پا در آورد از زمین برخاست و به دنبال مادر روانه شد. نیمهٔ دیگر بی‌جان، با چشمی دهشت‌بار بر روی زمین ماند.

۱-۳. تحلیل اسطورهٔ آل

«مالینوفسکی» اسطوره را منشورهایی برای رسوم و عادات پرستش و نهادها یا اعتقادات و مناسک می‌داند و خویشکاری اسطوره را در دو کارکرد بیان می‌کند: یکی پاسخ به پاره‌ای از

پرسشها از هستی و دیگر اینکه همیشه مؤید نظام اجتماعی مورد نظر است (هادی، ۱۳۷۷: ۴۵). اگر از ساخت روایی داستان بگذریم و فرم داستان را به یک سو بگذاریم –چنان که می‌دانیم میان عنصر و فرم مناسبات جانشینی و همجواری وجود دارد فرم تهی، ولی حاضر و معنا غایب، ولی پر است (بارت، ۱۳۸۲: ۴۹)– به تقابلهای دوتایی متعدّدی می‌رسیم؛ تقابلهایی چون مرد و زن، خاک و آتش، گریه و خنده. از دید کارکرد فرهنگی و روابط متقابل بین انسانها که به داستان نگاه کنیم، خواسته‌های زیستی مثل جفت‌خواهی و علاقه به فرزند در داستان به چشم می‌خورد که با تحلیل و واکاوی آنها به تقابل دو نیروی مخالف و دو کشش متضاد در بین شخصیتهای داستان برمی‌خوریم که یادآور نوعی تراژدی انسانی است. مرد داستان از یک سو به احترام به سنن اجتماعی و از سوی دیگر به همراهی با پری دلبسته است. انتخاب یکی به از دست دادن دیگری منجر می‌شود. در حقیقت، داستان می‌تواند به تابوی روابط اجتماعی اشاره داشته باشد. تابویی چون حفظ سنن و آداب آیینی که هدف آن حفظ حریم خانواده و به معنای پرهیزکاری و تقوا و رعایت مناسک است.

اما تقابل اصلی و اساسی بین دو عنصر خاک و آتش است. پری از جنس آتش و مرد از جنس خاک است. کودک آنها با چشم مادری می‌خندد و با چشم پدری گریه می‌کند. مورث پدری بر روی زمین باقی می‌ماند و نیمهٔ مادری همراه مادر بالا می‌رود. از نظر کهن‌الگوی آتش و احترام و تقدسی که انسان از روزهای نخست برای آن داشته‌اند و دیدگاه احترام‌آمیز آیین زرتشت برای آتش، این اسطوره آیینی است برای تقدیس آتش و صیانت آن از آلودگی به خاک.

۴. رابطهٔ انسان با طبیعت

مهم‌ترین نمادهای مطرح‌شده را در شش بخش به نامهای آب، آتش، خاکستر، درخت، اسب و سایر موارد تقسیم کرده‌ایم.

۱-۴. آب

۱. زن نشسته درآب بهلاب بر جای نخلی که دیگر نیست و ریشه‌ها با لیفهای پوسیدهٔ سیاه زیر پایش فرو می‌روند، بالا می‌آیند و آب هف می‌کشد و او در جای دیگر پا می‌گذارد و روی دو

زانو می‌نشیند. ریشه‌ها تا گردگاه کمرش بالا می‌آیند، می‌گردند، دور می‌شوند، تند تا کناره‌های بهلاب و باز نزدیک می‌شوند (تیله، ۱۹۳).

۲. در آب می‌نشیند رو به هر جا که باشد. از نشستن او به اندازهٔ یک چرخ آب جوی باریکی پر می‌شود و به راهی می‌رود و بهلاب نخلی را لبریز می‌کند و نخل از بس سیراب شده است، مرد می‌ترسد که دیوانه شود و بار ندهد (همان، ۲۰۷).

۳. هنوز آفتاب نزده بود که تو آب چشمه نشستم. پیالهٔ آبی رو گردنم ریختم [پلنگ] خروشی کرد که باد گرم از دماغش آمد، تو جیگرم را داغ کرد. همین جامه سرخ برم بود. راستی اینکه می‌گویم به کسی نگویی (همان، ۸۸).

۴. برای بهره گرفتن از آب در بهلاب درخت خرما یا در برکهٔ آب می‌نشستند یا می‌خوابیدند، یا آب بر خود می‌ریختند. در این داستان مخصوصاً زنان در بهلاب نخل و سایر درختان می‌خوابند یا با پیاله آب بر خود می‌ریزند (ببر، ۳۴).

۵. سنگریزهٔ ته آب یا چاه را می‌گرفتند و بالا می‌آوردند، اگر سنگ درخشان یا رنگی باشد آن را به نشانهٔ شگون نگه می‌داشتند (همان، ۱۲۲).

۶. نانِدانی کهنه (سبد حصیری نان) را بیرون نمی‌انداختند و آتش نمی‌زدند، بلکه به آب می‌انداختند یا اگر سیل می‌آمد در آب سیل می‌انداختند؛ اما هیچ گاه آتش نمی‌زدند (همان،۱۲).

۷. شنا کردن پیش از آفتاب را خوش‌یمن می‌دانستند (همان، ۱۸۵).

۸. انداختن خورنگ (زغال افروخته) در باران باعث بند آمدن باران می‌شد (همان، ۱۶۵).

۹. وقتی باران و آفتاب با هم باشند، زنی در پشت ابرها موهای خیس خود را شانه می‌کند (همان، ۳۹۴).

۱۰. کسی در کنار آب چهل بار جامه‌اش را در بیاورد و بپوشد به حاجتش می‌رسد (همان،۳۳۹).

۱۱. نگاه کردن به آب روان و آب باران باعث دل‌گریختگی(شیدایی و عشق) می‌شود (همان، ۳۹۲).

۱۲. حُبّانه (ظرف سفالی آب) را در زمستان جمع می‌کردند و پارچهٔ سبزی بر روی آن می‌کشیدند (همان، ۳۹۲).

ابتدا نگاهی به پیشینهٔ اسطورهٔ آب در اوستا می‌اندازیم تا با خویشکاری ایزدان آن آشنا شویم:

اپام نپات یا برز ایزد، ایزد آبهاست و در اوستا به معنای فرزند آبها خوانده می‌شود. او آبها را پخش می‌کند و یکی از سه خدای بزرگی است که لقب اهوره «سرور» دارد. برز لقب اوست. تیشتر، ایزد باران، نژاد از او دارد. در زامیاد یشت که بیشتر مطالب آن مربوط به فره است، اپام نپات بلندبالا و «دادرس دادخواهان» ستایش می‌شود. این ایزد کم‌کم در برابر آناهیتا رنگ می‌بازد و قدرت و ویژگیهایش را به این ایزدبانو می‌دهد. آناهیتا به معنای پاکی و بی‌آلایشی است. او بر همهٔ آبها سروری می‌یابد و بنا بر «بندهشن» پدر و مادر آنها می‌شود. این ایزدبانو به صورت الههٔ باروری نیز درمی‌آید؛ زیرا چشمهٔ حیات از او می‌جوشد. بدین‌گونه مادر خدا نیز می‌شود. به عنوان ایزدبانوی باروری، زنان در هنگام زایمان برای زایش خوب و دختران برای یافتن شوهر مناسب به درگاه او می‌آیند (آموزگار، ۱۳۸۱: ۲۳). تیشتر از نژاد اپام نپات یا برز است؛ خدایی است که با باران ارتباط دارد و از این رو، اصل همهٔ آبهاست. او سرچشمهٔ باروری است و فرزند عطا می‌کند. صفاتی که برای اپام نپات، آناهیتا و تیشتر بر شمرده‌اند، عبارت‌اند از: دادرسی و دادخواهی، پاکی، بی‌آلایشی، باروری، زایش خوب و پیدا کردن شوهر مناسب برای دختران.

از دیدگاه کلی‌تر و جهانی، آب راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، پالایش و شفاست. طبق گفتهٔ یونگ، آب، متداول‌ترین نماد ناخودآگاه است. همچنین رودخانه نماد مرگ و تولد دوباره و پیوستن به زمان ابدیت است (ضیمران، ۱۳۷۹).

در داستان، دوازده بار به صورت مستقیم و غیرمستقیم به اسطورهٔ آب اشاره شده است. نتایج تحلیل آنها به داده‌های ساختاری و سازه‌های اسطوره‌ای به شرح زیر است:

۱. در چهار مورد با موتیفهای متناوب، زنان در آب بهلاب بر جای نخلی که بیرون آورده شده، دو زانو می‌نشینند تا از آن بهره بگیرند. در دو مورد زنان با کاسه و پیاله بر تن خویش آب می‌ریزند. کاسه نماد افزار فرَه است و با آب پیوستگی دارد (کوروجی کویاجی، ۱۳۸۰: ۱۵۱). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که زنان یا افرادی که نیاز و مرادی داشته‌اند، با توجه به ناخودآگاه خود –که ریشه در اعتقادات نیاکان دارد– بهرهٔ سلامتی، باروری، پالایش و شفا را از ایزد آب می‌خواهند.

۲. در این موارد –همان طور که اشاره رفت– بن‌مایهٔ اسطوره به حرمت‌گذاری و شگون داشتن آب اشاره دارد: شکستن خودبه‌خودی کوزه را بدیمن می‌دانستند؛ ادرار در آب را باعث کوری

می‌دانستند (حرمت گذاری)؛ ظرف آب را در زمستان با پارچهٔ سبز می‌پوشاندند؛ شنا کـردن در آب را قبل از طلوع آفتاب باعث خوشبخت و سعادت می‌دانستند و پیدا کردن سنگریزهٔ رنگـی و درخشان را خوشبختی و سعادت می‌دانستند.

۳. کسی که در کنار آب چهـل بـار پیـراهنش را در بیـاورد و بپوشـد جـاجتش روا مـی‌شـود. سازه‌های اسطوره‌ای این باور عبارت‌اند از: عـدد چهـل، آب و پوشـیدن و درآوردن لبـاس. بـا توجه به اینکه یکی از خویشکاریهای ایزد آب دادرسی بـه دادخواهـان اسـت و عـدد مقـدس چهل که نمود پختگی و کمال است و پوشیدن لباس که شاید نمادی از گذشت عمـر اسـت، از آب یا ایزد آن یاری خواسته می‌شود تا با توجه به صبر و شکیبایی بر گذران عمر، حاجت آنهـا را روا کند. با توجه به اینکه کارکرد اسطوره شـکل‌شـکنی اسـت (بـارت، ۱۳۸۲: ۴۹) و معنـا را چکیده و دگرگون کرده، در قالب دیگری می‌ریزد، این بـاور نیـز همـان بهـره خواسـتن از آب است که شکل آن عوض شده است.

۴. اگر باران و آفتاب با هم باشند، زنی در پشت ابرها موهـای خـیس خـود را شـانه مـی‌کنـد. مبنای اسطوره تشبیهی است که وجه یا جامع آن حذف شده است و رابطهٔ طرفین یا چرایـی و سبب اسطوره در متن وجود ندارد؛ اما در آن عناصری چون تقابل دوگانهٔ باران و آفتاب (آب و آتـش)، وجـود ایزدبـانوی آناهیتـا کـه ایـزد آب و بـاران اسـت (بـانویی در پشـت ابرهـا) و جاندارپنداری عناصر طبیعت به چشم می‌خورند.

۵. انداختن خورنگ در آتش باعث بند آمدن باران می‌شـود. در بـاور فـوق بـرای تقابـل آب و آتش سبب و چرایی فرض شده است؛ زیرا این دو عنصر نمی‌توانند کنار یکدیگر قـرار داشـته باشند.

۲-۴. آتش

انسان به آتش نگاهی آمیخته به تقدس و شـگفتی دارد. اکنـون بعضـی از بازتابهـای توجـه و شیفتگی انسان را به آتش در مجموعهٔ تیلهٔ آبی بیان می‌کنیم:

۱. گرز بلند نخلی را آتش زد و ایستاد و آتش بالای سرش گرگـر کـرد و او آتـش را دور سـر گرداند و زیر لب چیزی خواند و گفت: نماز شام است خوب نیست تو تاریکی بایستیم (چند سطربعد) زن گفت: تا گردن آفتاب شکست باید آتش برکنیم (تیله، ۱۰۴).

۲. روشن کردن چراغ سر شب شگون دارد (ببر، ۲۶۱).
۳. روشن کردن هفت کپه آتش باعث حاجت گرفتن می‌شود (همان، ۳۹۱).

پیشینهٔ اسطوره‌ای آتش نیز چنین است که آذر (آتش)، آتر ایزدی است که او را پسر اورمزد به شمار آورده‌اند و آتش روشن نشانهٔ مرئی حضور اورمزد است. تقدس و گرامی بودن آتش ریشهٔ کهن دارد. در آیینهای زرتشتی آتش مرکزیت دارد. سه گروه آتش مقدس آیینی به نامهای آتش بهرام، آتش آذران و آتش دادگاه وجود داشته، آتش بهرام‌شاه، آتش پیروزمند آتشهاست. این آتش را به یاری می‌خواهند که در برابر تاریکی آنان را نیرو بخشد. آتش بهرام قداست خاصی دارد، برای اینکه با تشریفات طولانی آماده می‌شود. شانزده آتش را از منبع مختلف جمع‌آوری می‌کنند و آن‌گاه ۱۱۲۸ بار آن را تطهیر می‌کنند. پنج نوع آتش مینوی وجود داشته است (۱۶):

۱. آتش برزیسوه که در برابر اورمزد می‌سوزد.
۲. آتش وهوفریانه که در تن مردمان و جانوران وجود دارد.
۳. آتش اوروازیشته که در گیاهان است.
۴. آتش وازیشته که در ابرهاست.
۵. آتش سپنیشته که در کانونهای خانوادگی جای دارد.

ستایش و بزرگداشت آتش مقدس در دوده‌های اقوام ابتدایی وجود داشته و خود مظهر وحدت‌بخشندهٔ هر دوده به شمار می‌آمده است. هنوز هم نزد ما ایرانیان اصطلاح «اجاقش کور است» به معنای نداشتن فرزند و دودمان است (۱۷).

نمادهای آتش را به چند دستهٔ مختلف مانند از سرگرفتگی زندگی، بازیابی جوانی، رستاخیز و بی‌مرگی تقسیم کرده‌اند. همچنین برای آن نیروهایی چون: باروری، تطهیر، روشنایی و آتش رازآمیز تعریف کرده‌اند (۱۸).

مورد اول و دوم از باورهای ذکر شده در مجموعه داستان تیلهٔ آبی به ضرورت روشن کردن آتش در اول شب اشاره می‌کند. اعتقادی که به یاری گرفتن از آتش و روشنایی در برابر نیروی تاریکی اشاره دارد و یادآور آیینی است که آتش را پدر خانواده می‌افروخت. مورد سوم روشن کردن هفت کپّه آتش است که موجب بهره‌دهی و حاجت‌گیری می‌شود. دو سازهٔ اسطوره‌ای آن عدد هفت و آتش است. هفت از اعداد مقدس و نمادین است و اعتقاد بر این

بوده است که روشن کردن آتش با توجه به نیروی باروری آن -که در بالا اشاره شـد- موجـب بهره‌دهی می‌شده است.

۳-۴. خاکستر

۱. ما توی همین گودال پر از خاکستر افتادیم تا گردن آب و خاکستر و زغال، دست و پا زدیـم (تیله، ۱۹۶).

۲. زن [پیدا] نبود تنها سـیاهی تـودهٔ خاکسـتر را دیـد. سـینه گذاشـت روی خاکسـتر، درآورد نگاهش کرد و در جایی دیگر زیر خاکستر آن را پنهان کرد (همان، ۲۱۸).

۳ . پس خود را روی تودهٔ خاکستر سنگین می‌کند و با دستها و بازوها خاکستر را زیـر پهلـو و شکم می‌کشاند (همان، ۲۱۷).

اندیشهٔ باروری را در عملِ پراکندن خاکستر بر خاک یا زمین می‌یابیم. آتـش شـادی یحیـی معمدان قدرتی سودبخش و برکت‌خیز دارد، همان‌طور که حیوانات با عبور از میـان آن از ابـتلا به بیماری مصون می‌مانند و میشها بارور و زایا می‌شوند (۱۹). با توجه به این شـواهد بـه نظـر می‌رسد که عمل خوابیدن در خاکستر و یـا عضـو بیمـار را در خاکسـتر قـرار دادن بـه منظـور باروری، شفا و سلامت بوده است، همان‌طور که می‌توانسته است به نوعی، عمل گندزدایی نیـز باشد.

۴-۴. درخت

۱. بهره‌خواهی از جوانه‌های نخل سوخته: اول مرد گرزهای نیم‌سوخته و نیم‌سبز نخل را دسـت کشید. زن برگهای سوخته و پاگرز سبز را دست کشید. بهتر از او، چنان‌که مرد به هم خورد باز دوید تا پشته در کنار آتش ایستاد و از آنجا به سوی نخل خیز برداشت آمد و (پاگرز) را دست مالید و خیره ماند به دل سبز نخل که (تاره) ای از میان لیفها بیرون خزیده بود (تیله، ۱۹۷).

۲. عقد کردن درخت: او در هیچ کجا نبوده و آن درخت بوده، بوده است. او نیست و آن شـکر (نوعی درخت خرما) آنجاست و مرد آن را زیر چشم می‌کند و می‌خواهد تا آن را برایش عقـد

کنند؛ همین شکر که زن آن را به بالای خـود و خـود را بـه بـالای آب انـدازه مـی‌کنـد و آب می‌شکند (همان، ۲۰۸).

۳. روشن کردن آتش در درخت سبز باعث کوری می‌شود (ببر، ۸۷).

درخت، رمز باروری و نمود رویش و زندگی است و نخل، توتم و سـمبل برتـر رویـش و زندگی در جنوب.

در باور اول موتیفها عبارت‌اند از: نخل سوخته، جوانه‌های نورسته و انسـان نیازمنـد. وقتـی انسان ابتدایی نتوانست علل حوادث و بیماریها را بشناسد، دسـت بـه دامـن طبیعـت زد تـا بـا هم‌پیوندی با پدیده‌هایی که پیوسته در دید او قرار داشتند به نـوعی هـم‌کنشـی بـا آنهـا برسـد. کمترین نتیجه‌ای که این توسل می‌توانسته برای او داشته باشد، کسب آرامش و پذیرفتن پیشامد بوده است. انسان در اسطوره می‌کوشد جهان را بشناسد و با راه جستن به نهـاد و ژرفـای آن — با نگاهی از درون به پدیده– خود را در آنها و آنها را در خود بجوید. وقتی درخـت سـوخته‌ای به طور غیرعادی سبز می‌شود، حادثه‌ای شگرف اتفاق افتاده است و بر اساس اصل همجـواری و مشابهت، درخت می‌تواند باروری و رویش، شفا را در جوانه‌های خود داشته باشد و آن را به انسان منتقل سازد.

در باور دوم، هنگامی که مردی برای چندمین بار همسر خود را از دست می‌دهد، درخـت نخلی را برای خود عقد می‌کند.

در این اسطوره ما با درخت به عنوان موجودی با قدرت باروری، پالایش و رویش روبـه‌رو هستیم. از آنجا که نخل موجودی دو جنسی است (نر و ماده دارد)، هر مردی که همسر خود را از دست می‌دهد، با نماد مادینهٔ رویش، باروری و پالایش همزاد می‌شود تا چـون مانـدگاری و عمر طولانی درخت، همسر او نیز عمـر طـولانی یابـد. ایـن بـاور، اسـطوره‌ای جهـانی اسـت، همان‌طوری که رابرت فریزر از اسطورهٔ جهانی پرستش درخت یاد کرده است و از اقـوامی نـام می‌برد که درخت را برای خود عقد می‌کنند (۲۰).

در باور سوم، به منظور تقدیس و صیانت از درخت –که نمـاد رویـش و سـبزی و زنـدگی است– هرکس درخت سبزی را آتش بزند کور می‌شود. هنـوز هـم در گوشـه و کنـار ایـران از جمله در دزفول بعضی از مردم باریکه‌های پارچه را به نشانهٔ عهد و تقاضای باروری به درخت گره می‌زنند یا به تنهٔ آن حنا می‌زنند.

۴-۵. اسب

۱. کشیدگی چشم اسب به هنگام یال کندن: دسته‌ای از یالش به دست زنی دهند تا او در گوشه‌ای از جامه‌اش آن را بپیچد و جامه را نگه دارد. شادی پنهان زن به دیدن یال کندن و یال در پستویی لابه‌لای جامه‌ها می‌ماند تا فرخنده شود (تیله، ۲۰۶).

۲. کسی که مریض است، برای سالم شدن یا زنی برای وضع حمل آسان مقداری گندم یا جو در لباس خود می‌ریخت، اگر اسب می‌خورد، خوشحال می‌شد که سلامتی خواهد یافت یا به آسانی وضع حمل خواهد نمود (ببر، ۱۲).

انسانهای بدوی معتقد بودند که نیرویی در همهٔ امور جریان دارد و همهٔ تغییرات نیز محصول همان نیروست. آنان اعتقاد داشتند هر چیز، جان یا همزادی دارد که جنبش و آرامش آن از حرکت و سکون یا حضور و غیاب آن سرچشمه می‌گیرد. پس برای اینکه بر مظاهر طبیعت چیره شوند، باید جان یا همزاد پدیده را موافق خود گردانند و معتقد بودند جان یا همزاد استقلال دارد و حتی با آدمیزاد کنش و واکنش دارد و از این رهگذر تقدیر آنان را رقم می‌زند، پس باید از این طریق با جلب نظرشان، آنها را موافق طبع خویش گردانید.

در باورهای یادشده از اسب به عنوان یکی از مظاهر طبیعت، یعنی موجودی که می‌تواند باعث خوشبختی و فرخندگی شود ذکر شده است. در باور اول بر اساس همگرایی جزء و کل قسمتی از یال اسب را به نشانهٔ فرخندگی همراه خود نگه می‌داشتند. در باور دوم نیز اسبی که فرخندگی و شگون دارد، اگر از گندم یا جو می‌خورد، باعث شفا یافتن یا وضع حمل آسان انسان می‌شد. پس در باور اول اسب نماد پالایش و شفا، و در باور دوم صاحب حس تشخیص فرض شده که می‌تواند سلامتی یا بیماری شخص را نشان دهد.

۴-۶. سایر موارد

۱. نان‌پوش‌کردن: برای شفا یافتن کودک مریض بدن او را با نان می‌پوشاندند (ببر، ۱۱).

۲. کسی که بچهٔ رو به مرگش را چهل شبانه‌روز در بغل نگه می‌داشت آن بچه نمی‌مرد (همان، ۱۳۲).

۳. اگر کسی هفت جامهٔ کهنه بدزد، بچهٔ گمشده‌اش پیدا می‌شود (همان، ۲۲۰).

۴. از دم در خانهٔ کسی که مرده است ریگ یا سنگ برمی‌داشتند و به جای دیگری می‌ریختند تا مرگ راه خانهٔ آنها را یاد نگیرد (همان، ۳۴۰).
۵. باز کردن فرق سر از سمت چپ شگون ندارد (همان، ۳۶۳).
۶. انداختن کلون در، در ابتدای شب شگون ندارد (همان، ۳۷۰).
۷. زنی که می‌خواست به بچه‌اش شیر بدهد اول چند قطره شیر در پیاله‌ای می‌ریخت. صفدری در توضیح آن می‌نویسد: «دو فایده داشت یکی شیر کم نمی‌آمد و دیگر اینکه یک چیزهایی است که به گفتن نمی‌آید.» (همان، ۸۸).

در مورد باور اول، دوم و چهارم می‌توانیم تحلیل رابرت فریزر را مطرح کنیم. وی برای درک بن‌مایهٔ اسطوره، دو قانون مطرح کرده است: بر اساس قانون مشابهت، با توسل به چیزی مشابه، مطلوب خود را به دست می‌آوریم. اصل دیگر قانون مجاورت و تسرّی است؛ مثلاً اگر مو یا ناخن کسی را در مجاورت شخصی دیگر قرار دهیم، آنچه بر سر فرد نخست می‌آید، برای شخص دوم نیز اتفاق می‌افتد. بر اساس این نان‌پوش‌کردن برای تسرّی برکت، سلامت و انتقال انرژی موجود در نان به شخص بیمار به کار می‌رفته است. تسرّی سلامت از پرستار به کودک بیمار به مدت چهل شبانه‌روز نیز با این قانون قابل توجیه است. همچنین آوردن سنگریزه از دم در خانهٔ مرده نیز با اصل جاندارپنداری پدیده‌ها توجیه‌پذیر است (به مورد اسب رجوع شود).

سازه‌های اسطوره‌ای باور سوم، دزدیدن هفت جامهٔ کهنه، نیز عبارت‌اند از: عدد مقدس هفت و لباس کهنه. آیا عدد هفت نماد تکرار است و رمزی در آن وجود دارد که باعث گشایش کارها می‌شود؟ و آیا لباس کهنه نشانهٔ گذشت عمر و تحمل سختیهاست؟ یا دزیدن لباس با دزدیده شدن احتمالی کودک ارتباط دارد؟

به نظر می‌رسد کراهت باز کردن فرق سر از سمت چپ، آموزه‌ای دینی باشد؛ زیرا راست، راه مستقیم و طریق سعادت معرفی شده است.

باور ششم نیز به نظر می‌رسد آموزه‌ای دینی- اجتماعی برای پذیرفتن و استقبال از میهمان باشد.

باور آخر که چکاندن چند قطره شیر در پیاله است، به برکت‌گیری از پیاله مربوط می‌شود؛ چون همان‌طور که در بحث آب اشاره کردیم، بین پیاله، مظهر روزی‌بخشی و فره، نماد شگون داشتن و سعادت، پیوستگی وجود دارد.

نتیجه

در باورهای مردم جنوب، بن‌مایه‌های ژرف اعتقاد به آنیما، تقدیس آتش و اعتقاد به ایزدان مقدسی که حفظ و صیانت مظاهر طبیعت را به عهده داشتند، وجود دارد. عناصر بومی جنوب، به ویژه قرار داشتن در منطقهٔ کم‌آب سبب شده است که به آب دیدهٔ احترام‌آمیزی داشته، از ایزدبانوی آن برای بهره‌گیری و شفای بیماران خود یاری بجویند. در تقدیس آتش نیز بن‌مایهٔ تکریم رازآمیز آتش وجود داشته و بازماندهٔ اعتقاد ایرانیان مبنی بر تقدیس آتش به عنوان نماد روشنی قابل تشخیص است.

پی‌نوشتها

1. Physiologu
2. E.B.tylor
3. Anima
4. Mana
5. Andrew Lznge
6. Sir Jams frazer
7. Ernest cassiirer

منابع

آموزگار، ژاله؛ ***تاریخ اساطیری ایران***؛ چ۵، تهران: سمت، ۱۳۸۱.

بارت، رولا؛ ***اسطورهٔ امروز***؛ ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان؛ چ۲، تهران: نشر مرکز ، ۱۳۸۲.

بهار، مهرداد؛ ***ادیان آسمانی***؛ چ۴، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۲.

پیربایار، ژان؛ ***رمزپردازی آتش***؛ ترجمهٔ جلال ستاری؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.

دریابندری، نجف؛ ***افسانهٔ اسطوره***؛ تهران: کارنامه، ۱۳۷۹.

سلیمانی، بلقیس؛ «در ستایش نشانه‌ها»، ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***؛ (دی و بهمن ۱۳۸۲).

ضیمران، محمد؛ ***گذر از جهان اسطوره به فلسفه***؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۹.

عبدالهیان،حمید؛ ***کارنامهٔ نثر معاصر***؛ تهران: پایا، ۱۳۷۹.

فریزر، رابرت؛ ***شاخهٔ زرین***؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ چ۳، تهران: آگه، ۱۳۸۶.

کوروجی کویاجی، جهانگیر؛ ***بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران***؛ ترجمهٔ جلیل دوستخواه، چ۲، تهران: آگه، ۱۳۸۰.

لوی استروس، کلود؛ ***اسطوره و تفکر مدرن***؛ ترجمهٔ فاضل لاریجانی و علی جهان پولاد؛ تهران: فرزان، ۱۳۸۰.

میرعابدینی، حسن؛ ***فرهنگ داستان نویسان ایران از آغاز تا امروز***؛ تهران: کاوش، ۱۳۷۴.

ـــــــــــــ؛ ***صد سال داستان‌نویسی***؛ ۳ج، تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۴.

هادی، سهراب؛ ***شناخت اسطوره‌های ملل***؛ تهران: تندیس، ۱۳۷۷.

یزدانی خرم، مهدی؛ «گفت‌وگو با محمدرضا صفدری»، ***همشهری***؛ (بیستم اردیبهشت ۱۳۸۰).

ادبیات کلاسیک فارسی

«ناهید» در شاهنامهٔ فردوسی و اشعار حافظ

رضا امینی*

مقدمه

بررسی ادبیات ملتهای مختلف نشان می‌دهد که بخش بزرگی از آنها حاصل پروردن و پرداختن مفاهیم اسطوره‌ای و افسانه‌ای است. به بیان دیگر اسطوره‌های کهن این ملتها در متون ادبی، به‌ویژه متون نظم، آنها بازتاب یافته است. برای مثال اشعار و نوشته‌های شکسپیر، شاعر شهیر انگلیسی، آکنده از اصطلاحات، نامها و مفاهیم اسطوره‌ای یونان و روم باستان است. نفوذ وحضور مفاهیم اسطوره‌ای در ادبیات غرب در حدی است که بدون شناخت و آگاهی از مفاهیم، تلویحات و تداعیهای آنها نمی‌توان متونی چون آثار شکسپیر را درک کرد.

از سوی دیگر بررسی ادبیات جهان، وجود شباهتهای بسیاری در مفاهیم و شخصیتهای اسطوره‌ای ملتهای مختلف را نمایان می‌سازد. این شباهتها را می‌توان حاصل دو عامل عمده دانست: یکی ذهنیت انسانی مشترک که صرف نظر از تفاوتهای محیطی، زمانی و جغرافیایی می‌تواند مفاهیم و الگوهای مشابه بیافریند، و دیگری نفوذ و تراوش مفاهیم اسطوره‌ای و اصولاً هر مفهوم فرهنگی از ملتی به ملتهای دیگر. همچنین بنا بر طبیعت تحول‌پذیر انسان و با توجه به اینکه اوضاع زندگی هر ملتی همواره دستخوش دگرگونیهای بزرگ است، مفاهیم اسطوره‌ای زاده شده، پرورده شده، در الگوی زندگی و فرهنگ مردم تأثیر گذاشته، رفته رفته ضعیف شده،

* دانشجوی دکتری زبانشناسی دانشگاه تربیت مدرس

می‌میرد و جای خود را به اسطوره‌های دیگری می‌دهد که یا ممکن است ذهنیت آن ملت در طول زمان آفریده باشد یا به دلایل غلبهٔ نظامی یا فرهنگی از ملتهای دیگر قرض گرفته شده باشد. گاه نیز ممکن است مفهومی اسطوره‌ای باقی مانده باشد؛ اما تداعیها و تلویحات اسطوره‌های ملتهای دیگر به آن نسبت داده شده باشد.

در این نوشته، واژهٔ «ناهید» در شاهنامهٔ فردوسی و اشعار حافظ بررسی می‌شود. پرسشهای اصلی این مقاله عبارت‌اند از: ۱. آیا مفاهیم اسطوره‌ایِ ایرانیِ ناهید در اشعار فردوسی و حافظ بازتاب یافته است یا خیر؟ ۲. در صورتی که این مفاهیم در یکی از این دو منبع منعکس شده و در دیگری بازتاب نیافته باشد، چه عواملی در این موضوع دخیل بوده‌اند؟

به منظور فراهم آوردن زمینهٔ بررسی واژهٔ ناهید در اشعار این دو شاعر و پاسخ به پرسشهای بالا، پیشینهٔ اسطوره‌ای واژهٔ ناهید بررسی می‌شود.

آبان یشت، یکی از یشتهای اوستا، به توصیف و ستایش ایزدبانو آناهیتا[۱] اختصاص دارد. ناهید[۲] که در فارسی به گونه‌های ناهیده، ناهده و اناهید آمده، در پهلوی اناهیت و اناهیذ است. در اوستا اناهیت[۳] از دو بخش ساخته شده است: ان و آهیت. بخش نخست ادات نفی است و بخش دوم به معنای ناپاک و پلید؛ بنابراین معنای کلی واژهٔ آناهیت پاک، بی‌آلایش، بی‌عیب و بی‌لکه است (مقدم، ۲۵۳۷؛ شهیدی، ۱۳۷۷؛ باستانی پاریزی، ۱۳۴۴؛ خرمشاهی، ۱۳۶۸).

تصویری که در اوستا از ناهید به دست داده می‌شود، تصویر زن جوان، خوش‌اندام، خوش‌پوش و آراسته‌ای است که در او صفات نیرومندی، زیبایی و خردمندی فراوان است. او را ایزدبانوی عشق و باروری نیز نامیده‌اند؛ چرا که چشمهٔ حیات از وجود او می‌جوشد و بدین سبب «مادر– خدا» نیز نامیده می‌شود (فروهر، ۱۳۸۰؛ بهار، ۱۳۶۲؛ هینلز، ۱۳۶۸). در اوستا به زرتشت امر می‌شود که او را بپرستد و به بزرگان بسیاری چون هوشنگ، جمشید و فریدون اشاره می‌شود که برای او قربانی کنند و هدایایی به او پیشکش کرده تا او آنها را در رسیدن به اهدافشان یاری دهد. نکتهٔ قابل توجه به نوشتهٔ مقدم این است که در مواردی که دشمنان ایران از او طلب یاری داشته‌اند آناهیتا به آنها کمک نکرده است.[۴] ریزه‌کاری و ظرافتی که در توصیف پیکر ناهید در اوستا دیده می‌شود باعث شده است بسیاری از پژوهندگان گمان کنند این وصف تندیس او در طاق بستان است (مقدم، ۲۵۳۷: ۵۵–۵۶).

آنجا ایستاده، دیده شدنی
آب بانو اناهید
به کالبد کنیزی سریرا (زیبا) زورمند، خوب رسته
کمر بالا بسته، بلند از چهره (تخمه) رایمند، آزاده
بر دوشش تنپوشی پوشیده پربافته (هزار بفت)، زرین
بازوانش زیبا سپید، به ستهمی اسبان
بادیه و برسم بدست
با گوشواره های آویزان چهارکنار، زرین
مینایی، خوب آزاده (بر گوش) می برد
آب بانو اناهید
میانش را بسته تا پستانهایش خوش کالبد شود
تا این سان نازنین باشد
بر سرش بساکی بسته
آب بانو اناهید
صد ستاره زرین هشت قوسی، همچو اراده
با درفشهای آویزان، زیبا گرداگرد، خوب کرده (خوب ساخته)
جامهٔ ببر بر تن دارد
آب بانو اناهید
از سیصد پوست ببر
چها بار زاییده در زمان درست پرداخته
چهرش درخشان دیده می‌شود چون سیم و زر
با موزه‌ای (کفشی) نازنگ پوشیده
همه رنگ، زرین، تابان

تأثیر و اهمیت این ایزدبانو در دین زرتشتی تا بدان جا بود که در سراسر ایران تندیسهای بسیاری از آن ساخته شده بود و «شهرها و ناحیه‌ها و پرستشگاههای بسیاری به نام دوشیزه ناهید خوانده شده‌اند». (بیر، ۱۹۸۵: ۱۰۰۹-۱۱۱۱) به نوشتهٔ مقدم با آمدن دین مهر، چهرهٔ پرستشگاه‌های ایران دگرگون شده، پیروان این دین نگار و شمایل و تندیس مهر و ناهید،

مادرخواندهٔ خداوند را در پرستشگاهها می‌گذاشتند و در خانه‌ها برای دعا و برکت نگاهداری می‌کردند ... . مهریها به ویژه مادر خداوند را گرامی می‌داشتند و برای بزرگداشت او بسیاری از پرستشگاههای خداوند را ناهید نامگذاری می‌کردند (۴۷ – ۴۸). دکتر مقدم همچنین به نقل از ابن اثیر، بوبولیبوس، ابسیدور، همدانی، یاقوت و غیره اشاره می‌کند که در استخر، کنگاور و ارمنستان پرستشگاههای بزرگ و باشکوهی به نام ناهید وجود داشته است (همان‌جا). باستانی پاریزی با اشاره به اینکه در بناهای به جای ماندهٔ تاریخی ایران، بناهای[۵] بسیاری وجود دارد که «به نام و نسبت دختر معروف است»[۶] و ضمن برشمردن نمونه‌های بسیاری برای آنها این پرسش را مطرح می‌کند که این دختر کیست؟ احترام به عناصر چهارگانهٔ آب، باد، خاک و آتش و خدایانی که برای این عناصر تصور می‌کردند در ایران قدیم همواره پا برجا بوده است. بالطبع کمبود آب در سرزمین پهناور ایران موجب احترام بیشتر به ایزدان آب می‌شده است. باستانی پاریزی به نقل از هردوت به معابد و آتشکده‌های ایرانیان قدیم نیز اشاره می‌کند: «... البته کلیهٔ آتشکده‌ها و معابد ایزدان مورد احترام خاصی بوده است؛ ولی آتشکده‌هایی که به ناهید اختصاص داشته از همه مجلل‌تر و معظم‌تر بوده است و پادشاهان و امرا در تجلیل و تزیین معابد این فرشتهٔ ایرانی –که آب و برکت را نصیب دشتهای وسیع ایران می‌کرد– تلاش می‌نموده‌اند.» (۲۳۴)

برخی از پژوهشگران در بررسی کیش زرتشتی که از آنها به عنوان «نوآوری ایرانی» یاد می‌کنند، به جذب ایزدبانویی بیگانه اشاره می‌کنند که گویا همان ایشتر آشوری و بابلی، بانوی سیارهٔ زهره و ایزدبانوی عشق و جنگ است. به گفتهٔ هرودت، ایرانیان آموخته بودند که برای این «ایزدبانوی آسمانی» که بعدها نویسندگان یونانی وی را «آفرودیت آنائتیس» یا به طور ساده «آنائتیس» نامیدند، قربانی کنند. از تلفیق شواهد به دست آمده از اوستا، کتابهای پهلوی، آیینهای زرتشتی و منابع یونانی می‌توان برای این نوآوری توضیحی این چنین به دست داد: ایرانیان غربی، ایشتر را با عنوان «بی‌آلایش»، یعنی آناهیتیش می‌ستودند که نامش به سیارهٔ زهره هم داده می‌شد. آن گاه این آناهیتیش با استفاده از صفت اوستایی آناهیتا به ایزد «هروتی اردوی سورا» تبدیل شد که از این پس همواره در نیایشهای اوستایی با صفت سه‌گانهٔ «اردوی سورا اناهیتا» خوانده می‌شود و نام خاص وی را به فراموشی سپردند. ظاهراً از آنجا هروتی را برای این همانند انگاری برگزیده بودند که وی را به عنوان روداید و برای طلب حاصلخیزی بسیار

می‌پرستیدند. در عبادات هخامنشیان، اناهیتا با همانندسازی با یک رودایـزد، بـا جایگـاه اهـورهٔ سوم، یعنی «پسر آبها» یا همان اپام نپات، وفق داده شده است (بـویس، ۱۳۸۱: ۸۸-۸۹). بنـابراین به باور بویس آناهیتا دارای منشئی غیرایرانی است و باید منشأ او را در میان‌رودان جسـت‌وجـو کرد.[۷]

ناهید در منابع زرتشتی فقط ایزدبانوی آبها نیست، بلکه «نطفهٔ مردان و مشیمهٔ زنـان را نیـز پاک می‌کند و زایش زنان را آسان می‌سازد». (باستانی پاریزی، ۱۳۴۴: ۲۳۴) مقدم اشـاره مـی‌کنـد برای اینکه فر زرتشت که در تخمهٔ او در دریاچهٔ کانفسه نهفته بود بـدون آلـودگی و پـاک بـه سوشیانس منتقل شود، باید مادر او دوشیزه و پاک باشد و به همین دلیل است کـه صـفت ایـن دوشیزه ناهید است (۳۲). ناهید یا ایزدبانوی آبها در دین مهر نیز دارای جایگاه ویـژه‌ای اسـت. «چشمه، چاه آب، تالاب و برکه، همیشه جزئی جدانشدنی از پرستشگاه‌های دین مهر بوده‌اند و عناصر و موجوداتی چون دلفین، مروارید و نیلوفر که بـا آب در ارتبـاط هسـتند در دیـن مهـر اهمیت زیادی یافته‌اند.» (همان‌جا)[۸]

ناهید در علم نجوم نام سیاره‌ای در منظومه شمسی است که به سبب فاصله از خورشید در جایگاه دوم است. این سیاره در اسطوره‌شناسی رومی، ونوس[۹] گفته می‌شود. ونوس ایزدبـانوی عشق و زیبایی است. گفته می‌شود ونوس دختر ژوپیتر[۱۰] و دونه[۱۱] بوده است و از کـف آبهـای دریا به وجود آمده است و بنابراین آفرینش او پاک و بی‌آلایش است. او تن‌پوشی مـی‌پوشـیده است که به گونه معجزه‌آسایی باعث برانگیخته شدن عشق در دیگری می‌شده اسـت. از جملـه لقبهای ونوس می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: تطهیرکننده،[۱۲] بخت نیکو،[۱۳] لـذت شـهوانی[۱۴] و پیروزی.[۱۵] در دوران امپراتوری روم او به عنوان Venus of verticordia که محافظ صـفات زنانگی است، ستایش می‌شده است. در اسطوره‌شناسی رومی، ونوس با زایایی و کشاورزی نیز در ارتباط است و با عنوان سنت ونر[۱۶] وارد دیانت مسیحی شده، رنگ و بوی مسیحی می‌یابـد (جابز، ۱۹۶۲: ۱۶۴۴-۱۶۴۵).

در اسطوره‌شناسی یونانی همتای ناهید یا آناهیتای ایرانی آنائیتیس گفته مـی‌شـود و او را در ارتباط با آرتمیس، آتنه، آفرودیته و سیبل می‌شناسند. آفرودیته یکـی از دوازده خـدای المپیـا و دهندهٔ زیبایی و جاذبهٔ جنسی بود. گفته می‌شود که او نیز از کف آبهای دریـا بـه وجـود آمـده، همسر وفاداری نبوده و به جای پایبندی به ازدواج، پایبند شهوت بـوده و بـا خـدایان بسـیاری

رابطه داشته است (گرنت، و هزل، ۱۹۷۳: ۵۷ – ۵۸). در اسطوره‌شناسی ارمنی نیز همتای او دختر آرامازد، خواهر مینر و نانه است که ایزدبانوی حاصلخیزی و محافظ زنان به هنگام زایش است. او همچنین مادر دانشها و محافظ حیوانات و مریضها است و به او مادر طلایی، ملکه یا بانوی بزرگ نیز گفته می‌شود. در اسطوره‌شناسی ارمنی، روسپیگری با ستایش او در ارتباط است و نشان او مشعل است (همان، ۹۰؛ بویس، ۱۹۸۵: ۱۰۰۴).

در اسطوره‌شناسی میان‌رودان، ایشتر بیش از هر کس دیگری با آناهیتای ایرانی دارای اشتراکاتی است. بر روی یکی از لوحهایی که در میان‌رودان به دست آمده است، چگونگی ورود ایزدبانوی حاصلخیزی، ایشتر، به قلمرو مردگان یا «دنیای بدون بازگشت» و دربند شدن او شرح داده شده است. گفته می‌شود در زمان غیبت او هر گونه زایایی از انسان و حیوان دور می شود؛ اما با بازگشت او به زمین زندگی به حالت عادی برمی‌گردد (مجیدزاده، ۱۳۷۹: ۲/ ۹۷).[۱۷]

ناهید در شاهنامه و اشعار حافظ

در این قسمت ناهید را در شاهنامه و اشعار حافظ بررسی می‌کنیم؛ اما پیش از این، گزیدهٔ کوتاهی دربارهٔ زندگی فردوسی و حافظ ذکر می‌کنیم.

نام سرایندهٔ شاهنامه را برخی منابع احمد، بعضی حسن و برخی منصور ذکر کرده‌اند. کنیهٔ او را نیز ابوالقاسم و تخلصش را فردوسی گفته‌اند. زادگاه او یکی از ده‌های شهر طوس بوده است و «سال زاده شدن شاعر معلوم نیست و کسی ذکر نکرده است»؛ اما با توجه به برخی از قراین–از جمله آنهایی که در شاهنامه وجود دارد– پژوهشگران بر این باورند که او در یکی از سالهای ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۹ یا ۳۳۰ هجری پا به جهان گذاشته است و در سال ۴۱۱ یا ۴۱۶ از دنیا رفته است.

حافظ تخلص کسی است که به نوشتهٔ برخی منابع خود را «محمد بن محمد بن محمد الملقب بشمس الحافظ الشیرازی» معرفی می‌کرده است. حافظ در حدود سال ۷۲۷ هجری، یعنی در اوایل قرن هشتم در شیراز زاده شده و در اواخر همین قرن از دنیا رفته است (دبیرسیاقی، ۱۳۷۰: ۲۵–۲۶؛ صفا، ۱۳۷۱؛ همایی، ۱۳۷۵).

ناهید در شاهنامه

کاربرد واژهٔ ناهید در شاهنامه دو گونه است: مواردی که ناهید به صورت اسم خاص آمده و مواردی که به صورت اسم خاص به کار نرفته است. نخست مواردی را بررسی می‌کنیم که ناهید به گونهٔ اسم خاص یاد شده است.

در شاهنامهٔ فردوسی در مجموع، واژهٔ ناهید شش بار به شکل اسم خاص به کار رفته است: یک بار در داستان پادشاهی گشتاسب و چهار بار در داستان پادشاهی داراب. در داستان پادشاهی گشتاسب، ناهید دختر قیصر روم است که به همسری پادشاه ایران، گشتاسب، در می‌آید و پس از آن او را کتایون می‌خوانند:

*پس آن دختر نامور قیصر را — که **ناهید** بد نام آن دختر را*
کتایونش خواندی گرانمایه شاه — دو فرزندش آمد چو تابنده ماه

در این داستان کتایون از دلاوری گشتاسب خوشش می‌آید و خود تمایل دارد به همسری او درآید. به طورکلی می‌توانیم بگوییم که ازدواج ناهید (کتایون) و گشتاسب سرانجام نیکویی دارد که شاید علت آن را تمایل ناهید به این ازدواج بدانیم، برخلاف ازدواجهای دیگری که در شاهنامه بین ایرانی و غیرایرانی انجام می‌گیرد و در آنها دختر از هرگونه حق انتخاب یا مخالفتی محروم است. چنین مواردی را در داستان پادشاهی داراب و ازدواج او با ناهید شاهدیم. در این داستان ناهید دختر فیلقوس پادشاه روم است. فیلقوس از پادشاه ایران، داراب، شکست می‌خورد. اطرافیان داراب او را با خبر می‌سازند که فیلقوس دختر زیبایی دارد. شاه ایران به فیلقوس پیشنهاد می‌کند که دخترش را به همسری او دهد، خراجگزار ایران شود و در عوض سلطنتش باقی بماند:

پس پردهٔ تو یکی دختر است — که بر تارک بانوان افسر است
*نگاری که **ناهید** خوانی ورا — بر اورنگ زرین نشانی ورا*
به من بخش و بفرست با باژ روم — چو خواهی که بی‌رنج ماندت بوم

فیلقوس می‌پذیرد و بدین ترتیب ناهید همسر داراب و شهبانوی ایران می‌شود. اما شبی بوی بدی از دهان ناهید به مشام داراب می‌رسد و همین باعث می‌شود که او از ناهید آزرده شود. پزشکان فرا خوانده می‌شوند تا برای بوی بد ناهید درمانی پیدا کنند:

*کنیزک پس پشت **ناهید** شست — ازان هر یکی جامی از زر بدست*

*پزشکان دانـــاده را خواندنـــد بـــه نزدیـــک **ناهیـــد** بنشـــاندند*

با این همه، مهر داراب از ناهید بریده می‌شود و علاقه‌مندی او به ناهید بازنمی‌گردد. در نهایت او را به نزد پدرش برمی‌گرداند، بی‌خبر از اینکه ناهید از او باردار است. داراب پس از برگرداندن ناهید به روم زن دیگری را به همسری می‌گیرد و از او صاحب فرزند می‌شود:

*وزان پس کـه **ناهیـد** نـزد پـدر بیامـد زنـی خواسـت دارا دگـر*
*یکی کودک آمـدش با فـر و یـال ز فرزنـد **ناهیـد** کهتـر بـه سـال*

در دربار روم باردار بودن ناهید مخفی نگه داشته می‌شود و پس از اینکه او فرزندش را به دنیا می‌آورد، فیلقوس او را فرزند خود معرفی می‌کند و نامش را اسکندر می‌گذارد. اسکندر در دامان مادر و در دربار روم بزرگ شده، در رأس سپاهی به ایران حمله می‌کند و سلطنت را از داراب گرفته، پادشاه ایران می‌شود.

داستان ازدواج ناهید با داراب، جدایی آنها، زاده شدن اسکندر و سرانجام ناخوشایند داراب معمولاً دو گونه تعبیر می‌شود: تعبیر نخست این است که به هر حال شکست داراب در مقام پادشاه ایران از اسکندر شکست از بیگانه نبوده، بلکه شکست از پسر خودش بوده است که او نیز ایرانی است. به نظر می‌رسد چنین دیدگاهی به نوعی در پی القای اندیشهٔ شکست‌ناپذیری ایرانیان است؛ اما تعبیر دوم از منظری فمنیستی است که می‌گوید ناهید برای انتقام گرفتن از داراب و جبران بی‌وفایی او و ستمی که در حقش روا داشته، اسکندر را پرورش داده و سرانجام پادشاهی داراب را برباد داده است.[۱۸]

با نگاهی کلی درمی‌یابیم که سرانجام ناخوشایند ازدواج ناهید -که بیگانه و غیرایرانی است- با داراب در شاهنامه موارد مشابه دیگری دارد که در همهٔ آنها ازدواج پادشاه، پهلوان یا حتی دختری ایرانی با غیر ایرانی یا انیرانی، پایان خوشی نداشته است و معمولاً به کشته شدن و بدبختی طرف ایرانی انجامیده است. این نکته مورد توجه برخی از پژوهشگران بوده است. سرامی اشاره می‌کند که ازدواج با بیگانه در بیشتر موارد در شاهنامه «حادثه‌ای شاد است که رویدادهای غم‌انگیزی را در پی‌دارد»؛[۱۹] مثلاً وقتی خواستگاری خاقان از گردیه مطرح می‌شود او چنین می‌گوید:

از او نسبت آهو بزرگ است شـاه دلیـر و خداونـد تـوران شـاه
ولـیکن چـو بـا تـرک ایرانیـان بکوشد که خویشـی بـود در میـان

ز پیونـد و از بنـد آن روزگـار — غـم و رنـج بینـد بـه فرجـام کـار
نگـر تـا سـیاوش از افراسـیاب — چـه برخـورد جـز تـابش آفتـاب
سر خویش داد از نخستین به باد — جوانی کـه چـون او ز مـادر نـزاد
همان نیـز پـور سـیاوش چـه کـرد — ز تـوران و ایـران بـرآورد گـرد

پایان ناخوشایند ازدواج با بیگانه را در شاهنامه را شاید بتوانیم از یک سو با توجه بـه ایـن جهان‌بینی خاص فردوسی تبیین نماییم که همواره در پی نشان دادن برتری ایرانیان بر انیرانیـان است، از سوی دیگر او نیز همانند بسیاری از ایرانیان به بیگانه نظر مسـاعدی نداشـته و آنهـا را درخور اعتماد و ازدواج با ایرانیان نمی‌دانسته است.

نکتهٔ دیگری که باید مورد توجه قرار گیرد و نگارنده بـرای آن پاسـخی نیافتـه اسـت، ایـن است که چرا در این دو داستان در هر دو مورد نام دختر بیگانه‌ای که به همسری پادشـاه ایـران درآمده است، فارسی است، درحالی‌که نام پدران آنها، قیصر روم و فیلقوس، غیرفارسـی اسـت. البته این مسئله فقط محدود به این دو مورد نمی‌باشد و در موارد دیگری نیز که دختری انیرانی به همسری ایرانی درآمده است، دختر نام ایرانی دارد.

در شاهنامهٔ فردوسی در یک مورد به ناهید، در کنار چیزهـای دیگـر، سـوگند خـورده مـی شود:

بـدان برتـرین نـام یـزدان پـاک — به رخشـنده خورشـید و بـر تیـره خـاک
*به تخت و کلاه و به **ناهیـد** و مـاه — کـه مـن بـد نکـردم شـما را نگـاه*

(داستان فریدون)

گاهی نیز، بزرگی و قدرت خداوند با اشاره به آفرینش چیزهـایی چـون ناهیـد نشـان داده می‌شود:

خداونـد کیـوان و گـردان سـپهر — فروزنـدهٔ مـاه و ناهیـد و مهـر (آغـاز کتـاب)
ازویسـت شـادی ازویسـت زور — خداونـد کیـوان و ناهیـد و هـور (داسـتان منـوچهر)
از آن ترس کو هوش و زور آفرید — درخشـنده ناهیـد و هـور آفریـد (داسـتان منـوچهر)
خداونـد ناهیـد و گـردان سـپهر — کزویست پرخاش و آرام و مهر (داستان خاقان چـین)
خداونـد کیـوان و ناهیـد و هـور — خداوند پیل و خداوند مور (داستان هفتخوان اسفندیار)
جـز او را مخـوان کردگـار سـپهر — فروزنـدهٔ مـاه و ناهیـد و مهـر (پادشـاهی اسـکندر)

در بیتهای بالا ناهید همان سیارهٔ معروف آسمان است که در کنار ماه، خورشید، کیوان و غیره از آن نام برده شده است. در مواردی نیز برای اشاره به درخشندگی و زیبایی چیزی به ناهید اشاره شده است:

درون وی آگنده موی سمور — به رخ برنگاریده ناهید و هور (داستان منوچهر)
ز گرز تو خورشید گریان شود — ز تیغ تو ناهید بریان شود (داستان سهراب)
ز تیغ تو خورشید بریان شود — ز گرز تو ناهید گریان شود (داستان کاموس کشانی)
چو شد روی گیتی چو دریای قیر — نه ناهید پیدا نه بهرام و تیر (داستان کاموس کشانی)
نشست از بر تخت خورشیدچهر — ز ناهید تابنده‌تر بر سپهر (پادشاهی اسکندر)
که شیر ژیانست هنگام رزم — به ناهید ماند همی روز بزم (پادشاهی اشکانیان)
زمین را ببوسید گلشهر و گفت — که خورشید را گشت ناهید جفت (داستان سیاوش)
شنیده بران سرو سیمین بگفت — که خورشید ناهید را گشت جفت (پادشاهی شاپور ذوالاکتاف)
یکی کودک آمدش خورشیدچهر — ز ناهید تابنده‌تر بر سپهر (داستان نوشزاد با کسری)
بدو گفت گردوی نوشه بدی — چو ناهید در برج خوشه بدی (پادشاهی خسرو پرویز)
که روشن بدی در شب تیره چهر — چو ناهید رخشان شدی بر سپهر

در شاهنامه سه بار واژهٔ «زهره» به کار رفته است. در یک مورد سراینده به یزدانی سوگند می‌خورد که نگارندهٔ زهره و مشتری است:

*به یزدان که او برتری است — نگارندهٔ **زهره** و مشتری است*

(پادشاهی هرمزد)

در اینجا واژهٔ زهره جایگزین ناهید شده است. در دو مورد دیگر واژهٔ زهره در کنار واژهٔ بهرام به کار رفته است:

ز بهرام و زهره ست ما را گزند — نشاید گذشتن ز چرخ بلند (یزدگرد)
زن گازر و گازر و مهره را — بیارید بهرام و هم زهره را (پادشاهی همای چهرزاد)

ناهید یا زهره –که در فلک سوم قرار گرفته است– در باورهای کهن ایرانی سعد دانسته می‌شده است (یاحقی، ۱۳۷۴: پانوشت ۱) و بهرام –که خدای جنگاوری و پیروزی است– طالع نحس دارد (فروهر، ۱۳۸۰: ۷۷–۷۸)؛ بنابراین در این دو بیت باورهای کهن ایرانی تجلی پیدا کرده است.

ناهید در اشعار حافظ

در اشعار حافظ در مجموع ناهید سه بار و همتای عربی آن، یعنی زهره یازده بار بـه کـار رفتـه است. برخلاف شاهنامهٔ فردوسی، در اشعار حافظ در هیچ موردی ناهید یـا زهـره بـه صـورت اسم خاص به کار نرفته‌اند؛ البته این امر با توجه به اینکه اشعار حافظ برخلاف شـاهنامه شـامل روایت داستان و حماسه نیست، توجیه‌پذیر است. موارد کاربرد این دو واژه در اشعار حـافظ از این قرار است: کاربرد یکی از این دو واژه برای اشاره به سیاره‌ای در منظومهٔ شمسی؛ اسـتعمال یکی از این دو واژه یا ترکیبات آنها در معنـای زیبـارو؛ بـه کـارگیری ایـن واژه هـا در معنـای مطرب، چنگی و مواردی از این دست.

بیت زیر تنها بیتی است در اشعار حافظ که در آن ناهید فقط به یـک سـیاره اشـاره دارد و هیچ نسبتی از نسبتهایی که به ناهید یا زهره داده می‌شود، به آن داده نشده است:

*ز جور کوکب طالع سحرگاهان چشمم چنان گریست که **ناهید** دید و مه دانست*

(۴۷ /۷)

در اشعار حافظ در بیشتر مواردی که ناهید یا زهره به سیارهٔ معروف منظومهٔ شمسی اشـاره می‌کند، یکی از صفات یا نسبتهایی که به زهره داده می‌شود ذکـر مـی‌گـردد. در برخـی مـوارد ناهید/ زهره چنگی، چنگ‌نواز، بربط‌نواز یا به هر حال نوازندهٔ سازی است:

*چنان برکش آواز خنیاگری که **ناهید** چنگی به رقص آوری (ساقی‌نامه)*

*بیاور می که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن به لعب **زهره** چنگی و مریخ سلحشورش*

(۲۷۸ /۳)

ز چنگ زهره شـنیدم کـه صـبحدم مـی‌گفـت غـــلام حـــافظ خـــوش‌لهجـــه آوازم

(۳۳۳ /۹)

در زوایای طربخانهٔ جمشـید فلـک ارغنون ساز کند زهره به آهنـگ سـماع

(۲۹۳ /۳)

که حافظ چو مستانه سازد سرود

ز چرخش دهد زهره آواز رود (ساقی نامه)

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت

کس نمی‌داند ذوق مستی می‌گساران را چه شد

(۱۶۹ /۸)

*وآن‌گهم در داد جامی کز فـروغش بـر فلـک **زهره** در رقص آمد و بربط‌زنان می‌گفت نوش*

(۳/ ۲۸۶)

در برخی موارد نیز ناهید/ زهره غزلسرا، ترانه‌ساز یا سرودخوان است:

*غزلســـرایی **ناهیـــد** صـــرفه‌ای نبـــرد در آن مقـام کـه حـافظ بـرآورد آواز (۹/ ۲۵۱)*
*چون به هوای مدحتت **زهره** شود ترانه‌ساز حاسدت از سماع آن محـروم بـاد (قطعـات،۹)*
در آسـمان نـه عجـب گـر بـه گفتـهٔ حـافظ سرود زهـره بـه رقـص آورد مسـیحا را (۸/ ۴)

در ابیات زیر نیز ترکیب «زهره‌جبین» در معنای زیبارو به کار رفته است:

یـا رب آن شـاه‌وش مـاهرخ زهـره‌جبـین در یکتای که و گوهر یک‌دانـهٔ کیسـت (۶/ ۶۷)
بر جهـان تکیـه مکـن ور قـدحی مـی داری شادی زهره‌جبینان خور و نازک‌بدنان (۵/ ۳۸۷)

در اشعار حافظ در دو بیت، سعد و نحس بودن اجرام آسـمانی ذکـر شـده اسـت. در یـک مورد زهره در مقابل مریخ -که همان بهرام و نماد جنگاوری و طالع نحس است- قـرار گرفتـه است:

*بیاور می کـه نتـوان شـد ز مکـر آسـمان ایمـن به لعب **زهره** چنگـی و مـریخ سلحشـورش*

(۳/ ۲۷۸)

در مورد دوم، زهره در مقابل زحل قرار گرفته است که «در احکام نجـوم نحـس اکبـر شـمرده می‌شود». (خرمشاهی، ۱۳۶۸) چنین تقابلی را در شاهنامه نمی‌بینیم.

*بگیـر طـرهٔ مـه‌چهـره‌ای و قصـه مخـوان که سعد و نحس ز تـأثیر **زهـره** و زحـل اسـت*

(۴۵/۵)

نتیجه

واژه‌های ناهید و زهره در شاهنامهٔ فردوسی به ترتیب ۲۵ و سه بار، و در اشـعار حـافظ سـه و یازده بار به کار رفته‌اند. واژهٔ زهره همتای عربی واژهٔ فارسی ناهید است. علت به‌کارگیری زیـاد واژهٔ ناهید در شاهنامه را می‌توان به دو چیز نسبت داد: یکی فارسی‌گرایی فردوسی و تـلاش او برای زنده نگه داشتن زبان فارسی و آیینها و سنتهای ایرانی است و دیگر نفوذ کمتر زبان عربی در عصری که او می‌زیست. دربارهٔ مواردی هم که واژهٔ زهـره در شـاهنامه آمـده اسـت، شـاید بتوان گفت که آن سه بیت سرودهٔ فردوسی نیست و بعدها به شـاهنامه اضـافه شـده اسـت یـا

دست‌کم واژهٔ زهره بعدها جایگزین واژهٔ ناهید شده است. البته تأیید چنین ادعایی مستلزم بررسی نسخه‌های مختلف شاهنامه و کاوش فنی بیتهای مورد نظر است. در مورد شمار بسیار واژهٔ زهره در اشعار حافظ، در مقایسه با واژهٔ ناهید، می‌توان آن را به بسط دامنهٔ نفوذ و کاربرد زبان عربی در عصر حافظ در مقابل عصر فردوسی دانست. در این باره عامل زمان را نباید از یاد ببریم؛ چرا که بین زمان سروده شدن شاهنامه و اشعار حافظ چهار قرن فاصله وجود داشته است و با توجه به تسلط سیاسی و فرهنگی اعراب بر ایران، در بخش عمده‌ای از این دوران، فرصت کافی برای بسط نفوذ زبان عربی مهیا بوده است.

این پژوهش نشان می‌دهد در مواردی که واژهٔ ناهید یا زهره در اشعار فردوسی به کار رفته است، نزدیکی بیشتری با مفاهیم اسطوره‌ای ایرانی احساس می‌شود؛ به عنوان مثال در یک مورد فردوسی به ناهید سوگند می‌خورد و در مواردی نیز بزرگی و قدرت خداوندی گوشزد می‌شود که توانایی آفرینش ناهید و امثال آن را دارد. البته باید اشاره کنیم که نه در شاهنامه و نه در اشعار حافظ اشاره‌ای آشکار به جایگاه ناهید در مقام ایزدبانوی آبها و حاصلخیزی و صفاتی که به او نسبت داده می‌شود، وجود ندارد؛ اما مواردی را که در آنها ناهید/ زهره در شاهنامه و اشعار حافظ به زیبایی و خوبرویی وصف شده و نیز مواردی که سعد و نحس بودن ناهید/زهره و بهرام یا زحل مطرح شده است، می‌توان تجلی یکی از صفات ناهید، یعنی وجاهت و زیبایی در اسطوره‌شناسی ملتهای مختلف و تجلی باورهای کهن ایرانی دانست. همچنین در اشعار حافظ در بیشتر موارد ناهید/ زهره چنگی، مطرب، خنیاگر، و مشغول ترانه‌سازی و غزلسرایی است. هیچ یک از این صفات در آناهیتا یا ناهید ایرانی دیده نمی‌شود و در شاهنامه نیز چنین صفاتی به ناهید نسبت داده نشده است. در عوض چنین صفاتی را در همتایان غیرایرانی آناهیتا می‌بینیم. بنابراین می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که چنین صفاتی تحت تأثیر اسطوره‌شناسی و باورهای کهن ایرانی نیست، بلکه بیشتر تحت تأثیر مفاهیم و باورهای اسطوره‌ای بیگانه است که به ناهید/ زهره نسبت داده شده است که می‌تواند معلول بسط و نفوذ زبان عربی و مفاهیم و باورهای اسطوره‌ای فرهنگ مرتبط با آن باشد. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که هر دو شاعر ناهید و زهره را یکی می‌دانسته‌اند و آنها را به جای یکدیگر به کار می‌برده‌اند.

پی‌نوشتها

۱. نام کامل این ایزدبانو در اوستا «اردویسور آناهیتا» است که مرکب از «ارد» به معنای برآمدن و فزودن و بالیدن است، «سور» به معنای قوی و قادر که در سانسکریت به معنای نام‌آور و دلیر است و «آناهیتا» که در متن به معنای آن اشاره می‌شود. باستانی پاریزی به این نکته اشاره می‌کند که «اردویسور ناهید» در اوستا نام رودی جاودانی نیز می‌باشد که از فراز کوه «هکر» به دریای فراخ کرت می‌ریزد (۲۳۱).

۲. برخی منابع اشاره کرده‌اند که ناهید واژهٔ فارسی نیست. به عنوان نمونه در فرهنگ آنندراج در توضیح ناهد و ناهید چنین آمده است: «به کسر ثالث. ف. نام مادر اسکندر و نام زهره است و گفته‌اند که ناهید لغت فارسی نیست و نام زهره به فارسی پری‌دخت باشد.» در فرهنگ نظام نیز ذیل واژهٔ ناهید اشاره می‌شود: « نام ستارهٔ سوم از هفت سیاره است که نام دیگرش زهره است. این لفظ مفرس از ناهد عربی است که به معنای زن نارپستان است... .» (۵/ ۳۱۳-۳۱۴) در برهان قاطع در توضیح مدخل ناهید می‌خوانیم: «بر وزن زاهد، دختر نارپستان را گویند و مخفف ناهید هم هست که ستارهٔ زهره باشد.» دکتر معین نیز در تصحیح برهان قاطع و در پانوشتی که دربارهٔ ناهد و ناهیده نوشته است این واژه‌ها را عربی می داند.

۳. کلمهٔ آهو به معنای عیب در زبان فارسی، از این واژه مشتق شده است (باستانی پاریزی، ۱۳۴۴: ۳۴۴؛ مقدم، ۲۵۳۷).

۴. از جملهٔ این موارد می‌توان به درخواست «اژیدهاک» یا ضحاک و «افراسیاب تورانی» اشاره کرد (دوستخواه، ۱۳۷۰: ۱/ ۳۰۳-۳۰۵).

«اژی دهاک» سه پوزه در سرزمین «بوی»، هزار اسب و هزار گاو و ده هزار گوسفند او را پیشکش کرد...

و از وی خواستار شد:

ای اردویسور اناهیتا! ای تواناترین!

مرا این کامیابی ارزانی دار که من هفت کشور را از مردمان تهی کنم.

اردویسور اناهیتا او را کامیابی نبخشید.

...

افراسیاب تورانی تباهکار در «هنگ» زیر زمینی خویش صد اسب و هزار اسب و ده هزار گوسفند او را پیشکش آورد...

و از وی خواستار شد:

ای اردویسور اناهیتا! ای نیک! ای تواناترین!

مرا این کامیابی ارزانی دار که من به آن فر شناور در دریای فراخ کرت -[فری] که هم اکنون و از این پس از آن تیره‌های ایرانی و زرتشت اشون است— دست یابم.

اردویسور اناهیتا او را کامیابی نبخشید.

۵. از جمله بناها، امامزاده‌ها، زیارتگاهها و محله‌هایی که نام دختر در آنها دیده می‌شود، می‌توان به «قلعه دختر»، «کتل دختر»، «پل دختر»، «چل دختران» و اماکنی چون کوه «بی‌بی شهربانو» اشاره کرد. نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره شود این است که ظاهراً تا چند دههٔ پیش بر بالای آب انبارهای مناطقی از ایران نیم‌تنهٔ زنی قرار داشته است که می‌توان آن را به ایزدبانو آناهیتا نسبت داد. البته این نکته را نگارنده در هیچ منبع تاریخی ندیده است، بلکه نقل قول شفاهی یکی از دوستان است که زادهٔ استان هرمزگان است. بویس (۱۹۸۵) نیز اشاره می‌کند که احتمالاً بیشتر مکانهایی که در ایران در کوهستانها و در کنار چشمه‌ها ساخته شده‌اند و در نام آنها واژهٔ «دختر» وجود دارد در اصل به آناهید تقدیم شده‌اند.

۶. دکتر معین نیز در تصحیح برهان قاطع در پانوشتی که بر واژهٔ ناهید نوشته است به این نکته اشاره کرده است.

۷. این نکته مورد اشارهٔ برخی منابع دیگر نیز است؛ به عنوان مثال باستانی پاریزی به نقل از مرحوم پیرنیا می‌نویسد: «اصولاً پرستش آناهیتا در ایران مقتبس از نفوذ بابلیان است و متیوس در بابل او را «ایستار» در فینیقیه «استارته» و عشرت خوانده‌اند و مورخان و نویسندگان یونانی و رومی او را با افرودیت و «دیان» تطبیق کرده‌اند (اولی رب‌النوع وجاهت و دومی رب‌النوع شکار).» (۲۳۸)

۸. این منبع چگونگی زاده شدن عیسی در نوشته‌های عیسوی و اسلامی را نیز با چگونگی بارور شدن ناهید در دریاچهٔ هامون یا کانفسه و زاده شدن سوشیانس می‌سنجد (۳۱). به عنوان نمونه از ترجمهٔ تفسیر طبری دربارهٔ سورهٔ آل عمران چنین نقل می‌شود: «یوسف آب ببرد از بهر مریم تا سر بشوید و غسل کند و آب آنجا بنهاد و بیرون آمد. و مریم... چون از سر شستن فارغ شده بود... گویند جبرئیل به آستین مریم اندر دمید و مریم بارگرفت.» (۲۴۲-۲۴۹)

9 . Venus
10. Jupiter
11. Dione
12. Cloacina
13. Felix
14. Libentina
15. Victrix
16. Saint Venere

۱۷. بر روی لوح یادشده دربارهٔ چگونگی ورود ایشتر به دنیای بی‌بازگشت چنین آمده است:

به قلمرو بدون بازگشت، قلمرو ارشیکیگل،
ایشتر، دختر سین، تصمیم گرفت.
آری دختر سین تصمیم گرفت،
به خانهٔ تاریک، به خانهٔ ایرگل،
به خانه‌ای که هر کس به آنجا وارد شود خارج نمی‌شود،
...
پس از آنکه بانو ایشتر [به دنیای بدون بازگشت] فرود آمد،
گاو نر بر گاو ماده نجهید [الاغ ما چه الاغ را باردار نکرد]،
...
مرد [در اتاق (خویش)] می‌آرمد،
[زن جوان بر پهلوی خویش می‌خوابد]. (مجیدزاده، ۱۳۷۹: ۳۱۴)

۱۸. در این باره تلخابی در کتاب شاهنامه و فمینیسم چنین می‌گوید: «ناهید از دید فمینیسم زن قدرتمندی است. او در برابر خیانت آشکار داراب قدرت پنهان خود را به نمایش می‌گذارد. اگر چه ناهید نیز یکی از زنان قربانی است که بدون خواست و میل خود به همسری مردی درمی‌آید، رفتار مرد مقابلش با او به قدری تحقیرکننده است که از خاکستر خاموش بودن ناهید آتش بزرگی بر پا می‌کند. او در برابر این همه تحقیر سکوت نمی‌کند. ناهید زنی است که در برابر داراب در حد شیئی نامطبوع تنزل یافته است. از این رو می‌کوشد تلافی کند. برای همین نخست بودنِ فرزندی را در دل خویش پنهان می‌دارد تا رها شود؛ چرا که بی‌تردید داراب اگر می‌دانست که ناهید از او باردار است آزادی او را به تعویق می‌انداخت. او در برابر اسکندر زنی قدرتمند و هدفمند است؛ چه اسکندر را دقیقاً بدان سبب تربیت می‌کند که «جبران کند». ناهید از دید نقد فمینیستی زن قابل تأملی است؛ او پررمز و راز است. هیچ کس نمی‌داند اسکندر از داراب است. او سکوت می‌کند. «در نظریهٔ فمینیستی سکوت زنان هم نشانهٔ سرکوب آنان در نظام مردسالاری است و هم نشانهٔ مقاومت انفعالی‌شان. سکوت اگر به معنای مقاومت باشد، لحظه‌ای ممتاز را به نمایش می‌گذارد و اجازه می‌دهد که جهان فاقد حیات، واقعیت زنان را باز بتاباند. ناهید زنی است توفانی که اسکندر را نیز چونان خود بار می‌آورد. از دید نقد فمینیسم چنین زنی که اعمال دیگران را سازماندهی می‌کند، جهت می‌دهد و از قدرت دستی دیگر برای رسیدن به مقصود خود سود می‌جوید، زن بزرگی است.» (۲۰۱-۲۰۳)

۱۹. از ازدواجهای دیگری که بین ایرانی و غیرایرانی انجام گرفته و سرانجام نیکویی نداشته است به نقل از همین منبع می‌توانیم موارد زیر را برشماریم: ازدواج سیاوش با فرنگیس دختر افراسیاب، ازدواج

کاووس با سودابه دختر پادشاه هاماوران، ازدواج زال با رودابه دختر پادشاه کابل که تبارش به ضـحاک می‌رسد، ازدواج بیژن با منیژه دختر افراسیاب و... .

منابع

باستانی پاریزی؛ ***خاتون هفت قلعه***؛ تهران: دهخدا، ۱۳۴۴.

بهار، مهرداد؛ ***پژوهشی در اساطیر ایران***؛ (پارهٔ نخست)، تهران: طوس، ۱۳۶۲.

بویس، مری؛ ***زردشتیان: باورها و آداب دینی آنها***؛ ترجمهٔ عسکر بهرامی؛ تهران: ققنوس، ۱۳۸۱.

تبریزی، محمد بن حسن؛ ***برهان قاطع***؛ به اهتمام دکتر محمد معین؛ چ۶، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.

تلخابی، مهری؛ ***شاهنامه و فمینیسم***؛ تهران: ترفند، ۱۳۸۴.

جاوید، هاشم، و بهاءالدین خرمشاهی؛ ***دیوان حافظ***؛ تهران: نشر و پژوهش فرزان، ۱۳۷۸.

جباری، طلعت؛ ***زنان شاهنامه***؛ تهران: دانشسرای عالی، ۱۳۵۰.

جهانگیری، علی؛ ***فرهنگ نامهای شاهنامه***؛ تهران: برگ، ۱۳۶۹.

حمیدیان، سعید؛ ***شاهنامهٔ فردوسی*** **(متن انتقادی از روی چاپ مسکو)**؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۷۳.

خرمشاهی، بهاءالدین؛ ***حافظ‌نامه***؛ ج۱، چ۳، تهران: علمی و فرهنگی و سروش، ۱۳۶۸.

خطیب رهبر، خلیل؛ ***دیوان غزلیات حافظ***؛ تهران: صفی علیشاه، ۱۳۷۸.

دبیرسیاقی، محمد؛ ***زندگینامهٔ فردوسی و سرگذشت شاهنامه***؛ تهران: علمی، ۱۳۷۰.

دوستخواه، جلیل؛ ***اوستا: کهن‌ترین سرودها و متنهای ایرانی***؛ ج۱، تهران: مروارید، ۱۳۷۰.

دهخدا، علی‌اکبر؛ ***لغتنامه***؛ تهران: دانشگاه تهران، ج ۱۳: مضعف – نواخانه.

رستگار فسایی، منصور؛ ***فرهنگ نامهای شاهنامه***؛ ج۲، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹.

رستگار، منصور؛ ***تصویرآفرینی در شاهنامهٔ فردوسی: بررسی و نقد تشبیهات و استعارات در شاهنامه***؛ شیراز: چاپخانهٔ کورش، ۱۳۵۳.

سرامی، قدمعلی؛ ***از رنگ گل تا رنج خار: شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه***؛ چ۲، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

شهیدی مازندرانی، حسین؛ ***فرهنگ شاهنامه: نام کسان و جایها***؛ تهران: بنیاد نیشابور، ۱۳۷۷.

صدیقیان، مهین دخت؛ ***فرهنگ واژه‌نمای حافظ***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۶.

صفا، ذبیح الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان پارسی از آغاز عهد اسلامی تا دورهٔ سلجوقی***؛ ج۱، تهران: فردوس، ۱۳۷۱.

فروهر، عاطفه؛ ***نگاهی به اسطوره در فرهنگ و زبان ایران و یونان باستان***؛ پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۰.

فرهنگ نظام، ج۳.

کوروجی کویاجی، جهانگیر؛ ***بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران***؛ گزارش و ویرایش جلیل دستخواه؛ چ۲، تهران: آگه، ۱۳۸۳.

مجیدزاده، یوسف؛ ***تاریخ و تمدن بین‌النهرین: تاریخ فرهنگی-اجتماعی***؛ ج۲، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۹.

محمد پادشاه **[**شاد**]**؛ ***فرهنگ آنندراج***؛ زیر نظر محمد دبیر سیاقی؛ تهران: کتابخانهٔ خیام، ج ۷: ن – ی.

مقدم، محمد؛ ***جستار دربارهٔ مهر و ناهید***؛ تهران: مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها، ۲۵۳۷، دفتر نخست.

ناتل خانلری، پرویز؛ ***دیوان حافظ***؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۷۴.

همایی، جلاالدین؛ ***تاریخ ادبیات ایران***؛ به کوشش ماهدخت بانو همایی؛ تهران: نشر هما، ۱۳۷۵.

هینلز، جان راسل؛ ***شناخت اساطیر ایران***؛ ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۶۸.

یاحقی، محمد جعفر؛ ***بهین‌نامهٔ باستان: خلاصهٔ شاهنامهٔ فردوسی***؛ چ۴، مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۴.

Bier, C; "Anahita"; in *Encyclopedia Iranica*, Edited by Ehsan Yarshater, AB- ANAHID, London: Routledge & Kegan Paul 1985, P. 1009-11.

Boyce, M; "ANAHID"; *in Encyclopedia Iranica*, Edited by Ehsan Yarshater, AB- ANAHID, London: Routledge & Kegan Paul 1985, P. 1003-5.

Coach, Malcolm; *Greek & Roman Mythology*; Singapore: Todri Productions Limited, 1997.

Grant, Michael & John Hazel;*Who's Who In Classical Mythology*; London: Weidenfeld and Nicolson, 1973.

Jobes, Gertrude; *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*; New York: The Scarecrow Press, Inc, 1962.

Sykes, Egerton; *Routledge Who's Who in Non-classical Mythology*; London: Routledge, 1993.

Tripp, Edward; *The Handbook of Classical Mythology*; USA: Arthur Barker, 1970.

Cox, G.W; *Mythology of the Aryan Nations*; London: Kennikat Press, 1969.

قصهٔ وُصله در بیتی از حافظ

دکتر خدیجه حاجیان*

مقدمه

یکی از مباحث مهم در زمینهٔ حافظ‌شناسی، بحث اختلاف نسخ و در نتیجه اختلاف قرائت برخی ابیات حافظ است که انگیزه و محور بسیاری از نوشته‌ها و مباحث از گذشته تا کنون شده است. از آنجا که حافظ به استناد مقدمهٔ دیوانش، خود، گردآورنده یا تدوین‌کنندهٔ نسخهٔ نهایی دیوانش نبوده است (مقدمهٔ دیوان، منسوب به محمد گل‌اندام)، به نظر می رسد این اختلاف قرائتها غریب و غیرممکن نباشد.

برخی محققان معتقدند که این اختلافات بیشتر ناشی از تصحیف یا تصرف ناسخان و کاتبان است و برخی دیگر با استناد به این نکته که حافظ در سراسر حیات ادبی خویش پیوسته مشغول پیراستن سروده‌هایش و تکامل بخشیدن به جوانب گوناگون هنری آنان بوده، عامل اصلی این اختلاف نسخ را فقط خود او می‌دانند و بس.

اختلاف قرائتها در برخی از ابیات دیوان حافظ بحث و نظریاتی را دربارهٔ ترجیح قرائتی بر قرائت دیگر موجب شده و برخی ابیات را به ابیات «بحث‌انگیز» یا دشوار تبدیل کرده است. نمونهٔ این گونه ابیات، بیت زیر است:

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

معاشران گره از زلف یار باز کنید شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید

بحث اصلی دربارهٔ واژهٔ «قصه» در مصراع دوم است. بعضی از مصححان و شارحان ابیات حافظ، با تکیه بر یک یا چند نسخه یا به دلایل دیگر، از جمله همخوانی واژه‌ها و رعایت تناسب میان آنها و غیره، واژه‌های دیگری چون وصله (با فتح یا ضم اول)، وصلت، رشته، حیله و ... را برگزیده و دلایلی در ترجیح صورتهای نامبرده ایراد کرده‌اند. بیشتر محققان و شارحان، واژهٔ «قصه» را به دلایل متعدد، مناسب‌تر و آخرین گزینهٔ حافظ دانسته‌اند.

این مقاله با اشاره به پیشینهٔ بحث و بیان نظریات و دیدگاه‌های شارحان و مصححان، بر آن است در آخر به جمع‌بندی و نتیجه‌گیری کلی و بیان صورت مرجح به گونه‌ای مستدل و علمی برسد.

به نظر می‌رسد نخستین بار این بحث را مرحوم مینوی مطرح کرده است. وی چنین استدلال می‌کرد که چون وصله یا وصلت گیسوی مصنوعی است که به دنبال گیسوی طبیعی پیوند می‌کرده‌اند و با توجه به نکتهٔ «گره از زلف یار بازکردن»، وصله صحیح است نه قصه؛ به این دلیل که شب را با قصه گفتن کوتاه می‌کنند نه دراز، ضمن اینکه با انتخاب واژهٔ قصه رابطهٔ ظریفی که وصله با زلف دارد، از بین می‌رود.

مرحوم خانلری نیز در تصحیح منتخبی از دیوان حافظ که در سال ۱۳۳۷ به چاپ رساند، ضمن پذیرفتن «وصله»، در یادداشتهایی با عنوان «چند نکته در تصحیح دیوان حافظ» -که در نقد بعضی از واژه‌ها و تعبیرات آن نوشته و در همین سال به چاپ رسیده-[1] در برتری این واژه بر قصه، دلایل زیر را بیان کرده‌اند:

۱. زلف با قصه ربطی ندارد. ۲. با قصه شب را کوتاه می‌کنند نه دراز. ۳. وصله در زمان قدیم به معنای اتصال و اضافه کردن بوده نه به معنای رایج امروزی وصله لباس. ۴. در سه نسخهٔ ما مصرع دوم چنین است: شبی خوش است بدین وصله‌اش دراز کنید؛ یعنی زلف یار را که در سیاهی و درازی همجنس شب است، به شب پیوند کنید تا شب دراز شود. ۵. سایه نیز در تصحیح جدید دیوان حافظ «وصلتش» آورده و آن را بر «قصه» ترجیح داده است (خانلری، ۱۳۳۷: ۳۰).

مرحوم جلال‌الدین همایی معتقد بوده است: «رشته از قصه و وصله بهتر است، حتی اگر تصور کنی که این واژه تصرف کاتب است.» در ادامه توضیح داده است که خود او در یکی از

نسخه‌های خطی قرن دهم هجری «رشته» را در مصرع دوم دیده است: شبی خوش است بدین رشته‌اش دراز کنید (همایی، ۱۳۶۹: ۱/ ۳۳۹).

به نظر مرحوم محیط طباطبایی با وجود «وصلهٔ» مفتوح به معنای پینه و پارهٔ پیوسته در زبان فارسی دری به جای «وصلهٔ» مضمومِ صحیحِ اصلی نباید ما را فریفتهٔ اصالت لغوی این کلمه بکند، بلکه باید آن را از مقولهٔ تصرفات بجای فارسی‌زبانان در صورتهای نامطبوع الفاظ عربی دانست. پس وصلهٔ مفتوح را نباید بر وصلهٔ مضموم مرجح دانست. به نظر وی توجه به این نکته که در گره‌گشایی از زلف یا گیسو به هیچ وجه عمل اتصال پیوندی یا پینه‌بندی و وصله‌کاری به کار نمی‌رود، پذیرفتن صورت «قصهٔ» مضموم بر «وصلهٔ» مضموم مناسب‌تر است (محیط طباطبایی، ۱۳۶۷: ۲۲۱-۲۱۷).

مرحوم مسعود فرزاد «قصه» را غلط دانسته است، هم به دلیلی که مینوی و خانلری بیان کرده‌اند و هم به این دلیل که امروزه وصله معنای نامطلوبی می‌دهد؛ ولی در زمان حافظ معنای ناخوشایند نداشته، بلکه در معنای «پیوند» به کار می‌رفته است. وی در آخر، قرائت «حیله» را بسیار جالب نوشته و تأکید کرده است به معنای نیرنگ نیست، بلکه معنای چاره می‌دهد، با وجود این «وصله» به معنای «پیوند» بر همهٔ قرائتهای دیگر برتر است (فرزاد، ۱۳۴۹: ۱/ ۵۵۷-۵۷۸).

پرویز یغمایی نیز «حیله» را -که در نسخهٔ خطی دیوان حافظ دیده-[۲] بر بقیهٔ قرائتها برتر دانسته و نوشته است: کلمهٔ «حیله» از وصله و قصه مناسب‌تر و صحیح‌تر است؛ زیراحافظ می‌گوید: شب خوش را بدین چاره و تدبیر درازتر کنید[۳](یغمایی، ۱۳۵۹: ۱۴۶- ۱۴۷).

قبل از تصحیح دیوان حافظ به وسیلهٔ خانلری، قرائتهای وصله، فضله، رشته و حیله در نسخه‌های قدیمی پراکنده موجود بوده؛ ولی تصحیح خانلری و بیان دلایل گزینش وصله بر دیگر قرائتها منشأ مقالات و نقدهای بعدی شده است که برخی در تأیید این انتخاب بوده‌اند و برخی در ردّ آن.

محمد جعفر محجوب در تأیید نظر خانلری و ترجیح وصله بر قصه نوشته است: «به راستی پیدا نبود که «این قصه» کدام قصه است و آیا گره از زلف یار باز کردن را می‌توان قصه نامید؟»(محجوب، ۱۳۷۷: ۹۱۷)

به نظر وی جانشینی وصله به جای قصه صورت صحیحی به شعر داده است؛ زیرا پیوستن گیسوی دراز یار به دامنهٔ شب برای درازتر کردن آن، مضمونی لطیف و دلنشین است که در زبان فارسی نمونه و نظیر دارد (همان‌جا).

پیش از آنکه به بیان دیدگاههای محققانی که در ردّ قرائت خانلری مقاله نوشته‌اند بپردازیم، بیان این نکته خالی از فایده نیست که در نسخهٔ قزوینی– غنی که اساس آن نسخهٔ مورخ ۸۲۷ خلخالی بوده و در سال ۱۳۲۰ چاپ و منتشر شده است، واژهٔ «قصه» ضبط شده و هیچ توضیحی نیز دربارهٔ آن نوشته نشده، هر چند در برخی نسخه‌بدلهای چاپ خلخالی –که اساس قزوینی و غنی است– وصله دیده شده است.

در تصحیح رشید عیوضی «قصه» پذیرفته شده است. مصحح در بیان دلیل این انتخاب، با اشاره به قرائتهای گوناگون بیت در هشت نسخه‌ای که مبنای تصحیح قرار گرفته و اینکه فقط در یک نسخه «قصه» ضبط شده است، می‌نویسد: چون در هشت نسخهٔ کهن[۴] وصله یا وصلتش آمده، تصور اینکه این ضبط از حافظ نباشد، دور از احتیاط است؛ اما با توجه به زیبایی و وسعت معنای قصه و مناسبت آن با سایر اجزای بیت می‌توان گفت که «قصه» مطابق با آخرین تجدیدنظر حافظ در شعرش است (عیوضی، ۳/ ۱۲۷۲–۱۲۷۴). وی اصرار برخی از محققان در اثبات ضبط «وصلت» یا «وصله» را در متن، صحیح ندانسته و نوشته‌اند: هر چند بیت با ضبط وصلت یا وصله نیز مفهوم دارد، به هیچ روی شیوایی سخن حافظ را ندارد، حال آنکه با ضبط قصه، بیت از عمق و وسعت معنایی معهود در شعر حافظ در حد کمال برخوردار می‌شود (همان‌جا). وی تأکید کرده است که شباهت مضمونی بیت مذکور با بیت زیر به حدی است که گویی شاعر آن را در تذکر جریان همان شب یا در تفسیر همان بیت سروده است:

دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود

(همان‌جا)

در دیوان حافظ تصحیح سلیم نیساری نیز تمامی غزل برابر با نسخهٔ قزوینی آورده شده است و فقط همین نکته که تمامی غزل برابر نسخه قزوینی است، ذیل غزل یادآوری شده؛ بنابراین از نظر مصحح قصه بر وصله برتر بوده است.

سید محمد راستگو نیز در تصحیح خود «قصه» را از «وصله» و «وصلت» زیباتر و شیواتر دانسته و نوشته است: «به ویژه اینکه چون قصه به معنای طرهٔ گیسو نیز هست، بیت ایهامی ظریف نیز می‌پذیرد.» (راستگو، ۲۶۰).

علی دشتی نوشته است: وصله کردن شب به گیسوی یار، زیبا و لطیف نیست و بیت حافظ را ناخوش و نامطبوع می‌کند، حال آنکه در قصه و شب رازی نهفته است: هر دو دل را به تپش می‌اندازد و در بلندی و کوتاهی وجه اشتراک دارند (دشتی، ۳۲-۳۴).

مرحوم انجوی شیرازی نیز در مقدمهٔ دیوان حافظ با تکمله و کشف‌اللغات، در نقد نظر خانلری که معنای وصله را در زمان قدیم اتصال و اضافه کردن دانسته، نوشته است: اولاً در زبان حافظ وصله کردن به همین معنای امروزی نیز آمده است:

شرمم از خرقهٔ آلودهٔ خود می‌آید که بر او وصله به صد شعبده پیراسته‌ام

و دیگر اینکه وصله کردن شب به وسیلهٔ گیسوی یار زیبا و لطیف نیست. همچنین کلمهٔ وصله بیت را نامطبوع و ناخوش می‌کند، در حالی که حافظ مکرر قصه و گیسو را -که گویا تشابهی میان آنها است- با هم آورده است؛ مانند بیت زیر:

دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود

(انجوی شیرازی، ۱۳۷۰: ۱۴/ ۸۵-۹۱)

مرحوم حسینعلی هروی نیز «قصه» را صحیح دانسته است؛ به این دلیل که وصله صورت خوشی به شعر نمی‌دهد. به نظر وی در شعر حافظ قصه بیشتر به معنای موضوع به کار رفته است نه به معنای خواب‌کنندهٔ اطفال و کوتاه‌کنندهٔ شب (هروی، ۱۳۶۸: ۲۹۲-۲۹۳).

هوشنگ محمودی در «نقدی برحافظ فرزاد» نوشته است: این نکته که قصه را برای کوتاه کردن شب و وقت‌گذرانی می‌گویند صحیح نیست؛ زیرا در این بیت مقصود دراز کردن شب و اتصال شب به زلف یار نیست و قصه‌گویی و داستانسرایی هم نیست، بلکه منظور شاعر این است: امشب که معاشران جمع‌اند و معشوقه هم در کنار است و شبی خوش است، بهتر است دست به زلف یار برده، گره از آن باز کنی. با باز کردن گره از زلف یار طبیعی است که زلف درازتر خواهد شد و با تناسبی که سیاهی و درازی شب با سیاهی و درازی زلف یار دارد، گویی شب را درازتر کرده‌اید. در حقیقت «بازکردن گره از زلف یار» خود به تنهایی -بدون

اینکه نیازی به وصله کردن یا اتصال به شب باشد– باعث درازی شب می‌شود و قصه هم در این بیت معنای داستانسرایی نمی‌دهد (محمودی، ۱۳۵۲: ۸۷–۹۰).

نکتهٔ قابل توجه شرح بالا این است که شارح به نکتهٔ جدیدی اشاره کرده که در تذکرات و شرحهای قبلی دیده نمی‌شود؛ اما در برخی از شرحهایی که پس از این می‌آید، این نکته تکرار شده و آن بیان «قصه» در معنای «گشودن زلف یار» و دراز شدن قصهٔ گیسوی یا شب زلف معشوق است.

محمدعلی اسلامی ندوشن ضمن ردّ قرائت «وصله» و واژه‌هایی چون «واصله» و «مستوصله»، هر چند استدلال مرحوم خانلری را در کوتاه کردن شب به وسیلهٔ قصه، منطقی دانسته، نوشته است که نزد حافظ میان زلف و قصه ارتباطی است، اما نه به مفهوم کوتاه کردن شب. وی با ارجاع به دو بیت از حافظ تصریح می‌کند چرا باید در این دو بیت از جمله بیت:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است

قصه را جانشین زلف بکند؟ وخود چنین پاسخ داده است که به نظر می‌رسد حافظ میان ابهام، درازی، پیچاپیچی و خیال‌انگیزی زلف با قصه مشابهتی می‌بیند. به نظر وی منظور حافظ در بیت مذکور این است که این شب خوش را با افشاندن زلف درازتر کنید و به سائقهٔ «خلاف آمد عادت» به جای کوتاه کردن درازش کنید (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰: ۱۶۴–۱۶۶).

فتح الله مجتبایی نیز تأکید کرده است: از آنجا که در شعر و ادب فارسی میان شب و گیسو و میان هر دوی آنها با «قصه» از دیرباز نوعی مناسبت معنوی برقرار بوده، مثل شعر سنایی، ناصرخسرو و... بنابراین انتخاب قصه با ذوق و شیوهٔ بیان حافظ موافق‌تر است و او خود در بازنویسی نهایی این صورت را انتخاب کرده است (مجتبایی، ۱۳۷۰: ۲۵۰–۲۵۱).

ابراهیم قیصری نیز در تأیید «قصه» نوشته است: این قولی است که جملگی (شاعران) بر آن‌اند و در غزلهای کمال خجندی، معاصر حافظ، ابیاتی قریب به همین مضمون با عناصر زلف–گیسو/ قصه– حکایت/ درازی شب – کوتاهی شب/ آمده است؛ از جمله:

اگر کمال به زلف تو کرد قصه دراز بیا که ما به دهان تو مختصر کردیم

(قیصری، ۱۳۶۶: ۹۲)

عبدالعلی دستغیب نیز ضبط قزوینی را –که قصه را مرجح دانسته– از هر جهت بهتر دانسته و نوشته است: اگرچه خانلری در ضبط خود از نسخهٔ مورخ ۸۱۳–۸۱۴ پیروی کرده است و او

و مجتبی مینوی در گزینش وصله بر قصه اصرار زیاد داشته‌اند –هم به دلیل قدمت نسخه و هم به این دلیل که شب را با قصه کوتاه می‌کنند– به دلایلی که دکتر مهدوی دامغانی ذکر کرده [نویسنده عین عبارات را آورده و در بخش بعدی همین مقاله به آن اشاره خواهد شد]، ضبط «قصه» ارجح است. دستغیب معتقد است که «وصلتش» را برای گریز از کراهت سمع واژهٔ وصله انتخاب کرده است، در حالی که به نظر وی این انتخاب نیز صورت مسئله را عوض نمی‌کند (دستغیب، ۱۳۷۵: ۵۵).

بهاءالدین خرمشاهی معتقد است که همان «قصه» درست است؛ چون «وصله» لغتی مهجور است و تصور نمی‌شود حتی یک بار در شعر پیش از حافظ به کار رفته باشد، ضمن اینکه حافظ از لغات مهجور و بی‌تداول پرهیز دارد. به نظر وی معنای دراز کردن شب بیشتر همان گشودن گره‌های سر زلف یار است؛ یعنی بلندتر کردن شب گیسوی یار و نه شب عیش.

احمد شوقی نوبر نیز معتقد است «قصه» بر ضبط مهجور «وصله» برتر است و تردیدی نباید داشت. به نظر وی قصهٔ شوربرانگیز از زلف یار گفتن مانع از کسالت و خواب شده، در نتیجه سبب طولانی شدن شب انس می‌گردد. نویسنده نکتهٔ بیت را در «گره از زلف یار بازکردن» دانسته و نوشته است: بی‌تردید در این شب یار از میان غایب است و برای اینکه کسالت بر جمع حاکم نشود و خواب چیره نگردد، خواجه از معاشران می‌خواهد قصهٔ زلف یار را آغاز کنند. منظور از گره گشودن از زلف یار نیز به مناسبت مصراع دوم، گره گشودن (شکستن سکوت) از قصه زلف اوست (شوقی‌نوبر، ۱۳۷۱: ۱۴۶).

احمد مهدوی دامغانی با بحثی مستدل و مبسوط دربارهٔ «وصله» و واژه‌های هم‌ردیف آن، یعنی «واصله» و «مستوصله» و با ارجاع به فرهنگهای عربی، برگزیدن وصله را موجه ندانسته است. وی تصریح کرده که هیچ معجم لغوی معتبر «وصله» را به معنای موی سر، موی جلوی پیشانی، زلف، کاکل یا یک دسته مو ندانسته است؛ اما در همهٔ معجمها و قاموسها تصریح شده است که قصه (به ضم یا فتح ق) به آن معانی است و وصله فقط به معنای پیوند است. او ضمن بیان نص برخی از متون لغت عرب دربارهٔ «قصه» (صحاح جوهری، لسان‌العرب، اساس‌البلاغه و قاموس‌المحیط) از الحیوان جاحظ در معنای قصه –که موی جلوی سر است و در محاورهٔ عادی در فارسی به آن چتر زلفی یا کاکل گفته می‌شود– عبارتی آورده و چنین نتیجه گرفته است: بنابراین مسلم است «قصه» به معنای زلف است که گاه دراز، آشفته و ریزان

است و گاه به صورت یک دسته مجتمع می‌شود. وی در ادامه، در معنای «وصله» به فتح واو نوشته است: به معنای پیوند و اتصال چیزی به چیز دیگر است، خواه دو چیز مادی باشد یا یک طرف مادی، یک طرف معنوی یا هر دو طرف معنوی. از واصله و مستوصلهٔ وارده در حدیث نبوی (ص) که منشأ استنباط یا استظهار فضلایی شده که «وصله» را به معنای مویی بدانند که آرایشگر آن را به صورت کاکل یا هر فرم دیگر در آورده باشد، مطلقاً چنین معنا و مفهومی استخراج نمی‌شود؛ زیرا مفسران «واصله» را به معنای زنی نوشته‌اند که موی چیده شده از زنی را به سر زن دیگر بپیوندد و «مستوصله» زنی است که چنین کاری را درخواست کند و نتیجه اینکه در این بیت «قصه» درست است (مهدوی دامغانی، ۱۳۷۷).

مرحوم دکتر عبدالحسین زرین‌کوب نیز ضبط قزوینی را بهتر دانسته و نوشته است که مناسبت زلف و قصه در شعر شاعران عرب هم دیده می‌شود:

فضل سمری مد کهجرک مفرط و فی قصتی طول کصد غک فاحش

وی مضمون را مسبوق و مشهور نوشته و آن را با بیت زیر از حافظ مقایسه کرده است:

دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود

(زرین‌کوب، ۱۳۸۱)

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی نیز با تکیه بر این نکته که تمامی این اختلافها متوجه خود شاعر است و هیچ کاتب و نسخه‌برداری را در آنها دخالت نیست، بنا بر این دلایل، «قصه» را بر «وصله» ترجیح داده است: ۱. با توجه به قانون اصالت موسیقی، به سبب وجود (گ) در گره و (خ) در خوش که با (ق) در قصه قرب مخرج دارند و در مجموع با (ک) در ردیف شعر هماهنگ‌اند؛ زیرا همگی از حروف نر کلام هستند، بنابراین قصه تناسب بیشتری دارد. ۲. قصه خود به معنای طرهٔ پیشانی است—البته به ضم- و اگر بنا باشد وصله را —که به تعبیر برخی ناقدان ناجور هم می‌آید— بپذیریم، چرا خود کلمهٔ قصه را —ولو به ضم— به معنای موی طره نپذیریم؟

در آخر نویسنده تأکید کرده است که حافظ به احتمال قوی رابطهٔ قصه را با گیسو با توجه به همین معنایی که قصه دارد، در نظر داشته است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۴۹-۴۱۰).

دکتر پورنامداریان کاربرد «وصله» را مهجور دانسته و نوشته است: با توجه به اینکه حافظ کمتر از تناسبهای ممکن در میان کلمات صرف‌نظر می‌کند، همان کلمه «قصه» صحیح‌تر است؛

چون هم قُصه (موی‌گیسو و طره) را تداعی می‌کند و هم در دیوان حافظ کاربردش با زلف و گیسو و طره شواهد متعدد دارد. از اینها گذشته می‌توان «این» را در «بدین قصه‌اش» به جای صفت اشاره -که آن را به قصه مربوط می‌کند- ضمیر اشاره دانست که در این صورت مرجع آن «گره از زلف یار باز کردن» خواهد بود که این کار، یعنی چین و گرهٔ زلف را باز کردن هم سبب درازی زلف یا شب زلف معشوق می‌شود و هم سبب طولانی شدن داستان و حدیث زلف (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۸۱-۸۲). به نظر ایشان اگر اصل را کلمه «قصه» به ضم قاف فرض کنیم، ضمن آنکه قصه را تداعی می‌کند، شعر نیز معنای سرراست‌تر پیدا می‌کند؛ زیرا طبیعی است که با باز کردن گره و چین از زلف یار، زلف یا شب زلف او نیز درازتر می‌شود (همان‌جا).

نتیجه

با امعان‌نظر به مباحثی که تا کنون دربارهٔ ترجیح واژهٔ «وصله» بر «قصه» و برعکس آن شده و به بیشتر آنها در این نوشته به صورت فشرده اشاره شد، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد: ۱. با توجه به اینکه در نسخه‌های متعدد کهن «وصله» آمده، به نظر نمی‌رسد که این واژه نتیجهٔ تصحیف کاتبان باشد. ۲. حافظ بنا به عقیدهٔ بسیاری از محققان – به دلیل وجود قرائتهای مختلف و متفاوت از ابیات متعدد دیوانش، به گونه‌ای که شاید هیچ دو نسخهٔ کهنی از دیوان او را نتوان یافت که عیناً شبیه یکدیگر باشند– همیشه و تا آخرین لحظهٔ عمرش در اشعارش دست می‌برده و آنها را به کمال مطلوب نزدیک می‌کرده است. ۳. واژهٔ «وَصله» -که در دیوان حافظ گویا یک بار به کار رفته-[۶] به نظر مهجور می‌رسد و به قولی حافظانه نیست، در حالی‌که «قصه» تناسب و هماهنگی زیادی با سایر اجزای بیت از جمله زلف و شب (قصه‌سرایی در شب) دارد؛ ضمن اینکه قصه (با ضم) طرهٔ مو را نیز تداعی می‌کند. بنابراین می‌توان گفت که حافظ در دوره‌های اولیهٔ شاعری که هنوز هنرش به کمال مطلوب نزدیک نشده بوده، واژهٔ «وصله» را به کار برده بوده است؛ اما در دوره‌های بعد که دوران بازنگری و دست‌کاری در سروده‌هایش و به قول برخی «زمان کمال هنری‌اش» بوده، این بیت را از نظر گذرانده و «قصه» را جانشین واژهٔ «وصله» کرده است که این واژه هم معنای بیت را وسیع‌تر و مطلوب‌تر می‌کند و هم به گفته‌ها و سروده‌های حافظ شبیه‌تر است.

پی‌نوشتها

۱. اولین بار این توضیحات در مجلهٔ یغما به چاپ رسید و مرحوم خانلری در چاپ سال ۱۳۶۲ دیـوان حافظ آنها را با توضیحات اضافی در مجلد دوم چاپ کرد.

۲. این نسخهٔ خطی را نویسنده در کابل دیده است.

۳. وی در واقع همان نظر مسعود فرزاد را تکرار کرده؛ ولی هیچ اشاره‌ای به نظر او نکرده است.

۴. در یادداشتهای مصحح هشت نسخه ذکر شده است، شاید هفت صحیح باشد.

۵. مرحوم انجوی در مقاله‌ای که در حافظشناسی جلد ۱۵ از وی به چاپ رسیده، این بیـت را بـه ایـن صورت آورده است:

شرمم از خرقهٔ آلوده خود می‌آید که بر آن پاره به دوصد شعبده پیراسته‌ام

بنابراین وصله را به حساب نیاورده است.

۶. در فرهنگ واژه‌نمای و فرهنگ بسامدی حافظ از خانم دکتر مهین‌دخت صدیقیان که بر اساس نسخهٔ خانلری سامان یافته، بسامد قصه در دیوان حافظ ۳۸ بار و «وصله» یک بار نوشته شده است. بـا توجـه به این در دیوان مصحح خانلری در بیت مذکور در این مقاله «وصله» آمده؛ به نظر می‌رسد منظور همین واژه در این بیت باشد.

منابع

اجلالی، امین پاشا؛ «چند نکتهٔ قابل تأمل در دیوان حافظ»، ***نشر دانش***؛ س ۷، ش۴ (خرداد و تیر ۱۳۶۶).

اسلامی ندوشن، محمد علی؛ ***ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ: دربارهٔ حافظ***؛ چ ۲، تهران: نشـر دانشـگاهی، ۱۳۷۰.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم؛ ***حافظ‌شناسی***؛ ج۱۴، تهران: پاژنگ، ۱۳۷۰.

بینش، تقی؛ وصله و بوی، ***حافظ‌شناسی***؛ ج۱۵، تهران: پاژنگ، ۱۳۷۱.

پورنامداریان، تقی؛ ***گمشدهٔ لب دریا***، تهران: سخن، ۱۳۸۲.

حافظ؛ ***دیوان***؛ تصحیح رشید عیوضی؛ ج۲، چ۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

____؛ ***دیوان***؛ تصحیح سید محمد راستگو؛ قم: نشر خرم،۱۳۷۵.

____؛ ***دیوان***؛ تصحیح ناتل خانلری؛ ج۲، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۲.

دستغیب، عبدالعلی؛ «آتشی که نمیرد»، ***کیهان فرهنگی***؛ س ۱۳، ش ۱۲۹ (مهر و آبان ۱۳۷۵).

دشتی، علی؛ ***دیوانی قابل اعتماد: دیوان خواجه حافظ شیرازی***؛ تهران: جاویدان، ۱۳۶۲.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***نقش بر آب***؛ چ۵، تهران: سخن، ۱۳۸۱ .

شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ ***موسیقی شعر***؛ چ۵، تهران: آگاه، ۱۳۷۶ .

شوقی نوبر، احمد؛ «تأملی در حافظنامه»، ***کیهان اندیشه***؛ ش ۴۶ (بهمن و اسفند ۱۳۷۱).

قیصری، ابراهیم؛ «سر زلف و قصهٔ گیسو در شعر حافظ»، ***نشر دانش***؛ س ۷، ش ۵ (مرداد و شهریور ۱۳۶۶).

مجتبائی، فتح الله؛ ***از حواشی دیوان، قافله‌سالار سخن خانلری***؛ تهران: البرز، ۱۳۷۰.

محجوب، محمد جعفر؛ «غزلهای خواجه حافظ شیرازی»، ***سخن***؛ دورهٔ ۹، ش۷ (آبان ۱۳۷۷).

محمودی، هوشنگ؛ «نقدی بر حافظ فرزاد»، وحید؛ دورهٔ ۱۱، ش۱ (فروردین۱۳۵۲).

محیط طباطبایی؛ ***قصه، وصله و رشته در چامهٔ حافظ: آنچه دربارهٔ حافظ باید دانست***؛ تهران: بعثت، ۱۳۶۷.

مسعود، فرزاد؛ ***حافظ، صحّت کلمات و اصالت غزلها***؛ ج۱، شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۴۹.

مهدوی دامغانی، مهدی؛ ***ناموارهٔ دکتر محمود افشار***؛ بنیاد موقوفات دکتر افشار، ۱۳۷۷.

ناتل خانلری، پرویز؛ ***چند نکته در تصحیح دیوان حافظ***؛ تهران: سخن، ۱۳۳۷.

هروی، حسینعلی؛ نقدی ***بر حافظ جلالی– نذیر احمد: مقالات حافظ***؛ تهران: کتابسرا، ۱۳۶۸.

همایی، جلال‌الدین؛ ***مقام حافظ: مقالات ادبی***؛ تهران: نشر هما، ۱۳۶۹.

یغمایی، پرویز؛ «حیله در نسخه‌ای از دیوان حافظ»، ***آینده***؛ س۶ ، ش ۱و۲ (فروردین و اردیبهشت۱۳۵۹).

... کلات از دگر سوی و راه چَرَم
(تأملی در محل حوادث داستان فرود)

حمید طبسی*

مقدمه

اساطیر و آثار حماسی مبتنی بر دوران اساطیری، بیانگر احوال مردمی هستند که در زمان و مکانی مبهم و رازآلود نشانه‌هایی از مدنیت و فرهنگ خویش را بر جای نهاده و رفته‌اند و زندگانی سرشار از راز و رمز آنان مقدمات پیدایش اسطوره‌ها و افسانه‌هایی را فراهم آورده است تا پسینیان به یاری آنها بتوانند با بهره‌وری از برخی معیارها به پاره‌ای از حقایق نهفته در آن ادوار دست یابند.

یکی از مواردی که هنگام کندوکاو در متون حماسی با آن مواجهیم، تعیین حدود جغرافیایی حوادث برخی داستانهاست که البته به آسانی میسر نیست و در برخی موارد نیز ناممکن به نظر می‌رسد. این دشواری از آنجا ناشی می‌شود که اصولاً منظومه‌های حماسی محدود به مکان یا مکانهایی خاص نیستند «و در اغلب داستانها اشارات مبهمی به اماکن می‌شود و تنها بعضی از اعمال در نقاط نسبتاً معینی صورت می‌گیرد.» (صفا، ۱۳۶۹: ۱۲) به

* عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت و دانشجوی مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

عنوان نمونه می‌توان از توران شاهنامه یاد کرد که هنوز هم حد و مرز آن در هاله‌ای از ابهام قرار دارد و فقط بر اساس فرضیات جغرافیدانان و شاهنامه‌پژوهان به نظر می‌رسد که در فراسوی رودخانهٔ جیحون، یعنی در نواحی شمال شرق فلات ایران جای داشته است. محل حوادث داستان فرودِ سیاوش نیز چنین است و به درستی مشخص نیست که جای‌باش سپدکوه و کلات و چرم اسطوره‌ای و نیز دخمهٔ شاهوار فرود کجاست؛ البته تا کنون فرضیه‌هایی در این خصوص مطرح شده است، چنان‌که برخی پژوهشگران، اقلید فارس (اقلیدی، ۱۳۶۹: ۳۰۳–۳۰۹) و برخی دیگر کلات گناباد را (مجتبوی، ۱۳۷۴: ۹۹–۱۰۴) محل این حادثه یاد کرده‌اند. بنا بر دلایلی که برخواهیم شمرد به نظر می‌رسد که شهر مرزی کلات نادری –واقع در فاصلهٔ یک‌صد و هشتاد کیلومتری شمال مشهد–و روستای چرم–که سر بر دامان کوه فرود نهاده– انطباق بیشتری با مندرجات شاهنامه دارد. دلایل یادشده عبارت‌اند از:

۱. توصیفهایی که در شاهنامه از محل حوادث داستان فرود، به ویژه از سپدکوه و کلات و چرم ذکر شده است، تناسب درخور توجهی با فضای اقلیمی و جغرافیایی شهر مرزی کلات و توابع آن دارد و با توجه به اینکه میان زادگاه و زیستگاه فردوسی، پاژ، و کلات و چرم فاصلهٔ چندانی نیست، بعید نمی‌نماید که سرایندهٔ شاهنامه خود این مکانها را دیده باشد که در این صورت می‌توان اوصاف مزبور را تأثیر محیط اطراف فردوسی بر شاهنامه به شمار آورد. به عنوان مثال هنگامی که توس از سپاهیانش می‌خواهد تا برخلاف توصیهٔ کیخسرو از «بیابان بی‌آب و نم» نگذرند و مسیر کلات و چرم را برای رسیدن به توران برگزینند– با اشاره به اینکه او خود یک بار پیش از این به فرماندهی گژدهم از آنجا عبور کرده است– می‌گوید:

همان به که سوی کلات و چرم — برانیم و منزل کنیم از میم
چپ و راست آباد و آب روان — بیابان چه جوییم و رنج روان

(شاهنامه، ۴/ ۳۶)

این آبادی و به ویژه آب روان آن را –که از دامنه‌های شمالی ارتفاعات هزار مسجد سرچشمه می‌گیرد و با عبور از کلات و چرم رونق و آبادی خاصی به آن سامان می‌بخشد– امروزه نیز می‌توان دید:

همه راه آب است و کوه و درخت — ستیزه نباید بر این کار سخت

(همان، ۴/ ۳۶)

در وصف سپدکوه یا کوه فرود و بیان برافراشتگی آن، بهرام گودرز، نخستین فرستادهٔ توس، خطاب به فرود می‌گوید:

بدو گفت بهرام برگوی، هین! تو بر آسمانی و من بر زمین

(همان، ۴/ ۴۵)

گستهم نیز دژ دست‌نیافتنی و تسخیرناپذیر فرود را -که بر فراز سپدکوه جای داشته است- چنین وصف می‌کند:

مگر پر کرکس بود رهنمای وگرنه بر آن دژ که پوید به پای

(همان، ۴/ ۵۸)

و توصیفهای فراوان دیگری از این دست که همگی تداعی‌کنندهٔ کلات و چرم و کوه فرود یا سپدکوه کنونی است که در مرز ایران و ترکمنستان قرار گرفته است.

۲. در شاهنامه از کوه مرتفعی که محل حوادث داستان فرود بوده، با نام «سپدکوه» یاد شده است. برخی از پژوهشگران واژهٔ سپد را مخفف سپید انگاشته و کوه مزبور را با سفیدکوه اقلید فارس انطباق داده‌اند (اقلیدی، ۱۳۶۹: ۳۰۷) و این در حالی است که در هیچ یک از فرهنگها واژهٔ سپد مخفف سپید دانسته نشده است و حدس دکتر محمد معین که واژهٔ ذکرشده را تصحیف سپند دانسته است،[1] پذیرفتنی‌تر می‌نماید. هم‌اکنون ساکنان محلی کلات و چرم، سپدکوه را «کوه فرود» می‌نامند که این کاربرد زبانی را باید مجاز مرسل با علاقهٔ حال و محل به شمار آورد و همان‌طور که خواهیم گفت با توجه به موقعیت مرزی سپدکوه در شاهنامه، کوه فرود تناسب بیشتری با آن دارد.

۳. یکی دیگر از قراینی که نشان می‌دهد نبرد توس در شمال شرق ایران رخ داده، این است که فرود قابل انطباق با واردانس یا بردان پادشاه اشکانی است. همان‌طور که می‌دانیم قلمرو فرمانروایی اشکانیان شمال شرق ایران بوده است. توضیح اینکه «در تاریخ اشکانیان پادشاهی به نام واردانس است که در سال ۴۲ بعد از میلاد مسیح به سلطنت رسیده است و پس از نیل به مقام سلطنت به مجادلاتی با اقوام داهه و تخار دست زده و به فتوحاتی نیز نائل آمده است؛ اما سرانجام به بداندیشی اشراف و بزرگان ایرانی دچار شده و به طریق نامعلومی به قتل رسیده است. یکی از اقوامی که واردانس با ایشان جنگ می‌کرده و آخر کار از یاران او شده‌اند، قوم تخارند. قوم تخار در شاهنامه به صورت فردی که همراه فرود و راهنمای وی بوده، یعنی

تخوار در آمده است. همچنین شباهتهای دیگری چون مقتـول شـدن در جـوانی، جنگجـویی و دلاوری، نجیب‌زاده بودن و به هم نزدیک بودن مقتل این دو، بین آنها می‌توان یافـت و از روی این موارد تشابه به یقین می‌توان گفت که واردانس و فرود هر دو یک شخص‌انـد و فـرود نـه فقط از کیانیان نیست، بلکه از اشکانیانی است که در روایات حماسی ایران راه جسـته و ماننـد دیگر پهلوانان اشکانی به عهد کیانی، خاصه عهد کیخسرو تعلق یافته است.» (صفا، ۱۳۶۹: ۵۲۸)

۴. هنگامی‌که کیخسرو سپاهیان خویش را گرد آورده، از آنان می‌خواهد تا به فرمانـدهی تـوس زرینه‌کفش روانهٔ توران زمین شوند، به فرماندهٔ سپاه هشدار می‌دهد که «گـذر زی کـلات ایـچ گونه مکن»؛ زیرا فرود با سپاهی گشن و انبوه در آنجاست و چون ایرانیان را نمـی‌شناسـد، بـیم آن می‌رود که با دیدن آنان آتش جنگ را برافروزد. هر چند توس به کیخسرو اطمینان می‌دهـد که «به راهی روم کم تو فرمان دهی»، همین که به اولین دوراهی می‌رسد:

ز یـک سـو بیابـان بـی‌آب و نـم کلات از دگر سـوی و راه چـرم

(شاهنامه، ۴/ ۳۵)

به بهانهٔ اینکه اگر از مسیر بیابان برود سپاهیانش در آن «راه بی‌آب و نم» آسیب جـدی خواهنـد دید، مسیر کلات را برای رفتن به توران برمی‌گزیند. حال باید دید که این بیابان بی‌آب و نم در کدام موقعیت جغرافیایی قرار گرفته است؟ تأملی در نقشه‌های جغرافیایی نشـان مـی‌دهـد کـه شمال خراسان میان دو رشته کوه هزار مسجد در شمال و بینالود در جنوب محصور اسـت و از سمت غرب به خبوشان (قوچـان) و از مشـرق و شـمال شـرقی بـه سـرخس و جـام محـدود می‌شود. به نظر می‌رسد که این بیابان بی‌آب و نم همان سرزمین مسطحی است کـه هـم‌اکنـون گرداگرد ضلع شرقی ارتفاعات هزار مسجد کشیده شده اسـت و تـا ضـلع شـمالی کـوه فـرود (سپدکوه) امتداد یافته و بخش وسیعی از جنوب کشور ترکمنستان را در برگرفته است. عبور از آن نیز مستلزم دور زدن ارتفاعات شرقی هزار مسجد—که سپدکوه یا کوه فرود نیز جزئـی از آن است— می‌باشد.

۵. در این داستان دو بار از «دربند» به عنوان دژ فرود یاد شده است.[۲] قابل توجه این اسـت کـه هنوز هم به ورودی قدیمی و سخت‌گذر شهر مرزی کلات که سنگ‌نوشـته‌ای از روزگـار نـادر شاه افشار هم بر دیوارهٔ سنگی آن به یادگار مانده است، «دربند» می‌گویند. ایـن نامگـذاری نیـز می‌تواند تداعی‌کنندهٔ پیوند فرهنگی آن سامان با حماسهٔ فرود باشد.

۶. پس از برگزاری مراسم سوگواری فرود، توس و سپاهیانش سه روز در چرم می‌مانند و صبح چهارمین روز راهی توران شده، نخست بـه کاسـه‌رود (کشـف‌رود) مـی‌رسـند. پـیش از ایـن، کیخسرو گفته بود که به محض رسیدن به کاسه‌رود باید یکی از پهلوانان، کوهی از هیزم را–که تورانیان انباشته‌اند تا مانع عبور سپاه ایران شود– به آتش کشد:

از ایـدر شـود تـا در کاسـه‌رود — دهـد بـر روان سـیاوش درود
ز هیـزم یکـی کـوه بینـد بلنـد — فزون است بـالای او ده کمنـد
چنان خواست کان ره کسی نسپرد — از ایران به تـوران کسـی نگـذرد
دلیـری از ایـران بیایـد شـدن — همـه کاسـه‌رود آتـش انـدر زدن

(شاهنامه، ۴/ ۲۲)

گیو این مسئولیت را برعهده می‌گیرد و با شجاعت و دلاوری مثال‌زدنـی خـویش از عهـدهٔ انجام دادن آن برمی‌آید. اینکه می‌بینیم از کاسه‌رود یا کشف‌رود اسـطوره‌ای هـم –کـه در ضـلع جنوبی رشته کوه هزار مسجد جریان دارد و با عبور از توابـع کـلات و سـرخس بـه هـری‌رود می‌پیوندد– ذکری به میان آمده است، حکایت از آن دارد که محل وقوع حادثهٔ فـرود را فقـط و فقط باید در حوزهٔ شمال شرقی ایران بازجست. ناگفته نماند که امـروزه نیـز بـا عبـور از شـهر مرزی کلات دو مسیر را پیش روی خویش می‌بینیم که یکی از آن دو به کاسه‌رود و دیگری بـه گروگرد منتهی می‌شود.

۷. سپاه ایران با عبور از کاسه‌رود به نشستگاه تـژاو، یعنـی گروگـرد[۳] مـی‌رسـد. از منـدرجات شاهنامه چنین برمی‌آید که گروگرد در فراسوی مرز ایران قرار داشـته و نخسـتین شـهر مـرزی توران به شمار می‌آمده است، چنان که تژاو خطاب به گیو می‌گوید:

کنون مرزبـانم بـدین تخـت و گـاه — نگـین بزرگـان و دامـاد شـاه

(همان، ۴/ ۷۶)

در بیت دیگری نیز تصریح شده است که گروگـرد «میـان سـرخس اسـت نزدیـک تـوس» (همان،۴/ ۸۲) که البته ضبط نسخهٔ بدل: «*میان سرخس است و باورد و توس*» از نظـر موقعیـت اقلیمی و جغرافیایی شهر مزبور صحیح‌تر و پذیرفتنی‌تر می‌نماید.

قابل ذکر است که اکنون در آن سوی مرز ایـران و در جنـوب کشـور ترکمنسـتان از شـهر یادشده فقط تلی از خاک بر جای مانده است و هنوز هم ترکمانان محل ذکرشـده را بـه همـین نام، یعنی گروگرد می‌خوانند.[۴]

۸. چنان‌که اشاره شد، تژاو مرزبان توران و دژبان گروگرد بوده است. بعید نیست که ایـن واژه، تژاو، صورت کهن‌تر واژهٔ تجن (تژاو ⟵ تژن ⟵ تجن) باشد که یکـی از رودخانـه‌هـای مرزی شمال شرق ایران (محل وقوع حادثهٔ فرود) بدان موسوم است و رود ذکرشـده سـرانجام در ریگزارهای ترکستان فرو می‌رود. قرینهٔ دیگری که در این باره می‌توان یافت، واژهٔ تخارستان است که ایالتی بوده میان بلخ و بدخشان و جزء اول آن، یعنی تخار صورت دیگری است از نام تخوار که به تعبیر فردوسی «بی‌مایه دستور ناکاردان» فرود بوده است.

۹. اگرچه معمولاً فرهنگ‌نویسان کلات را قلعه یا دهی مستحکم دانسته‌اند که بر بلندی سـاخته شده باشد (خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ۳/ ۱۶۶۷)، گفتنی است که در شاهنامه به معنـای قلعـه و شـهر مستحکم آمده و خود واژهٔ قلعه نیـز معـرب آن اسـت (همـان‌جـا). تـأملی در وضـع اقلیمـی و موقعیت جغرافیایی کلات نادری امروز–که ارتفاعات شـرقی رشـته‌کـوه هزارمسـجد همچـون کمربندی آهنین بخش وسیعی از آن را محصور نموده است و گویی دیواری تراشیده از سـنگ بر فراز این ارتفاعات برای حراست از شهر برافراشته شده است– نشان می‌دهد کـه ایـن مکـان تناسب زایدالوصفی با کلات توصیف‌شده در شاهنامه دارد و از میان دهها کلات دیگـر کـه در جای جای ایران زمین به چشم می‌خورد، کمتر مکانی را می‌تـوان یافـت کـه تـا ایـن انـدازه از استحکام طبیعی و اقلیمی برخوردار باشد.

۱۰. پس از مرگ فرود، توس در حالی‌که آب از دو چشم می‌بارد، دستور می‌دهـد تـا بـر فـراز سپدکوه دخمه‌ای شاهوار برای فرزند سیاوش تعبیه نمایند. در حال حاضـر برفـراز کـوه فـرود (سپدکوه) بقایای دخمه‌ای را می‌توان دید که ساکنان محلی، آن را همان دخمـهٔ شـاهوار فـرود می‌دانند و حتی جویندگان گنج نیز به این امید که مگر به گنجینه‌ای باستانی دست یازنـد، آن را حفر نموده و کاویده‌اند.

۱۱. هنگامیکه توس و لشکریانش به نزدیکی سپدکوه می‌رسند، فرود نزد مادر آمده، می‌گوید:

از ایران سپاه آمـد و پیـل و کـوس به پیش سپه در، سـرافراز تـوس

(شاهنامه، ۴/ ۳۷)

جریره نیز پس از دعوت فرزند به آرامش، به او اطمینان می‌دهد که جای هیچ نگرانی نیست و می‌گوید:

به ایران برادرت شاه نو است جهاندار و بیدار کیخسرو است

(همان، ۴/ ۳۸)

از ابیات فوق چنین برمی‌آید که اقامتگاه فرود و مادرش در دژی مرزی و به دور از مرکز ایران قرار داشته است؛ به همین دلیل کیخسرو به سپاهیان ایران گوشزد می‌کند که فرود هیچ‌کس از ایرانیان را به نام نمی‌شناسد.[۵] فرود نیز خطاب به مادر می‌گوید:

از ایشان ندانم کسی را به نام نیامد بر من درود و پیام

(همان، ۴/ ۳۹)

بنابراین تردیدی وجود ندارد که این حادثه در منطقه‌ای مرزی روی داده است، نه در مرکز خراسان یا اقلید فارس! و همین نکته حتی مؤلف برهان قاطع را گمانمند نموده و بر آن داشته است که از کلات با نام شهری از شهرهای ترکستان یاد کند که اقامتگاه فرود سیاوش و مادرش بوده است (خلف تبریزی، ۱۳۶۲: ۳/ ۱۶۶۷).

نتیجه

بنابر آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد که هر چند احتمال انطباق اتفاقی بین برخی از نامها و مکانهای داستان فرود بر نامها و مکانهای جغرافیایی مناطق مختلفی اعم از گناباد و اقلید فارس وجود دارد، حق این است که ذکر نام کاسه‌رود (کشف‌رود)، کلات، چرم، گروگرد، سرخس، باورد، توس و غیره در داستان فرود، جای هیچ‌گونه تردیدی باقی نمی‌گذارد که محل وقوع حوادث داستان فرود، منطقه‌ای در شمال شرقی ایران بوده است.

پی‌نوشتها

۱. ر. ک: برهان قاطع، ۲/ ۱۰۸۷، ذیل «سپد». ناگفته نماند که در *شاهنامه* از کوه سپند نیز یاد شده است که البته محل آن را ریوند خراسان دانسته‌اند (ن‌ک: شهیدی مازندرانی، ۱۳۷۱: ۳۷).

۲. آنجا که می‌گوید:

ز دربند دژ تا بیابان گنگ سپاه است و پیلان و مردان جنگ

به دربند حصن اندر آمد فرود دلیران در دژ ببستند زود

(شاهنامه، ۴۰/۴ و ۶۱)

۳. چنین می‌نماید که واژهٔ گروگرد مرکب است از: گرو [ی] + گرد (صورت تحول‌یافتهٔ کرد به معنای ساخت، چنان‌که در واژه‌های یزدگرد و خسروگرد می‌بینیم)؛ بنابراین گروگرد یعنی شهری که گرو [ی]، کشندهٔ سیاوش، ساخته است.

۴. ذکر این نکته را مرهون عنایت آقای مهدی سیدی (محقق اهل توس) هستم.

۵.

نداند ز ایران کسی را به نام از آن سو نباید کشیدن لگام

(شاهنامه، ۴/ ۳۴)

منابع

اقلیدی، احمد؛ «محل‌حوادث داستان فرود»، ***فرهنگ***؛ کتاب هفتم (پاییز ۱۳۶۹).

خلف تبریزی، محمدحسین؛ ***برهان قاطع***؛ ۴ ج، چ ۵، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.

شهیدی مازندرانی، حسین؛ ***نقشهٔ جغرافیایی شاهنامهٔ فردوسی***؛ تهران: سحاب، ۱۳۷۱.

صفا، ذبیح الله؛ ***حماسه‌سرایی در ایران***، چ۵، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.

فردوسی، ابوالقاسم؛ ***شاهنامه***؛ به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ ۹ ج (۴ مجلد)، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۳.

مجتبوی، سید حسین؛ ***جغرافیای تاریخی گناباد***؛ مشهد: نشر مرندیز، ۱۳۷۴.

مهر و مدارا و شدّت و خشونت در آثار سعدی

دکتر علی عسکری*

مقدمه

زندگی انسان را مجموعه‌ای از قوانین و تعالیم گوناگون تشکیل می‌دهد که بـه وسـیلهٔ مکاتـب دینی و فکری با اختلافهایی در روشها و نگرشها برای رستگاری دنیایی و اخـروی بشـر وضـع شده‌اند. این قوانین و تعالیم در مکاتب دینی معمولاً به سه بخش عقاید، احکام و اخلاق تقسیم می‌شوند که رابطهٔ انسان را با خدا، خود و همنوعانش تعیین می‌کنند. در این میـان، آن بخشـی که بیشتر به زندگی اجتماعی انسان و رابطهٔ او با همنوعانش مربـوط مـی‌شـود، بخـش اخـلاق است که حکما نیز در بخش حکمت عملی بحث مفصّلی دربارهٔ آن کرده‌اند.

«اخلاق در اصطلاح مجموعه‌ای از صفات زشت و زیبـا و بـه تعبیـر دیگـر مجموعـه‌ای از فضایل و رذایل است. فضایل اخلاقی همان صفات خوب و پسندیدهٔ انسانی است که آن را بـه دو دستهٔ محاسن و مکارم تقسیم کرده‌اند. محاسن اخلاقی از قبیل احترام، تواضع، خوشـرویی، مهربانی، محبت، مدارا و... بیشتر برای تکمیـل جنبـهٔ بشـری اسـت و مکـارم اخلاقـی از قبیـل قناعت، سخاوت، غیرت، شجاعت، صداقت، پارسایی، حیا و غیره برای تکمیل جنبـهٔ روحـانی است. اما رذایل اخلاقی مجموعه‌ای از صفات زشـت و ناپسـند اسـت؛ از قبیـل بخـل، حسـد،

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور بهشهر

حرص، دروغ، دشمنی، خیانت، تکبر، ترس، بدخلقی، غضب و غیره.» (تاج لنگرودی، ۱۳۷۰: ۱۱۲-۱۱۶)

البته این صفات نسبی هستند نه مطلق؛ مثلاً ترس و بخل و خشونت -که به طور معمول جزء صفات زشت و از رذایل‌اند- ممکن است در جایگاه و موقعیت خاصی برای افرادی پسندیده باشند و شجاعت و سخاوت و مدارا -که جزء مکارم و محاسن اخلاقی هستند- ممکن است برای اشخاصی ناپسند تلقی شوند. برای همین است که در جایی مثلاً از مدارا یا خشونت تعریف و تمجید می‌شود و در جایی دیگر نکوهش.

در بین فضایل و رذایل اخلاقی، دو عنوان مدارا و خشونت از مواردی هستند که از دیرباز مورد توجه و بحث قرارگرفته‌اند و در هر دوره‌ای بنا به اقتضائات اجتماعی و سیاسی به یکی از آنها بیشتر توجه و عمل می‌شد. یکی از شخصیتهای متفکر ادب فارسی که به طور گسترده و قابل توجهی در آثارش به موضوع مدارا و خشونت پرداخته، شیخ اجل سعدی شیرازی است.

سعدی صرف‌نظر از برخی تناقضات ظاهری قابل‌توجیه -که در آثار و اندیشه‌های او وجود دارد- معلم اخلاق تمامی قرون و اعصار است. او نه فقط شاعر و نویسنده‌ای توانا و کم‌نظیر، بلکه فرزانه‌ای خردمند است که در علوم دینی، اخلاقی، عرفان، حکمت عملی، سیاست و شناخت جامعه آگاه و صاحب‌نظر است. شعر و نثر این جهاندیدهٔ جامعه‌شناس همواره پیامی را با خود دارد که یا از منبع زلال وحی و گنجینهٔ سرشار قرآن و حدیث گرفته شده، یا از پرتو ضمیر و احساس صاف و پاک او تراویده است. سعدی آموزگاری آگاه، پیری پخته و باتجربه، مصلحی خیراندیش و شیفتهٔ ارزشهای اصیل انسانی است که آثارش بیشتر به صورت موعظه و اندرز و ارشاد است. او نه فقط در قصیده، بلکه در غزل نیز پند و نصیحت را از یاد نمی‌برد. بوستان و گلستان وی نیز صرف‌نظر از اینکه در مجموع آثاری اخلاقی و تربیتی هستند، به‌طور اختصاصی نیز یک باب آنها در موضوع تربیت است.

سعدی در آثار خود، هم دربارهٔ اصل موضوع، یعنی مدارا و خشونت و پسندیده یا ناپسند بودن هر یک سخن گفته، هم جایگاه و حدّ و اندازهٔ آنها را مشخص کرده و هم دلیل و فلسفهٔ اِعمال هر یک را بیان کرده است. البته او این مطالب را به طور منظم مطرح نکرده و در همه آثارش نیز به یک میزان به آنها نپرداخته است. او بیشترین مطلب را در این زمینه در بوستان و

گلستان آورده است. مطالب سعدی را دربارهٔ خشونت و مدارا در قالب هشت اصل کلی بیان می‌کنیم:

۱. محبت و نیکی و رحم و مدارا با همهٔ انسانها به عنوان اصل کلی و پسندیدهٔ انسانی

اصولاً سعدی نسبت به خلق جهان که به تعبیر ناصر خسرو «همه یکسره نهال خدایند»، مشفق و مهربان است. او با داشتن مشربی وسیع و دلی آکنده از عشقِ به همنوع، خویش و بیگانه و دوست و دشمن را به دیدهٔ رأفت و محبت می‌نگرد و خوشبینی و محبت و مدارا با انسانها، ویژگی حاکم بر روحیهٔ اوست:

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

(کلیات، ۷۸۷)

به عقیدهٔ سعدی این اصل هم باید در بین افراد جامعه و روابط شخصی آنها حاکم باشد و هم مورد توجه امیران و حاکمان قرار گیرد:

جهان نماند و آثار معدلت ماند به خیر کوش و صلاح و سداد و عفو و کرم

(همان، ۷۳۴)

آدمیّت رحم بر بیچارگان آوردن است کآدمی را تن بلرزد چون ببیند ریش را

(همان، ۷۸۵)

وگر دانی که بدخویی کند یار تو خوی خوب خویش از دست مگذار

(همان، ۸۵۴)

ز خیرت خیر پیش آید بکن چندان که بتوانی مکافات بدی کردن نمی‌گویم تو خود دانی

(همان، ۸۶۰)

رعایت کردن این اصل دلایل و فوایدی دارد که عبارت‌اند از:

– رضای خداوند در آن است و اجر اخروی و عفو و بخشش الهی را به دنبال دارد:

اگر توقع بخشایش خدایت هست به چشم عفو و کرم بر شکستگان بخشای
دیار مشرق و مغرب مگیر و جنگ مجوی دلی به دست کن و زنگ خاطری بزدای

(همان، ۷۴۶)

ـ صلح و آشتی و مدارا در هر صورت بهتر از جنگ و خشونت است:

اگر پیل‌زوری و گر شیر چنگ *به نزدیک من صلح بهتر که جنگ*

(بوستان، ۷۳)

ـ سببِ به دست آوردن دلها، افزودن دوستیها و کاستن دشمنیهاست:

وقتی به لطف گوی و مدارا و مردمی *باشد که در کمند قبول آوری دلی*

(کلیات، ۷۵۶)

کرم کن نه پرخاش و کین‌آوری *که عالم به زیر نگین آوری*

(بوستان، ۷۸)

۲. زشت و ناپسند بودن بدخلقی و خشونت و نزاع

دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی *زنهار بد مکن که نکرده‌ست عاقلی*

(کلیات، ۷۵۵)

خور و خواب و خشم و شهوت شغب است و جهل و ظلمت

حیوان خبر ندارد ز مکان آدمیت

اگر این درنده‌خویی ز طبیعتت بمیرد

همه عمر زنده باشی به روان آدمیت

(همان، ۷۹۰)

خشم و خشونت و بدخلقی، هم خود شخص خشن و بداخلاق را می‌آزارد و هم باعث ایجاد نفرت و جنگ و دشمنی می‌شود و امنیت و آرامش و سلامت جامعه را به خطر می‌افکند: «بدخوی در دست دشمنی گرفتار است که هر جا رود از چنگ عقوبت وی خلاص نیابد.»

اگر ز دست بلا بر فلک رود بدخوی *ز دست خوی بد خویش در بلا باشد*

(گلستان، ۱۷۴)

دعای بد نکنم بر بدان که مسکینان *به دست خوی بد خویشتن گرفتارند*

به جان زنده‌دلان سعدیا که ملک وجود *نیرزد آنکه وجودی ز خود بیازارند*

(کلیات، ۷۹۱)

حذر کن ز پیکار کمتر کسی *که از قطره سیلاب دیدم بسی*

مزن تا توانی بر ابرو گره *که دشمن اگر چه زبون دوست به*

(بوستان، ۷۳)

مکـن بـد کـه بـد بینـی از یـار نیـک — نیایـد ز تخـم بـدی بـار نیـک
چو با دوست دشـخوار گیـری و تنـگ — نخواهـد کـه بینـد تـو را نقـش و رنـگ

(همان، ۸۷)

۳. تحمل و گذشت و نرمی و مدارا با بدکاران و دشمنان

این توصیه نیز همچون موارد قبل سفارش دین است و سعدی نیز در مقام عـالمی آگـاه چنـین عقیده‌ای دارد. آنچه در این بخش استنباط می‌شود، این اسـت کـه جایگـاه ایـن امـر بیشـتر در مسائل شخصی و خصوصی است که می‌توان از بدیهای دیگران چشم‌پوشی کرد، ضـمن اینکـه حاکم جامعه نیز ضمن رعایت جانب تدبیر و احتیاط، باید اهل عفو و مدارا باشـد. نکتـهٔ دیگـر اینکه گذشت و مدارا در حق دشمنان و بدکارانی اعمال شود که چندان خبیث و شرور نیسـتند و لطف و نرمی در آنها اثر نیک و مثبت می‌گذارد و از شرّ و دشمنی بازشان می‌دارد.

بدان را نیک دار ای مرد هشـیار — که نیکان خود بزرگ و نیکروزنـد

(گلستان، ۱۹۸)

عـذرخواهان را خطـا کـاری بـبخش — زینهـاری را بـه جـان ده زینهـار

(کلیات، ۷۲۴)

در ابیات زیر، سعدی ضمن نکـوهش خشـم و خشـونت و بیـان آثـار آن، حاکمـان را بـه نرمخویی و شکیبایی فرا می‌خواند:

خداونـد فرمـان و رأی و شـکوه — ز غوغای مردم نگـردد ستوه
سـر پـر غـرور از تحمـل تهـی — حـرامش بـود تـاج شاهنشـهی
چو لشکر بـرون تاخـت خشـم از کمـین — نه انصاف ماند نه تقوی نـه دیـن

(بوستان، ۵۲)

در نظر سعدی صلح و مدارا همواره بر جنـگ و خشـونت مقـدم اسـت و بـه مخاطبـانش توصیه می‌کند تا آنجا که ممکن است باید به دنبال چاره‌ای باشند تـا کـار بـه جنـگ و جـدال نکشد و زمانی که همهٔ کوششهای صلح‌جویانه به جایی نرسید، جنگ آخرین چاره است:

همـی تـا برآیـد بـه تـدبیر کـار — مدارای دشمن بـه از کـارزار ...
اگـر پیـل‌زوری و گـر شـیرچنگ — به نزدیک من صلح بهتـر کـه جنـگ

چو دست از همه حیلتی درگسست حلال است بردن به شمشیر دست

(همان، ۷۳)

برخی از دلایل و فواید عفو و مدارا از نظر سعدی عبارت‌اند از:

ـ این کار نشانهٔ جوانمردی و کمال و بزرگی انسان است:

بدی را بدی سهل باشد جزا اگر مردی اَحسِن اِلی مَن آسا

(همان، ۹۳)

در باب چهارم بوستان، در حکایت زاهد تبریزی آمده که زاهد، شبی دزدی را در حال دزدی کردن می‌بیند و سر و صدا می‌کند و با جمع شدن مردم، دزد می‌گریزد. زاهد از اینکه دزد محروم و بی‌نصیب برگشت، دلش می‌سوزد و از راه میان‌بر به دنبالش می‌رود و پس از یافتن و ستایش مهارتش، بدون آنکه دزد متوجه شود او را به سوی خانهٔ خود راهنمایی، و کمکش می‌کند تا رخت و لباس خانه‌اش را بدزدد و ناکام و دست خالی برنگردد. سعدی در پایان این حکایت چنین نتیجه می‌گیرد:

دل آسوده شد مرد نیک اعتقاد که سرگشته‌ای را برآمد مراد

عجب ناید از سیرت بخردان که نیکی کنند از کرم با بدان

در اقبال نیکان بَدان می‌زنند وگر چه بدان اهل نیکی نیند

(همان، ۱۳۰)

دکتر یوسفی در نقد این داستان می‌نویسد: بعید نیست برخی بپرسند شفقت بر دزد چه معنا دارد؟ یا احیاناً بر شاعر خرده گیرند که جای دیگر وی برخلاف این گفته و کیفر دادن به بدکاران را سفارش کرده است. سعدی نمی‌گوید هرجا دزدی ناکام دیدید راه دزدی او را هموار سازید، بلکه مقصود او نمایش طبایعی است که به درجه‌ای از محبت به نوع بشر، گذشت، تسامح و بزرگواری رسیده‌اند که می‌توانند رفتار زشت دیگران را در سایهٔ بخشایش نهند (یوسفی، ۱۳۷۱: ۲۳۹).

باز هم در باب چهارم بوستان، در حکایت «معروف کرخی و مسافر رنجور» آمده است که بیماری که کسی از دست ناله‌هایش آسایش نداشت، مهمان معروف کرخی شد. در اثر زاری و نالهٔ بیمار همه خانه را ترک کردند و فقط معروف و همسرش ماندند. معروف شب و روز به پرستاری بیمار مشغول بود؛ اما وقتی یک شب از فرط خستگی به خواب رفته بود، بیمار به

پرخاش و دشنام زبان گشود. شیخ از کرم به روی خود نیاورد؛ اما همسرش گفت بهتر است این فرومایهٔ بی‌لیاقت را از خانه بیرون کنیم. معروف خندید و گفت: ما باید به شکرانهٔ سلامتی خود جفای این بیمار را تحمل کنیم. اصل حکایت چنین است:

کسی راه معروف کرخی بجست — که بنهاد معروفی از سر نخست
شنیدم که مهمانش آمد یکی — ز بیماری‌اش تا به مرگ اندکی
نه خوابش گرفتی شبان یک نفس — نه از دست فریاد او خوابِ کس
ز فریاد و نالیدن و خفت و خیز — گرفتند از او خلق راه گریز
ز دیّار مردم در آن بقعه کس — همان ناتوان ماند و معروف بس
شنیدم که شبها ز خدمت نخفت — چو مردان میان بست و کرد آنچه گفت
به یک دم که چشمانش خفتن گرفت — مسافر پراکنده گفتن گرفت
سخنهای منکر به معروف گفت — که یک دم چرا غافل از وی بخفت
فرو خورد شیخ این حدیث از کرم — شنیدند پوشیدگان حرم
یکی گفت معروف را در نهفت — شنیدی که درویش نالان چه گفت؟
برو زین سپس گو سر خویش گیر — گرانی مکن جای دیگر بمیر
نکویی و رحمت به جای خود است — ولی با بدان نیکمردی بد است
سر سفله را گرد بالش منه — سرِ مردم‌آزار بر سنگ به
مکن با بدان نیکی ای نیکبخت — که در شوره نادان نشاند درخت
نگویم مراعات مردم مکن — کرم پیش نامردمان گم مکن
به اخلاق نرمی مکن با درشت — که سگ را نمالند چون گربه پشت
ندیدم چنین پیچ بر پیچ کس — مکن هیچ رحمت بر این هیچ کس
بخندید و گفت ای دلارام جفت — پریشان مشو زین پریشان که گفت
گر از ناخوشی کرد بر من خروش — مرا ناخوش از وی خوش آمد به گوش
جفای چنین کس نباید شنود — که نتواند از بیقراری غنود
چو خود را قوی حال بینی و خوش — به شکرانه بار ضعیفان بکش

(همان، ۱۲۴-۱۲۵)

– بر دوستیها می‌افزاید و از دشمنیها می‌کاهد:

«با دوست و دشمن طریق احسان پیش گیر که دوستان را مهر و محبت بیفزاید و دشمنان را کین و عداوت کم شود.»

(کلیات، ۸۷۶)

ببخش ای پسر کآدمی‌زاده صید — به احسان توان کرد و وحشی به قید
عدو را به الطاف گردن ببند — که نتوان بریدن به تیغ این کمند
چو دشمن کرم بیند و لطف و جود — نیاید دگر خبث از او در وجود
وگر خواجه با دشمنان نیکخوست — بسی بر نیاید که گردند دوست

(بوستان، ۸۷)

به لطفی که دیده است پیل دمان — نیارد همی حمله بر پیلبان
بدان را نوازش کن ای نیکمرد — که سگ پاس دارد چو نان تو خورد
بر آن مرد کند است دندان یوز — که مالد زبان بر پنیرش دو روز

(همان، ۸۸)

ـ گاهی مدارا با دشمن، تدبیری برای در امان ماندن از شرّ اوست تا در فرصت و موقعیت مناسب بتوان او را بر سر جایش نشاند:

خواهی از دشمن نادان که گزندت نرسد — رفق پیش آر و مدارا و تواضع کن و جود

(کلیات، ۸۲۴)

با بداندیش هم نکویی کن — دهن سگ به لقمه دوخته به

(گلستان، ۸۲)

همی تا برآید به تدبیر کار — مدارای دشمن به از کارزار
چو نتوان عدو را به قوّت شکست — به نعمت بباید درِ فتنه بست
گر اندیشه باشد ز خصمت گزند — به تعویذِ احسان زبانش ببند
عدو را به جای خَسَک دُر بریز — که احسان کُند کند دندان تیز
چو دستی نشاید گزیدن، ببوس — که با غالبان چاره زرق است و لوس
عدو را به فرصت توان کند پوست — پس او را مدارا چنان کن که دوست

(بوستان،۷۳)

تا بتوانی برآور از خصم دمار چون جنگ ندانی آشتی عیب مدار

(کلیات، ۸۴۴)

۴. مکافات عمل

بر اساس این اصل، نیکوکار و بدکار نباید یکسان شمرده شوند و به افراد بد نباید مثل افراد خوب لطف و نیکی کرد، بلکه با آنان باید مثل خودشان رفتار کرد تا نتیجهٔ بدکرداری خود را ببینند. از طرف دیگر این کار مایهٔ عبرت دیگران می‌شود و هر کسی به خود جرئت و جسارت شرارت و بدکرداری نمی‌دهد:

با بدان بد باش و با نیکان نکو جای گل، گل باش و جای خار، خار

(همان، ۷۲۵)

اگر بد کنی چشم نیکی مدار که هرگز نیارد گز انگور بار
نپنداری ای در خزان کشته جو که گندم ستانی به وقت درو
درخت زقوم ار به جان پروری مپندار هرگز کز او بر خوری
رطب ناورد چوبِ خرزهره بار چو تخم افکنی، بر همان چشم دار

(بوستان، ۶۳)

نکویی و رحمت به جای خود است ولی با بدان نیکمردی بد است
سرِ سفله را گرد بالش منه سر مردم آزار بر سنگ به
مکن با بدان نیکی ای نیکبخت که در شوره نادان نشاند درخت
نگویم مراعات مردم مکن کرم پیش نامردمان گم مکن
به اخلاق نرمی مکن با درشت که سگ را نمالند چون گربه پشت

(همان، ۱۲۵)

زمین شوره سنبل بر نیارد در او تخم عمل ضایع مگردان
نکویی با بدان کردن چنان است که بد کردن به جای نیکمردان

(گلستان، ۶۲)

«[پادشاه باید] داد ستمدیدگان بدهد تا ستمکاران خیره نگردند که گفته‌اند: سلطان که رفع دزدان نکند، حقیقت، خود کاروان می‌زند.»(کلیات، ۸۷۵)

سعدی دربارهٔ دلیل گرایش انسانها به بدی یا خوبی بسیار سخن گفته است. او در مجموع دو عامل عمده را در این زمینه مؤثر و دخیل می‌داند:

۱. عامل محیطی:

با بدان یار گشت همسر لوط — خاندان نبوتش گم شد
سگ اصحاب کهف روزی چند — پی نیکان گرفت و مردم شد
(گلستان، ۶۲)

۲. مسئلهٔ وراثت که استعدادها و تفاوتهای فردی را نیز می‌توان در این قسمت لحاظ کرد:

عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود — گرچه با آدمی بزرگ شود
(همان‌جا)

بر همه عالم همی تابد سهیل — جایی انبان می‌کند جایی ادیم
(همان‌جا)

همچنین سعدی معتقد است انسان باید از زمان طفولیت درست تربیت شود وگرنه در بزرگسالی به دشواری اصلاح خواهد شد:

هر که در خردی‌اش ادب نکنند — در بزرگی فلاح از او برخاست
چوب تر را چنان که خواهی پیچ — نشود خشک جز به آتش راست
(گلستان، ۱۵۵)

۵. اعمال شدت و خشونت و رفتار سخت و قاطعانه

جایگاه این امر در برابر بدکاران، جنایت‌پیشگان و دشمنانی است که بدی و جنایت جزء ذات و سرشت آنها شده است و نرمی و مدارا نه فقط در آنها اثری ندارد و از بدکرداری بازشان نمی‌دارد، بلکه گستاخ‌تر و جسورترشان می‌کند. تنها چارهٔ کار، رفتار شدید و قاطع با آنها و دادن سزای اعمالشان است، که «آخرُ الدّواءُ الکَی»؛ البته این کار بیشتر بر عهدهٔ امیران و حاکمان جوامع است. سعدی اگر در چنین مواردی به خشونت معتقد است، باز به دلیل نوع‌دوستی، توجه به مردم و آسایش و سعادت آنهاست.

بگفتیم در باب احسان بسی — ولیکن نه شرط است با هر کسی
بخور مردم آزار را خون و مال — که از مرغ بد، کنده به پرّ و بال
بر انداز بیخی که خار آورد — درختی بپرور که بار آورد

مبخشای بر هـر کجـا ظـالمی اسـت — که رحمت بر او جور بر عالمی است
جهان‌سـوز را کشـته بهتـر چـراغ — یکی به در آتش که خلقـی بـه داغ
هر آن کس که بر دزد رحمـت کنـد — به بازوی خود کـاروان مـی زنـد
جفاپیشگان را بـده سـر بـه بـاد — ستم بر ستم پیشه عدل اسـت و داد

(بوستان، ۹۸)

«[پادشاه] قطع دزدان و قصاص خونیان به شفاعت دوستان در نگذرد.» (کلیات، ۸۷۵)

سگ آخر که باشـد کـه خـوانش نهنـد؟ — بفرمـای تـا اسـتخوانش دهنـد
چه نیکـو زده اسـت ایـن مثـل پیـر ده — سـتور لگـد زن گرانبـار بـه

(بوستان، ۹۸)

دسـت پشـت مـار مالیـدن — به تلطف نه کار هشیار است
کـان بـداخلاق بـی‌مـروت را — سنگ بر سر زدن سـزاوار اسـت

(کلیات، ۸۱۴)

برخی از دلایل اعمال شدت و خشونت از منظر سعدی عبارت‌اند از:

ـ رحم و مدارا بر بدکاران و ظالمان، ظلم و سـتم اسـت در حـق نیکـان و ضـعیفان. رحـم آوردن بر بدان، ستم است بر نیکان و عفو کردن از ظالمان، جور است بر درویشان:

خبیث را چو تعهد کنی و بنوازی — به دولـت تـو گنـه مـی‌کنـد بـه انبـازی

(گلستان، ۱۸۱)

تـرحم بـر پلنـگ تیزدنـدان — سـتمکاری بـود بـر گوسـفندان

(همان، ۱۷۹)

مبخشای بر هرکجا ظالمی اسـت — که رحمت بر او جور بـر عـالمی اسـت

(همان‌جا)

ـ کیفر دادن بدکاران موجب هراس دیگر شروان، و آسـودگی مـردم از آفـت و بـلای آنهـا می‌شود. هر که بدی را بکشد، خلق را از بلای او برهاند و وی را از عذاب خدای:

پسندیده است بخشـایش ولـیکن — منه بر ریش خلق آزار مـرهم
ندانست آن که رحمت کرد بر مار — که آن ظلم است بـر فرزنـد آدم

(گلستان، ۱۷۳)

جهان‌سوز را کشته بهتر چراغ — یکی به در آتش که خلقی به داغ

(بوستان، ۹۸)

اگر نیکمردی نماید عسس — نیارد به شب خفتن از دزد، کس

(بوستان، ۹۸)

اگر خونی نریزد شاه عالم — بسا خونا که در عالم بریزند
بباید کشت هر یک چند گرگی — به زاری تا دگر گرگان گریزند

(کلیات، ۸۲۱ – ۸۲۲)

ـ تحمل و مدارا، بدی و شرارت بدکاران را بیشتر می‌کند:

چو با سفله گویی به لطف و خوشی — فزون گرددش کبر و گردن‌کشی

(بوستان، ۷۳)

متناسب با این موضوع در بوستان حکایتی آمده است که: در خانهٔ مردی زنبوران لانه کرده بودند و مرد می‌خواست آن را ویران کند؛ اما زن مانع این کار شد. از قضا روزی زنبورها زن را نیش زدند و فریاد و فغان از او بلند شد. سعدی در ادامهٔ این حکایت اشتباه بودن مهربانی و مدارا را با افرادی که بدی و شرارت جزء ذات آنهاست بیان می‌کند و متذکر می‌شود که مدارا با چنین افرادی فقط بدکرداری آنها را افزون می‌کند. اصل حکایت چنین است:

شنیدم که مردی غم خانه خورد — که زنبور بر سقف او لانه کرد
زنش گفت از اینان چه خواهی، مکن — که مسکین پریشان شوند از وطن
بشد مرد نادان پسِ کار خویش — گرفتند یک روز زن را به نیش
زن بی‌خرد بر در و بام و کوی — همی کرد فریاد و می‌گفت شوی
مکن روی بر مردم ای زن ترش — تو گفتی که زنبور مسکین مکش
کسی با بدان نیکویی چون کند — بدان را تحمل، بد افزون کند
چو اندر سری بینی آزار خلق — به شمشیر تیزش بیازار حلق

(همان، ۹۸)

ـ رحم کردن بر دشمن خبیث باعث دردسر و گرفتاری می‌شود: «بر عجز دشمن رحمت مکن که اگر قادر شود بر تو نبخشاید.» (گلستان، ۱۷۲)

ببند ای پسر دجله در آب کاست — که سودی ندارد چو سیلاب خاست

چو گرگ خبیث آمدت در کمند — بکش ور نه دل بر کن از گوسفند
از ابلیس هرگز نیاید سجود — نه از بدگهر نیکویی در وجود
بد اندیش را جاه و فرصت مده — عدو در چه و دیو در شیشه به
مگو شاید این مار کشتن به چوب — چو سر زیر سنگ تو دارد بکوب

(بوستان، ۹۸)

هر که دد یا مردم بد پرورد — دیر زود از جان برآرندش دمار
با بدان چندان که نیکویی کنی — قتل مار افسا نباشد جز به مار

(کلیات،۷۲۵)

ـ نیکویی و مدارا با چنان بدانی بیهوده و بی‌فایده است:

ره نمودن به خیر ناکس را — پیش اعمی چراغ داشتن است
نیکویی با بدان و بی‌ادبان — تخم در شوره‌بوم کاشتن است

(همان، ۸۱۶)

در پایان این بخش باید متذکر شد که سعدی معتقد است مجازات بدکاران و جنایت‌پیشگان باید بر اساس عقل و منطق، واقع‌بینی و مطابق با دستور شرع باشد نه فرمان نفس و گفته‌های مغرضان:

ز صاحب‌غرض تا سخن نشنوی — که گر کار بندی پشیمان شوی
نه بر حکم شرع ، آب خوردن خطاست — وگر خون به فتوی بریزی رواست
که را شرع فتوی دهد بر هلاک — الا تا نداری ز کشتنش باک

(بوستان، ۵۰-۵۱)

با همهٔ این اوصاف سعدی متذکر می‌شود که خانوادهٔ مجرمِ کشته‌شده نه فقط باید در امان بمانند، بلکه باید از طرف حکومت حمایت شوند:

وگر دانی اندر تبارش کسان — بر ایشان ببخشای و راحت رسان
گنه بود مرد ستمکاره را — چه تاوان زن و طفل بیچاره را

(همان‌جا)

۶. رعایت اعتدال و پرهیز از افراط و تفریط در خشونت و مدارا

اعتدال یکی از مهم‌ترین ویژگی حاکم بر روحیهٔ سعدی است. او معتقد است که انسانیت و اعتدال باید راهنمای اعمال و رفتار ما باشد تا در آینده دچار شرمساری و پشیمانی نشویم: «سخن در میان دو دشمن چنان گوی که اگر دوست گردند شرم‌زده نباشی.» (گلستان، ۱۷۲)

«هر آن سرّی که داری با دوست در میان منه؛ چه دانی که وقتی دشمن گردد و هر بدی که توانی به دشمن مرسان، باشد که وقتی دوست گردد.» (همان، ۱۷۱)

به عقیدهٔ سعدی انسان نه باید بیش از اندازه خشن باشد و نه بیش از اندازه نرم؛ زیرا خشونت بیش از حد باعث وحشت و نفرت مردم می‌شود و لطف و نرمی بیش از اندازه نیز موجب از بین رفتن هیبت و وقار انسان و دلیری و گستاخی بدکاران:

تواضع گر چه محبوب است و فضل بیکران دارد
نباید کرد بیش از حد که هیبت را زیان دارد
(کلیات، ۸۵۸)

«خشم بیش از حد گرفتن وحشت آرد و لطف بی‌وقت هیبت ببرد؛ نه چندان درشتی کن که از تو سیر گردند و نه چندان نرمی کن که بر تو دلیر شوند:

درشتی و نرمی به هم در به است — چو فاصد که جراح و مرهم نه است
درشتی نگیرد خردمند پیش — نه سستی که ناقص کند قدر خویش
(گلستان،۱۷۳)

«پادشاه باید تا به حدی خشم بر دشمنان نراند که دوستان را اعتماد نماند.»

نشاید بنی آدم خاکزاد — که در سر کند کبر و تندی و باد
تو را با چنین تندی و سرکشی — نپندارم از خاکی، از آتشی
(همان‌جا)

جوانی با پدر گفت: ای خردمند — مرا تعلیم ده پیرانه یک پند
بگفتا نیکمردی کن، نه چندان — که گردد خیره گرگ تیزدندان
(همان‌جا)

وگر تند باشی به یکبار و تیز — جهان از تو گیرند راه گریز

نه کوتاه دستی و بیچارگی نه زجر و تطاول به یکبارگی

(بوستان، ۱۵۵)

«نیکمردی به جای خود است، نه چندان که بدان چیره گردند و دیده‌هاشان خیره. نه هر که خواهد که نامش به نیکمردی برآید بر حیف ناانصافانش صبر باید کرد و این را خردمندان مروت نخوانند، بلکه سست‌رأیی.» (کلیات، ۸۷۴)

«خشم و صلابت پادشاهان را به کار است، نه چندان که از خوی بدش نفرت گیرند؛ بازی و ظرافت روا باشد، نه چندان که به خفّت عقلش منسوب کنند.» (همان‌جا)

۷. موقعیت‌شناسی در مدارا و خشونت

انسان باید بداند که در کجا و با چه کسی نرمی و مدارا کند و با چه کسی قهر و خشونت. به قول حافظ: «هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد».

باید که قهر و لطف بود پادشاه را ور نه میسرش نشود حلّ مشکلی
وقتی به لطف گوی که سالار قوم را با گفتگوی خلق بباید تحملی
وقتی به قهر گوی که صد کوزهٔ نبات گه گه چنان به کار نیاید که حنظلی

(همان، ۷۵۶)

«جایی که لطف باید کردن، به درشتی سخن مگوی که کمند از برای بهایم سرکش باشد و جایی که قهر باید به لطافت مگوی که شکر به جای سمقونیا فایده ندهد.» (همان، ۸۸۶)

اگر صلح خواهد عدو سر مپیچ وگر جنگ جوید عنان بر مپیچ
و گر می برآید به نرمی و هوش به تندی و خشم و درشتی مکوش
چو دشمن به عجز اندر آمد ز در نباید که پرخاش جویی دگر
چو زنهار خواهد کرم پیشه کن ببخشای و از مکرش اندیشه کن

(بوستان،۷۳-۷۴)

یکی که گردن زورآوران به قهر بزن دوم که از در بیچارگان به لطف در آی
هر آن کست که به آزار خلق فرماید عدوی مملکت است او به کشتنش فرمای

(کلیات، ۷۴۶)

ضرورت است به توبیخ با کسی گفتن که پند مصلحت‌آموز کاربندش نیست

اگر به لطف به سر می‌رود به قهر مگوی *که هر چه سر نکشد حاجت کمندش نیست*

(کلیات، ۸۱۶)

۸. تناسب کیفر با جرم و رعایت سلسله مراتب تنبیه و مجازات و اعمال خشونت

سعدی معتقد است که هر کسی را باید به اندازهٔ جرمش تنبیه کرد و کیفر داد و از طرف دیگر باید به عمدی یا سهوی بودن جرم و همچنین به سابقه‌دار بودن یا نبودن مجرم توجه کرد؛ زیرا هر کدام از این موارد حکم و کیفر خاصی دارد:

گنه‌کار را عذر نسیان بنه *چو زنهار خواهند زنهار ده*

گر آید گنه‌کاری اندر پناه *نه شرط است کشتن به اول گناه*

چو باری بگفتند و نشنید پند *دگر گوش مالش به زندان و بند*

وگر پند و بندش نیاید به کار *درختی خبیث است، بیخش بر آر*

(بوستان، ۴۵)

«گناهی که به سهو از کسی آید، کرم آن است که درگذری و اگر چنان که به قصد آید، نخستین بار بترسانی و اگر بار دیگر دلیری کند، خونش بریزی که بیخ بد بار نیکو ندهد.» (کلیات، ۸۸۳)

همچنین زمانی باید به نابودی جنایتکار اقدام کرد که پند و بند نتیجهٔ مطلوب نداده باشد:

صواب است پیش از کشش بند کرد *که نتوان سر کشته پیوند کرد*

(بوستان، ۵۱)

نکته‌ای که در پایان این مقاله لازم است توضیح داده شود این است که با توجه به مطالب نوشته شده، در بعضی موارد به ظاهر تناقضهایی در کلام سعدی مشاهده می‌شود؛ زیرا او در جایی کیفر دادن دشمن و خشونت علیه او را سفارش، و در جایی هم به مدارا و گذشت اشاره می‌کند. در این مورد باید توجه داشت که بدکاران یا دشمنان یکسان نیستند؛ برای برخی گذشت و مدارا کارساز است و برای برخی خشونت و کیفر. از طرفی ظرفیتهای افراد نیز متفاوت است، چنان‌که برخی به مرتبه‌ای از کمال انسانی رسیده‌اند که به راحتی می‌توانند کریمانه از رفتار زشت دیگران بگذرند؛ اما برخی دیگر جز با کیفر و انتقام التیام نمی‌یابند. توجه به این نکات تناقضهای ظاهری کلام سعدی را رفع می‌کند.

نتیجه

با توجه به مطالب نقل‌شده از آثار سعدی، ملاحظه شد که سعدی، هم به نرمی و گذشت و مدارا معتقد است و هم به شدت و خشونت، و جایگاه هر کدام از اینها و دلایل هر مورد را نیز بیان کرده است. مخاطب او نیز گاهی افراد جامعه هستند و گاهی امیران و حاکمان؛ لذا این موضوع هم به روابط و مسائل شخصی مربوط می‌شود و هم به مسائل و مصالح اجتماعی و حکومتی. نکات اصلی این بحث عبارت‌اند از:

سعدی خشونت و شدت عمل را در حالت عادی زشت و ناپسند می‌داند و معتقد است که انسانها باید حسّ محبت و نوع‌دوستی داشته باشند و با هم به نرمی و مدارا رفتار کنند و در مقابل کسانی که به آنها بدی کرده‌اند، اهل تحمّل و گذشت باشند. این کار هم موجب رضای الهی و پاداش اخروی است، هم نشانهٔ جوانمردی و بزرگی و کمال انسان. افزون بر آن سبب رفع کدورتها، کم شدن کینه‌ها و دشمنیها و در نتیجه افزایش دوستیها، امنیت و سلامت اجتماعی نیز می‌شود. با این همه سعدی معتقد است مدارا باید در حق کسی شود که اهلش باشد و این کار در او اثر مثبت داشته باشد نه دشمنان نادان و افراد خبیثی که لیاقت مدارا ندارند و عطوفت در آنها اثر نمی‌گذارد.

در آثار و گفته‌های سعدی در کنار گذشت و مدارا، خشونت و شدت عمل و حتی قتل و نابودی هم سفارش شده است. این موضوع گاهی با عنوان مکافات عمل مطرح می‌شود که به‌طور طبیعی و قانونی هر مجرم و بدکاری باید به سزای اعمالش برسد و گاهی در حق کسانی توصیه می‌شود که قبلاً به آنها گذشت و مدارا شده است، ولی دست از بدکرداری نکشیدند و باز مرتکب بدی و جنایت شدند. اما مهم‌تر از همه، کسانی مستحقِّ بیشترین خشونت‌اند که بدی و شرارت آنها مسجّل، قطعی و جزء ذات و سرشت آنهاست و جز ظلم و شرارت عملی از آنها سر نمی‌زند و نرمی و مدارا نه فقط آنها را از بدی و شرارت منصرف نمی‌کند، بلکه گستاخ‌ترشان می‌سازد. به عقیدهٔ سعدی، این گونه افراد را که همچون گرگان درنده و ماران گزنده هستند، باید بی‌درنگ و در اولین فرصت به مجازات رساند و حتی از هستی ساقط کرد تا مردم از شرّ آنها خلاص شوند.

سعدی به دو نکتهٔ مهم و اساسی نیز اشاره می‌کند: نکتهٔ اول توجه به اعتدال و میانه‌روی است؛ یعنی افراد جامعه، امیران و حاکمان نه آن‌قدر اهل نرمی و گذشت باشند که به سست‌رأیی متهم شوند، هیبت و وقار آنها از بین برود و بدکاران جرئت و جسارت بیشتری در بدکرداری خود بیابند و نه آن‌قدر خشن و بی‌گذشت باشند که باعث بی‌اعتمادی، نفرت،

رمندگی مردم و ایجاد وحشت و هراس در دلها شوند. نکتهٔ دوم موقعیت‌شناسی است؛ یعنی انسان باید بداند که کجا نرمی و مدارا مناسب‌تر است و کجا شدت و خشونت.

با نگاهی به آرا و اندیشه‌های سعدی درمی‌یابیم که وی تمامی این مطالب را از جایگاه عالمی دین‌آگاه و صاحب‌نظر مطرح کرده است؛ زیرا نمونه‌ها و مصداقهای نظری و عملی مسائل مطرح‌شده را هم در قرآن کریم و کلام معصومان (ع) می‌بینیم و هم در سیرهٔ عملی اولیای دین (ع). دربارهٔ مدارا، خداوند در قرآن کریم خود را رئوف، رحیم و آمرزنده معرفی می‌نماید (بقره/ ۱۴۳؛ نساء/ ۲۵)، همه را به رحمت واسعهٔ خود امید می‌دهد (زمر/ ۵۳؛ یوسف/ ۸۷)، پیامبرش را به نرمی و مدارا و پرهیز از خشونت سفارش می‌کند (حجر/ ۸۸؛ اعراف/ ۱۹۹؛ آل عمران/ ۱۵۹) و یکی از صفات مؤمنان واقعی را گذشت و مدارا و دفع بدی به نیکی بیان می‌کند (فرقان/ ۶۳ و ۷۲؛ رعد/۲۲). در سخنان و سیرهٔ عملی پیامبر (ص) و خاندان پاک او نیز همین مسئله مشهود است که برای دیدن روایات آن می‌توان به اصول کافی، جلد ۲، باب رفق و مدارا رجوع کرد.

در زمینهٔ صلابت و شدت و خشونت نیز در قرآن کریم آیات جهاد در برابر کافران، مشرکان، منافقان و مفسدان فراوان است بیانگر اعمال خشونت و مجازات است (توبه/ ۵ و ۷۳؛ فرقان/ ۵۲؛ مائده/ ۳۳). همچنین آیاتی که در باب قصاص نازل شده است؛ از جمله (بقره/ ۱۷۷ و ۱۷۸؛ مائده/ ۴۵). در سخنان معصومان (ع) نیز این مسئله کاملاً تشریح شده است که برای آگاهی یافتن از آن می‌توان به بابهای «حبّ و بغض در راه خدا»، «غیرت و حمیّت»، «امر به معروف و نهی از منکر» و... در کتابهای حدیث رجوع کرد.

بنابراین آرا و اندیشه‌های سعدی در باب مدارا و خشونت دقیقاً از احکام دین استنباط شده و منطبق بر آیات و روایات، و مستند به آنهاست.

منابع

تاج لنگرودی، محمد مهدی؛ ***خودآموز معارف اسلامی***؛ [بی‌جا]: ناشر مؤلف، ۱۳۷۰.

ذکر جمیل سعدی: ***مجموعه مقالات و اشعار هشتصدمین سالگرد تولد سعدی***؛ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۶۹.

سعدی؛ ***بوستان***؛ تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۶۸.

_____؛ ***گلستان***؛ تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۶۸.

_____؛ ***کلیّات***؛ تصحیح محمدعلی فروغی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

یوسفی، غلامحسین؛ ***چشمهٔ روشن***؛ تهران: علمی، ۱۳۷۱.

واژگان فارسی مقامات حریری

دکتر محسن محمدی فشارکی*

مقدمه

یکی از مسائل مهم در زمینهٔ پژوهش تاریخی و لغوی زبان فارسی، بحث و تحقیق دربارهٔ کلمات و اصطلاحاتی است که از این زبان در دوره‌های مختلف تاریخی، به زبانهای دیگر راه یافته است. تحقیق در این امر تفنن لغوی نیست، بلکه ضرورتی ادبی و فرهنگی است که بسیاری از مسائل مربوط به تاریخ زبان و تحول آن و همچنین تاریخ تمدن و علوم و فرهنگ ایران به آن بستگی دارد.

از میان همه زبانهایی که در دوره‌های مختلف تاریخی، زبان فارسی با آنها روابطی داشته است، هیچ یک به پایهٔ زبان عربی نمی‌رسد. از اینجاست که تحقیق دربارهٔ کلمات فارسی در زبان عربی در میان همه مسائل زبان فارسی اهمیت و منزلتی خاص دارد.

مشکلی بزرگ که در کار تحقیق کلمات در زبان عربی وجود دارد، ناشی از آن است که کلمات خارجی در زبان عربی اغلب به طوری تغییر شکل می‌دهند و به صورت عربی درمی‌آیند که تشخیص اصل آنها در بعضی موارد به آسانی صورت نمی‌گیرد، بلکه به سبب مرور زمان راههایی هم که ممکن بوده، جوینده را به مقصود راهنمایی کند، از بین رفته است.[۱]

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

ارباب لغت معمولاً ضمن تعریف از لغتی، کم و بیش به معرب بودن آن اشـاره مـی‌کننـد و برخی نیز کتاب یا رساله‌ای جداگانه در این موضوع تألیف نموده‌اند. کتب معربات رسیده به ما به ترتیب تاریخی عبارت‌اند از:

۱. المعرب من الکلام الاعجمی علی حروف المعجم: تألیف ابی‌منصور موهوب بن احمد به خضر الجوالیقی.[۲]

۲. حاشیهٔ ابن بری بر المعرب: تألیف ابومحمد عبدالله بن بری‌المصری (م. ۵۸۲ هـ ق).

۳. التذییل و التکمیل لما استعمل من اللفظ الدخیل: تألیف جمال‌الدین عبدالله بن محمد بن احمد العذری مشهور به بشیشی (م.۸۲۰ هـ ق). این کتاب نیز همانند کتاب قبلی تکمله‌ای بر کتاب معرب جوالیقی است.

۴. المتوکلی فیما فی القرآن من اللغات العجمیه: تألیف جلال‌الدین عبدالرحمن بن ابی بکر سیوطی(م. ۹۱۱ هـ . ق).

۵. المهذب فیما فی القرآن من المعرب: تألیف جلال‌الدین عبدالرحمن بن ابن بکر بن سیوطی. همان‌گونه که از عنوان دو کتاب سیوطی آشکار است، تمامی کلمات معرب در آن نیامده، بلکه فقط به معربات قرآن پرداخته است.

۶. رساله التحقیق تعریب الکلمه الاعجمیه: تألیف ابن کمال پاشا (م.۹۴۰ هـ ق).

۷. شفاءالغلیل فیما فی کلام العرب من الدخیل: تألیف شهاب‌الدین احمد بن محمد بن عمرالخفاجی المصری (۹۷۷-۱۰۶۹ هـ ق)، صاحب کتاب ریحانه الالباء و شرح دره الغواص فی اوهام الخواص حریری. از میان این کتابها و رسائلی که بعد از معرب جوالیقی در فن معربات تألیف شده است، کتاب شفاء الغلیل بر همه مقدم است؛ چون مواد و لغاتی را آورده است که دیگر ارباب لغت در کتابهای خود به آن اشاره نکرده‌اند.

۸. معربات رشیدی: تألیف عبدالرشید بن عبدالصور الحسینی المدنی (م. ۱۰۶۸هـ . ق)، صاحب کتاب فرهنگ رشیدی. این کتاب به زبان فارسی است. دکتر نورالدین آل علی آن را به عربی ترجمه، و مقدمه‌ای دربارهٔ تعریب و تأثیر آن در فرهنگ عربی و فارسی بر آن اضافه نموده است و در مصر آن را به چاپ رسانیده است.

۹. جامع التعریب بالطریق الغریب: این کتاب گزیده‌ای از «التذییل و التکمیل لما استعمل من اللفظ الدخیل» بشیشی و مؤلف آن مصطفی مدنی (م. حدود ۱۱۰۰ هـ ق) است.

۱۰. نقد السان و عقد الحسان فی اسماء المعربات: تألیف مصطفی انطاکی متخلص به رمزی (م.۱۱۰۰ هـ ق).

۱۱. قصد السبیل فیما فی اللغه العربیه من الدخیل: تألیف محمد امین بن فضل الله المحبی (م.۱۱۱۱ هـ ق).

۱۲. الذکر المخلد فی بیان اللفظ المولد: مؤلف آن مجهول است. تألیف در (۷۶۳ م.) صورت گرفته است.

۱۳. الطراز الذهب فی الدخیل و المعرب: تألیف محمد نهانی (م. ۱۸۸۵م.) .

۱۴. الالفاظ الفارسیه المعرب: تألیف ادی شیر کلدانی (م. ۱۹۱۵م.).

۱۵. تفسیر الالفاظ الدخیل فی اللغه العربیه مع ذکر اصلها بحروفه: تألیف طوبیا عنیسی (چاپ‌شده در سال ۱۶۶۴م. لیدن).

۱۶. فرهنگ واژه‌های فارسی در زبان عربی: تألیف محمد علی امام شوشتری.

با وجود تمام این آثار، جای فرهنگی که در آن واژگان به صورت تاریخی مرتب شده باشند، خالی به نظر می‌رسد، به ویژه اینکه ما در آن نشان دهیم که واژگان مدخول در چه دوره‌ای و در چه آثاری به کار رفته‌اند.

کلمات فارسی را در عربی از این لحاظ می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: بخشی از آنها که در زبان فصیح عربی راه یافته و در شعر و نثر و منشآت عربی وارد شده است و دسته دیگر، آنها که در زبانهای محلی، یعنی زبان محاوره و گفت‌وگوی عربی نفوذ کرده و در لغتنامه‌ها و آثار مکتوب عربی کمتر می‌توان اثری از آنها یافت.

دربارهٔ کلماتی که در زبان فصیح عربی به کار رفته و می‌رود، نخستین کاری که باید صورت گیرد –جدا از کتابهای لغتی که به تعریب یک واژه تصریح نموده‌اند– این است که با مطالعهٔ دقیق در لغتنامه‌های عربی، این کلمات استخراج و جداگانه فهرست شود. دیگر اینکه برخی از متون مهم عربی – اعم از کتابهای ادبی، تاریخی و غیره– به ویژه متونی که احتمال ورود معربات فارسی در آنها زیاد است، با دقت مطالعه، و واژگان مدخول از زبان فارسی از آنها استخراج شود. همهٔ اینها مقدمه‌ای است برای تهیهٔ فرهنگی جامع و کامل از کلمات فارسی که در زبان عربی راه یافته است.

یکی از شاهکارهای ادب عربی، مقامات حریری[۳] تصنیف ابومحمد قاسم بن محمد حریری است. این کتاب از زمان تألیف با اقبال مواجه شد و پس از خود، تأثیری شگرف در ادب عربی و فارسی نهاد و مورد توجه و تقلید اهل ادب قرار گرفت؛ البته خود این کتاب نیز تقلیدگونه‌ای از مقامات بدیع‌الزمان همدانی است. بر مقامات حریری شرحها و حاشیه‌های بسیاری نوشته‌اند. از مسائلی که در باب این کتاب مغفول مانده است، واژگان فارسی این کتاب است که تعداد آن نیز کم نیست و چه بسا از طریق این کتاب و کتابهای درسی از این درس، در زبان و ادب عربی ماندگار شده است.

بیشتر شارحان مقامات حریری چون به زبان فارسی آشنا نبوده‌اند، گاهی در شرح واژگان فارسی‌الاصل مقامات، توضیحات عجیب و غریبی بیان‌کرده‌اند؛ برای نمونه در شرحی از مقامات حریری که گروهی از دانشمندان مصری به ریاست شیخ احمد سعدعلی در سال ۱۳۶۹ق. در قاهره چاپ کرده‌اند، ذیل کلمهٔ «بیشه» در شرح این بیت:

عش بالخداع فانت فی دهر بنوه کأست بیشه

می‌نویسند: بیشه علم لمأسده و قیل هی موضع بالیمن.[۴] در صورتی که معنای واژهٔ بیشه بر هر فارسی‌زبان آشکار است:

هر بیشه گمان مبر که خالی است شاید که پلنگ خفته باشد

آنچه در پی می‌آید، فهرست الفبایی واژگان فارسی مقامات حریری است، با بیان یک شاهد و توضیحی اندک در باب ریشهٔ واژگان و معانی آن.

ارش

و قد رهنته عن ارش ما اوهنته (مقامه معریه، ۶۵).[۵]

ارش: تفاوت بها، این کلمه به عقیدهٔ ادی شیر از ریشهٔ «ارز» فارسی گرفته شده است. اما شوشتری می‌نویسد: اگر این لغت چنان‌که ادی شیر گفته، فارسی باشد، آن را باید از ریشهٔ «رش» به معنای اندازه‌گیری دانست نه از ریشهٔ ارز (۵/ ۱۶).

استاذ

و حرمه ساسان استاذ الاساتیذین و قدوه الشحاذین (مقامه صوریه، ۲۴۱).

دکتر معین در حواشی برهان قاطع می‌نویسد: در پهلوی ostat، پازند ostat، مرکب از پیشوند او + ستاد از مصدر sta به معنای ایستادن، جمعاً یعنی اول‌ایستنده (برهان قاطع، ذیل استاد).

بخ‌بخ

فقلت له بخ‌بخ لروایتک و اف و تف لغوایتک (مقامه دمشقیه، ۱۰۳؛ مقامه بکریه، ۳۴۷).

شکل فارسی کلمه «به به» است که در عربی بخ بخ شده است (فرهنگ واژه‌های فارسی در عربی، ۹/ ۴۵).

تف

و اف و تف لغوایتک (مقامه دمشقیه، ۱۰۳).

تف به ضم اول آب دهن انداختن باشد. دکتر معین در حواشی برهان قاطع صورتهای باستانی این واژه را یاد کرده‌اند (برهان قاطع، ذیل تف).

بدره

و بدر ثم انزلته بدرته و مستشیط تتلقی جمرته

(مقامه دیناریه، ۳۰)

بدره کیسه‌ای که ده هزار سکه در آن نهاده باشند (المنجد). در برهان قاطع لغت بدره به معنای کیسه‌ای تفسیر شده که زر و پول در آن نهند و کلمه فارسی شمرده شده است. آنچه نظر نویسندهٔ برهان قاطع را تأیید می‌کند آن است که ریشهٔ «ب د ر» در همهٔ معانی آن، در عربی هیچ مناسبتی با معنای مورد بحث ما ندارد و این نکته نشان می‌دهد که لفظ بدره در این معنا از زبان فارسی به عربی آمده است (۵/ ۵۸).

بیدق

ثم استنهض ذا جثه کالبیدق و نعشه کالسوذق (مقامه حلبیه، ۳۸۲).

جمع آن بیادق، به معنای پیاده در بازی شطرنج و سپاه باشد. صاحب برهان قاطع می‌نویسد: و آن مهره‌ای باشد از مهره‌های شطرنج و معرب پیاده است (نیز ر.ک: ۱۱/ ۸۲).

ابریق

قال أیباع الابریق علی بنی اصغر (مقامه طیبه، ۲۶؛ مقامه ملطیه، ۳۰۰).

جمع آن اباریق به معنای تنگ لوله‌دار و آفتابه. این واژه شکل عربی‌شدهٔ آبریز است که جزء دوم مخفف «ریزا، ریزنده» است. لفظ ابریق به دلیل شباهتی که گردن بربط به آن دارد، در کتب موسیقی به معنای گردن بربط نیز به کار رفته است (۵/ ۹).

بنج

فقال لم اعد خبیص البنج (مقامه واسطه، ۲۳۴).

بنگ، ر.ک: المعرب (بنج). نام رستنی که ثمر آن را بذرالبنج گویند (برهان قاطع، ذیل بنگ). در سانسکریت bahanga و پهلوی mang، بنج و منج معرب آن است و به حشیش canna bisindica اطلاق می‌شود (حواشی برهان قاطع). در عربی از واژهٔ بنگ (بنج) فعل درست کرده‌اند؛ مثلاً گویند: بنجه فتبنج، یعنی او را با بنگ خواب کرد و او خواب رفت (۵/ ۹۵).

بیشه

عش بالخداع فانت فی دهر بنوه کاسد بیشه

(مقامه حرامیه، ۴۰۳)

بیشه: نیزار، نیستان و جنگل کوچک (فرهنگ فارسی). در پهلوی visak. (ر.ک: حواشی برهان قاطع)

تخت

ثم عمد لاستخراج ما فی‌البیوت من الاکیاس و التخوت (مقامه واسطیه، ۲۳۵).

جمع آن در عربی تخوت، معنای آن «اریکهٔ شاهی» معروف است. مسعودی واژهٔ تخت را به معنای یک دست لباس نیز به کار برده است (۲۸، ۲/ ۲۱۷ و ۲۹۵).

تخت به معنای اریکهٔ شاهی در شعر مسعود بن هانی شیبانی – که در مرثیهٔ نعمان بن منذر پس از کشته شدن نعمان به فرمان خسرو پرویز سروده- به کار رفته است:

ان ذالتاج لا ابا لک اضحی فی‌الوری راسه تخوت الفیول

تاجور (نعمان بن منذر است) ای وای که سر او در این جهان تخت فیلان شد (۱۲۳/۵).

مترجم

فارتحت الی ان اعجمه و احل مترجمه (مقامه تنیسیه، ۳۳۵).

ترجمه به معنای برگرداندن از زبانی به زبان دیگر و مصدری است به شکل عربی که از واژهٔ ترجمان (سفیر و خوابگزار) فارسی گرفته شده است. لفظ ترجمه را گاهی به معنای شرح حال به کار برده‌اند. از لغت ترجمان در عربی فعلها و صفتهای زیادی ساخته‌اند که برخی از آنها مانند مترجم در فارسی نیز رایج شده است (۵/ ۱۲۶).

تامور

ثم قال اخزتها تامورک و اقتدبها فی امورک (مقامه مغربیه، ۱۳۵).

به معنای دل، خون دل و صمغ سرخ (۱۹/ ۵۱). دل، دانهٔ دل و حیات آن، معرب است (۲۳، ذیل تمر). جوالیقی به نقل از ابن‌درید می‌گوید: این کلمه از سریانی گرفته شده است. احمد شاکر در حواشی المعرب جوالیقی می‌آورد: تامور و تاموره را به همزه و تسهیل آورده‌اند و جوهری و دیگران (ت) را اصلی دانسته و از این رو وزن آن نزد ایشان (فاعول) است و فیروزآبادی و دیگران (ت) را زاید شمرده‌اند، پس وزن آن (تفعول) است. به همین سبب صاحب قاموس آن را در مادهٔ (ت م ر) آورده است (۸۰).

بهار

و وردتی بالبهار و مسکتی بالبخار (مقامه رجبیه، ۸۲).

بهار: گل زرد (۲۳، ذیل بهر). صاحب برهان قاطع می‌نویسد: شکوفهٔ گل هر درخت را گویند عموماً و گل درخت نارنج را خصوصاً و نام گلی زردرنگ که آن را گل گاوچشم می‌خوانند (۸، ذیل بهار؛ ر.ک: حواشی برهان). سید عبدالکریم نقیب در قطعه‌ای که در توصیف گروه موسیقی سروده است، گوید:

این حلوا فمعشب و مقیل او اناخوا فوردہ و بهاره

هر جا نشیمن گیرند خرم و دلپذیر است و هرجا فرود آیند گل سرخ و بهار است (۵، بهار).

جرذق

ارید منکم شواء و جرذقا و قصیده

(مقامه مکیه، ۱۱۵)

جررذق: گردهٔ نان و نان ضخیم. گرده به نانی گفته می‌شده که به شکل قرص ساخته می‌شد نه به شکل صفحهٔ نازک که در عربی به این‌گونه نانها رقاق گویند (۴۰/۱۱).

دعبل خزاعی در نکوهش بخیلی گفته است:

قد کان یعجبنی لوان غیرته علی جرازقه کانت علی حرمه

در شگفت می‌شدم اگر غیرتی را که نسبت به گرده‌هایش نشان می‌داد، دربارهٔ زنش به کار می‌بست (۵، ذیل جرذق).

دلیل دیگر بر آنکه جرذق عربی نیست، اینکه جوهری گوید: جیم و قاف در یک کلمه جمع نشوند، جز آنکه کلمه معرب باشد (۲۵، ذیل جرذق). در زبان عربی کلمهٔ «جردبان» نیز آمده است که به معنای نگهبان نان (گرده‌بان) است؛ آن که دست راست بر سر طعام نهد تا کسی نخورد (فرهنگ آنندراج، ذیل گرده‌بان).

اذا ما کنت فی قوم شهاوی فلا تجعل شمالک جردبانا

شهاوی کسی که اشتهای زیاد دارد (۲۳، ذیل شهو).

جرذ

وامحلت ربعی حتی جلت من ربعی الحل جرذانه

(مقامه تفلیسیه، ۲۷۱)

جرذه: زمین موش‌ناک (منتهی‌الارب) و موش صحرایی (المنجد). در لغتنامه‌ها گرزه (جرذه) به معنای موش آمده است. دهخدا آورده است: در بعضی ولایات دارالمرز (گیلان) موش را گرزه می‌گویند (۱۲، ذیل جرذه)

آهو از دام اندرون آواز داد پاسخ گرزه بدانش باز داد

(۲۲/ ۴۵)

ابوالاسود دوئلی در نکوهش حارث بن بدر که حاکم شهرستان سرق شده بود، گفته است:

احار بن بدر اذا اولیت ولایه فکن جرذا فیها تخون و تسرق

ای حارث بن بدر اکنون که کاردار شهرستانی شده‌ای چون گرزه در آنجا خیانت کن و بدزد. (۵/ ۱۵).

جرس

وفی مسیطر و شموس و اتخذ جرسا (مقامه حلبیه، ۳۸۱).

جرس به معنای زنگ. در برهان قاطع واژهٔ جرس علاوه بر این معنا نیز به واژهٔ جریست به معنای صدایی که از برخورد دو چیز بلند شود، معنا شده است. شکل اخیر اسم مصدری از

ریشهٔ جر، لغت جرس سبک‌شدهٔ آن است. در فارسی نیز این‌گونه اسم مصدرها در بسیاری از لغات مخفف شده و حرف آخر آن، ت، افتاده است؛ چنان‌که کنشت را کنش و خورشت را خورش گویند. ریشهٔ این واژه در همین معنا در لغت جرنگیدن نیز دیده می‌شود (۱۵/۵). دکتر معین در حواشی برهان قاطع می‌نویسد: جرس اسم صوت، و در عربی هم آمده است. صدایی باشد که از برهم خوردن دو چیز حاصل گردد.

جرم

تجرم و تضرم و حرق علی الارم (مقامه سنجاریه، ۱۴۹).

جرم: گرم، معرب کلمهٔ گرم. یقال بلاد: جرم و صرد، ای حر و برد (۲۳، جرم). جرم و صرد هر دو کلمهٔ دخیل هستند به معنای گرم و سرد (۱۱/ ۹۶). از این کلمه صاحب مقامات حریری فعل تجرم را ساخته است.

جنبذ

و کم اتخت قلوصی تحت جنبذه تظلل ماشئت من عجم و من عرب

(مقامه شتویه، ۳۶۶)

جنبذ: معرب گنبد (فرهنگ آنندراج). جمع آن در عربی به صورت جنابذ آمده است. این واژه از ریشهٔ گنب، به معنای برآمدگی و پسوند + بد– بذ ساخته شده است. در عربی از کلمهٔ جنبذ فعل نیز ساخته‌اند. چنان‌که گویند: جنبذ الکلیل، یعنی پیمانه را چنان پر کرد که غله در سر آن گنبد می‌شد (۱۷۰/۵).

حرباء

واعشی الهجیر عین الحربا (مقامه مکیه، ۱۱۲).

حربا: آفتاب‌پرست، آفتاب گردک (لغتنامه). در فرهنگ محیط‌المحیط واژهٔ معرب شمرده شده و ادی شیر شکل فارسی آن را هوربان، به معنای نگهدارندهٔ خورشید دانسته است (۵۰/۲۴). امام شوشتری می‌نویسد: به نظر می‌رسد جزء دوم این لغت واژهٔ پاد باشد که در بعضی از کلمه‌ها دال آن افتاده و به شکل پا در آمده است؛ مانند پادزهر که پازهر و پادشاه که پاشا هم گفته شده است (۵/ ۱۸۹).

ختل

و حزامه ابن قره و ختل ابن جعده (مقامه ساسانیه، ۴۰۸).

ادی شیر این واژه را از کلمهٔ «ختلی» در فارسی دانسته است، به معنای فریبکار (۲۴/ ۵۱). در برهان قاطع آمده است: ختل به فتح اول و سکون ثانی و لام به معنای فریفتن و گول زدن باشد.

خردل

و ما معی خردله مطبوعه من الذهب

(مقامه مکیه، ۱۱۴)

خردل تخمی است دوایی (۸، ذیل خردل) مجازاً به معنای ذره و کوچک‌ترین مقدار.

زان گنجهای نعمت و خروارهای مال با خویشتن به گور نبردند خردل

(۲۰، خردل)

از واژهٔ خردل در عربی فعل نیز ساخته‌اند؛ چنان‌که گویند: خردل الطعام او اللحم، یعنی به خوراک خردل یا گوشت را پاره پاره کرد (۵/ ۲۰۲).

خشخاش

و مستجیشا بخشخاش لیدفع ما اظله من اعادیه ظلم یخب

(مقامه شتویه، ۳۶۴)

کلمهٔ خشخاش را –که به آن کوکنار نیز گویند– صاحب برهان قاطع فارسی دانسته و خواص طبی آن را ذکر کرده است. در ترجمهٔ صیدنه آمده: خشخاش را به یونانی میقانس و شورس گویند و به تازی رمان‌السعال است و بعضی گویند معنای آن به تازی رمان‌الفحاب است (۲۰، ذیل خشخاش).

خلنج

فقال لم اعد خبیص البنج فی صحاف الخلنج

(مقامه واسطیه، ۲۳۴)

خلنج یا خلنگ در برهان چنین معنای شده است: هر چیز دورنگ باشد و به عربی ابلق خوانند. صاحب منتهی‌الارب می‌نویسد: خدنگ درختی نیک سخت که از چوب آن تیر و نیزه سازند. در عربی بیشتر چوب دورنگ معنا می‌شود. در حاشیهٔ مقامات آمده است: خلنج فارسی

معرب و هوشجر تعمل منه القصاع و منه قولهم لبن البخت فی قصاع الخلنج؛ یعنی شیر بخت در کاسهٔ چوبین خلنگ است (طبع قاهره، ۱۳۶۹: ۲۲۵). مرحوم دهخدا از کتاب فتوح (۳/ ۴۱۱) شاهد کلمهٔ خلنج نوشته است: عبدالله عباس گفت: سگ ایشان سرخ بود. گفت: زرد بود... کلبی گفت: خلنج بود.

خنجر

قال فان ملک عشر خناجر قال یخرج شاتین و لایشاجر

(مقامه طیبیه، ۲۵۹)

جمع آن خناجر به معنای دشنه، دشنهٔ کلان (۲۵، ذیل خنجر). صاحب برهان می‌نویسد: حربه‌ای است معروف و به معنای شمشیر هم آمده است. امام شوشتری معتقد است: خنجر از ریشهٔ خنجر به معنای با ناخن و یا نوک چنگال زخم و خراشیدن ساخته شده است. این واژه که در فرهنگها مهجور مانده است، هنوز در خوزستان به کار می‌رود؛ مثلاً می‌گویند: گربه بچه را خنج زد؛ یعنی با ناخن خود تن او را زخمی ساخت (۵/ ۲۱۷).

خندریس

حیاری یمید بهم شجوهم کانهم ارتضحوا الخندریسا

(مقامه نصیبیه، ۱۵۶)

در المعرب جوالیقی این کلمه معرب کندرش معرفی شده است (۱۱/ ۵۵). منتهی‌الارب آن را می کهنه معنا کرده است. ابونواس می‌گوید.

ولاتعفنی منها و ان قلت اننی فتی لیس لیف ی الخندریس یدان

مرا معاف مکن. اگر هم گفتم من جوانی‌ام که خندریس نمی‌نوشم (۵/ ۲۱۷).

خناق

فقال ابوزید: نفس الخناق البث (مقامه عمانیه، ۳۱۸).

خناق: حلق و گلو و جای خبه کردن از گلو (۲۵، ذیل خنق). صاحب برهان قاطع می‌نویسد: خناک بر وزن و معنای خناق است که گرفته شدن گلو و گرفتگی دل باشد به سبب زیادتی و فساد خون و خناق معرب آن است.

خوذ

خوذ انها لمن ایمن العوذ و اغنی منکم من لابس الخوذ (مقامه دمشقیه، ۱۰۰).

خوذ کلاه سپاهی که از آهن و یا فلز دیگر سازند (ناظم‌الاطبا).

همی گرز پولاد همچون تگرگ ببارید بر جوشن و خود و ترگ

(شاهنامه)

دکتر معین در حواشی برهان می‌نویسد: در پارسی باستان xauda در «tigra-xauda خود سر تیز» معرب آن خوذه.

خان

فاذا ما هبطت مصرا فبیتی غرفه الخان و النديمن جزازه (مقامه و بریه، ۲۱۵؛ ساسانیه، ۴۰۵؛ واسطه، ۲۳۱).

خان: خانه، بیت (۸، ذیل خان).

تا در این باغ و در این خان و در این مان مان‌اند دارم اندر سرشان سبز کشیده سلبی

(فرخی)

خیم

الا من طاب خیمه و اشرب ماء المروءه ادیمه (مقامه کرجیه، ۲۰۲؛ عمانیه، ۲۱۶).

خیم: به معنای خوی و طبیعت باشد و بعضی خوی بد را خیم گویند (۸، ذیل خیم). در پهلوی xem (طبیعت جبلی)، در اوستا haya (حواشی برهان).

کثیر عزه گفته است:

و من یتبع ما لیس من سوس نفسه یدعه و یغلبه من النفس خیمها

یعنی هرکسی آنچه در منش او نیست وانماید، دیری نپاید آن بر افتد و خیمش نمایان شود (۲۲۶/۵).

خیش

و ملیتم العیش و انشد ملغزا فی مروحه الخیش (مقامه نجرانیه، ۳۳۹).

خیش جامهٔ رقیق‌باف ستبرتار از بدترین کتان و از وی جامهٔ کتان و دستار خیش و فرش طبری خیزد (لغتنامه، ۲۵، ذیل خیش). پرده‌ای است از پارچهٔ مزبور که در اطاق می‌آویختند و برای سردی آن را نمناک می‌کردند: «تا خانه‌ای برآوردند خواب قیلوله را و آن را مزملها

ساختند و خیشها آویختند.» (۶/ ۱۲۱) ادی شیر معتقد است خیش از کلمهٔ کاشان فارسی گرفته شده است به معنای خانهٔ تابستانی (۱۳۶) که صحیح نیست، بلکه به همان معنای کتان است.[۶]

دیباج

و من اذا اخلق دیباجه لم یران یخلق دیباجتیه

(مقامه صمدیه، ۳۰۵؛ مقامه صنعانیه، ۱۵)

دیباج: پارچهٔ ابریشمی؛ دیبا: قماشی باشد از حریر الوان، در پهلوی depak از هندی باستان dipyate (پرتو افکندن، درخشیدن). دیبه و دیباجه و دیوان نیز از همین ریشه است. معرب آن دیباج است. (ﻫ ذیل دیبا؛ ر.ک: ۱۱/ ۵).

دجوجی

فاذا هو شیخنا السروجی و قد اقمر لیله الدجوجی

(مقامه حلوانیه، ۲۶)

دجوجی: سخت سیاه؛ لیل دجوجی: شب سخت تاریک (۲۵، ذیل دج). ادی شیر این واژه را تصحیفی از واژهٔ داج می‌داند (۲۴/ ۶۰). داج به جیم عربی بدون تشدید لفظ فارسی است به معنای تاریکی و تاریک و داج به تشدید جیم معرب آن است (غیاث‌اللغات).

روز سفید آن نه شب داج بود بود شب اما شب معراج بود

(نظامی)

دردبیس

فابرزت ردن درع دریس و برزت برزه عجوز دردبیس (مقامه بغدادیه، ۱۰۷).

دردبیس: پیرزن زشت، سختی و بلا (۲۰، ذیل دردبیس). امام شوشتری این واژه را فارسی دانسته است؛ ولی دلیل بر آن اقامه نکرده است. آنچه مسلم است این است که واژهٔ عربی نیست (لسان‌العرب، ذیل دردبیس؛ القاموس‌المحیط، ذیل درس).

مدروز

ولا صاحب مبین انما هی مصطبه المقیض و المدروزین (مقامه صمدیه، ۲۴۰).

این واژه که در لغتنامهٔ دهخدا و فرهنگ معین نیامده، به معنای گدای دروازه (المنجد) یا گدای دروازه‌نشین است که در زبان عربی از کلمهٔ دروازه اسم فاعل ساخته‌اند. امام شوشتری

می‌نویسد: این واژه معنای گدای ره‌نشین یا درنشین را در فارسی می‌دهد (فرهنگ واژه‌های فارسی در عربی، ۵/ ۲۴۳).

دست

فتی لایقمر القوم متی ما دسته تم

(مقامه ساویه، ۹۴)

و زایلنا انسه کدست غاب صدره (به معنای مجلس) (مقامه سنجاریه، ۱۵۴).

و هناک صاحب المعونه متربعا فی دسته (به معنای مرتبه) (مقامه شعریه، ۱۸۰).

ما انا بصاحب ذلک الدست بل انت الذی تم علیه الدست

(مقامه شعریه، ۱۸۹)

در بیت مذکور دست در مصرع اول به معنای لباس و در مصرع دوم به معنای دست قمار است. دست در زبان عربی معانی متعددی دارد که اکثر این معانی از فارسی به همراه واژه به عربی راه یافته است؛ همانند نیرنگ (شاهد اول)، مجلس (شاهد دوم)، رتبه و مرتبه (شاهد سوم)، دست بازی در قمار (شاهد چهار)، پشتی و معانی دیگر (برای تفصیل بیشتر ر.ک: قوامیس عرب، ذیل دست ۱/ ۴۴۰).

ادی شیر و جوالیقی شواهد متعددی را در کتابهای خود ذیل دست آورده‌اند. برای اصل این واژه در زبانهای هند و اروپایی و فارسی باستان به حواشی برهان قاطع رجوع شود.

دساتیر

و اساطیر البلاغات تنسخ لتدرس و دساتیر الحسابات تنسخ (مقامه فراتیه، ۱۷۴).

دساتیر: جمع دستور، معرب است. دستور دفتری است که نام سپاهیان در آن نوشته شود و یا دفتری که قوانین و ضوابط مملکت در آن نوشته شود (۲۰، ذیل دستور). در باب معانی دیگر و ریشهٔ آن در زبانهای باستانی به حواشی برهان قاطع رجوع شود.

دسکره

فادجلت الی الدسکره فی هیئه منکره (مقامه دمشقیه، ۱۰۱؛ مقامه کرجیه، ۲۰۴).

معین در حواشی برهان قاطع به نقل از معجمات عربی سامی (۲۲۷) می‌نویسد: دسکره به معنای قریه و معبد نصاری، در عربی الدسکره. ارجح آن است که کلمه عربی از فارسی دسگره مأخوذ و از اینجا وارد عربی و سریانی (dasqarta) شده باشد. دهخدا دسکره را معرب

دستگرد می‌داند و به نقل از اقرب الموارد می‌نویسد: به معنای قریهٔ بزرگ و آن عربی خالص نباشد. نام شهری بین بغداد و واسط نیز باشد.

کاروانی همی از ری به سوی دسکره شد آب پیش آمد و مردم همه بر قنطره شد

(لبیبی)

دکه

وهناک شخص علی قطیفه فوق دکه لطیفه (مقامه صوریه، ۲۴۰).

دکه: سکو، دکان خفاجی (شفاء الغلیل، ۸۳) و صاحب برهان این واژه را فارسی می‌داند.

به ره بر یکی دکه دیدم بلند تنی چند مسکین در آن پایبند

(سعدی)

دلو

فلم ازل سحابه ذلک النهار ادلی دلوی الی الانهار (مقامه فرضیه، ۱۲۲؛ مقامه قهقریه، ۱۳۷؛ مقامه ساسانیه، ۴۰۷)

واژهٔ دلو عربی‌شده و مقلوب دول فارسی است. در صیغهٔ جمع این کلمه قلب رخ نداده است، چنان‌که آن را دوالی گفته‌اند نه دلاوری (۵/ ۲۶۵). دول دلو آبکش را گویند.

آن تویی کور و تویی لوچ و تویی کوچ و بلوچ آن تویی دول و تویی گول و تویی پای تو لنگ

(دهخدا)

دهلیز

البلد الحرام و قباله الباب و المقام (مقامه بصریه، ۴۱۳).

دهخدا این واژه را فارسی دانسته، در معنای آن می‌نویسد: دهلیز: دروازه و اندرون‌سرا، معرب دالیز، دالان و محل میانهٔ دو در.

خروشیدن زنگ و هندی‌درای بر آمد ز دهلیز پرده‌سرای

(شاهنامه)

در عربی از راه کنایه بچه‌های سرراهی را «ابناءالدهالیز» گویند (۵/ ۲۶۷).

رطل

ان نادمت الابطال و عاطیت الارطال (مقامه حرامیه، ۳۳۹).

معرب لتر به مقدار نیم‌من. رطل در بحرالجواهر به معنای پیمانه و جمع آن ارطال و پیمانهٔ کلان را رطل گران که پر از شراب باشد (۲۰، ذیل رطل).

می و گلشن و بانگ چنگ و رباب گل و مجلس و رطل و افراسیاب

(شاهنامه)

ادی شیر می‌نویسد: معرب و مقلوب لتر است که ندانستیم اصل آن فارسی است یا یونانی، لیکن رطل به معنای فرومایه، نرم‌خو، گنده، ناتوان و احمق، عربی‌شدهٔ واژهٔ فارسی است که به معنای هر چیز کهنه و پیرمرد و فرومایه و احمق است (۲۴/ ۷۳). در برهان قاطع همهٔ این معانی زیر واژهٔ لتره آمده است (۵/ ۲۹۰).

رند

و بشرنی تضوع رندکم بحسن المنقلب من عندکم

(مقامه مکیه، ۱۱۳)

واژهٔ رند در شروح مقامات گیاه خوشبو معرفی شده است که به همین معنا در برهان قاطع ذیل واژهٔ رند آمده است. در کتاب گیاه‌شناسی مهندس ثابتی، رند را به معنای مورد گرفته‌اند (۱۸۳).

رهبان

ثم قال ویلک اتقدی بالرهبان ... اترک ما سمت بان لا رهبانیه فی‌الاسلام (مقامه بکریه، ۳۵۵).

این کلمه را صاحب برهان قاطع فارسی دانسته و چنین تفسیر کرده است: به ضم اول زاهد و پرهیزکار باشد؛ چه «ره» به معنای نیکی و «بان» محافظت‌کننده است و به فتح اول نگهبان راه است.

زمهریر

فنظر الی نظر المتعجب و از مهرار المتغضب (مقامه کرجیه، ۲۰۴ و ۱۹۹).

ادی شیر می‌نویسد: زمهریر یعنی شده‌البرد، شدت سرما و سرمای سوزان. مرکب از زم، یعنی سرما و هریر، یعنی موجب و در همین زمینه می‌گوید: «ازمهر الیوم»: سرمای امروز بالا گرفت (۲۴/ ۷۹). امام شوشتری نیز این رأی را تأیید می‌کند و در شرح آن می‌نویسد: لغت «زه» به معنای سرما در ترکیبات فارسی بسیار آمده است؛ از جمله در لفظ زمستان، سمیرم و سمیران (نام کوهی بوده در شمال بندر سیراف قدیم) و شمیران و دیگرها دیده می‌شود (۵/ ۳۲۰). جزء

دوم این کلمه را صاحب برهان قاطع به معنای «کننده» گرفته است؛ همان‌گونه که امام شوشتری متذکر شده‌اند دلیلی و شاهدی برای آن در متون فارسی نیست. این واژه در قرآن کریم نیز به کار رفته است (انسان/ ۱۳).

تو باشی به بیچارگی دستگیر توانا ابر آتش و زمهریر

(شاهنامه)

زند

فلما راهم یزندون و لاسنا و یقضون النهار بالمنی (مقامه نجرانیه، ۳۴۴).

و افتضح فبح بهواک و برد حشاک فزند اساک (مقامه دمشقیه، ۱۰۲).

از آن آتش بجهد و نیز چوبی باشد که خرادان بر بالای چوب دیگر گذارند و چوب زرین را مانند بر ماه به عنف بگردانند تا از آن هر دو چوب آتش به هم رسد و چوب بالا را زند و چوب پایین را پازند گویند و عربان چوب بالا را «زند» و پایین را «زنده» خوانند (۸، ذیل زند).

زنبیل

و زاده فی زنبیل و ظله غیر ثقیل و ما یبغی سوی مقبل (مقامه عمانیه، ۳۱۶).

زنبیل چرمی است که گدایان در آن چیزهای دریوزه نگاه دارند (غیاث‌اللغات). به معنای زنبیر است که ظرفی باشد از حصیر بافته که چیزها در آن نهند و از جایی به جایی برند (برهان قاطع). امام شوشتری می‌نویسد: جزء اول این لغت واژهٔ «زنب» است که الفاظ «زنبر» و «زنبگ» در آن آمده است و جزء دوم پسوند «آل = آلت = وسیله» که سبک‌شدهٔ «دل» است (۳۳۳/۲۰).

زهد که در زرکش سلطان بود قصه زنبیل و سلیمان بود

(ناصرخسرو)

سراب

واستعین بماء الشباب علی ملامح السراب (مقامه سمرقندیه، ۲۲).

دکتر معین در حواشی برهان، این کلمه را مشترک بین فارسی و عربی دانسته است. جوالیقی آن را در المعرب نیاورده است. ادی شیر می‌نویسد: این کلمه مرکب از «سر» یعنی فوق و «آب» به معنای ماء است و مرجح آن است که آن را گرفته‌شده از سریانی (به معنای خشک شده) بدانیم (۲۴/ ۲۸۸). امام شوشتری می‌نویسد: واژهٔ سراب خیلی قدیم وارد زبان

عربی شد و در قرآن کریم (نور/ ۳۹) به کار رفته است (۵/ ۳۰۵). از ریشهٔ این واژه در زبان عربی فعلها و صفتهایی ساخته‌اند.

سفتجه

اجمعو علی ان الحرکه برکه و الطراوه سفتجه (مقامه ساسانیه، ۴۱۰).

سفتج در عربی، جمع آن سفاتج، معرب سفتهٔ فارسی است. سفته مالی که به کسی دهند تا در شهر دیگر به آن شخص بدهد و نوشته از آن بگیرد که وجه آن را به صاحب مال رساند و بعد از آن تعمیم کرده‌اند در هر چیزی که از آن نفعی به کسی رسد و سفتجه معرب آن است (رشیدی).

اینک رهی به مژگان راه تو پاک رفته نزدیک تو نه مایه نه نیز هیچ سفته

(۲۰، ذیل سفته)

یکی دیگر از معانی متعدد سفته هدیه و تحفه است که این معنا نیز با متن مقامات سازگار است.

یکی رویی که از فردوس حوراء بر او خوبی فرستاده است سفته

(عنصری)

سمیذ

فوجدته مثافنا لتلمیذ علی خبز سمیذ (مقامه صنعانیه، ۱۹).

سمیذ: نان سپید «و پس نان سمید پر از ده درم سنگ فرو کنند و سی درم سنگ دوغ فرو کنند و بنهند تا آغشته شود.» (ذخیرهٔ خوارزمشاهی به نقل از لغتنامه) در برهان قاطع کلمه به شکل شمد ضبط، و نان سفید نیکو تفسیر شده است. اسدی طوسی نیز کلمه را «شمد» ضبط و آن را نان نیکوی سفید تفسیر کرده و این شعر رودکی را گواه آورده است:

نان کشکینت روا نیست نیز نان شمذ خواهی و گرده کلان

لغت «سمیذ» به معنای آرد سفید در این شعر به کار رفته است:

خذ یا ترید الماکل الذیذ جردقتی خبز من السمیذ

ای آن که خوراک لذیذ می‌خواهی دو گرده نان از سمیذ بگیر (۲۸، ۲/ ۵۴۵ از ۵/ ۳۷۲).

سنبک

و بلوت المنازل و المناهل و ادمیت السنابک و المناسم (مقامه عمانیه، ۳۱۵).

سنبک: جمع آن سنابک و معنای آن نوک سم چهارپا و نوک هرچیز (المعرب، ۸۰). این کلمه که به صورت سمبک نیز به کار رفته است، همان سم فارسی است. در برهان قاطع آمده است: «سم اسب و استر و خر و گاو و گوسفند و امثال آن باشد و این به منزلهٔ ناخن است آنها را.» دکتر معین در حواشی برهان قاطع اصل این لغت را در زبانهای ایران باستان نشان داده‌اند.

ز سم ستوران در آن پهن دشت زمین شد شش و آسمان گشت هشت

(شاهنامه)

شبکه

فما کذب ان نصب شبکته و شوی فی الحریق سمکته (مقامه صمدیه، ۳۰۷).

شبکه: هرچه مثل دام و تور سوراخ سوراخ باشد (فرهنگ نظام). خفاجی این واژه را فارسی دانسته است (۱۱۲). امام شوشتری نیز شبکه را فارسی گرفته است و می‌نویسد: «از واژهٔ شبکه فارسی فعل و صفت در عربی ساخته‌اند؛ مانند کلمه شباک و مشبک.» (۵/ ۳۸۹)

شوذر

قال فبرز الی جوذر علیه شوذر (مقامه کوفیه، ۴۴).

شوذر: چادر و معرب است (۲۵، ذیل شوذر). جوالیقی این واژه را معرب چادر فارسی می‌داند و می‌نویسد: «کل ما التحف به فهو شاذر.» (۱۱/ ۳۰۵) دهخدا نیز این واژه را معرب چادر دانسته است و به نقل از ناظم‌الاطبا می‌گوید: «مأخوذ از پارسی، چادر و شاماکچه و پیراهن زنان.» دکتر معین در حواشی برهان قاطع اصل این کلمه را در زبانها و لهجه‌های مختلف بیان کرده‌اند. جزء اول کلمهٔ شادروان به معنای سراپردهٔ سلاطین و ملوک نیز از همین ریشه است (۸ ذیل چادر).

شیصه

لبست الخمیصه ابغی الخبیصه و انشبت شصی فی کل شیصه

(مقامه صنعانیه، ۱۹)

شیصه: نوعی از ماهی (۲۵، ذیل شیص). جوالیقی می‌نویسد: «صیصاء معرب از فارسی است که گاهی آن را شیشاء نیز گویند و شیصا و شیصه و شیش و صیص به یک معنا است.» (۲۱۷/۱۱) امام شوشتری این واژه را از لغت شست به معنای قلاب ماهیگیری می‌داند (۴۲۱/۵).

این واژه از شست فارسی گرفته شده و مجازاً به معنای ماهی به کار رفته است. شارحان مقامات این کلمه را به معنای نوعی ماهی پست (اخبث السمک) دانسته‌اند.

صفق

قال لم یزل الشیخ مذخرج یصفق بیدیه (مقامه اسکندریه، ۷۸).

لا/تبغی الغبن و لا/تثنی بصفقه المخبون فی حشه

(مقامه دمیاطیه، ۳۶)

صفق: دست بر دست دیگری زدن در بیع یا بیعت (۲۵، ذیل صفق). خفاجی، جوالیقی و ادی شیر این واژه را در معربات از فارسی یاد نکرده‌اند؛ ولی امام شوشتری آن را مأخوذ از چیک فارسی به معنای دست زدن و چپول زدن –که در لهجهٔ خوزستان و اصفهان به همین معنا رایج است– می‌داند (۵/ ۴۳۲). در برهان قاطع ذیل لغت «تپانچه» به معنای سیلی آمده که باز با معنای واژهٔ صفق سازگاری دارد.

طوق

و لما حان النتاج و صیغ الطوق و التاج (مقامه عمانیه، ۳۱۹).

طوق: هرچه گرد گیرد چیزی را (منتهی‌الارب). در تداول فارسی طوق متصل واحد است و گردنبند به رشته کرده است (لغتنامه).

عبقری

فقلت لاصحابی هذا الذی لایفری فریه و لایباری عبقریه (مقامه فراتیه، ۱۷۷).

عبقری: آنچه در حسن و نیکویی فایق‌تر باشد (۲۵، ذیل عبقر). جوالیقی به این کلمه نپرداخته است. ادی شیر بر آن است که این کلمه معرب آبکار فارسی به معنای رونق و عزت و کمال است (۲۴/ ۱۴۵). امام شوشتری همین نظر را تأیید و نقل می‌کند (۵/ ۴۷۲). ارتور جفری آن را نوعی فرش گرانبها معنا می‌کند و می‌نویسد که به نظر می‌آید این واژه ایرانی باشد، سپس نظر ادی شیر را نقل می‌کند و می‌نویسد: در این صورت آبکار پهلوی باید به معنای اثر و دست‌ساخته‌ای باشکوه، مجلل و پرزرق و برق باشد (۱۸/ ۱۲۵). این کلمه یک بار در قرآن به کار رفته است (الرحمن/ ۷۶).

کبکان دری غالیه در چشم کشیدند سروان سهی عبقری سبز خزیدند

(منوچهری)

غبیرا

و زارعا ذرّه حتی اذا حصدت صارت غبیرا یهواها اخو الطرب

(مقامه شتویه، ۳۶۳)

جوالیقی این واژه را دخیل می‌داند و می‌گوید مفرد و جمع آن یکی است (۱۱/ ۲۳۶)؛ اما ادی شیر این لغت را معرب «غباریه» فارسی گرفته است (۲۴/ ۱۱۵). صاحب برهان دربارهٔ غباریه می‌نویسد: «درختی است کوهی و میوه آن سرخ رنگ می‌باشد از عناب کوچک‌تر.» (۸ ذیل غباریه) برخی گویند همان میوه است که به عربی «عنب‌العرب» گویند. احمد محمد شاکر مصحح المعرب جوالیقی بر این باور است که این کلمه عربی است و بر نوع خاص درخت اطلاق می‌شده است، سپس بر درخت دیگری که آن درخت و میوه در بلاد عرب نبوده، اطلاق شده است و در ادامه می‌نویسد: ... و اذا کان المسمی غیر معروف للعرب قسمی باسم عربی فانما یکون الدخیل المسمی الا الاسم (۱۱/ ۲۳۶). وی مشخص نکرده است که «غبیرا» قبلاً بر چه درختی اطلاق می‌شده است و پس از این تغییر اسم میوهٔ آن را چه نامیده‌اند. صاحب آنندراج غبیرا و سنجد را یکی می‌داند و می‌گوید: «غبیرا در تداول فارسی زبانان نام میوه‌ای که آن را سنجد گویند.» (فرهنگ آنندراج)

گویی که خر مگس پرد از خون عنکبوت بر پر سبز رنگ غبیرا برافکند

(دیوان خاقانی)

غربال

قال فان عثر علی انه غربل (مقامه طیبیه، ۲۶۴).

غربال: آلت بیختن که ظرفی است دارای دیوار مدور که عموماً از تخته است و ته ظرف دارای سوراخهای بسیار است. از روده بافته می‌شود یا از مفتول (فرهنگ نظام). این واژه در المعرب و کتاب ادی شیر نیامده است؛ ولی صاحب آنندراج و برهان قاطع آن را معرب گربال فارسی می‌دانند و امام شوشتری نیز این رأی را تأیید می‌کند و در فرهنگ رشیدی ذیل غربال می‌نویسد: «مرادف گربال فارسی و بالکسر معرب آنچه در کلام عرب فعلال بالفتح در غیر مضاعف نادر است.»

زن پیر گفتار ایشان شنید یکی کهنه غربال پیش آورید

(شاهنامه)

غول

اف لمن ینقض ما یقول و یتلون کم تتلون الغول (مقامه صمدیه، ۳۰۶).

غول: دیوی است که به هر شکل که خواهد می‌نماید و مردم را هلاک می‌کند (۲۵، ذیل غول). جوالیقی و ادی شیر این واژه را عربی ندانسته‌اند. صاحب برهان نیز این واژه را عربی و به معنای دیو می‌داند؛ ولی امام شوشتری بر این باور است که این واژه فارسی است (۵/ ۴۸۳).

دور است سر آب از این بادیه هشدار تا غول بیابان نفریبد به سرابت

(دیوان حافظ)

فال

بشرنی بملقاه زجر الطیر و الفأل الذی هو برید الخیر (مقامه مرویه، ۳۱۰؛ عمانیه، ۳۱۹).

فال: در عربی فأل با همزه شگون، ضد طیره به معنای نیک و بد هر دو استعمال نمایند (۲۵، ذیل فال). امام شوشتری این واژه را فارسی می‌داند و بر این باور است که شکل فارسی این واژه فال است که در عربی الف مبدل به همزه شده است. نویسندهٔ برهان قاطع به تصور اینکه واژهٔ فال عربی است، آن را نیاورده است، لیکن لغت «فالگباز» را به معنای فالگیرِ سرِ کوچه تفسیر کرده است. آرتور جفری، ادی شیر، خفاجی و جوالیقی این کلمه را در کتابهای خود نیاورده و آن را عربی دانسته‌اند.

به پیش زن فالزن برگذشت به مهتر نگه کرد و اندر گذشت

(شاهنامه)

فخ

حتی غادر ما الغاه فخه کعظم استخرج مخه (مقامه واسطیه، ۲۳۵).

فخ: دام شکاری (۲۵، ذیل فخ). خفاجی (۱۹/ ۱۴۹) و صاحب اقرب الموارد این واژه را فارسی می‌دانند. امام شوشتری نیز با استناد به برهان قاطع-که این لغت را در کتاب خود آورده است- این نظر را تأیید می‌کند.

تو نشسته خوش و عمر تو همی‌پرد مرغ کردار و بر او مرگ نهاده فخ

(ناصر خسرو)

در فارسی این کلمه بدون تشدید تلفظ می‌شود.

فرزین

و اما حمار وحش زینا فمثله فرازین (مقامه ملطیه، ۳۰۱).

فرزین: وزیر شاه در شطرنج. فرزین همان‌گونه که در تمام مصادر معربات آمده، واژه‌ای فارسی است و در زبان عربی گاهی به صورت فرزندان نیز به کار رفته است. شاعری گفته است:

ساد صغار الناس من عصرنا لادام من عصر و لا کانا
کالدست مهما کان ان ینقضی صار به البیدق فرزانا

در زمان ما فرومایگان به بزرگی رسیده‌اند و بزرگی‌شان نه دنبالهٔ گذشته است و نه در زمانی بزرگ بوده‌اند؛ مانند دستی شترنگ که چون نزدیک به پایان شود پیاده در آن وزیر گردید (۴۹۳/۵).

پیاده بدانند و پیل و سپاه رخ اسب و رفتار فرزین شاه
(شاهنامه)

فرند

فاطرق بروی فی استیراء زنده و استشفاف فرنده (مقامه مرویه، ۳۱۲).

فرند: جوهر شمشیر (۲۵، ذیل فرند). جامه است معرب پرند فارسی (۲۳، ذیل فرند). این واژه که در زبان عربی به صورت افرند و برند نیز به کار رفته، از کلمهٔ پرند فارسی ساخته شده است. جوالیقی و خفاجی در فارسی بودن آن اتفاق نظر دارند. بحتری در قصیده‌ای که در مدح عبدالله بن معتز سروده، لغت فرزند را به شکل افرند به کار برده است:

فلیسف مسلولا اشد مهابه و اظهر افرند من السیف مغمدا
(دیوان، ۶۷۳)

شمشیر آخته از تیغی که در غلاف است، بیم‌آورتر است و جوهر خود را بهتر می‌نمایاند. پروفسور هنینگ فرند به معنای جوهر شمشیر و فرند به معنای حریر گلدار را از یک ریشه می‌داند (۸، ذیل فرند).

قلعه

فلما شرعنا فی القلعه و رفعنا الشرع للسرعه (مقامه عمانیه، ۲۱۵).

قلعه: ناپایدار؛ هذا منزل القلعه، یعنی منزلی که آن را مالک نیستم (۲۵، ذیل قلعه). این واژه به معنای مذکور فارسی نیست؛ اما به نظر ادی شیر با تلفظ قلعه به معنای دز و حصار، از کلمهٔ «کلات» فارسی است (۲۴/ ۱۲۷). امام شوشتری ضمن تأیید این نظر می‌نویسد: در این واژه نخست صدای (ا) بدل به (ء) شده است و آن‌گاه (ء) به (ع) تبدیل شده است (۵/ ۵۳۶). تبدیل صدای الف فارسی به (ء) در عربی نمونه بسیار دارد.

قمطریر

کیف بدا قمطریرا و مسیه مستنیرا (مقامه نصیبیه، ۱۶۰).

قمطریر: روز سخت (۲۵، ذیل قمطریر). جوالیقی و خفاجی به این واژه نپرداخته‌اند. ادی‌شیر این کلمه را فارسی می‌داند. به نظر وی از دو واژهٔ خم و تاریک ساخته شده است. امام شوشتری ضمن نقل سخن ادی شیر می‌نویسد: اگر نظر ادی شیر پذیرفته شود، بهتر است بگوییم، واژه از «خم» به معنای اطاق زمستانی و «تاری» ساخته شده است و به طور کلی مفهوم ظلمتکده را می‌رسانیده است (۵/ ۵۳۸).

قند

قال استیضعت فی بعض اسفاری القند (مقامه سمرقندیه، ۲۲۱)

قند معرب کند و از اصل هندی است. در سانسکریت «کهندا» به معنای مطلق قطعه یا پاره، به خصوص پارهٔ قند یا تکه قند است. همین کلمه وارد زبانهای اروپایی شده است: آلمانی Kandi، انگلیسی candy، فرانسوی candi و ایتالیایی candito. به چیزی گفته می‌شود که ما در فارسی کنونی نبات می‌گوییم. قند عبارت است از شکر به قالب ریخته و سخت و کلوخ شده (۸، ذیل قند و حواشی آن)

آن‌که زهرت دهد بدو ده قند آن‌که از تو برد بدو پیوند

(سنایی)

از این واژه در عربی فعل و صفت آورده‌اند؛ مانند مقنود و مقند (۵/ ۱۵۴۱).

کدی

الا الذی جال و جاب و شب فی‌الکدیه (مقامه صوریه، ۲۴۱).

کدی: گدا و کدیه، معرب از کلمهٔ گدا و گدایی فارسی است (لغتنامه).

از شما کی کدیهٔ زر می‌کنیم ما شما را کیمیاگر می‌کنیم

(مولوی)

در اوستایی gad (خواهش کردن) و در هندی باستان (gaidiu) من خواهش می‌کنم (ذیل گدا و حواشی آن).

هرگز جمال مال ندیده‌ست جز به خواب هر کو گدای از پس دیگر گدا شده‌ست

(ناصرخسرو)

از ریشهٔ گدا در عربی فعل و صفت ساخته‌اند: کدی یکدی تکدیه.

مرج

والقی حبلی علی فارس و اسلک مسلک من قد مرج

(دیناریه، ۳۲)

مرج: چراگاه (۲۵، ذیل مرج). جوالیقی، خفاجی و دهخدا آن را معرب کلمهٔ مرغ (مرز، زمین و کشتزار) دانسته‌اند (۱۱/ ۱۳۸؛ ۱۹/ ۱۸۱). از این واژه در زبان عربی فعل ساخته‌اند؛ معنای شتران بر سر خود به چرا گذاشته (۲۵، ذیل مرج).

تا به هم در مرج‌ها بازی کنیم ما در این دعوت امین و محسنیم

(مولوی)

ابونواس این واژه را به معنای «مرغزار» به کار برده است:

تترو فواقها منها اذا مزجت نزو الجناوب من مرج و الفیاء

زمانی که به آب آمیخته شود (شراب) حبابهایش مانند ملخ از پوره در آمده، در مرغزارها و بیابانها جست‌وخیز می‌کنند (۶۳۰/۵).

مکس (مکاس)

و صفحه من نضار خالص شربت بعد المکاس بقراط من الذهب

(مقامه شتویه، ۳۶۴)

مکس: مالیات بر خرید و فروش (۳۰، ذیل مکس). صاحب برهان قاطع این واژه را در کتاب خود آورده و آن را فارسی دانسته است. امام شوشتری نیز نقل صاحب برهان را تأیید کرده است؛ ولی دکتر معین در حواشی برهان و دهخدا آن را عربی دانسته‌اند. ادی شیر و جوالیقی و خفاجی نیز این کلمه را جزء معربات ندانسته‌اند.

پی‌نوشتها

۱. برای تفصیل ر. ک: محمدی، محمد؛ «جستجوی لغات فارسی در زبان عربی»، ***الدراسات الادبیه***؛ ش ۱-۲، س ۸ (۱۳۴۵)؛ رضا، احمد؛ ***ردالعامی الی الفصیح***؛ صیدا: مطبعه العرفان، ۱۹۵۲م.

۲. معرب جوالیقی قدیم‌ترین کتاب در فن معربات است که آن را به ترتیب حروف الفبا بر ۲۶ باب قرار داده است. حرف «ض» و «ظ» را لحاظ نکرده است؛ به این دلیل که غیرعرب به آن تکلم نمی‌کند. رک: المعرب جوالیقی؛ تحقیق احمد محمد شاکر؛ افست تهران، ۱۹۶۹ م، ۲۶۸. جوالیقی در این کتاب در اکثر موارد به کتاب «جمهره‌اللغه» ابن‌درید (ت. ۳۲۱هـ .ق) استناد کرده است. این کتاب اولین بار در لایپزیک به اهتمام زاخائو (۱۸۶۷م.) به چاپ رسید و در سال ۱۳۶۱هـ ق احمد محمد شاکر در قاهره با حواشی ارزشمند به چاپ رساند که همین چاپ در تهران نیز به صورت افست به طبع رسید.

۳. ابومحمد قاسم بن علی بن عثمان حریری (پدر وی شغل حریرفروشی داشته است) بصری حرامی (به دلیلی اقامت در محله بنی‌حرام بصره) در سال ۴۴۶ در قصبهٔ مشان (نزدیکی بصره) در خانواده‌ای عربی به دنیا آمد. در جوانی به بصره رفت و به تحصیل علوم دینی و لغت و نحو پرداخت و با هوش سرشاری که داشت توانست نظر خریداران ادب و دانش را به سوی خود جلب کند، با حامیان علم و ادب آشنا شود و در خدمت خلفای بغداد با فراغ بال به تألیف و تصنیف پردازد. حریری دربارهٔ تصنیف مقامات و اینکه به خواهش و تشویق چه کسی نوشته است، مطلب صریحی نگفته و در مقدمه مقامات فقط به اشارهٔ مبهم اکتفا کرده است: «فشار من اشارته حکم و طاعته غنم الی ان انشی مقامات اتلو فیها تلوالبدیع.» (مقدمه چاپ تهران، ۱۱) حریری مشهورترین کسی است که به طور کامل از مقامات بدیع‌الزمان تقلید و تتبع کرده است. وی این کتاب را در پنجاه مقامه در سال ۵۴۰ هجری به پایان برد. این کتاب پس از تصنیف، همواره مورد توجه ادبا بوده و در بیشتر کشورهای عربی و غیرعربی در رشتهٔ ادب عربی و ادب فارسی کتاب درسی بوده است. شروح بسیاری (بیش از۱۵۰ شرح) بر آن نوشته‌اند که مشهورترین آن از ابوالعباس شریشی در پنج جلد است. برای تفسیر در باب مقامات حریری رجوع کنید به مقدمهٔ علی رواقی بر ترجمهٔ کهن مقامات.

۴. المقامات الادبیه، تحت اشراف لجنه من العلماء؛ قاهره: شرکت مطلبته البابی الحلبی و اولاده، ۴۱۶. این چاپ مقامات براساس شرح دساسی فرانسوی فراهم شده است.

۵. شماره سمت چپ ممیز به صفحه کتاب مقامات حریری چاپ علی رواقی اشاره دارد.

۶. برای تفصیل ببیشتر ر.ک: لغتنامهٔ دهخدا، ذیل خیشخانه. این کلمه در رسائل جاحظ، ۲۳۹/۱، البخلاء، ۲۰۵ و متون دیگر به همین معنا به کار رفته است.

منابع

قرآن کریم، مصحف مدینهٔ منوره.

ابراهیمی حریری، فارس؛ ***مقامه‌نویسی در ادب فارسی و تأثیر مقامات عربی در آن***؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۴۶.

ابن‌قتیبه، عبدالله بن مسلم؛ ***عیون‌الاخبار***؛ قاهره: المؤسسه المصریه العامه، ۱۹۶۳م.

ابن‌منظور، محمد بن مکرم؛ ***لسان‌العرب***؛ ۲۰ج، بیروت: دارصادر، ۱۴۱۸ق.

امام شوشتری، محمدعلی؛ ***فرهنگ واژه‌های فارسی در زبان عربی***؛ تهران: انجمن آثار ملی، ۱۳۴۷.

بیهقی، ابوالفضل؛ ***تاریخ بیهقی***؛ به اهتمام قاسم غنی و علی‌اکبر فیاض؛ تهران: ناشر بانک ملی، ۱۳۲۴.

پادشاه، محمد؛ ***فرهنگ آنندراج***؛ زیر نظر محمد دبیر سیاقی؛ تهران: خیام، ۱۳۳۵.

تبریزی، محمدحسین بن خلف؛ ***برهان قاطع***؛ تصحیح و حواشی محمد معین؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

شریشی، ابی‌العباس عبدالمؤمن؛ ***شرح مقامات الحریری***؛ تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم؛ ۵ ج، بیروت: المکتبه العصریه، ۱۴۱۸ق.

جفری، آرتور؛ ***واژه‌های دخیل در قرآن***؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای؛ تهران: توس، ۱۳۷۲.

جوالیقی، موهب بن احمد؛ ***المعرب من الکلام الاعجمی***؛ تحقیق و شرح احمد محمد شاکر؛ افست تهران؛ ۱۹۶۹م.

جهانگیری؛ ***فرهنگ جهانگیری***؛ به اهتمام رحیم عفیفی؛ ۲ ج، مشهد: دانشگاه مشهد، ۱۳۵۲.

حسین، قصی؛ ***معجم‌الالفاظ و التکرایب المولده فی شفاء الغلیل***؛ طرابلس: دارالشمال، ۱۴۱۸ق.

حریری، قاسم بن علی؛ ***مقامات الحریری***؛ تهران: مؤسسهٔ فرهنگی شهید رواقی، ۱۳۶۴.

ـــــــــــــــ؛ ـــــــــــــــ؛ مصححاً بلجنه من العلماء، قاهره: مطبعه مصطفی حلبی، ۱۹۵۰م.

ـــــــــــــــ؛ ***ترجمهٔ فارسی مقامات حریری***؛ پژوهش علی رواقی؛ تهران: مؤسسهٔ فرهنگی رواقی، ۱۳۶۵.

خاقانی؛ ***دیوان***؛ به کوشش ضیاءالدین سجادی؛ تهران: زوار، ۱۳۳۸.

خرمشاهی، بهاءالدین؛ ***قرآن‌پژوهی***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۵.

خفاجی، شهاب‌الدین؛ ***شفاءالغلیل***؛ قاهره: [بی‌نا]، ۱۳۹۵.

دهخدا، علی‌اکبر؛ ***لغتنامه***؛ ۵۰ج، تهران: چاپخانهٔ مجلس، ۱۳۲۵.

ذکاوتی، علیرضا؛ ***بدیع‌الزمان همدانی و مقامات‌نویسی***؛ تهران: اطلاعات، ۱۳۶۴.

رودکی؛ ***دیوان***؛ به اهتمام سعید نفیسی؛ تهران: طلایی، ۱۳۳۶.

الشرتونی، سعید الخوری؛ ***اقرب‌الموارد فی فصح العربیه و الشوارد***؛ بیروت: مطبعه الیسوعیه، ۱۸۹۴م.

شیر، ادی؛ ***الالفاظ الفارسیه المعربه***؛ بیروت: المطبعهٔ الکاتولیکیه، ۱۹۰۸م.

صفی‌پور، عبدالرحیم؛ ***منتهی‌الارب فی‌لغه العرب***؛ [بی‌جا]: جعفری، ۱۳۳۷ق.

فردوسی، ابوالقاسم؛ ***شاهنامه***؛ تصحیح ژول مول فرانسوی؛ ۷ج، تهران: [بی‌نا]، ۱۳۷۵.

فیروزآبادی، محمدبن‌یوسف؛ ***القاموس‌المحیط***؛ تصحیح الشیخ محمد البقاعی؛ بیروت: دارالفکر، ۱۴۱۵ق.

مسعودی، علی بن حسین؛ ***مروج‌الذهب***؛ بغداد: دارالعلم، ۱۴۱۰ق.

المحبی، محمدالامین؛ ***قصدالسبیل فیما فی‌اللغه العربیه من الدخیل***؛ ۲ج، ریاض: مکتبه‌التوبه، ۱۴۱۵ق.

معین، محمد؛ ***فرهنگ فارسی***؛ ۶ ج، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

منوچهری، احمد بن قوص؛ ***دیوان***؛ به کوشش محمد دبیر سیاقی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۳.

نور عرض، یوسف؛ ***فن المقامات بین المشرق و المغرب***؛ بیروت: دارالقلم، ۱۹۷۹م.

ناگفته‌هایی از گفته‌های نظامی در پنج گنج

دکتر مهدی فیاض*

مقدمه

نظامی گنجه‌ای یکی از چند شهسوار عرصهٔ ادب پارسی و در زمرهٔ هنرمندانی است که در کار شاعری صاحب سبک‌اند. این بدان معناست که وی «بدایع و بدعتهایی»[1] دارد که در حکم مهر و امضایی بر پای یکایک ابیاتش و مایهٔ شناسایی سخن او از سروده‌های دیگر سخنوران است. هرچند این ویژگی در شعر نظامی، او را از جایگاه شاعران عادی بالاتر نشانده، گاهی فهم سخن او را چنان دور از دسترس عموم قرار داده که پنداری سروده‌هایش را برای طبقه‌ای خاص ساخته است تا جایی که اغلب ناقدان و سخن‌سنجان مفهوم شعرش را دشوار و دیریاب دانسته‌اند.[2] شاید بتوان پنداشت که سبب اصلی این بوده که وی مخاطب خود را جاهل و تُنُک‌اندیش نمی‌انگاشته و بر آن بوده است تا وی را به تکاپوی ذهنی وادارد. از این روی کشف شعر او مبارک و ارزشمند است و به عقیدهٔ نگارنده التذاذ ناشی از این کشف، همواره از میزان تلاش ذهنی کاشف –اگر بیشتر نباشد– کمتر نخواهد بود. اگر بخواهیم با نظری دقیق‌تر به شعر نظامی توجه، و درباره‌اش داوری کنیم، باید او را مبتکر سبکی تازه در سخن‌سرایی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شاهرود

بدانیم؛ سبکی که هرچند از روی ظاهر و به لحاظ زمانی در حوزهٔ شعر عراقی جای دارد، عرصه‌ای بسیار جدی برای جست‌وجو درشالوده‌های سبک هندی نیز خواهد بود؛[۳] شیوه‌ای که در آن به اصل «هنر برای هنر»[۴] نیز به اندازهٔ کافی توجه شده است. سخن‌آرای گنجه ذهن و زبانی سرشار از نیروی خلق و ابداع دارد. او چنان اندیشه‌ها و احساسات تازه را در جامهٔ الفاظ و ترکیبات نو پوشانده که قبل و بعد از وی- اگرنگوییم هیچ- کمترسخنی بدین هیئت در نظر خواننده خود را نمایان ساخته است. زبان حکیم نظامی از واژگان ناآشنا و دشوار خالی است. در واقع آنچه شعر او را از لونی دیگر ساخته، طرز بیان اوست که پر از مجاز، استعاره و کنایه است و گاه چنان در آوردن مجاز و استعاره با مناسبات و قرینه‌های بعید و نامشخص پیش می‌رود که شعر او به صورت معما درمی‌آید. علاوه بر این، هر یک از ابواب و موضوعات معانی و بیان و بدیع و دیگر ترفندهای شاعری را به فراوانی در منظومه‌های خمسه می‌توان یافت تا آنجا که علاقه‌مندان به فنون بلاغی- اگر بخواهند- بی‌هیچ مشکلی می‌توانند کلیهٔ مثالهای مورد نیاز خود را در هر باب ازمثنویهای پنج گنج به دست آورند. چربدستیها و میناگریهای شاعرانهٔ نظامی، اعم از ایجاد تصویرهای بدیع و توصیف منظره‌های دلربا یا بازی با کلمات و آوردن لغات ایهام‌ساز، خواننده را با سخنی دومغزی و در بسیاری موارد چندمغزی روبه‌رو می‌کند؛ آن‌گونه که وی همواره باید متوجه باشد که مراد و منظور شاعر چه بوده و در پشت معانی ظاهری چه مفاهیم باطنی دیگری نهفته است. خلاصه آنکه شعر او چنان جوهری دارد که اگر بخواهیم کلامش را به نثر برگردانیم، بخش بزرگی از زیباییها و مفاهیم عالی آن از دست می‌رود؛ پس گریزی نیست جز آنکه به صورت منظوم بدان بنگریم و شگفت‌زده تحسینش نماییم. «آرتور جان آربری»[۵] از قول سی. ای. ویلسون [۶] در تشریح شعر نظامی سخنی آورده که خواندنی است: «نظامی از لحن کلامی بهره می‌جوید که گرچه یگانه نیست، نادر است؛ زیرا در میان شاعران پارسی‌گوی هم هستند کسانی که سخنشان مبهم و فهم آن دشوار است؛ لکن این پیچیدگی را می‌توان ابهام قراردادی خواند. در مقابل، کلام نظامی چون بسیاری از شاعران اروپایی به گونه‌ای غیرقراردادی ابهام دارد. او از خیالبندیها و استعاره‌هایی سود می‌جوید که برای درک و دریافت آنها جز دارا بودن احساس شاعرانه و حس داوری سلیم هیچ کلیدی وجود ندارد. در اشعار شاعری چون جامی، ستایندهٔ نظامی و پیرو راه او، سبک به‌رغم برخورداری از تخیلات ظریف، چنان روشن است که تقریباً می‌توان احساس

مورد نظر را پیش‌بینی کرد. در سبک و شیوهٔ نظامی چنین کاری محال است و ناگزیر باید نهایت دقت و قوی‌ترین قوای تمیز و داوری را به کار بست.» (آربری، ۱۳۷۱: ۱۴۳) آنچه نقل شد از آن روی بود که داوری ناقدی غیرایرانی نیز در این باب نمایانده و دانسته شود که شرح و فهم برخی از ابیات خمسهٔ نظامی امروزه هم، با وجود دست‌کم سه نسخهٔ چاپی نسبتاً منظم[۷] و پاکیزه همراه با شرح برخی ابیات، محل اشکال و ایراد تواند بود و در مواردی میان آرای فضلای مصحح و شارح خمسهٔ نظامی، تفاوتهای آشکاری به چشم می‌آید.[۸] نگارنده ضمن احترام صمیمانه و عمیق به نظر استادان ارجمندی که در راه کشف دشواریهای شعر نظامی عمری را سپری کرده و نقاب از رخسار معانی آن برگرفته‌اند و نیز با ابراز مراتب شاگردی محض خود به همهٔ آن بزرگواران، برای اثبات مدعا نمونه‌هایی اندک از آنچه بالغ بر چهارصد بیت می‌شود و خود حین بررسی و مطالعهٔ چندساله‌اش از پنج گنج حکیم گنجه یادداشت نموده است، در سطرهای بعد می‌آورد؛ به این نیت که اگر حتی یک نمونه از آن هم پربیراه نباشد و مورد عنایت صاحبنظران قرار گیرد، پاداش تلاش ذهنی خود را یافته است.

اما نخست باید دید که موجبات دیریابی معنای برخی اشعار نظامی چیست؟ به نظر می‌رسد که با جمع‌بندی مطالبی که در مقدمه ذکر شد، بتوان عواملی چند را در پدید آمدن این امر دخیل دانست که عبارت‌اند از:

۱. به کار بردن واژه‌ها و ترکیبهای جدید

همان‌طور که ذکر شد نظامی به واسطهٔ نبوغ سرشار زبانی خود بسیاری از واژگان و ترکیبها را ابداع کرده و به منزلهٔ یادگارانی به گنجینهٔ لغات فارسی افزوده است؛ این چند لغت از آن جمله است:

«**پسباره**» در این بیت:

هر دو در این باره نه پسباره‌اید خردهٔ آن خردگیا خواره‌اید

(مخزن، ۱۳۶۳: ۱۶۶/ ۹)

مرحوم وحید دستگردی این کلمه را «اسب از پس شکار رونده» معنا کرده[۹](۱۰۹) و آقای دکتر زنجانی هم با ترجیح ضبط «بس پاره» معنای آن را «تندپرواز، بسیار پرواز، سریع السیر»

دانسته‌اند (۳۴۳)، در حالی که محتمل است نظامی این ترکیب را به صورت قیدی و در معنای دفعه، مرتبه و کرت پیشین به کار برده باشد (مقایسه کنید با این‌باره، دوباره، هرباره). بنابراین با توجه به محور عمودی ابیات و پیرنگ حکایت «فریدون با آهو» آنجا که تیر پرتابی و اسب تکاور از رسیدن به صید باز می‌مانند، فریدون آن دو را چنین مورد عتاب قرار می‌دهد:

گفت به تیر آن پر کینت کجاست؟ گفت به رخش آن تک دینت کجاست؟
هر دو این باره نه پس‌باره‌اید خردهٔ آن خرد گیا خواره‌اید

یعنی شما (تیر و اسب) این بار در شکار مانند مرتبهٔ پیش نیستید و از پس آهوکی برنمی‌آیید.

«**کهن مهد**» در این بیت:

این دو سه بدنام کهن مهد خویش می‌شکنندم همه چون عهد خویش

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۶۳: ۲۵۳/ ۳۵)

دکتر ثروتیان در شرح ترکیب مرقوم فرموده‌اند: کهن مهد: میهن و وطن باستانی و زادگاه قدیم و کنایه‌ای دارد به دربار و رسوم کهنه و پوسیدهٔ آن. دو سه بدنام کهن‌مهد خویش: بدنامان کهنه‌پرست درباری یا میهن باستانی (۳۲۱). مرحوم وحید دستگردی در معنای آن آورده‌اند: مهد خویش: زمانهٔ خویش، یعنی این دو سه بدنام‌کن (کذا)[۱۰] زمانه در صدد شکست من برآمده‌اند (۱۷۶). دکتر برات زنجانی هم مصرع نخست بیت را به صورت این دو سه بدنام‌کن مهد خویش ضبط کرده و نوشته‌اند: مهد: کنایه از شهر و دیار (۴۳۱). درخصوص این بیت بنده ندانستم که استادان ارجمند معانیِ کنایی‌ِمهد را از کجا نقل فرموده‌اند؛ چون هر چه جست‌وجو کردم معنای میهن و وطن و شهر و دیار را برای این کلمه نیافتم؛ اما اگر ضبط دکتر ثروتیان را بپذیریم، به نظر می‌رسد که نظامی بدخواهان و معاندان خود را – که از قضا شاعرند و از این جهت با او خویشی و پیوستگی دارند– مشتی «کهن‌مهد» خوانده و کهن‌مهد بر سبیل تحقیر و تعریض کنایه از کسی است که با وجود گذشتن سن و سالی از او، کودک‌منش است و از حیث عقلی و اخلاقی نابالغ؛ همان‌طور که امروزه هم از راه ریشخند چنین کسی را کودک یا طفل «ریش‌دار» خوانند.

«**زنگانه رود**» در این بیت:

چو زنگی درآمد به زنگانه رود ز شهرود رومی برآمد سرود

(شرفنامه، ۱۵۸/ ۵۵)

دکتر ثروتیان به نقل از فرهنگ آنندراج در توضیح بیت نوشته‌اند: «زنگانه بر وزن افسانه نام رودی است و نام سازی است که زنگیان نوازند... و هم بـه معنـای رودخانـه‌ای اسـت کـه از پهلوی زنگان گذرد.»[11] (۶۳۵) مرحوم وحید هم در شرح بیت گفته‌اند: «زنگانه‌رود سازی اسـت که زنگیان می‌نوازند و نیز نام رودی است در حدود زنگبار و شهرود رومی، ساز رومیان است. یعنی چون زنگیان زنگانه‌رود را در نوازش آوردند یا فراریان آنـان بـه زنگانـه‌رود رسـیدند، از شهرود رومیان سرود شادی و چیرگی بلند شد.» (۱۳۰) دکتر برات زنجانی نیز با رعایت جانـب احتیاط نوشته‌اند: «زنگانه‌رود ظاهراً رودی بوده است در زنگبار.» (۳۲۸)

با توجه به آنچه ذکر شد، سؤال اینجاست که بعد از کشت و کشتاری که اسـکندر در سـپاه زنگ انجام داد، به تصریح ابیات بعد و از جمله این بیت:

در آن وادی از زنگیان کس نماند وگر ماند جـز خـورد کـرکس نمانـد

(شرفنامه، ۱۵۹/ ۶۱)

آیا دیگر دلیلی برای ساز و آواز زنگیان باقی می‌ماند. زنگانه‌رود را هم که در فرهنگها نوشته‌اند، ظاهراً از همین بیت سرچشمه می‌گیرد و در صورت وجود داشتن چنین رودی سپاه زنگ شاید به مدد «طی‌الارض» توانسته باشند خود را از مصر– سـرزمینی کـه در آن بـا اسـکندر مصـاف دادند– به کناره‌های زنگانه‌رود برسانند. به باور نگارنده کلمهٔ زنگانه مرکب از دو بخـش زنـگ (زنگبار، حبشه، سرزمین سیاهان) و پسوند انه -که بیان‌کنندهٔ نسبت و اتصاف است- می‌باشد و زنگانه یعنی زنگیانه و به شیوهٔ زنگیان. اما یکی از معـانی «رود» بـه نوشـتهٔ مرحـوم دهخـدا در لغتنامه «گریه و ناله [است] و در اصفهان این لفظ در تکلم هسـت و گوینـد فـلان رود مـی‌زد، یعنی گریه با ناله می‌کرد. در اوستا رود و در سنسکریت هـم رود (دَ) بـه معنـای گریـه و نالـه است.» بنابراین ترکیب زنگانه‌رود، یعنی شیون و ناله و زاری به شـیوهٔ زنگیـان. نظـامی جـای دیگری هم نظیر این ترکیب را «گریهٔ کُردی» در «حکایت خیر و شر» به مناسبت بـدرود کـردن «خیر» از ولی‌نعمت خویش -که از طایفهٔ کردان بوده- به کار برده است:

چون سخنگو (خیر) سخن به آخر بـرد در زد آتـش بـه خیـل خانـهٔ کُـرد

گریـهٔ کـردی از میـان برخاسـت های هـویی فتـاد در چـپ و راسـت

(هفت‌پیکر، ۱۳۷۷: ۲۸۷/ ۲۰۴-۲۰۵)

«**شکوفه‌سنگ**» در این بیت:

که چو شه بر شکار کـرد آهنـگ راند مرکب بر ایـن شـکوفه [سـنگ]

(همان، ۳۴۴/ ۳۵)

استاد ثروتیان در شرح بیت نوشته‌اند: شکوفه‌سنگ زهرالحجر اسـت کـه آن را گـل سـنگ می‌نامند و غرض مردابی است که خزه‌ها روی آن را پوشانده است. مرحوم وحید و دکتر برات زنجانی هم به ترتیب ضبط «کریچه تنگ» (۳۵۱) و «این گریوه تنگ» (۱۸۴) را برگزیده‌اند.

به عقیدهٔ نگارنده ضبط ثروتیان بنا به دلایل استواری ارجح اسـت؛ البتـه همـان‌طـوری کـه ایشان ذکرکرده‌اند دهخدا نیز «شکوفه‌سنگ» را گل سنگ فارسی و زهرالحجر تازی دانسته؛ امـا من نفهمیدم استاد ثروتیان چرا آن را مرداب پوشیده از خزه معنا کرده‌اند؟ مصدر شکوفیدن بـه معنای گشودن و شکفتن و رخنه کردن در فرهنگ دهخدا آمده و شکوفه از همین مصدر و بـه معنای شکاف و رخنه قابل پذیرش است و شکوفه سنگ [تنگ؟] بـه معنـای شـکاف و رخنـه سنگ و غار و مغاک بیشترین تناسب معنوی را با محور عمودی داسـتان «فرجـام کـار بهـرام و ناپدید شدن او در غار» دارد. ابیاتی نیز که پیش از بیت مورد بحـث ذکـر شـده، همگـی مؤیـد معنای اخیر است:

بـــود غـــاری در آن خرابســـتان خـوش‌تـر از چـاه یـخ بـه تابسـتان
رخنه‌ای ژرف بـود چـون چـاهی هـیچ‌کـس را نـه بـر درش راهـی
گـــور در غـــار شـــد روان و دلیـــر شـــاه دنبـــال او گرفتـــه چـــو شـــیر
اسـب در غـار ژرف رانـد سـوار گـنج کیخسـروی رسـاند بـه غـار
شـــاه را غـــار پـــرده‌دار شـــده و او همـــاغوش یـــار غـــار شـــده

(هفت پیکر، ۱۳۷۷: ۳۴۳)

۲. بدخوانی ابیات

تکیه، آهنگ و درنگ از واحدهای زبرزنجیری گفتـار اسـت کـه رعایـت نکـردن آنهـا هنگـام خواندن هر متنی موجب ابهام و در نهایت تغییـر و تحریـف معنـای آن مـی‌شـود و اگـر ایـن موضوع با توجه نکردن به حالـت دسـتوری کلمـات همـراه شـود، پراکنـدگی در معنـا بیشـتر خودنمایی می‌کند. نمونه‌های زیر شواهدی است که بر بدخوانـدن ابیـات و در نتیجـه پیـدایش ابهام معنایی آن دلالت دارد:

«**بندکمر**» در بیت:

با دو سه در بند کمربند باش کمزن این کمزدهٔ چند باش

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۶۳: ۱۶)

دکتر زنجانی در شرح بیت نوشته‌اند: «در بند: محبوس، زندانی، گرفتار؛ کمربند: کمربندنده، کنایه از قدرت دهنده. هنوز هم در آذربایجان اصطلاح «کمربستگی» در مورد پهلوانان به کار می‌رود؛ مثلاً گویند فلانی کمربستهٔ علی (ع) است و پشتش به زمین نمی‌آید؛ یعنی شکست نمی‌خورد.» (۲۰۳) به نظر می‌رسد مراد شاعر چیز دیگری باشد. نظامی از حکمرانان و قدرتمندان دوروی و بیدرد به حضرت پیامبر اکرم (ص) شکوه می‌کند و آنان را با صفتِ «دوسه در بندِ کمر» معرفی می‌کند؛ یعنی جماعتی که به جز کسب قدرت و شوکتِ مادی (کمر از لوازم سلطنت و فرمانروایی و نشان بزرگی و مقام ر.ک: لغتنامه، ذیل کمر) فکر و اندیشهٔ دیگری ندارند و بند بودن برای کسی از راه کنایه، یعنی مایهٔ گرفتاری و خواری او شدن (ر.ک: لغتنامه، ذیل بند).

«**ترکی رخت**» در بیت:

دلش را برده بود آن هندوی چُست به ترکی رخت هندو را همی چست

(خسرو و شیرین، ۱۳۶۶: ۱۶۸/ ۱۶)

استاد ثروتیان در شرح بیت نوشته‌اند: «شاپور دل شیرین را با تصویر خسرو برده بود و شیرین با ترکتازی و بیرحمی جامه و لباس شاپور را می‌جست تا دل خود را بیابد. نکته: شاپور را به صورت راهزنی مجسم کرده که دل شیرین را دزدیده و شیرین او را گرفته و در جست‌وجوی گمشدهٔ خویش بود؛ یعنی عشق خود را به خسرو از وی بازجست می‌کرد.» (۸۱۴) مرحوم وحید (۶۶) و دکتر برات زنجانی (۳۹۹) هم بیت را این چنین معنا کرده‌اند. نگارنده حدس می‌زند «هندوی چست» کنایه از تمثال خسرو است و قرینهٔ آن هم سیاهی رنگ هندوان و نیز سیاهی مرکبی است که تصریر خسرو بدان رسم شده است. ترکی هم در حالت قیدی (ترکانه همانند ترکان) نیامده، بلکه «ترکی رخت» ترکیب اضافی مقلوبی است که کنایه از کاغذ نقاشی است و قرینهٔ آن هم سپیدی رنگ پوست ترکان و نیز سپیدی کاغذی است که چهرهٔ خسرو بر آن نقش بسته و مراد آن است که شیرین با نگریستن به بوم و صفحهٔ نقاشی در جست وجوی دلبر خویش بود.

«**آب [معنی‌گیر ؟!]**» در هفت پیکر ضمن بیان «حکایت ماهان و قضایا که وی را واقع شده» بیتی بدین صورت آمده است:

زیر آن اژدهای همچون قیر می‌شد از زیرش آب معنی‌گیر

(هفت پیکر، ۲۷۱/ ۳۸۲)

دکتر ثروتیان نوشته‌اند: «آب معنی‌گیر آبی که معنای دیگری جز آب به خود می‌گیرد (؟!)» (۵۴۳). مرحوم وحید هم در شرح بیت آورده‌اند: «آب معنی‌گیر یعنی آبی که پس از صورت بندی در رحم معنی انسان در او جای می‌گیرد، بی‌اختیار از زیر وی روان شد.» (۲۶۳) آنان که افسانهٔ ماهان را سراسر خوانده‌اند، می‌دانند که ماهان بی‌نواگشته پس از دست بازی با آن عفریت هایل اژدهاوش گرازسم گاودم در حالتی نبود که آب معنی‌گیر! براند، بلکه بنا بر طبیعت بشری خود، هنگام قرار گرفتن در آن وضع هولناک، تنها بر خویشتن «برمیخته» (ر.ک: لغتنامه، ذیل میختن و میزیدن) است و نظامی تشریح این صحنهٔ مضحک و در عین حال مشمئزکننده را با ایجاز تمام به خواننده وامی‌گذارد تا او به مدد فراست خویش معنای آن را بگیرد و فهم کند.[۱۲] پس صورت صحیح خواندن بیت چنین است:

زیر آن اژدهای همچون قیر می‌شد از زیرش آب، معنی‌گیر

«**آهوی گور**» در این بیت

چو شد آهوی گور آدم پدید گریزنده شد گور و آهو رمید

(اقبالنامه، ۲۳۷/ ۸)

استاد ثروتیان نوشته‌اند: »هنگامی که عیب گور آدم (گورکندن و شکار کردن آدم) پدید آمد، گورخر گریخت و آهو رمید؛ یعنی انسان خطرناک‌ترین موجودات است.» (۳۸۲) مرحوم وحید هم آهو را در بیت یادشده به معنای عیب و نقص گمان برده و فرموده‌اند: «چو شد آهوی گور آدم پدید، یعنی چون نقص و عیب شکم آدم که گور حیوانات است، پدیدار شد و آدم ایجاد گردید.» (۲۷۱) دکتر برات زنجانی هم صورت دیگری را ترجیح داده و ضبط نموده‌اند:

چو شد آهو و گور و آدم پدید گریزنده شد گور و آهو رمید

(۱۲۳)

که به نظر می‌رسد مفهوم آن با محور عمودی کلام نامربوط باشد؛ پس ما را با آن کاری نیست. اما چه اشکالی دارد که در این بیت آهو همان حیوان معروف باشد و از ترکیب «آهوی گور» به معنای استعاری انسان اراده شود. جامع استعاره هم مردن آدمی و گرفتار شدن او در دام گـور و قبر خواهد بود. به علاوه نظامی خود در این مصراع کلمهٔ آدم را عطف بیان یا بدل آهوی گـور ذکر کرده است: چو شد آهوی گور آدم پدید... . به باور بنده پیام اصلی بیت و میخ زریـن آن محتوم بودن مرگ آدمی است و از همین روی شـاعر در بیـت بعـد از زبـان هـرمس حکـیم می‌گوید:

من آن وحشی آهـوم کـز دسـت زور *به پای خودم رفت باید بـه گـور*

(اقبالنامه، ۲۳۷/ ۹)

۳. ایراد تصویرهای مرکب و پیچیدهٔ دور از ذهن

بیشتر هنرنمـایی نظـامی و شـیرینکاری او در خمسـه -کـه از نیـروی ابـداع شـگفت‌انگیـزش سرچشمه می‌گیرد- درگیر کردن خواننده با تصاویری است که حتی در خیال او هم نمی‌گنجد. این تصاویر پراکنده در سراسر مثنویهای شاعر خودنمایی می‌کند و مخاطبانش را به چالش فـرا می‌خواند. برای نمونه به ذکر سه بیت اکتفا می‌شود:

»**پشت و روی شکم**»: نظامی جایی از مخزن‌الاسرار «در وحشت حاسدان» می‌فرماید:

چون شکم از روی به کن (بکن) پشتشان *حـــرف نگهـــدار ز انگشـــتان*

(مخزن الاسرار، ۱۳۶۳: ۲۳۶/ ۲)

شارح فاضل، استاد ثروتیان، نوشته‌اند: در برخورد نخستین به نظر می‌رسد بکن پشتشان، یعنی روی از ایشان برگردان؛ لیکن جمله ناقص می‌ماند و چاره‌ای نیست که سخن به شکل زیر تعبیر شود: «چند تنی سخن‌چین قلب‌زن که معیار و سنجشی از پیش خود و به نفع خود آراسته و برخاسته‌اند، از روی و ظاهر چون شکم صاف و ساده بی‌نقص هستند، لیکن پشتشان به کون (مقعد و مخرج) ختم می‌شود و هر چه می‌شنوند با قالب خود سنجیده، جای دیگر و به شکل دیگر تحویل می‌دهند، پس حرف از انگشت ایشان نگهدار تا نخورند... .» (۳۱۷) مرحوم وحید دربارهٔ این بیت متذکر شده‌اند: روی نوعی از فلز است؛ یعنی پشت و ظاهر زراندود این قلب‌زنان دغلباز را چون شکم و باطنشان از فلز روی بدان و از آنان پرهیز کن (۱۶۲). دکتر برات زنجانی هم در شرح آن مرقوم کرده‌اند: «یعنی پشتشان مانند شکم از روی

تهی و بیرون است و پشت کنایه از مخرج است. نظامی می‌گوید که آنها حیز بودند و حیا نداشتند. پشت آنها هم مانند شکم بی‌روی و بی‌حیا بود. توضیح: اگر شکل شکم را در نظر بگیریم، ملاحظه می‌شود که سراسر آن پشت است و روی شکم در داخل قرار گرفته است و دیده نمی‌شود. لذا پشت شکم بدون روی است. ترکیب «بی‌روی» در مورد شکم به معنای بدون روی بودن و در مورد پشت به معنای «بی‌حیایی» آمده است.» (۴۱۴) این شاگرد صمیمانه اعتراف می‌کند که با وجود همهٔ این توضیحات، منظور شارحان گرانقدر را درک نکرد؛ اما گمان می‌برد که مقصود شاعر را دریافته باشد؛ روی سخن نظامی با منافقان حسدپیشه است. آنان را به شکم تشبیه کرده که رویی و پشتی دارد و ظاهری و باطنی. روی شکم پاکیزه است و در عوض، پشت آن جایگاه پلیدی و لوث و فرث و اگر همین روی شکم پاکیزه، برگردانده و پشت آن نمایان شود، چیستی حقیقی آن آشکار می‌شود.[۱۳] این تشبیه و تصویر به نیکوترین وجه، ماهیت دورویان و نفاق‌ورزان را که ظاهری آراسته و باطنی پلید دارند بیان می‌کند و در بیت بعد هم بر این ویژگی آنان با ایراد تشبیه دیگری تأکید می‌ورزد:

پیش تو از نور موافق‌ترند وز پست از سایه منافق‌ترند

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۶۳: ۲۳۶/ ۳)

«سبوسه» در این بیت:

موز با لقمه خلیفه به راز رطبش را سبوسه برده به گاز

(هفت پیکر، ۱۳۷۷: ۲۶۰/ ۱۹۲)

این بیت هم شاهد دیگری است که ابهام و دیریابی معنایی آن ناشی از وجود تصویر مرکب و پیچیده‌ای است که فقط آشنایی با سبک و شیوهٔ نظامی و شناختن بن‌مایهٔ خیالبندیهای وی می‌تواند مفهوم آن را آشکار سازد. نخست سخن دکتر ثروتیان را در توضیح این بیت نقل می‌کنیم. ایشان ضمن آوردن معنای کلمهٔ موز، لقمهٔ خلیفه (نام نوعی از حلوا باشد)، سبوس و سبوسه (پوست گندم و جو و آنچه در غربال بماند، گیاهی از تیرهٔ گندمیان، خاک ارّه) و رطب، گفته‌اند: «موز با لقمهٔ خلیفه راز خود را می‌گوید؛ زیرا همرنگ آن است و همانندی با آن دارد و به او می‌گوید که سبوس گندم و جو و یا کاه گیاه سبوس و خاک اره نرمی و تازگی او را دندان زده و برده است و از آن است که چنین زردرنگ مانده و طعم شیرین رطب را ندارد. نکته: لقمه ایهامی دارد به شکل موز و سه بوسه شکافته شدن پوست را به ذهن می‌آورد.

یادداشت: معنای حقیقی لقمهٔ خلیفه (نوالهٔ خلیفه) و آنچه خلیفه می‌خورد و نه دیگران، جای بررسی دارد و همچنین احتمال دارد نام میوه‌ای باشد.» (۵۳۵ـ۵۳۶). مرحوم وحید دستگردی و آقای دکتر زنجانی هم برای این بیت ضبط «سه بوسه» را بر «سبوسه» ارجح دانسته‌اند. مرحوم وحید در شرح آن نوشته‌اند: «لقمهٔ خلیفه به حکم ظاهر عبارت، باید یک نوع میوه‌ای باشد که در آن زمان معروف بوده و اکنون در فرهنگها نیست؛ یعنی موز سه بوسه به طریق گاز از لقمه خلیفه ربوده بود.» (۲۴۸) آقای دکتر زنجانی هم آورده‌اند: «موز با لقمهٔ خلیفه راز و نیاز می‌کرد و از لب لقمه خلیفه سه بوسه ربوده و جای گاز زدنش باقی مانده بود. [به نظر نگارنده، نظامی زردآلوی سفید (قیسی شیرین = قیسی با) را اراده کرده که دو نیمهٔ آن مانند دو لب است و خالهای قرمزی که بر پوست آن دیده می‌شود، درست مانند جای دندانی است که گاز گرفته است].» (۴۱۲) با آنکه نگارنده در معنای مصرع نخست بیت با استادان شارح گرامی هم عقیده است، نمی‌داند آیا آن بزرگواران به معنای ترکیب «لقمهٔ خلیفه» در لغتنامهٔ دهخدا هم مراجعه کرده‌اند؟ صاحب لغتنامه ذیل آن نویسد: «لقمهٔ خلیفه: بزماورد... نرگسه خوان، لقمهٔ قاضی، نواله...» و دربارهٔ بزماورد هم نوشته: «گوشت پخته و تره و خاگینه باشد که در نان تنک پیچند و مانند نواله سازند و با کارد پاره پاره کنند و خورند ... ساندویچ است و سلاطین ایران در هنگام جنگ غذا را منحصر بدان می‌کرده‌اند... .» مرحوم دهخدا دربارهٔ کلمه «سنبوسه» شرحی نوشته‌اند که ذهن آدمی را بی‌اختیار به لقمهٔ خلیفه و سبوسه رهنمون می‌نماید: «سنبوسه:... نانی است کوچک و شیرین، آن را قطاب خوانند» و معنای قطاب نیز نزد همگان آشکار است که هم به گفته او: «قطاب قسمی از نان روغنی به شکل سنبوسه (ناظم‌الاطباء). غیاث‌اللغات از آیین اکبری نقل می‌کند که قطاب به ضم اول نوعی از سنبوسه است.» آنچه از چند سطر اخیر برمی‌آید این است که به نظر بنده اولاً املای «لقمهٔ غازی» از «لقمهٔ قاضی» صحیح تراست؛ زیرا چنان‌که گذشت «بزماورد» لقمهٔ آماده و ماحضری بوده که سلاطین ایران به هنگام جنگ و به واسطهٔ تنگی زمان و ناسازوار بودن مکان بدان ناهار می‌شکسته‌اند و دیگر آنکه با شرحی که از سنبوسه و قطاب داده شد، دور نیست که سبوسه شکل دیگری از سنبوسه و این نیز مترادف معنای لقمهٔ خلیفه و قطاب باشد که در این صورت تصویر نهفته در بیت آشکار می‌شود: موز راز خود را با لقمهٔ خلیفه می‌گوید؛ زیرا آن دو هم شکل‌اند و از این روی با یکدیگر پیوستگی دارند و در مصراع دوم هم از شیرینی‌ای که در جوف سبوسه و قطاب قرار می‌دهند گفت‌وگو

شده و شیرین‌تر آنکه قطاب از حیث ظاهر، دولب به هم برآمدهٔ دهانی پر را ماند و هنگام گـاز زدن و خوردن چیزی، ناگزیر دهان از آن انباشته و برآماسـیده خواهـد شـد. در حقیقـت لقمـهٔ غازی و سبوسه‌ای که نظامی از آن سخن گفته، قطـابی اسـت کـه انـدرون آن را بـا میـوهٔ مـوز انباشته‌اند.

۴. به کاربردن واژگان دوپهلو و دومغزی

گفتیم که از جمله دست‌پیراییهای حکیم سخندان گنجه در چهـرهٔ شـعر، آراسـتن آن بـه زیـور واژگان دومغزی است. آن سان که دیدارخواهان رخسارهٔ سخنش همواره باید به‌هوش باشند تا مبادا رویوانهٔ ایهام، آنان را از مشاهدهٔ باطن آن جمال دل‌آرای باز دارد. گاهی گمان‌افکنی شـعر نظامی از همان نوع مذکور درکتابهای فن بدیع است؛ همانند این بیت که از زبـان پـدر مجنـون در سفارش فرزند به حفظ وقار و سکینه و خودداری از بیابانگردیهای وی در طلب لیلی آمده:

از کوه گرفتنـت چـه خیـزد جـز آب کـه آن ز روی ریـزد

(لیلی و مجنون، ۱۳۶۳: ۱۱۹/ ۴۵)

با آنکه «آب از روی ریختن» در اینجا به معنای عرق کردن و ریختن دانه‌های آن از چهـره و بالکنایه به رنج و مشقت دچار شدن به کار رفته، موهم معنای آبروریزی نیز هسـت. بسـیاری از ابیات شاعر نشان می‌دهد که او برای سنجش مایهٔ فراست و ادراک مخاطب و نیز بـرای وارد کردن مخاطب به بازی شگفت زبانی خویش، چربدسـتی ویـژه‌ای را صـرف نشـاندن واژگـان دوپهلو در سخن خـود کـرده اسـت کـه هنـوز هـم فهـم معنـای اصـلی پیـام سـراینده، میـان صاحب‌نظران محل نزاع است؛ از جمله:

«**لعبت**» در این بیت:

لعبت زرنیخ شد این گـوی زرد چون زن حایض پس لعبت مگـرد

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۶۳: ۱۲۱/ ۳۴)

جناب دکتر ثروتیان در شرح این بیت هیچ ننوشته‌اند و ضبط مرحوم وحید و دکتر زنجانی هم تفاوت کوچکی با صورت نقل‌شده دارد و آن ترجیح «پی» بر «پس» است که تغییری در معنا ایجاد نمی‌کند. اما مرحوم وحید در توضیحات پاورقی متن خود آورده‌اند: «یعنی خورشید زردتشی لعبتی است از زرنیخ زرد ساخته شده و تو مانند زن حایض که از عبادت دست

کشیده، به عروسک‌بازی می‌پردازد به دنبال این لعبت مرو... .» (۷۹) دکتر زنجانی هم در شرح آن نوشته‌اند: «لعبت: عروسک، لعبت زرنیخ: کنایه از آفتاب، گوی زرد: کنایه از خورشید، حایض: دشتان. مفهوم مصراع نشان می‌دهد که معتقد بودند زنان در ایام حیض به لعبت‌بازی متمایل می‌شوند.» (۳۰۰) خواندن این چند سطر اخیر، خواننده را با دو پرسش اساسی مواجه می‌کند: نخست آنکه وجه‌شبه گوی زرد خورشید با لعبت زرنیخ – که فعلاً نمی‌دانیم چگونه لعبتی بوده – چیست؟ دیگر اینکه ارتباط دقیق و منطقی بانوی دشتان با لعبت (عروسک) چگونه است؟ شاید از همین روی مرحوم دهخدا ذیل لغت «لعبه» و در پانوشت آورده‌اند: «آیا لعبت به معنای لته و کهنهٔ حیض است؟» و اینجاست که بیت، دشواری مفهوم خود را می‌نمایاند. نگارنده گمان می‌برد که شاعر در مصراع اول بیت به تندیسها و عروسکان خیمه‌شب‌بازی نظرداشته که در رنگهای گوناگون و بازیهای متنوع از پس پرده به درمی‌آمده‌اند و می‌دانیم که زرنیخ از کانیهایی بوده که نقاشان و پیکرنگاران در ساختن رنگ زرد برای رنگ‌آمیزی تصویرها و تمثیلها از آن استفاده می‌کرده‌اند. یک‌بار هم نظامی به اعتبار رنگ سرخ خورشید، با در نظر داشتن همین وجه یادشده، عروس خاوری را «لعبت شنگرفی» نامیده:

زخم[رجم] کن این لعبت شنگرف را در قلم نسخ کش این حرف را

(مخزن‌الاسرار، ۱۳۶۳: ۲۴۶/ ۴۶)

و در جایی دیگر نیز همین تصویر ذهنی خویش را با قرینه‌هایی بیشتر و مفصل‌تر بیان کرده است:

هر چه در این پردهٔ نه میخی است بازی این لعبت زرنیخی است

(همان،۱۲۷/ ۳۵)

بنابراین در سراچهٔ خیال سخن‌آرای گنجه، خورشید به آدمکی زرگون مانند شده که هر صبح از پس پردهٔ نه میخی آسمان ظاهر می‌شود، در مقابل دیدگان آدمیان بازی می‌کند و شب‌هنگام به جایگاه خویش باز می‌رود. این لعبت غیر از لعبتی است که در مصراع بعد آمده و ظاهراً مراد از لعبت دوم گیاهی بوده که استفادهٔ دارویی داشته و زنان را در ایام عادت ماهانه به کار می‌آمده است. مرحوم دهخدا ذیل لغت «لعبت بربریه» از تذکرهٔ ضریر انطاکی آورده‌اند: «نبات بالمغرب له زهر اصفر و اصله عقد کأنه حلم الثدی مرالطعم حاد یشبه السور نجان، حار یابس فی‌الثالثه یهیج الشهوه جداً و ینفع من اوجاع المفاصل و الریاح و یدرالدم المحتبس و

ماعقد من اللبن و یقطع البلغم و یضر الصداع و یصلحه الکزبره[گشنیز] و شربته درهم و یعرف الان بمصر بالترياق.» آنچه هم مؤلف کتاب تحفهٔ حکیم مؤمن دربارهٔ این گیاه نوشته –جز آنکه به شکوفه و خوشهٔ زرد رنگ آن اشاره ننموده– کمابیش با شرح بالا مطابقت دارد: «بیخی است شبیه به سورنجان و باریک‌تر و مانند سرپستان و تلخ و تند و در مصر معروف به تریاق است و سورنجان را بعضی به این اسم مسمی دانسته‌اند و در دویم گرم و خشک و به غایت مبهی است و مدرخون و حیض و قاطع بلغم و محلل ریاح و جهت مفاصل و امثال آن نافع است و [محمد زکریای] رازی جهت رفع سموم بی‌عدیل دانسته و مداومت او باعث سرخی رخساره و اکثار او مورث امراض حاده و مصدع و مصلحش گشنیز و قدر شربتش یک درهم و بدلش به وزن او تودری [قدو مه] و مثل آن مغز گردکان است.» (حسینی، ۱۳۷۸: ۲۳۲)

همچنین گیاهی به نام «عروسک پس پرده» یا «عروسک پشت پرده» که نام دیگر آن «کاکنه» است و به عربی آن را «کاکنج» نامند، به واسطهٔ اثر درمانی خود با مصراع دوم بیت مناسبت معنایی دارد (ر.ک: لغتنامه، ذیل کاکنج). به هر روی شاعر هر جا که موقعیت را مناسب یافته، از آوردن کلماتی با دو وجه معنایی مختلف در شعر خویش خودداری نکرده است؛ برای مثال از همین گیاه «لعبت» که ذکر آن گذشت، در جای دیگری هم بر سبیل گره‌افکنی در سخن یاد کرده است:

«آستین به سر در کشیدن لعبت»:

ز شـــرم شـــه آن لعبـــت نـــازنین چو لعبت به سر در کشید آستین

(شرفنامه، ۴۷۹/ ۴۶۵)

در معنای این بیت فقط دکتر برات زنجانی نوشته‌اند: «ظاهراً عروسکهایی مـی‌سـاختند کـه آستین بر روی می‌کشید و اگر آستین را از رویش به کناری می‌کشیدند، دوباره به طور خودکـار با دست آستین را به سرمی‌کشید. مسئلهٔ روانشناسی مهمی است در تربیت بچه‌ها که آنها را بـه عفت و مستوری آشنایی می‌دهد.» (۵۵۳) نگارنده بی‌هیچ سخنی در بـاب توضـیح دکتـر بـرات زنجانی، معنای دو ترکیب را از لغتنامهٔ دهخدا ذکر می‌کند: «لعبت مطلقه (ترکیب وصفی) کنایـه از مردم‌گیاه است و آن گیاهی باشد شبیه به انسان و به عربی یبروح‌الصـنم گوینـد... .» «لعبـت معلقه (ترکیب وصفی) گیاهی باشد شبیه به آدمـی و در سـرزمین چـین رویـد و آن سـرازیر و نگونسار می‌باشد؛ چنان‌که ریشهٔ آن به منزلهٔ موی سر اوست. نر و مـاده دسـت در گـردن هـم

کرده و پایها در یکدیگر محکم ساخته...گیاهی باشد که بیخ آن شبیه به سر آدمی باشد و بعضی نوشته‌اند که به شکل تمام جسم آدمی، هم ماده و هم نر بـود و برکننـدهٔ آن همـان دم بمیـرد.» بنابراین دور نیست که در مصراع دوم شاعر از مردم‌گیاه یا «استرنگ»[۱۴] یاد کـرده و طـرز قـرار گرفتن برگهای این نبات را در کنار ساقه‌اش «آستین به سر در کشیدن» آن خوانده باشد.

۵. گرایش به ایجاز و اختصار و استفاده از تصاویر ساده

با آنکه رعایت ایجاز و ایجاد تصاویر ساده باید مفهوم سخن گوینده را آشـکارتر و فهـم آن را ساده‌تر کند، گاهی همین امر-که بر خلاف انتظار مخاطب است- خود مشکل‌آفرین می‌شود.

«گرفت»:

زان ضـــربه کـــه درگرفـــت مانـــده مـــردم همـــه در شـــگفت مانـــده

(لیلی و مجنون، ۱۳۶۳: ۷۰/۳۱۴)

از آنجا که مرحوم وحید دستگردی بندهای ۵۵، ۵۶، ۵۷ منظومهٔ لیلی و مجنون را الحاقی و مجعول فرض کرده، دربارهٔ این بیت نیز که در بند ۵۷ مندرج است، چیزی ننوشته اسـت. بنـده در لیلی و مجنون تصحیح دکتر برات زنجانی نیز مطلبی در شرح آن نیـافتم. فقـط اسـتاد دکتـر ثروتیان در خصوص معنای آن مرقوم فرموده‌اند: »گرفت: لرزانیدن انگشتان در سازهای زهی تا نغمهٔ موج‌دار و جوهردار بر گوش خورد. ضربه درگرفت مانده: ادامهٔ پاسداری دد و دام. نکتـه: معلوم نیست به نظر شاعر حفاظت ددگان و حلقه بستن ایشان برای همـه خوشـایند بـوده و از دیدن این کار شگفت‌انگیز لذت می‌برده‌اند که آن را به نغمـه در حـال «گرفـت» هماننـد کـرده است یا اینکه تکرار آهنگ (همانند افتادن سوزن گرامـافون بـر روی یـک خـط از صـفحهٔ آن) آزاربخش و خسته‌کننده بوده است!.» (۵۸۰) اکنون با وجود سخن دکتر ثروتیـان بایـد دیـد آیـا می‌توان وجه دیگری هم برای بیان معنای بیت یاد شده، ذکر کرد؟ دهخـدا «گرفـت» را مصـدر مرخم دانسته، ذیل کلمهٔ «گرفتن»، یکی از معانی آن را «صید کردن، شکار کردن» نوشته و لغت «ضربه» را نیز «ضربت، زخم، کوب، یک بار زدن» معنا نموده‌اند. حال با توجه به سخن صاحب لغتنامه و نگاهی گذرا به بخشی از داستان که بیت بدان متعلق اسـت، معنـای مناسـبی بـرای آن یافته می‌شود: لیلی پس از وفات همسر خود دیدار مجنون را می‌خواهد. مجنون با گـروه یـاران

خویش –لشکری از دام و دد– به ملاقات معشوق می‌شتابد. به مجرد دیدار، هر دو از هوش می‌روند و آن وحوش برای پاسداری آنان گردشان پره می‌زنند آن‌سان که:

زانبوه ددان بدان گذرگاه نظاره نیافت در میان راه

(لیلی و مجنون، ۱۳۶۳: ۳۱۳/ ۵۶)

و چون چند تنی از سر شوخ‌چشمی و بی‌پروایی قصد نزدیک شدن به آن دو دلداده را می‌کنند:

ز آنان که در آن میان دویدند باقی دگر از میانه جستند
شخصی دو سه را ددان دریدند رفتند و به گوشه‌ها نشستند

(همان، ۳۱۳/ ۵۷-۵۸)

تا آنجا که گوید:

بسته ددگان به هر کناری پیراهن آن حرم حصاری
گر یک مگس از هوا پریدی اینش بگرفتی آن دریدی
از بیم هلاک آن دد و دام کس بر در آن حرم نزد گام
زان ضربه که در گرفت مانده مردم همه در شگفت مانده

(همان، ۳۱۴/ ۶۷-۷۰)

آری شگفتی مردم از آن «ضربهٔ درگرفت مانده»، اعجاب آنان از ضرب‌شستی است که درندگان حصاربند اطراف حرم اتحاد دو دلداده، پیشتر به چند تنی که گستاخ‌وار در میانه دویده بودند، نشان دادند؛ به عبارت دیگر ناظران از دیدن چگونگی صید و کشته شدن دو سه تن در اثر زخم و ضربت وحوش و مصون ماندن لیلی و مجنون از آسیب آنان، متعجب مانده بودند.

«**کردن (یکی کردن)**»: نظامی در داستان لیلی و مجنون هنگام ذکر ماجرای «خبردار شدن مجنون از وفات پدر»، پس از بیان کیفیت سوگواری جانگداز فرزند بر تربت وی گوید:

سرتاسر تربتش یکی کرد خانه شده جفت خانگی فرد

(همان،۲۱۲ / ۶۴)

مرحوم وحید بیت را الحاقی دانسته و در شرح آن چیزی ننوشته‌اند، جز آنکه بیت را بدین صورت ضبط کرده‌اند:

سرتاسر تربتش یکی کرد خانه شد و جفت خانگی فرد

(لیلی و مجنون، ۱۶۵)

دکتر برات زنجانی هم دربارهٔ آن سخنی به میان نیاورده‌اند و فقط در مصراع دوم، بیت را با تغییر مختصری ذکر کرده‌اند:

سرتاسر تربتش یکی کرد خانه شده جفت و خانگی فرد

(لیلی و مجنون، ۱۰۱/ ۲۵۵۸)

دکتر بهروز ثروتیان در تعلیقات خود مرقوم فرموده‌اند: »یادداشت: تعبیرات مختلف به نظر می‌رسد که همه سست است: آن قدر گریست تا برجستگی تربت او با خاک یکسان شد، خانه جفت زمین و برابر با آن شد در حالی که صاحب خانه همان پدر مجنون بود. مسلماً نکته در کلمهٔ جفت نهفته و به معنای جفت مقابل فرد استعمال نشده است و ظاهراً «جفت شدن خانه» را در معنای برابر و یکسان شدن آن با زمین به کار برده است.» (۵۱۲)

البته آنچه دکتر ثروتیان بدان اشاره کرده‌اند بسیار غریب و بعید به نظر می‌رسد و دور نیست که سخن شاعر از فرط سادگی و نیز داشتن ایجازی که شاید چندان مخل هم نباشد، چنین پیچیده و نامفهوم شده است. یکی از معانی مصدر «کردن» و نخستین معنای آن همان‌طور که مرحوم دهخدا نیز متذکر شده‌اند «ساختن، درست کردن، ترتیب دادن، بنا کردن» است و خانه نیز استعاره از گور و قبر تواند بود. بنابراین محتمل است که منظور نظامی از بیت مورد نظر این باشد که مجنون از شدت بیتابی ناشی از مرگ پدر در کنار تربت او قبری به همان اندازه برای خود درست کرد و با ساخته شدن آن هر چند دو گور بنا شده بود، ساکن آن دو فقط یک نفر بود که مراد پدر مجنون است. در مصرع نخست لفظ تربت یا گور –که متمم جمله است– و فعل کردن یا ساختن –که بدان تعلق دارد– بر سبیل ایجاز از عبارت حذف شده و چون «یکی کردن مجنون سرتاسر تربت پدر را» مفهومی بوده که شارح فاضل در ذهن پرورده، لاجرم بیت مورد نظر چنان دشوار خود را نمایانده است.

«خورشید گردنده»:

چو خورشید گردنده بر گرد روی رد درآن شب ز ناخن برآورد موی

(اقبالنامه، ۲۲۹/ ۱۱۴)

دکتر ثروتیان دربارهٔ معنای بیت چنین اظهارنظر کرده‌اند: «ظاهراً خورشید به صورت انسانی مجسم شده است که ناخن موی به گرد صورت خود برمی‌آورد و روی سفیدش سیاه‌رنگ

می‌شود.» (۳۷۶) مرحوم وحید هم نوشته‌اند: «یعنی چون خورشید گردنده برگـرد روی خـود از ناخن ستارگان موی ظلمت و سیاهی برآورد و چهره را در موی ظلمت پوشـید... .» (۲۵۷) امـا دکتر زنجانی مصراع نخست را این‌گونه ضبط کرده: «چو خورشید گردنـده بـر کـرد روی...» و یادآور شده‌اند: «روی بر کردن: غروب کردن، ز ناخن: در اثر ناخن، بر آورد موی: موی را کند. معنا: خورشید غروب کرد و در این مصیبت با ناخن موی سیاه شب را می‌کند... .» (۲۷۸)

اما مراد از ترکیب «خورشید گردنده» اسکندر است. او به واسـطهٔ پادشـاهی بـه خورشـید همانند شده و واژهٔ «گردنده» نیز در معنای متحرک و از جایی به جایی رونده (ر. ک: لغتنامـه) به دلیل سفرهای متعدد آن پادشاه صفت وی آمده است. «بر آوردن» را نیز دهخـدا بیـرون آوردن، بیرون کردن، به در کردن و خارج ساختن معنا کرده است. به این ترتیب ترکیب «موی از ناخن بر گرد روی بر آوردن»، یعنی موی محاسن را با سرانگشت و نـاخن از رخسـار کنـدن و ایـن ترکیب کنایی بر وجع و اضطراب و بی‌قراری و دلتنگی دلالت می‌کنـد. بـروز ایـن حـالات در هنگام مرگ و هنگامه نزع برای هرکس چـاره‌ناپـذیر خواهـد بـود، هـر چنـد کـه وی پادشـاه جهانگشای مقتدری چون اسکندر باشد. در بیتهای بعد حکایت هم، شاعر تصاویری طبیعـی از واپسین لحظات حیات شاه را در آخرین شب زندگی‌اش ترسـیم کـرده کـه یکایـک تابلوهـای جانداری را در پیش چشم خواننده قرار می‌دهد.

پی‌نوشتها

۱. این اصطلاح از مرحوم اخوان ثالث و عنوان کتابی از ایشان وام گرفته شده است. برای اطلاع بیشتر از کاربرد آن ر.ک: بدایع و بدعتها یا عطاها و لقاهای نیما یوشیج، ۴۴۶ به بعد.

۲. از جمله مرحوم وحید گفته‌اند: «مشهور است که جامی در خاتمهٔ شرح خود نوشته: پانصد یا هزار بیت لاینحل باقی است که در قیامت باید دامن نظامی را گرفته و از خودش شرح آن ابیات را بخواهیم.» (ر. ک: دستگردی، ۱۳۸۰: ۱۸۱)

۳. نازک‌خیالیهای شاعرانی چون خاقانی، نظامی، خواجوی کرمانی و حافظ است که بعدها به گونه‌ای افراط‌آمیز در شعر سبک هندی خودنمایی می‌کند و نورالدین عبدالرحمن‌جامی که «مبدع سبک هندی‌اش» می‌دانند. (ر.ک: فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۱۶۵) از پیروان و متأثران سخن نظامی است.

۴. نمونهٔ پیروی تلویحی و ناخودآگاه چنین اشعاری در ادبیات فارسی، در اشعار شعرای سبک هندی متجلی است. در اشعار این شعرا، هدف از شعر نه رسالت اجتماعی خاصی است و نه ارشاد، تنها

هدف آن، زیبایی و دقت مضمون، مجازهای بعید و دور از ذهن و نوعی بازی لفظی است (ر. ک: داد، ۱۳۷۵: ۳۳۰).

5. Arthur Johon Arberry
6. C.E. Wilson

۷. مراد نسخه‌های مرحوم حسن وحید دستگردی، دکتر بهروز ثروتیان و دکتر برات زنجانی است و قید «نسبتاً» هم به دلیل غلط‌های قابل توجه نسخهٔ مرحوم وحید و نیز لغزشهای چاپی گاه و بیگاه دو نسخهٔ دیگر ذکر شد.

۸. به جز موارد یادشده در مقالهٔ حاضر، برای مثال ر.ک: مخزن الاسرار، وحید دستگردی، ۱۸۱–۱۸۲,

۹. از جمله واژگان متعددی است که به نقل از مرحوم وحید در لغتنامهٔ دهخدا راه یافته است.

۱۰. در بیت ترکیب «کهن‌مهد» ضبط شده؛ اما در پاورقی ضبط نسخه بدل (بدنام‌کن مهد) آمده و این اغتشاش قابل توجیه نیست.

۱۱. در لغتنامه ذیل «زنگان» از قول صاحب آنندراج نوشته است: «نام شهری است از ولایت آذربادگان و معرب آن زنجان است؛ چون پنج بلوک بود آن را خمسه گویند... و گویند از بناهای اردشیر بابکان است.» در ذیل «زنجان» هم رودخانه‌های آن را نام برده که ظاهراً (!) هیچ کدام با سرزمین زنگیان سیاه پوست ارتباطی ندارد.

۱۲. استاد دکتر برات زنجانی –حفظه الله– در شرح خود به این معنا اشاره کرده‌اند. تقدم فضل آن استاد سبب شد تا نگارنده جسارت ورزد و با وجود فضل تقدم ایشان برداشت خود را از بیت که یقیناً از مقولهٔ توارد است، ذکر نماید.

۱۳. آیا حکایت ارشمیدس با کنیزک چینی مندرج در اقبالنامهٔ نظامی صورت تعدیل و تلطیف شده‌تری از این تشبیه و تمثیل نیست؟ تشبیه و تمثیلی که چیستی باطنی اشیا و پدیده‌های به‌ظاهر مطلوب را آشکار می سازد.

۱۴. در اسطورهٔ آفرینش به باور زرتشتیان از نطفهٔ کیومرث دو گیاه به شکل ریواس می‌روید که منشأ پیدایش آدمیان است. گیاه نر میشی و گیاه ماده میشانه نام دارد؛ سپس اعضای این دو گیاه به اندام آدمی بدل می‌شود، از برگهای دوگانه‌اش دستان، از ساقه‌اش تنه و از ریشه و گلش نیز پا و سر او پدیدار می‌شود.

منابع

آربری، آرتور جان؛ ***ادبیات کلاسیک فارسی***؛ ترجمهٔ دکتر اسدالله آزاد؛ مشهد: آستان قدس رضوی معاونت فرهنگی، ۱۳۷۱.

داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛چ۲، تهران: مروارید، ۱۳۷۵.

دهخدا، علی‌اکبر؛ ***لغتنامه***؛ چ۱ از دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.
حسینی، محمد مؤمن؛ ***تحفهٔ حکیم***؛ با مقدمهٔ دکتر محمود نجم‌آبادی؛ افست نسخهٔ چاپ‌سنگی، تهران: کتابفروشی مصطفوی بوذرجمهری، ۱۳۷۸.
نظامی گنجه‌ای؛ ***مخزن‌الاسرار***؛ به اهتمام دکتر بهروز ثروتیان؛ تهران: توس، ۱۳۶۳.
ـــــــــــ ؛ ***مخزن‌الاسرار***؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ چ۵، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛ ***احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار***؛ دکتر برات زنجانی؛ چ۲، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۰.
ـــــــــــ ؛ ***خسرو و شیرین***؛ تصحیح دکتر بهروز ثروتیان؛ تهران: توس، ۱۳۶۶.
ـــــــــــ ؛ ***خسرو و شیرین***؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.
ـــــــــــ ؛ ***خسرو و شیرین***؛ تصحیح دکتر برات زنجانی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۶.
ـــــــــــ ؛ ***لیلی و مجنون***؛ تصحیح دکتر بهروز ثروتیان؛ تهران: توس، ۱۳۶۳.
ـــــــــــ ؛ ***لیلی و مجنون***؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ چ۴، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛ ***لیلی و مجنون***؛ برات زنجانی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.
ـــــــــــ ؛ ***هفت پیکر***؛ تصحیح دکتر بهروز ثروتیان؛ تهران: توس، ۱۳۷۷.
ـــــــــــ ؛ ***هفت پیکر***؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ چ۳، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛ ***هفت پیکر***؛ دکتر برات زنجانی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛ ***شرفنامه***؛ تصحیح دکتر بهروز ثروتیان؛ تهران: توس، ۱۳۶۸.
ـــــــــــ ؛ ***شرفنامه***؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۶۸.
ـــــــــــ ؛ ***شرفنامه***؛ تصحیح برات زنجانی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۰.
ـــــــــــ ؛ ***اقبالنامه***؛ تصحیح دکتر بهروز ثروتیان؛ تهران: توس، ۱۳۷۹.
ـــــــــــ ؛ ***اقبالنامه***؛ تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ چ۴، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.
ـــــــــــ ؛ ***اقبالنامه***؛ تصحیح برات زنجانی؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۱.

امید و یأس در نظر سعدی

دکتر حسینعلی قبادی*
دکتر نجمه نظری**

مقدمه

راز ماندگاری سخن سعدی را در طی قرنها و در شرق و غرب عالم، باید در ارزشمند بودن آثار او، هم از جنبهٔ ادبی و هنری و هم از لحاظ اندیشه، حکمت و اخلاق دانست. هانری ماسه در این زمینه می‌نویسد: «با خواندن کتابهای سعدی، پیوستگی دائم و معدل عقل و تخیل، فلسفهٔ عقل سلیم و اخلاق کاملاً عملی که با سبکی هموار بیان شده است، دیده می‌شود.» (ماسه، ۱۳۶۴: ۱۵)

یکی از مضامین قابل توجه در آثار سعدی، مبحث امید و یأس است. این موضوع از دیرباز در ادبیات سنتی و معاصر ما نمود بسیار داشته است و شاعران گاه به صورت مستقیم و گاه در مفاهیمی چون غم و شادی، رضایت و ناخشنودی، واقع‌بینی و بدبینی، اشتیاق و ملال و غیره بدان پرداخته‌اند.

از دیدگاهی می‌توان ادبیات فارسی را به دو دوره: پیش از حملهٔ مغول و پس از آن تقسیم کرد. در اغلب اشعار پیش از مغول روحیهٔ نشاط و امیدواری –که در ایرانیان باستان دیده

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
** عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینای همدان

می‌شد– به چشم می‌خورد؛ همان‌طور که در کتب سبک‌شناسی، ویژگیهای شعر این دوره را شادی و سرزندگی معرفی می‌کنند (غلامرضایی، ۱۳۸۲).

در دورهٔ بعد، تحت تأثیر محیط زندگی و اوضاع خاصّ جامعه به تدریج در اشعار، روحیهٔ درونگرایی، غمزدگی و تا حدودی بدبینی دیده می‌شود. سعدی گرچه در بحبوحهٔ حملهٔ مغول می‌زیست، در زمرهٔ شاعران دستهٔ اول به شمار می‌آید؛ به گونه‌ای که آخرین بار قدمهای روح شاد ایران باستان را در ادبیات فارسی، در اشعار سعدی دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۰۳).

ریشه‌ها، عوامل و انگیزه‌های یأس و امید را در شعر سعدی می‌توان از جنبه‌های گوناگون بررسی کرد. سعدی از جمله شاعرانی است که تفکر اشعری و اعتقاد به جبر اغلب در او مانع از بروز ناامیدی شده، حتی در بسیاری از موارد، امیدواری و سازگاری را در او تقویت کرده است؛ چرا که براساس این اندیشه، انسان در همهٔ امور، ارادهٔ خداوند را دخیل می‌داند و همین امر او را یاری می‌کند تا وضع موجود را راحت‌تر بپذیرد. البته باید گفت هرچند در شعر سعدی، ابیات بسیاری را می‌بینیم که بیانگر اعتقاد او به تقدیر و سرنوشت و ذاتی بودن سقاوت و پلیدی است، از سوی دیگر او در بسیاری موارد نیز سعی و کوشش را می‌ستاید و خوشبختی و بدبختی را نتیجهٔ مستقیم آن می‌داند؛ به همین علت است که سیلستر دوساسی معتقد است: «سعدی آموزگار اخلاقی است که میان دو نظر مخالف قرار دارد: یکی اعتقاد به سرنوشت و تقدیر و قضا که بشر را به حالت موجودی کاملاً منفعل و پذیرنده در می‌آورد و دیگری، استقلال و اختیار که آدمی را تمام و کمال به خود وا می‌گذارد و ظاهراً از حیطهٔ قدرت الهی بیرون می‌کشد.» (یوسفی، ۱۳۶۹: ۲۴۰)

سازگاری و گذشت سعدی نیز از دیگر عواملی است که در کنار همت بلند و پایداری، او را یاری کرده تا بر دشواریها و ناملایماتی که در تمام دوران زندگی با آنها درگیر بوده است، غلبه کند. از این منظر، گاه دشوارترین آزمونها و تلخ‌ترین نومیدیها، خود تبدیل به مراحلی برای رسیدن به کمال می‌شود. این سازگاری در بسیاری از موارد با انسانیت، مهرورزی و دلسوزی به تمامی موجودات، از گنهکاری مست گرفته تا موری ناتوان، پیوند می‌خورد.

برترین فضیلت از دیدگاه سعدی، نیکی به دیگران است. مفهوم این نیکی، دوست داشتن دیگران و شریک شدن در سختی و غم آنان است. بر اساس این دیدگاه هر کس می‌تواند بنا به موقعیت اجتماعی و به اندازهٔ توانایی خود، گامی در مسیر بهبود جامعه بردارد. بی‌تردید چنین

نگرشی به اجتماع و عامهٔ مردم، به انسان قدرت گذشت و ایثار می‌بخشد؛ زندگی او را هدفدار و پرثمر می‌کند و از درافتادن به دام رکود و افسردگی و یأس باز می‌دارد.

عرفان سعدی، عرفانی عملی، معتدل و نزدیک به آرا و تعالیم شیخ شهاب‌الدین سهروردی است. سعدی تعالیم عرفانی را نیز اغلب برای تعدیل اخلاق اجتماعی به کار می‌گیرد و می‌کوشد میان فضایل عرفانی و مسائل تربیتی و اخلاقی ارتباط ایجاد کند. امید به رحمت خداوند، مغتنم شمردن فرصت و توجه به معاد و تداوم زندگی پس از مرگ –که در شعر سعدی بسیار دیده می‌شود– برخاسته از اندیشه‌های عرفانی اوست.

آنچه در سراسر آثار سعدی موج می‌زند، همراهی عشق و عقل است. سعدی به تمام پدیده‌های هستی و خالق آن عشق می‌ورزد. این عشق بر ایمان و اعتقاد او و روابط اجتماعی‌اش سایه می‌افکند و موجب می‌شود با نگاهی بشری و انسانی به اجتماع و حکومت زمان خود بنگرد. مشاهدهٔ درد و رنج مردم، اوضاع آشفته و مصیبتهای بی‌شماری که زمانهٔ سعدی شاهد آن بود، مسلماً بسیاری را دچار یأس و سرخوردگی کرد؛ اما تربیت یافتن سعدی در خانواده‌ای دیندار و خردمند، علاقه و توجه او به عامهٔ مردم و احساس مسئولیتی که به خلق و اجتماع خود داشت، موجب شد به جای فریاد و فغان و نومیدی، در اندیشهٔ اصلاح جامعه در حدّ توان خویش برآید و هنر خود را در این راه به کار گیرد. بنابر قول غلامحسین یوسفی، سعدی هنرمندی روانشناس است که ادب و هنر را در جهت اجتماع به کار می‌گیرد (همان، ۲۴۱).

برخورداری از روحیهٔ نشاط، واقع‌بینی و امیدواری، او را یاری می‌کند تا در برابر حوادث شوم روزگار خود متزلزل نشود و تبدیل به مصلحی اجتماعی شود. اخلاقگرایی که پندها و نصایح او در باب آداب حکومت و مملکت‌داری و در اخلاق دینداری، پس از گذشت قرنها هنوز در آسیا و اروپا ارزشمند و مورد توجه است؛ ویلیام جونز در این باره می‌نویسد: «شعلهٔ آزادی و تعقل، روشنایی خیره‌کننده‌ای در اشعار او دارد.» (جهانپور، ۱۳۶۴: ۶۹۴)

در مجموع می‌توان گفت سعدی با توجه به ساختارهای فکری– اعتقادی‌اش از دیدگاه فلسفی به جریان هستی و خلقت، بینشی کاملاً خوش‌بینانه و امیدوارانه دارد. با وجود این در برخی اشعار او رنگ و بویی از غم و ملال نیز دیده می‌شود که منشأ آن اغلب بی‌وفایی یار، به

طول کشیدن جدایی، احساس ناتوانی در برابر تقدیر و حسرت گذشته و روزگار جوانی است؛ البته این غم و اندوه گذرا و معمولاً همراه با امید به بهبود اوضاع است.

در شعر سعدی تصاویری که بیانگر نگاه امیدوارانهٔ وی به خداوند و جریان هستی است، فراوان مشاهده می‌شود. این تصاویر در مفاهیمی نظیر سازگاری، گذشت، محبت و شفقت به تمامی موجودات، خوش‌بینی در حق دیگران و برآوردن امید آنها، ارج نهادن به تلاش انسان و غیره دیده می‌شود. توصیفهای سعدی از بهار و نوروز و لحظات وصال نیز بیان‌کنندهٔ روحیهٔ شاد و امیدوار اوست.

اغلب وزنهای به کار رفته در غزلیات سعدی از اوزان جویباری است که با همهٔ زلالی و زیبایی، تکرار در آنها کمتر دیده می‌شود. در شعر سعدی به ندرت اوزان تند و پرتحرک را که –متناسب با مجالس رقص و سماع است– می‌بینیم، همان‌طور که تکرار کلمه و عبارت نیز –که نشان از شور و حرکت دارد– کمتر در آن به چشم می‌خورد. این امر می‌تواند ناشی از عقلگرایی و واقع‌بینی او در زندگی و عشق ورزیدن باشد.

در بین آرایه‌های ادبی، برای تکمیل سخن خود و تأثیرگذاری بیشتر، از تلمیح و تمثیل بسیار بهره می‌گیرد. در حکایات تمثیلی، تناسب میان محتوای حکایت و پیام موردنظر شاعر اهمیتی خاص دارد و از این لحاظ حکایات سعدی در ادبیات فارسی برترین جایگاه را دارد.

دربارهٔ یأس و امید در آثار سعدی –تا آنجا که دیده شد– تا کنون تحقیق مستقلی انجام نشده است. هر چند در مورد زندگی و اندیشهٔ سعدی، کتاب و مقالات متعددی نوشته شده، در اغلب آنها به بررسی مسائلی نظیر اوضاع سیاسی– اجتماعی زمانهٔ سعدی، جبر و اختیار در آثار وی، عرفان، بشردوستی و به ندرت نیز به مسئلهٔ عشق در آثار سعدی پرداخته شده است.

هانری ماسه در کتاب معروف خود با نام تحقیق دربارهٔ سعدی، بخشی را به بررسی برخی تصاویر در آثار شیخ اجل اختصاص داده است. در مورد موسیقی کلام سعدی نیز اثری دیده نشد، فقط در کتاب موسیقی شعر، به اوزان استفاده شده در غزلیات سعدی اشاره شده است.

در این مقاله کوشش شده است مسئلهٔ یأس و امید در آثار سعدی و عوامل آن بررسی و تحلیل شود.

عوامل و انگیزه‌های یأس و امید در شعر سعدی

متأسفانه بسیاری از جزئیات زندگی سعدی در پردهٔ ابهام است. نه فقط تاریخ تولد و وفات او به درستی روشن نیست، بلکه در مورد نام او نیز اختلاف نظر وجود دارد. چنین ابهاماتی اغلب از آنجا ناشی می‌شود که بیشتر اطلاعات زندگی سعدی از آثار خود او استخراج شده است؛ حال آنکه هدف سعدی آن نبوده که تاریخچهٔ زندگی و رویدادهای زمانهٔ خویش را بنویسد؛ هدفش از آوردن بسیاری از حکایتها، زمینه‌سازی برای آوردن پیام خود و نتیجه‌گیری اخلاقی بوده است. از این رو چندان توجهی به درستی آنها از لحاظ زمانی و مکانی نکرده است.

از سوی دیگر، بخشی از این ابهامات در اثر اشتباه ناسخان روی داده است. از این رو در این مقاله فقط بر مستنداتی که بین بیشتر محققان اعتبار دارد تکیه شده و تلاش بر آن بوده است که در حد امکان در مورد زندگی و زمانهٔ سعدی از ذکر مواردی که مورد اختلاف است، خودداری شود.

۱. تفکّر اشعری و اعتقاد به جبر

سعدی متناسب با فرهنگ غالب زمان خود، در علم کلام، تربیت اشعری یافته بود. در شعر او صدها مورد می‌توان یافت که نظر خود را دربارهٔ قضا و قدر و جبر و اختیار بیان کرده است. مهم‌ترین اصل کلامی اشعریان اعتقاد به جبر است؛ بدین معنا که خداوند جهان را از نیستی به هستی آورده است؛ جهان آفریدهٔ اوست و هر چه بخواهد، با آن می‌کند و هیچ کس یارای چون و چرا ندارد.

سعدی از جمله اندیشمندانی است که تفکر اشعری مانع از بروز یأس و ناامیدی در او شده و حتی روحیهٔ امیدواری و رضا را در او تقویت کرده است؛ چرا که بر پایهٔ این تفکر، انسان همه چیز را منتسب به ارادهٔ خداوند می‌داند و پذیرش وضع موجود برای او آسان‌تر می‌شود. همان‌طور که او در اوج حملهٔ مغول توانست روحیهٔ امیدوار و مسامحه‌گری خود را حفظ کند:

سعدی قلم به سختی رفتست و نیک‌بختی پس هر چه پیشت آید گردن بنه قضا را

(کلیات، غزلیات، ۷)

هر چند این پذیرش از سوی سعدی –همچنان که خواهد آمد– مانع از تلاش برای تغییر وضع نامناسب نمی‌شود.

از سوی دیگر، از پیامدهای جبر در تفکر اشعری، نفی رابطهٔ علت و معلولی است؛ بدین معنا که علت کارهای خداوند، هیچ امر عقلی و اخلاقی خارج از او نیست؛ علت اینکه خدا به بنده‌ای پاداش نیک می‌دهد، عمل نیک بنده نیست:

کس را به خیر و طاعت خویش اعتماد نیست — آن بی‌بصر بود که تکیه کند بر عصا
تا روز اولت چه نوشته است بر جبین — زیرا که در ازل همه سعدند و اشقیا

(کلیات، مواعظ، ۷۰۳)

حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا انسان باید بدون اعتماد به تصور خود از عدل و حسن و قبح اعمال و بدون هیچ دلخوشی به نتیجهٔ کارهایی که آنها را نیک می‌پندارد، رضا به قضای الهی دهد؟

پاسخ اشعریان این است که کار خداوند بدون قاعده نیست و بر اساس قاعدهٔ لطف است. خداوند پاداش نیکی را از روی لطف، با نیکی می‌دهد، نه از آن رو که عمل نیک ما خدا را ملزم به پاداش نیک کند:

عدل است اگر عقوبت ما بی‌گنه کنی — لطف است اگر کشی قلم عفو بر خطا

(همان‌جا)

از جنبه‌های منفی تفکر اشعری آن است که تسلیم و اطاعت کورکورانه‌ای که این مکتب مبلغ آن بود، نتیجه‌ای جز رکود و نفی هرگونه اعتراض و تلاش نداشت؛ اما تأثیر تصوف و عرفان شیخ شهاب‌الدین سهروردی بر جهان‌بینی و طبع بلند سعدی، علاوه بر افزایش شور و شوق و لطافت احساس او، در نزدیک ساختن وی به خلق و آشنا کردن او با دردها و خواسته‌های آنان مؤثر بود. این تأثیر، سعدی را بیشتر و عمیق‌تر متوجه نیازمندیهای انسان چه مادی و چه معنوی کرد؛ چرا که از دیدگاه تفکر اشعری، اصولاً بحث دربارهٔ نیازمندیهای انسان کاری عبث است و سرنوشت هر کس با تمام جزئیات آن به صورتی تغییرناپذیر از روز ازل تعیین شده است.

پرورش خانوادگی سعدی نیز –که گذشته از جنبهٔ دینی دارای جنبه‌های خردمندانه و دادپرورانه بوده– نقش تصوف را در جهان‌بینی او تقویت کرده است. از این رو برخی محقّقان با استناد جستن به ابیاتی نظیر آنچه در زیر آورده می‌شود، جبرگرایی مطلق سعدی را نفی می‌کنند:

چون به سختی در بمانی تن به عجز اندر مده دشمنان را پوست بر کن، دوستان را پوستین

(کلیات، گلستان، ۷۷)

برو شیر درنده باش ای دغل! میانداز خود را چو روباه شل
چنان سعی کن کز تو ماند چو شیر چه باشی چو روبه به وامانده سیر
بخور تا توانی به بازوی خویش که سعیت بود در ترازوی خویش

(کلیات، بوستان، ۲۶۶)

سعدی در بسیاری موارد سعی و کوشش را می‌ستاید و خوشبختی یا بدبختی را نتیجهٔ مستقیم آن می‌داند؛ در حقیقت اگر معتقد به این موضوع نبود و کوشش و پند و اندرز را بیهوده می‌دانست، نوشتن گلستان و بوستان و مواعظ کاری عبث به نظر می‌رسید. همین که سعدی از حاکمی می‌خواهد که راه راست را برگزیند، بدین معنا است که برای او اختیار گزینش راه راست را قائل است.

هیچ اندیشمند و هنرمندی نیست که تحت تأثیر فضای فرهنگی زمانهٔ خود نباشد و سعدی نیز از این امر مستثنا نبوده است. به دلیل اشاعهٔ تفکر اشعری در آن زمان و وجود چنان اوضاع اجتماعی که فرصت اندیشیدن و تعمّق در پدیده‌ها و مسائل اجتماعی و اخلاقی را به صورت علمی و منطقی ممکن نمی‌ساخت، در بسیاری موارد، اندیشهٔ جبرگرایی پیروز می‌شود؛ اما سعدی این اندیشه را آن چنان لطیف و شاعرانه بیان می‌کند که اغلب بیانگر لطف معشوق و رضا و تسلیم عاشق است:

شهر آنِ توست و شاه فرمای آنچه خواهی گر بی‌عمل ببخشی ور بی‌گنه برانی

(کلیات، غزل، ۶۱۳)

بر سایبان حسن عمل اعتماد نیست سعدی مگر به سایهٔ لطف خدا رود

(کلیات، مواعظ، ۷۹۳)

اعتقاد به چنین جبری در آثار سعدی، رنگ و بوی یأس و ناامیدی ندارد و به ندرت به گله و شکایت می‌انجامد. این تفکر بیشتر بیانگر عجز و درماندگی شاعر در مقابل عظمت خداوند است؛ خداوندی که سعدی با برخورداری از مایه‌های عارفانه، به تمامی مظاهر او عشق می‌ورزد و در برابر خواست و ارادهٔ او عاشقانه می‌گوید:

به حلاوت بخورم زهر که شاهد ساقی است به ارادت ببرم درد که درمان هم ازوست

(کلیات، غزل، ۱۰ ط)

و در پایان بوستان براساس همین تفکر، چه زیبا با خداوند خویش راز و نیاز می‌کند:

خدایا به غفلت شکستیم عهد — چه زور آورد با قضا دست جهد
نه من سر ز حکمت به در می‌برم — که حکمت چنین می‌رود بر سرم
بضاعت نیاوردم الا امید — خدایا ز عفوم مکن ناامید

(کلیات، بوستان، ۳۹۶-۳۹۹)

به اعتقاد سعدی یکی از مهم‌ترین کارکردهای عشق، و شاید اصلی‌ترین آنها «فصل» بودن آن است بین انسان و حیوان. سعدی عشق را نردبان صعود از مرحلهٔ حیوانی به مرحلهٔ انسانی می‌داند:

سعدیا نامتناسب حیوانی باشد — هر که گوید که دلم هست و دلارامم نیست

(کلیات، غزل، ۱۲۰ ط)

سعدی عشق ورزیدن را وسیله‌ای برای رسیدن به خدا و تماشای قدرت و زیبایی خالق در آفرینش مصنوعاتش می‌داند:

تنگ‌چشمان نظر به میوه کنند — ما تماشاکنان بستانیم
تو به سیمای شخص می‌نگری — ما در آثار صنع حیرانیم

(کلیات، غزل، ۴۳۹ خ)

به یاری این عشق می‌توان خصلتهای ناپسندی از جمله حس خودخواهی و خودپرستی را در وجود خود نابود کرد:

دل هوشمند باید که به دلبری سپاری — که چو قبله‌ایت باشد به از آنکه خود پرستی

(کلیات، غزل، ۵۲۳)

چنین عشقی نیروی عجیب و شگرفی را برای نثار کردن، دلسوزی، احساس مسئولیت به عشق، معشوق و دیگران و احترام کردن به همه چیز و همه کس به انسان عطا می‌کند. چه چیز غیر از عشق می‌تواند دغدغهٔ هر دو دنیا را از ذهن بشر دور کند؟

دلارامی که داری دل درو بند — دگر چشم از همه عالم فرو بند

(کلیات، گلستان، ۱۴۶)

غزل عاشقانهٔ سعدی بیانگر چنین عشقی است؛ عشقی انسانی، زمینی و ملموس که در عین سرشار بودن از شور و احساس و اشتیاق، والا و فاخر است. عشق سعدی به خالق یا معشوق زمینی محدود نمی‌ماند، بلکه هر چیز را در عالم، حتی اگر شخصی گمراه، یا سگی وامانده، یا موری دانه‌کش باشد، در بر می‌گیرد. کارکردهای مثبت این عشق در اندیشهٔ سعدی از عمده‌ترین عواملی است که سبب شده نگاه او به زندگی همراه با رضایت و امیدواری باشد:

ما به روی دوستان از بوستان آسوده‌ایم گر بهار آید و گر باد خزان آسوده‌ایم
هرچه در دنیا و عقبی راحت و آسایشست گر تو با ما خوش درآیی ما از آن آسوده‌ایم

(کلیات، غزل، ۴۳۳ ب)

طمع وصل تو می‌دارم و اندیشهٔ هجر دگر از هر چه جهانم نه امیدست و نه بیم

(کلیات، غزل، ۴۳۱ ب)

بنابر شواهد تاریخی، ایران سالهایی بدتر و سخت‌تر از سالهایی که سعدی در آن می‌زیسته، پشت سر نگذاشته است. ویران کردن شهرها، سوزاندن خانه‌ها و کتابخانه‌ها، کشتار و غارت و پدید آوردن چنان وحشتی در مردم که خود را گروه‌گروه و بی‌هیچ مقاومتی تسلیم مرگ می‌کردند، همه تصاویری دلخراش از آن سالهای سخت و هولناک است. آنچه موجب شده سعدی به مدد صبر و پایداری خود بر سختیهای زندگی –که در طول مدت عمرش با آنها در کشمکش بوده– فائق آید، همت و ثبات والا و روحیهٔ سازگاری و مساهلهٔ اوست. به عقیدهٔ ک. چایکین دلیل موفقیت گلستان که پس از قرنها و تا امروز در سراسر خاور نزدیک فزونی گرفته، بازتاباندن فلسفهٔ «سازگاری» در آن است.

از این چشم‌انداز گاه سخت‌ترین امتحانها و تلخ‌ترین نومیدیها، تبدیل به مرحله‌ای برای به کمال رساندن شخص می‌شود. به اعتقاد سعدی انسان باید در هر اوضاعی بی‌هیچ گونه سستی و رکود و با آرامش خاطر، راه خود را ادامه دهد. امیدواری و پرهیز از یأس، روحیهٔ خوش‌بینی و نیک‌پنداری را در سعدی تقویت کرده است، به گونه‌ای که سازگاری و تسامحِ او را در تمام آثارش، به ویژه در بوستان به گونه‌ای برجسته می‌بینیم. این تسامح در بسیاری موارد همراه با انسانیت و نوع‌دوستی است. در بوستان، خداوند حضرت ابراهیم را ملامت می‌کند که چرا گبری را از خود رانده است؛ رفتار فقیهی مستور که بر مستی با تکبّر و تبختر می‌نگرد، ناپسند شمرده می‌شود. از این دیدگاه نه فقط انسانها دوست‌داشتنی و شایستهٔ محبت و شفقت هستند، بلکه هر موجود زنده‌ای نیز می‌تواند چنین باشد. پس عجیب نیست اگر کسی سگ تشنه‌ای را در بیابان آب می‌دهد، خداوند به پاداش این عمل، گناهان او را عفو می‌کند (بوستان، ۸۵).

به مدد ظرفیت فراوان امید و خوشبینی در تمام آثار سعدی، جریانی از رأفت و همدردی به همهٔ دردمندان دیده می‌شود؛ از یتیمی بی‌پناه گرفته (همان، ۸۰) تا مورچه‌ای آواره از خانهٔ خود (همان، ۸۷)، یا مستی که از همه جا ناامید به مسجد پناه می‌برد (همان، ۱۹۹).

عطوفت و رحمت سعدی کوچک‌ترین موجودات را نیز در بر می‌گیرد. احساس انسانی که در ادبیات اصیل تمامی ملل از زمان هومر و هند باستان تاکنون دیده می‌شود؛ همان طور که ویکتور هوگو می‌گوید: «من عنکبوت را دوست دارم. من گزنه را دوست دارم» (ماسه، ۱۳۶۴: ۲۷۹). سعدی نه فقط خود از چنین احساسی لذت می‌برد، بلکه وقتی آن را در دیگران نیز می‌بیند، تحسین می‌کند:

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد — که رحمت بر آن تربت پاک باد
میازار موری که دانه‌کش است — که جان دارد و جان شیرین خوشست

(بوستان، ۲۶۴)

سعدی دربارهٔ عوام نیز با مهر و علاقه سخن می‌گوید. نه فقط از آنها کناره نمی‌گیرد، بلکه در میان آنها به سر می‌برد و با بردباری و گذشت آنها را تحمل می‌کند. هر چند تربیت را در حق نااهل بیهوده می‌داند، از تأثیر تربیت در مستعدان این طایفه غافل نیست. اندرزها و حکایتهای شیرین او اغلب خطاب به همین عوام است. از همین رو برخی از سخنانش نزد این گروه به صورت مثل درآمده است.

برترین فضیلت از دیدگاه سعدی نیکی به دیگران است. این نیکی با مفاهیمی مانند مروت، دستگیری، گذشت، ازخودگذشتگی، مهربانی، غمخواری، داد و نام نیک همراه است. محور اساسی تمام این مفاهیم دوست داشتن دیگران، شریک شدن در سختی و غم آنان و شریک داشتن آنهاست. شاید کمتر شاعری را بتوان یافت که مانند سعدی دغدغهٔ مردم و غم و شادی آنها را داشته باشد.

جهان ای پسر، ملک جاوید نیست — ز دنیا وفاداری امید نیست
کسی زین میان گوی دولت ربود — که در بند آسایش خلق بود

(همان، باب اول)

به احسانی آسوده کردن دلی — به از الف رکعت به هر منزلی

(همان، باب دوم)

خوش‌بینی در حق دیگران و ندیدن خود – که در سخنان سعدی به صورت رغبت به شادی خویش نداشتن از غم دیگران و احساس آسودگی نکردن هنگامی که دیگری در بند است دیده می‌شود – نه فقط پایهٔ انسان‌دوستی سعدی را بنیان می‌نهد، بلکه از دیدگاه او شرط عمدهٔ انسانیت نیز هست:

چو انسان را نباشد فضل و احسان — چه فرق از آدمی تا نقش دیوار
به دست آوردن دنیا هنر نیست — یکی را گر توانی دل به دست آر

(کلیات، گلستان، ۱۵۹)

تنها موردی که سعدی هرگز حاضر به گذشت و مسامحه در آن نیست، ظلم به مردم است:

بخور مردم‌آزار را خون و مال — که از مرغ بد کنده به پر و بال
مبخشای بر هر کجا ظالمی است — که رحمت بر او، جور بر عالمی است

(بوستان، ۸-۷)

چو اندر سری بینی آزار خلق — به شمشیر تیزش بیازار حلق
چو گربه نوازی، کبوتر برد — چو فربه کنی گرگ، یوسف درد

(همان، ۹۸)

از آنجا که در نگرش سعدی سرچشمهٔ اندوه و یأس، طمع و ناخرسندی به توانایی و حق بشر است، وی قناعت و رضایت را یکی از راههای وصول به امید و نشاط می‌داند. از دیدگاه سعدی، انسان زمانی می‌تواند قناعت را پیشهٔ خود سازد، درِ سؤال را بر خود ببندد و کرامت خویش را حفظ کند که ارزش‌گذاری به امور این‌جهانی هدف و مقصد او نشود، بلکه اینها را وسیله‌ای برای رسیدن به کمال و معرفت، و دستاویزی برای نیکوکاری و خدمت به خلق بداند:

غم و شادمانی نماند و لیک — جزای عمل ماند و نام نیک...
خداوند دولت غم دین خورد — که دنیا به هر حال می‌بگذرد

(کلیات، بوستان، ۲۴۶)

سعدی هوش، فهم و زبان کم‌نظیری داشت و آنچه از آن بی‌بهره بود، ثروت و دارایی‌ای بود که دوستان و مریدان به‌هنگام و به اندازهٔ ضرورت به او می‌رساندند. طمعی که در شاعران دیگر، به ویژه شاعران قصیده‌سرا بود، در وجود سعدی به مدد استغنا و طبع بلندش مهار شده بود و همین قناعت و رضایت بود که موجب می‌شد سعدی در آرامش و خرسندی و به دور از آلودگی زندگی کند:

الا گر قناعت به دست آوری — در اقلیم راحت کنی سروری

(همان، ۳۳۴)

ممکن است برخی را این تصور پدید آید که سعدی نیز مانند بسیاری از شاعران مداح زمان خود، برای کسب ثروت و مقام به ستایش حکام جبار و ستمگر پرداخته است. باید گفت آنچه آشکارا در مدایح سعدی دیده می‌شود، پایبندی وی به موازین عقیدتی و حرمت و عزّتی است که او در اثر تقوا و استغنا نزد امرا و حکام به دست آورده بود. صراحت و جسارت سعدی در موعظه و تحذیر نیز نشان‌دهندهٔ حرمت عظیمی است که وی نزد ممدوحان داشته است. سعدی در سراسر آثار خود سلاطین و حکام را به عدالت، آزادگی و رعایت حقوق خلق دعوت می‌کند و بدون تملق و بیم، آنان را از بیدادگری و آزار مردم برحذر می‌دارد؛ از جمله رسالهٔ پنجم که در نصیحه‌الملوک است.

در گلستان در باب «سیرت پادشاهان»، سعدی ضمن آوردن حکایاتی، فرمانروایان را به دادگری و صلاح و تقوا دعوت می‌کند. باب نخست بوستان نیز «در عدل و تدبیر و رأی» است و از این‌گونه معانی در آن فراوان یافت می‌شود:

چون زبردستیت بخشید آسمان زیردستان را همیشه نیک دار

(کلیات، مواعظ، ۷۲۵)

۲. زمینهٔ سیاسی– اجتماعی

ایران در دورهٔ سعدی سخت‌ترین سالها را از لحاظ سیاسی– اجتماعی پشت سر گذاشت. زمانهٔ سعدی پر از ویرانگریها، پریشانیها، نگرانیها، نالهٔ دلخراش مادران و کودکان، کشتارهای چندین هزار نفری، هتک حرمتها، دربه‌دریها، حقارتها، ناامیدیها، افسوسها و صدها جلوهٔ نامرادی و تیره‌روزی است. ساده‌ترین کار در برابر این همه مصیبت، آه و فغان و زاری است؛ کاری که بیشتر مورخان ما کرده‌اند.

پس از فرونشستن توفان حملهٔ مغول، نوبت به دورهٔ نکبت، پستی، تزویر و نفاق رسید. این فتنه، اخلاق مردم را تباه کرد. دورهٔ استقرار مغول، دورهٔ متملقان و رواج خیانت و ناجوانمردی است. در این دوران کمتر انسان مدبر و کاردانی است که قربانی توطئه نشده باشد. عطاملک جوینی و رشیدالدین فضل‌الله همدانی، دو مورخ بزرگ ایرانی، و نیز شمس‌الدین محمد جوینی، وزیر هولاکوخان، هر سه با توطئه‌های هم‌وطنان خود به قتل رسیدند.

سعدی از ده سالگی تا پایان عمر در چنین روزگاری می‌زیسته است. شیراز –که در مقایسه با دیگر نقاط مملکت آسیب کمتری از فتنهٔ مغول دیده– در روزگار سعدی شهری است پر از

خانقاه، صومعه و مسجد. مجالس وعظ و اندرز گرم است. ظاهر شهر تحت حکومت زهد است؛ اما باطن شهر فسق و تزویر زاهدان، صوفیان و بازاریان را نشان می‌دهد. دزدی، مستی، عربده و عشقبازی با پسران امری رایج و طبیعی است.

مقاومت و پایداری مردم در چنین آشفته‌بازاری دیگر در شکل جنبشهایی از قبیل قیام ابومسلم، بابک و مرداویچ بروز و ظهور نمی‌کند، بلکه ایستادگی و مقاومت مردم در هیئت نهضت و مکتبی فکری به نام عرفان و تصوف نمود می‌یابد؛ عرفانی که خود نوعی مقاومت در برابر تعالیم خلفا و دستورهای نمایندگان مذهب است.

برای سعدی که بخش عمده‌ای از زندگی‌اش را در بی‌ثباتی، ناامنی جانی و مالی و نبود فرمانروایی قدرتمند و مدبر گذرانیده و شاهد پریشان‌روزگاری مردم و ستم حکام بوده، حکومتی پسندیده و شایسته است که امنیت به ارمغان آورد، پاس رعیت بدارد و از تدبیر و شمشیر برخوردار باشد. او که بی‌حرمتی به اسلام را شاهد بود و لطف خداوند را در رعایت فرمانهای او می‌دانست، همگان را به رعایت دستورهای دینی سفارش می‌کرد و از عابدان و زاهدان ریایی که دین خداوند را لوث کرده بودند، انتقاد می‌کرد. اگر می‌بینیم عرفان و تصوف به صورتی عمیق و فراگیر در آثار سعدی دیده نمی‌شود، گذشته از اوضاع اجتماعی-ایدئولوژیکی موجود، معلول تباه تصوف در آن دوران است.

با وجود رونق ظاهری خانقاه‌ها و مراکز صوفیان در قرن ششم و هفتم، انحطاط ایدئولوژیکی تصوف از درون و کاهش نقش اجتماعی آن، کم‌کم جوانب مثبت و حق‌طلبانه‌اش را از آن می‌گیرد.

نبوغ سعدی دنیای عصر خود را نمی‌پسندید و آرزو داشت آن را آن گونه که باید باشد، بسازد. سعدی که آشفتگی دین و دنیای مردم را دیده و سالهای درازی از عمرش را در غربت به تجربه و دانش‌اندوزی سپری کرده بود، طبیعی است که کمتر به خیالپردازی و طرح آرمان‌شهر پردازد. از سوی دیگر به جای آنکه مانند بسیاری دیگر، زانوی غم بغل بگیرد و دچار یأس و افسردگی شود، در اندیشهٔ نگهداری این ویرانهٔ برجای مانده است. تأثیر کلام، چالاکی و زبان‌آوری او در وعظ و تکلم می‌توانست حکام و ارباب قدرت را دچار دغدغه سازد و وسیله‌ای برای ایجاد صلح و آسایش فراهم آورد. در چنین زمانه‌ای است که سعدی

منادی انسان‌دوستی و عدالت اجتماعی می‌شود و این انسان‌دوستی و در غم همنوع بودن را با لحن واعظ و پیام‌آوری دلسوز اعلام می‌کند:

بنی‌آدم 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

(کلیات، گلستان، ۴۷)

صدای پرطنین او در ایامی که شدیدترین، خونین‌ترین و بی‌حاصل‌ترین جنگهای دینی، جهان را عرصهٔ کشتار و ویرانی کرده است، وجدان جامعهٔ عصر خویش را تکان می‌دهد. اگر سعدی در سالهای پایانی عمر برای انکیانوی مغول پندنامه می‌نویسد و حکام مغول را با نامه و پیام ملزم به رعایت عدل و احسان می‌کند، از آن روست که نمی‌تواند شهر و سرزمین خود را عرصهٔ درنده‌خوییهای عمال حکومت ببیند و بی‌احساس مسئولیت در سکوت، شاهد آن همه ظلم و بیداد باشد.

سعدی با صراحت و جسارتی بی‌مانند، خط مشی سیاسی سلطان و خدمتگزاران درجهٔ اول حکومت را مشخص کرده است:

اگر جاده‌ای بایدت مستقیم — ره پارسایان امیدست و بیم
طبیعت شود مرد را بخردی — به امید نیکی و بیم بدی
گر این هر دو در پادشاه یافتی — در اقلیم و ملکش پناه یافتی

(کلیات، بوستان، ۲۱۱)

در دوران میانسالی هر چند مضامین غزلهای سعدی همچنان عاشقانه است، در قصیده اعتراض به استبداد ظالمانهٔ حکام را تا سرحد عصیانگری می‌رساند. این ویژگی سعدی از فضیلتهای درخشان وی مانند فروتنی، آزادگی، خرسندی، وارستگی، از خودگذشتگی سرچشمه می‌گیرد. همچنان که خود می‌گوید: «نصیحت پادشاهان کردن کسی را مسلم بود که بیم سر ندارد و امید زر.» از این رو این چنین بی‌پروا و بدون دوراندیشی با حکام زمانهٔ خود سخن می‌گوید و آنان را بیم می‌دهد:

دنیا نیرزد آنکه پریشان کنی دلی — زنهار بد مکن که نکرده‌ست عاقلی...
مرگ از تو دور نیست و گر هست فی‌المثل — هر روز باز می‌روی‌اش پیش منزلی

(کلیات، مواعظ، ۷۵۵)

«آزادی در نظر سعدی اهمیت بسیار دارد. این آزادی هم عبارت است از وارستگی و بی‌نیازی، نه فقط بی‌نیازی از خلق، بلکه حتی بی‌نیازی از خویش. این آزادی و بی‌نیازی حتی به یار و دیار و شهر و وطن هم محدود نمی‌ماند... وقتی از چشم‌انداز آدمیت به دنیای خویش، دنیای فتنه‌جویان مغول و صلیبیهای فرنگ می‌نگرد، بنی‌آدم را اعضای یکدیگر می‌بیند و دریغ می‌خورد از اینکه مردم به بهانه‌های ناروا به جان یکدیگر می‌افتند... آزادی و بی‌نیازی در نزد او مبنای اخلاقی دارد. در پرتو قناعت و رضا از خلق بی‌نیاز می‌شود و به کمک ایثار و تواضع از خویش. آن که تواضع و ایثار می‌ورزد، در بند وجود خویش نیست. چنین کسانی‌اند که از هرگونه قید، از هرگونه نیاز و از هرگونه رفتاری وارسته‌اند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۹۷)

تعلق حجاب است و بی‌حاصلی — چو پیوندها بگسلی، واصلی

(کلیات، بوستان، ۲۹۴)

موحد چو در پای ریزی زرش — چه شمشیر هندی نهی بر سرش
امید و هراسش نباشد ز کس — بر این است بنیاد توحید و بس

(کلیات، گلستان، ۱۹۲)

۳. زمینهٔ عرفانی

از مطالعهٔ آثار سعدی چنین استنباط می‌شود که سعدی به تصوف اعتقاد داشته و مشرب عرفان را می‌پسندیده است. استادانی که وی در عرفان نام می‌برد، همگی از بزرگان صوفیه‌اند؛ نظیر شیخ شهاب الدین سهروردی، بایزید بسطامی، عبدالقادر گیلانی و غیره. با این حال سعدی را نمی‌توان به کلی صوفی کامل و مقید دانست. وی تعالیم عرفانی را اغلب برای تعدیل اخلاق اجتماعی به کار می‌برد. در حقیقت تلاش سعدی بر آن است که فضایل عرفان و تصوف را متناسب با مقتضیات زندگی بشر قرار دهد و بین این تعالیم با عوامل تربیتی و اخلاقی ارتباط ایجاد کند. عرفان سعدی معتدل‌ترین و بی‌ریاترین نمونهٔ عرفان است و از شطحیات و دعویهای گزاف —که در کلام اهل سکر است— جز به ندرت در آثار او دیده نمی‌شود.

همان‌طور که پیشتر گفته شد، سهروردی با فکر باز و حالت مجذوبیتی که داشت در روح سعدی نفوذی عمیق کرد و ما می‌توانیم احساس عرفانی‌ای که در برخی قسمتهای بوستان، به‌ویژه در تعدادی از غزلیات دیده می‌شود، به تأثیر تربیت سهروردی نسبت دهیم. عوامل و انگیزه‌های عرفانی یأس و امید را در آثار سعدی، در سه بخش می‌توان بررسی کرد:

۱-۳. امید به رحمت خداوند

بوستان با ستایش خداوند بخشندهٔ دستگیر آغاز می‌شود؛ کریمی که خطابخش و پوزش‌پذیر است. در مقدمهٔ گلستان نیز سخن از خداوندی است که در برابر ناله و تضرع بنده‌ای گنهکار به فرشتگان خود می‌گوید: «یا ملائکتی! قد استحییت من عبدی. لیس له غیری، فقد غفرت له.» خداوند بزرگواری که جرم می‌بیند و نان برقرار می‌دارد.

از نگاه سعدی نه آن مست گنهکار و نه آن بت‌پرست، هیچ کس از رحمت خدا به دور نیست. «خدای سعدی، دوستی است مهربان و صمیمی و غمخوار، تکیه‌گاه بندگان و بسیار دوست‌داشتنی» (سعدی، ۱۳۷۲: مقدمه)؛ خداوندی که کریم است و رحیم است و غفور است و ودود.

نرفتم به محرومی از هیچ کوی — چرا از در حق شوم زردروی؟
هم اینجا کنم دست خواهش دراز — که دانم نگردم تهیدست باز

(کلیات، بوستان، ۲۸۴)

عرفان سعدی، عرفان زندگی است. وی حتی توحید و خداشناسی را از برگ برگ درختها و شکوفه‌ها استخراج می‌کند و توانایی و زیبایی خداوند را در تمامی پدیده‌ها و آفریده‌های او می‌بیند و می‌ستاید:

همه عالم جمال طلعت اوست — تا که را چشم این نظر باشد

(کلیات، غزل، ۱۹۳ ط)

۲-۳. اندیشهٔ معاد

از مسائل بنیادی نزد بیشتر شعرا و نویسندگان کلاسیک، توجه به معاد و زندگی پس از مرگ است. پررنگ بودن این اندیشه از عواملی است که سبب شده یأس فلسفی و بنیادین، از آن دست که نزد شاعران و نویسندگان معاصر دیده می‌شود، در آثار شعرا و نویسندگان کلاسیک کمتر به چشم آید. آن دسته از شعرایی که اندیشهٔ معاد نزد آنان چندان عمیق و ریشه‌دار نیست، هنگامی که به جریان اجتماع معترض می‌شوند، چون امکان و توانایی تغییر در این اوضاع را آن چنان که می‌خواهند نمی‌بینند، همه چیز را در این دنیا خاتمه‌یافته تلقی می‌کنند و همین امر موجب سرخوردگی و یأس آنان می‌شود.

غم از گردش روزگاران مدار که بی ما بگردد بسی روزگار

(کلیات، بوستان، ۲۴۶)

در آثار سعدی اندیشهٔ معاد و زندگی پس از مرگ به گونه‌هایی متفاوت جلوه می‌کند و در تمامی این موارد، اعتقاد به تداوم زندگی و معاد، روحیهٔ امیدواری و تلاش را در شاعر تقویت می‌کند. وی با اعتقاد و ایمانی پایدار به معاد، پیوسته مؤمنان را بیم می‌دهد که از هول روز رستاخیز بیندیشند و در راه تزکیه و تقوا گام بردارند. از آنجا که خوشی و آسایش این دنیا پیوسته همراه با رنج و محنت، و حیات آن را ممات در پی است، تفاخر و مال‌اندوزی و دل بستن به این دنیای سپنجی از انسان خردمند به دور است. مسلماً آن که این دنیا را گذرگاهی برای رسیدن به جهان باقی و مکانی برای آزموده شدن و رسیدن به کمال می‌بیند، دل به آن نمی‌بندد و غم و شادی زودگذر آن، او را فریفته و غافل نمی‌سازد.

سرای آخرت آباد کن به حسن عمل که اعتماد بقا را نشاید این بنیان

(کلیات، مواعظ، ۷۳۸)

به یقین در اشعار و حکایات دینی و عرفانی و در مواعظ و مجالس، سخن گفتن از معاد و دنیای پس از مرگ امری کاملاً طبیعی و چاره‌ناپذیر است؛ اما شاید شاعری را نتوان یافت که مانند سعدی در اشعار عاشقانهٔ خود از دنیای پس از مرگ سخن بگوید و میان عشق و مفاهیمی مانند مرگ، قیامت، محشر، بهشت، دوزخ و غیره ارتباط برقرار کند. این امر را می‌توان نتیجهٔ نفوذ عمیق تعالیم دینی در روح سعدی و پررنگ بودن اندیشهٔ معاد در ذهن او دانست تا بدانجا که این اندیشه بر تمامی تفکرات و احساسات وی، از جمله عشق پرشور او تأثیر گذاشته است؛ از سوی دیگر بیانگر عشقی عمیق و ریشه‌دار در وجود سعدی است که مرگ و نابودی جسم نیز نمی‌تواند خللی در آن وارد کند:

در آن نفس که بمیرم در آرزوی تو باشم
بدان امید دهم جان که خاک کوی تو باشم
به وقت صبح قیامت که سر ز خاک برآرم
به گفت‌وگوی تو خیزم به جست‌وجوی تو باشم

(کلیات، غزل، ۴۰۳ ط)

برخلاف خیام، وقت‌شناسی یا غنیمت شمردن زمان در اندیشهٔ سعدی بر مبنای فرار از دغدغهٔ آخرت یا مرگ نیست. سعدی عموماً مغتنم شمردن فرصت و استفادهٔ مفید از لحظه لحظهٔ عمر را مسئله‌ای دینی می‌داند که در آیات و روایات و تعالیم دینی و اخلاقی ما بسیار بر آن تأکید شده است. از پیامدهای اندیشهٔ معاد، باارزش دانستن فرصت عمر و توجه به استفادهٔ مثبت و مفید از آن است. چنین نگاهی به انسان تحرک و پویایی می‌بخشد و او را از افسردگی و رکود باز می‌دارد.

سعدی –آن چنان که از آثار او بر می‌آید– در حالتی بین خوف و رجا به سر می‌برد. آن‌گاه که به گناهان و قصور خود و از دست رفتن فرصتها می‌نگرد، بیمناک، و چون به فرصتی که اکنون در اختیار دارد و به رحمت و بخشایش الهی و آیهٔ شریفهٔ «لاتقنطوا من رحمه الله» می‌نگرد، امیدوار می‌شود. البته سعدی به این نکته ایمان دارد که دوری از گناه، توبه و هر عمل نیکی تا همراه با توفیق و عنایت خداوند نباشد، به نتیجه نمی‌رسد.

مواردی که سعدی به مغتنم شمردن فرصتها برای عیش و نشاط توصیه می‌کند، در برابر ابیات بی‌شماری که به استفادهٔ معنوی از لحظات و آنات زندگی سفارش می‌کند، اندک است:

برو شادی کن ای یار دل افروز　　غم فردا نشاید خورد امروز

(کلیات، گلستان، ۱۵۶)

جوانا ره طاعت امروز گیر　　که فردا جوانی نیاید ز پیر

(همان، ۳۸۰)

۴. زمینهٔ فلسفی

اگر فلسفه را به معنای نوعی شناخت هستی بدانیم، سعدی به جریان هستی و خلقت با توجه به ساختارهای فکری– اعتقادی‌اش بینشی کاملاً خوش‌بینانه و امیدوارانه دارد. به ندرت در برخی اشعار سعدی، رنگ و بویی از غم و افسردگی به چشم می‌خورد. منشأ این غم اغلب طول کشیدن جدایی، بی‌وفایی یار، احساس ناتوانی در برابر قضا و قدر و حسرت گذشته و ایام جوانی است. این اندوه در بسیاری موارد همراه با امید به بهبود اوضاع و در برخی موارد نیز با نوعی یأس و ملال همراه است که البته ناامیدی‌ای مقطعی و زودگذر است و نمی‌توان آن را یأس فلسفی نامید.

همان‌طور که پیشتر گفته شد سعدی به سبب نوع تربیت و عرفان خاصش، کمتر از پیامدهای منفی تفکر اشعری تأثیر می‌پذیرد و این تفکر در او به ندرت موجب یأس و ناامیدی می‌شود؛ اما گاه در برابر ناملایمات زندگی، هنگامی که نهایت تلاش خود را به کار می‌بندد و به مراد نمی‌رسد، سرخورده و اندوهگین، کار خود را به سرنوشت و تقدیر واگذار می‌کند:

قضا به نالهٔ مظلوم و لابهٔ محروم دگر نمی‌شود ای نفس بس که کوشیدی...
به مقتضای زمان اقتصار کن سعدی که آنچه غایت جهد تو بود کوشیدی

(کلیات، غزل، ۵۴۱ ب)

عشق، به خصوص نوع عرفانی آن، به انسان سرزندگی، نشاط و امید می‌بخشد و او را از تمامی غمها رها می‌کند. در برابر عشق بسیاری از تلخیها و سختیها سهل و ناچیز جلوه می‌کند. عاشق آن‌چنان در عشق و معشوق غرق است که دوستی و دشمنی دیگران برای او تفاوتی ندارد و جز رضایت معشوق، به چیز دیگری نمی‌اندیشد.

ویژگیهای تصاویر و تعابیر یأس و امید در آثار سعدی

سرودن شعرِ تصویری بسیار ساده‌تر از شعر بیانی است. در اشعار تصویری با کنار هم قرار دادن چند تصویر شعر آفریده می‌شود. در این گونه اشعار، اگر شاعر تخیل قوی و رنگینی داشته باشد، می‌تواند شعرهای کم و بیش موفقی بسراید؛ اما در شعر غیرتصویری چنین نیست. بدون استفاده از تشبیه و مجاز و استعاره، شعر آفریدن کار ساده‌ای نیست و توانایی ویژه‌ای می‌طلبد که فقط در وجود شاعران برجسته می‌توان یافت.

در شعر غیرتصویری جای خالی آرایه‌های ادبی را کلام و اندیشه پر می‌کند. شاعری می‌تواند چنین اشعاری بگوید که تسلط کامل بر زبان داشته باشد تا بتواند اندیشهٔ خود را شاعرانه بیان کند. در ادب فارسی از این گونه اشعار که فاقد تشبیه، مجاز، استعاره و غیره است، اما در نهایت زیبا و استوار، بسیار دیده می‌شود و سعدی استاد این هنر است. راز سهل‌ممتنع بودن شعر سعدی نیز در همین نکته است. ابیات زیر نمونه‌ای از این اشعار است:

من بی‌مایه که باشم که خریدار تو باشم حیف باشد که تو یار من و من یار تو باشم

(کلیات، غزل، ۴۰۲ ط)

هر شب اندیشهٔ دیگر کنم و رأی دگر که من از دست تو فردا بروم جای دگر

(همان، ۳۰۱ ب)

مرا خود با تو چیزی در میان هست *وگرنه روی زیبا در جهان هست*

(همان، ۱۰۸ ب)

عدو را به کوچک نباید شمرد *که کوه کلان دیدم از سنگ خرد*
نبینی که چون با هم آیند مور *ز شیران جنگی برآرند شور*
نه موری که مویی کزان کمترست *چو پر شد ز زنجیر محکم‌ترست*

(کلیات، بوستان، ۲۲۷)

زمانی نیز سعدی از تصویر حکایتی برای تجسم اندیشه‌ای بهره می‌گیرد. حتی گاه حادثه‌ای پیش‌پاافتاده یا خاطرهٔ سادهٔ دوران جوانی، به بیان اندیشه‌ای عارفانه منجر می‌شود؛ نظیر خاطره‌ای که سعدی در باب نهم بوستان آورده است که در دوران کودکی روزی همراه پدر به بازار می‌رود و ناگهان فردی با دادن خرمایی به سعدی انگشتر او را می‌رباید. سعدی از این خاطرهٔ ساده چنین نتیجه می‌گیرد:

چو نشناسد انگشتری طفل خرد *به شیرینی از وی توانند برد*
تو هم قیمت عمر نشناختی *که در عیش شیرین برانداختی*

(همان، ۲۸۶)

گاه نیز رشته‌ای از تصاویر متناقض و متضاد را در کنار یکدیگر می‌آورد که بارزترین نمونهٔ آن «جدال سعدی با مدعی» در باب هفتم گلستان است.

به ندرت در حکایات سعدی با شخصیت‌بخشی به حیوانات و اشیاء تصویرسازی می‌شود. نمونهٔ آن، حکایت «زاغ و طوطی» در باب پنجم گلستان و حکایت «شمع و پروانه» در باب سوم بوستان است.

در شعر سعدی به تصاویری که برخاسته از نگاه امیدوارانهٔ او به خداوند، زندگی، عشق، موجودات و عالم پس از مرگ است، فراوان بر می‌خوریم. این تصاویر در بعد اجتماعی، اغلب به صورتی غیرمستقیم و در مفاهیمی نظیر سازگاری، سهل‌گیری، محبت و شفقت به تمامی موجودات، خوش‌بینی در حق دیگران، برآوردن امید آنها و غیره دیده می‌شود.

تصاویر سعدی از طبیعت –که اغلب در غزلیات او دیده می‌شود– بهاری، نشاط‌انگیز و بیانگر خرمی و سرسبزی طبیعت است. سعدی از طبیعت به عنوان وسیله‌ای برای بیان عشق، گذر عمر، خداشناسی، اندرز، مدح و غیره بهره می‌گیرد. توصیفات او از طبیعت بیشتر شامل

وصف فصل بهار و طراوت و خرمی آن است و هیچ توصیف قابل‌توجهی از پاییز و زمستان ندارد. همین امر، روحیهٔ امیدوار و دید مثبت او را به زندگی نشان می‌دهد.

سعدی در عشق‌ورزی نیز خلاف بسیاری از شاعران پس از خود، روحیه‌ای امیدوار، همراه با آرامش و خرسندی دارد. از دیدگاه او، عشق نه فقط شیرینی و لذت زندگی، بلکه فصل میان آدمی و دیگر موجودات است و برای بهتر زیستن و گریز از مرگ حاصل از تشنگی در جریان خشک و بی‌روح زندگی، باید به عشق پناه برد. تصاویر سعدی از عشق آسمانی و زمینی و راز و نیاز او با معبود و معشوق در بسیاری موارد از محدودهٔ کلی و سخنان معمول شعرا خارج شده، جنبهٔ شخصی و واقع‌نمایی می‌یابد. در این گونه ابیات است که ظرافت و مهارت سعدی در مضمون‌آفرینی، نگاه زیبا و لطیف او به عشق، تواضع و متوقّع نبودن او در برابر معشوق جلوه می‌کند.[۱]

از دیدگاه سعدی، عشق خالصانه و بی‌چشم‌داشت، آدمی را از غمهای هر دو جهان آزاد، و تعلقات را در نظرش بی‌ارزش می‌کند. هیچ چیز مانند عشق آن مقدار عظمت ندارد که جانشین دیگر دغدغه‌های آدمی شود.

سعدی اشعار تصویری و زیبایی نیز در باب وصال دارد که بیانگر روحیهٔ شاد و امیدواری است که نزد شاعران پیش از مغول بسیار دیده می‌شود و پس از آن به تدریج رنگ می‌بازد. با این حال در دنیای فکر سعدی، والاترین مقام در عشق ورزیدن آن است که عاشق وصل را نخواهد. به اعتقاد وی «کمال دوستی باشد مراد از دوست نگرفتن» و این شاید بدان سبب است که عاشق می‌خواهد ثابت کند که لذت حاصل از وصل، هیچ‌گونه تأثیری در کیفیت رابطهٔ عاشقانه نداشته و در عشق او به جنبهٔ روحانی آن، جسم کمترین درجه و مرتبه را داراست.

همان‌طور که پیشتر گفته شد در شعر سعدی یأس فلسفی و عمیق دیده نمی‌شود. در آثار وی مواردی که بیانگر دید منفی او به گروه، فرقه یا حتی نوع خاصی از حیوانات باشد، اندک است؛ مواردی نظیر آنچه در مورد اقلیتهای مذهبی مانند اسماعیلیه و غیره می‌بینیم. در اغلب موارد نیز این دید ناشی از پرورش یافتن در محیطی اشعری است و با توجه به دید بسته و محدود غالب در آن زمان و محیط متعصب و قشری‌نگر جامعه، غریب و دور از انتظار نیست. اعتقاد سعدی به قضا و قدر و سرنوشت و ناامیدی او از تأثیر تربیت در ذات بد نیز از پیامدهای همین نگرش است که در آثار وی فراوان دیده می‌شود. گاه نیز در شعر سعدی به

مواردی برمی‌خوریم که قطع امید از دنیا و تشویق به ترک تعلقات دنیوی را سفارش می‌کند. در این موارد سعدی با گوشزد کردن گذرا بودن عمر و ناپایداری دنیا و خوشیهای آن، انسان را به مغتنم شمردن فرصت و استفادهٔ مثبت از لحظات عمر دعوت می‌کند.

بررسی هماهنگی یا عدم هماهنگی موسیقی شعر سعدی با موضوعات یأس و امید

جدا از بوستان و دیگر اشعار سعدی که به ناگزیر در آنها از وزن استفاده شده است، استفادهٔ وسیع و بسیار موفق از سجع در گلستان، نشان‌دهندهٔ توجه و علاقهٔ سعدی به موسیقی کلام است. برای آهنگین کردن کلام خود در شعر و نثر، شیوه‌های متفاوت را آن‌چنان طبیعی به کار می‌برد که سجع، وزن، تقارن و دیگر آرایه‌ها در اثر او تصنعی جلوه نمی‌کند و بر معنای کلام تحمیل نمی‌شود. اینکه فارسی‌زبانان از دیرباز، حکایات سعدی را به راحتی به خاطر می‌سپردند و بسیاری از ابیات و جملات او حکم مثل سائر را پیدا کرده است، علاوه بر ایجاز، فصاحت و روانی به دلیل آهنگین بودن آنهاست.

۱. موسیقی بیرونی (وزن)

بوستان از حیث وزن و قالب، یادآور شاهنامه و اسکندرنامهٔ نظامی، و از حیث محتوا، تداعیگر مخزن‌الاسرار است. سعدی در بوستان با آوردن بیتی لطیف و عمیق از فردوسی، از او با حرمت یاد می‌کند.[۲] اشاره‌هایی نیز که در غزلیاتش به ماجرای خسرو و شیرین و فرهاد دارد، نشان‌دهندهٔ توجه او به نظامی و خسرو و شیرین اوست. هر چند باید گفت که بحر متقارب که همان بحر شاهنامه و اسکندرنامهٔ نظامی است، از مدتها پیش از سعدی، وزن مناسبی برای بیان حکایات رزمی و نکات اخلاقی بود، سعدی با انتخاب این قالب و وزن پس از بزرگانی چون فردوسی و نظامی، قدرت طبع و تسلط خود را بر کلام نشان داده است.

بوستان هر چند مجموعه‌ای تعلیمی و اخلاقی است، مانند بسیاری از مجموعه‌های تربیتی ملال‌انگیز و ناخوشایند نیست و حتی در آن از تنبیه و ملامتی که در حدیقه و مخزن‌الاسرار دیده می‌شود، اثری نیست. در بوستان به ندرت ردّپای تفکر متعصبانه و خشک اشعری را می‌بینیم. رضا، خوش‌بینی، عشق به خداوند و پدیده‌های او، امیدواری، نشاط و مغتنم شمردن فرصت –که همگی برخاسته از عرفان زلال و معتدل سعدی است– در سراسر بوستان موج

می‌زند. در واقع فردوسی کوشیده است از راه سرودن حماسهٔ ملی، دنیای آرمانی خود را به تصویر بکشد و سعدی نیز با سرودن مثنوی اخلاقی و عرفانی خود، این هدف را دنبال کرده است. اغلب وزنهای به کار رفته در غزلیات سعدی، از اوزان گوشنواز و خوش‌آهنگی است که در شعر استادان غزل بسیار مورد استفاده قرار گرفته است؛ اما با همهٔ زلالی و زیبایی، تکرار در آنها کمتر دیده می‌شود. شاهکارهای حافظ و سعدی اغلب در این اوزان جویباری و ملایم است.

از یک‌صد غزل اول دیوان سعدی، هجده غزل در وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن»، هفده غزل در وزن «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن»، دوازده غزل در وزن «فاعلاتن (فعلاتن) فعلاتن فعلاتن فعلن» و یازده غزل در وزن «مفعول مفاعلن فعولن» است؛ یعنی از صد غزل ۵۸ درصد به اوزان جویباری اختصاص دارد؛ اوزانی که خصلت تکرارپذیری در آنها زیاد نیست و در بعضی از آنها تکرار تقریباً وجود ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۸۹).

نوع اوزان جویباری، مجالی برای استفاده از قافیه‌های میانی و تقسیم شعر به مقطعهای خاص نمی‌دهد. از این رو در شعر سعدی اوزان تند و پرتحرک که متناسب با مجالس رقص و سماع است و در غزلیات مولوی بسیار می‌بینیم، کمتر دیده می‌شود. این امر می‌تواند ناشی از عقلگرا بودن سعدی و واقع‌بینی او در زندگی و عشق ورزیدن باشد. در شعر وی تکرار کلمه و عبارت که نشان از شور و حرکت دارد، کمتر به چشم می‌خورد.

هماهنگی اوزان با تجارب روحی و محتوای غزل در اشعار سعدی، مانند دیگر شاعران بزرگ فارسی، قابل توجه است؛ به عنوان نمونه غزل زیر –که مضمون آن وصال یار است– در وزن «مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن» سروده شده است:

چشم که بر تو می‌کنم چشم حسود می‌کنم — شکر خدا که باز شد دیدهٔ بخت روشنم
هرگزم این گمان نبد با تو که دوستی کنم — باورم این نمی‌شود با تو نشسته کاین منم

(کلیات، غزل، ۴۱۰ ط)

در غزل زیر، انتخاب کلمات و وزن شعر (مفاعلن فعلاتن)، در عین لطیف و روان بودن، به گونه‌ای است که آهنگ شعر متناسب با محتوا، سنگین و بادرنگ پیش می‌رود و خستگی و اندوه شاعر را می‌رساند. ردیف «کشم» همراه تکرار مصوت بلند «آ» در بیت اول، غم و حسرت و آه را تداعی می‌کند:

غم زمانه خورم یا فراق یار کشم — به طاقتی که ندارم کدام بار کشم
نه قوتی که توانم کناره جستن ازو — نه قدرتی که به شوخی در کنار کشم
نه دست صبر که در آستین عقل برم — نه پای عقل که در دامن قرار کشم

در مقابل این غزل، غزل «ای نفس خرم باد صبا» در وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» سروده شده است. این وزن با مضمون نشاط و امیدواری –که در سراسر غزل موج می‌زند– تناسب دارد. استفاده از کلمات صبا، مرحبا، صبح، سلیمان، سبا، رضا، صلح، رجا، دوست، نسیم، وصال، سحر و غیره، امید و رضایت شاعر را می‌رساند.

در نهایت باید گفت که تسلط سعدی بر کلمات و مهارت او در انتخاب واژگان آن چنان است که کاربرد بجا و هنرمندانهٔ کلمات، فضای متناسب با محتوا را ایجاد می‌کند و انتخاب وزن در درجهٔ بعد قرار می‌گیرد؛ به عنوان نمونه در چهار غزلی که مطلع آنها می‌آید، غزل اول و دوم در بحر هزج و غزل سوم و چهارم در بحر هزج اخرب مقبوض است. تفاوت مضمون و محتوا در ابیات هموزن آشکار است.

منم یا رب! درین دولت که روی یار می‌بینم — فراز سرو سیمینش گلی بر بار می‌بینم
(همان، ۴۲۵ ق)

دلم تا عشقباز آمد درو جز غم نمی‌بینم — دلی بی‌غم کجا جویم که در عالم نمی‌بینم
(همان، ۴۲۶ ق)

گر غصهٔ روزگار گویم — بس قصهٔ بی‌شمار گویم
(همان، ۴۲۲ خ)

بوی گل و بانگ مرغ برخاست — هنگام نشاط و روز صحراست
(همان، ۴۴ ط)

۲. موسیقی میانی

در زبان فارسی، قالب غزل در مقایسه با قصیده واژگان محدودتر، نرم‌تر و ملایم‌تری دارد. سعدی در انتخاب و نشاندن این الفاظ بیشترین سهم را داشته است. سعدی در شعر و نثر خود، لغات و عبارات عربی فراوان به کار می‌برد؛ اما این استفاده آن چنان ماهرانه و هنرمندانه است که به زیبایی در غزل می‌نشیند و به لطافت و روانی آن لطمه نمی‌زند.

همه عمر در فراقت بگذشت و سهل باشد — اگر احتمال دارد به قیامت اتصالی
(همان، ۵۹۳ ط)

قدرت القایی، شیوایی و روانی کلام سعدی به حدی است که نه فقط لغات و ترکیبات، بلکه جملات عربی نیز در شعر او طبیعی جلوه می‌کنند:

سل المصانع رکباً تهیم فی الفلوات تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی

(همان، ۵۲۱ م)

نمونهٔ حسن انتخاب واژگان در شعر سعدی، شروع باب سوم بوستان است:

خوشا وقت شوریدگان غمش اگر زخم بینند و گر مرهمش

(کلیات، بوستان، ۲۷۸)

این بیت از لحاظ واج‌آرایی و انتخاب کلمات با عنوان و محتوای باب که «در عشق و مستی و شور» است، هماهنگی دارد. در ابیات زیر نیز واج‌آرایی حرف «ش» در بیت اول و دوم و حرف «ر» در بیت سوم با محتوای ابیات تناسب دارد. هر چند در بیت سوم بین وزن و مضمون تناسب چندانی دیده نمی‌شود:

یک امشبی که در آغوش شاهد شکرم گرم چو عود بر آتش نهند غم نخورم

(کلیات، غزل، ۳۸۴ خ)

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

(همان، ۶۲۵ ط)

بگذار تا بگریم چون ابر در بهاران کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

(همان، ۴۵۰ ط خ)

سعدی برای تکمیل سخن خود از تمثیل بسیار بهره می‌گیرد. این تمثیلات گاه به صورت جمله دیده می‌شود. در ابیات زیر از تمثیل برای نشان دادن ناپایداری لذات دنیا و دعوت به ترک تعلقات دنیوی استفاده شده است:

منه دل بر سرای عمر سعدی که بر گنبد نخواهد ماند این گوز
دریغا عیش اگر مرگش نبودی دریغ آهو اگر بگذاشتی یوز

(همان، غزل، ۳۱۳ ق)

در بوستان، سعدی اغلب برای تفهیم و تأثیرگذاری بیشتر کلام خود از حکایات تمثیلی بهره می‌گیرد. استفاده از این حکایات در ادبیات عرفانی و تعلیمی ما سنتی رایج و دارای سابقه‌ای طولانی است. پیش از سعدی، سنایی، عطار و نظامی نیز از این شیوه بهره جسته‌اند.

در حکایتی از بوستان آمده است:

یکی در بیابان سگی تشنه یافت — برون از رمق در حیاتش نیافت
به خدمت میان بست و بازو گشاد — سگ ناتوان را دمی آب داد
خبر داد پیغمبر از حال مرد — که داور گناهان او عفو کرد

و نتیجه می‌گیرد:

کسی با سگی نیکویی گم نکرد — کجا گم شود خیر با نیکمرد

(کلیات، بوستان، ۲۶۲)

در بیتی دیگر، سعدی حضور دوست را خلاصهٔ تمامی آرزوها، امیدها و خوشیها می‌داند که با وجود او، عاشق از هر چیز دیگر در دنیا بی‌نیاز است:

ور دوست دست می‌دهد هیچ‌گو مباش — خوش‌تر بود عروس نکوروی بی‌جهاز

(کلیات، غزل، ۳۱۴ ط)

سعدی علاوه بر آرایه‌های لفظی و معنوی، از بازی با کلمات نیز به زیبایی بهره می‌گیرد، آن چنان‌که به سادگی، روانی و معنای کلام و به روند طبیعی آن، کمترین خللی وارد نمی‌کند. این هنر سعدی تا بدان جاست که شاید کمتر شاعری را بتوان در این زمینه هم‌پایهٔ او شمرد.

گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من — از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم
ما را سری است با تو که گر خلق روزگار — دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم
ما با توایم و با تو نه‌ایم اینت بلعجب — در حلقه‌ایم با تو و چون حلقه بر دریم

(همان، ۴۳۷ ط)

این ابیات علاوه بر آنکه تسلط سعدی بر کلام و هنر او را در استفاده از کلمات نشان می‌دهد، بیانگر وفاداری، خلوص و تواضع بی‌مانند او در برابر معشوق است.

در شعر سعدی استفادهٔ مکرر از کلماتی نظیر شکر، شیرین، صبح، صبا، آیینه، بوستان، سرو، دوست، چمن و غیره را می‌بینیم؛ کلماتی که از لحاظ ساختار و حروف و معنا نوعی نشاط همراه با آرامش و رضایت در عشق را می‌رسانند؛ آرامشی به دور از طرب‌انگیزی و سرخوشی همراه با سماع و شور و حرکتی که در شعر مولوی بسیار دیده می‌شود.

۳. موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

در غزل شاعران بزرگ فارسی‌زبان، ردیف نقش بسزایی در موسیقی و وحدت بخشیدن به کلام ایجاد می‌کند. در شعر فارسی غزل موفّقی که ردیف نداشته باشد، به ندرت دیده می‌شود. غزلیات عرشی حافظ[۳] و غزلهای زیبایی مانند «بی‌همگان به سر شود بی‌تو به سر نمی‌شود» و

«رو سر بنه به بالین تنها مرا رها کن» از مولانا، همگی ردیف دارند. کاربرد وسیع و هنرمندانه از ردیف، نشانهٔ تکامل شعر شاعر است. از دویست غزل آغازین سعدی، ۱۴۸ غزل ردیف دارد و از این میان ۱۱۶ ردیف به فعل اختصاص دارد. در طیبات که تقریباً ۵۸۶ غزل است، فقط نود غزل بی‌ردیف دیده می‌شود. این امر همچنین نشانهٔ سلامت نحو کلام در شعر سعدی است؛ چرا که گذشته از حسن انتخاب کلمات، مهم‌ترین عامل در روانی کلام، قرار گرفتن اجزای سخن به همان ترتیبی است که معنای کلام اقتضا می‌کند. رعایت این امر در شعر، مستلزم تسلط کامل شاعر بر وزن، قافیه و ردیف است.

شعر سعدی از دیرباز نمونهٔ عالی این هنر بوده است تا بدان جا که در رعایت این ترتیب اغلب به فصیح‌ترین نمونه‌های نثر نزدیک می‌شود. گاه انتخاب ردیف مناسب در القای مفهوم شعر، نقش مؤثری دارد. در غزل زیر، ردیف فعل ماضی نوعی حسرت و غم را تداعی می‌کند:[۴]

بازت ندانم از سر پیمان ما که برد باز از نگین عهد تو نقش وفا که برد...
بگریست چشم ابر بر احوال زار من جز آه من به گوش وی این ماجرا که برد...

(همان، ۱۷۵ خ)

علاوه بر استفادهٔ بجا از ردیف، واج‌آرایی حرف «ر» در مصراع «بگریست چشم ابر بر احوال زار من» به تناسب لفظ با معنا کمک کرده است. نوع وزن و همچنین استفادهٔ مکرر از ترکیبات اضافی و وصفی و گاه تتابع اضافات موجب شده، آهنگ شعر کند و سنگین پیش رود که متناسب با محتوای شعر است.[۵]

این غزل را می‌توان با غزل بعدی –که در کلیات آمده– مقایسه کرد. در سراسر غزل دوم، بیتی که در آن نشانه‌ای از غم و ملال باشد، دیده نمی‌شود. ردیف «می‌برد»، وزن شعر و ترکیب کلمات، شور و نشاط و سرخوشی شاعر را از عشق می‌رساند.

آن کیست کاندر رفتنش صبر از دل ما می‌برد
ترک از خراسان آمدست از پارس یغما می‌برد
شیراز مشکین می‌کند چون ناف آهوی ختن
گر باد نوروز از سرش بویی به صحرا می‌برد

(همان، ۱۷۶ ط)

کلمهٔ «دوست» در دوازده غزل سعدی در جایگاه ردیف به کار رفته است، در حالی که در دیوان حافظ در سه غزل و در سراسر غزلیّات مولانا فقط در یک غزل ردیف «دوست» دیده می‌شود. این امر نشان‌دهندهٔ نگاه خاص سعدی به معشوق و عشق ملایم اوست. سعدی اغلب از معشوق با واژهٔ دوست یاد می‌کند، در مقابلِ حافظ که بیشتر از واژهٔ یار بهره می‌گیرد و این بیان‌کنندهٔ نگاه واقع‌گرایانه و معتدل سعدی در عشق است که موجب می‌شود کمتر دچار ناامیدی و سرخوردگیهایی شود که در نتیجهٔ ناکامی در عشقهای آتشین و احساسی پدید می‌آید.

نتیجه

سعدی نابغه‌ای است که نمود نبوغ او همواره در نگاه نخست در قدرت شگفت‌انگیز ادبی او جلوه می‌کند. نبوغ وی، جلوه‌گاههای دیگری نیز دارد؛ از جمله، هنر شاد زیستن و دیگران را به شادی فرا خواندن است، آن هم در تاریک‌ترین دوران تاریخ سیاسی، اجتماعی و اقتصادی ایران که آشوب مغول، کشمکشهای فرقه‌های مذهبی و نژادی و ظلم و ستم حکام و والیان، از هر روزن و برزن، دود آه و فریاد و ناله برآورده بود.

علت و منشأ این نوع نگرش به جهان هستی و زندگی را –آن‌گونه که از آثار خود شیخ بر می‌آید– باید در جهان‌بینی قرآنی و تربیت دین‌مدارانه و خردمندانهٔ خانوادگی او دانست؛ چرا که فقط با پشتوانهٔ نسبی آسمانی و در سایهٔ تربیتی عالمانه و صحیح است که می‌توان مُبلّغ عملیِ سازگاری و گذشت، واقع‌بینی و واقعگرایی، اعتدال عقل و عشق، خوش‌بینی به هستی، مدارا در اندیشه، امید به رحمت خداوند، مردمگرایی و پرهیز از انزواطلبی و معاداندیشی بود و ثبات و پایداری و امیدواری را سرلوحهٔ زندگی خود قرار داد، تا آنجا که حتی تعلق به اندیشه‌های جبرگرایانهٔ اشعری نیز مانع از اصالت بخشیدن به تلاشی که سعدی آن را لازمهٔ سعادت و نیک‌سرانجامی می‌داند، نمی‌شود. گرچه گاهی نیز ابیاتی از او می‌بینیم که در آن از غم و غصه دم می‌زند، هیچ کدام بیانگر یأس و ناامیدی فلسفی یا اجتماعی‌ای که به سرخوردگی و ملال‌زدگی بینجامد، نیست و فقط شکایتی از فراق و درماندگی ذاتی بشر است.

امیدگرایی و یأس‌ستیزی سعدی، علاوه بر مضامین و پند و اندرزهای وی، در ریتم و تصاویر شعری او نیز محسوس و آشکار است؛ چرا که بیشتر اشعار وی با اوزانی کند و خیزابی سروده شده که طبعاً القای تحرک و شور و نشاط می‌کند.

پی‌نوشتها

۱. *بکش تا عیب‌گیرانم نگویند نمی‌آید ملخ در چشم شاهین*
(کلیات، غزل، ۴۷۵ ط)

گفتنی ز خاک بیشترند اهل عشق من از خاک بیشتر نه از خاک کمتریم
(کلیات، غزل، ۴۳۷ ط)

۲. *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
(کلیات، بوستان، ۲۶۴)

۳. «سالها دل طلب جام‌جم از ما می‌کرد»، «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد»، «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند» و «دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند».

۴. در غزل حافظ استفاده از ردیف ماضی برای بیان غم و حسرت آشکارتر است. برای نمونه می‌توان به غزلهای «یاد باد آنکه سر کوی توام منزل بود»، «یاری اندر کس نمی‌بینم یاران را چه شد» و بسیاری موارد دیگر اشاره کرد.

۵. نظیر بیت:

مگر نسیم سحر بوی زلف یار من است که راحت دل رنجور بی‌قرار من است
(کلیات، غزل، ۸۳ ب)

منابع

جهانپور، فرهنگ؛ «سعدی و امرسون»، ***ایران‌نامه***؛ س۳، ش۴ (تابستان ۱۳۶۴).

سعدی، شیخ مصلح‌الدین عبدالله؛ ***بوستان***؛ به کوشش غلامحسین یوسفی؛ چ۴، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۲.

_____؛ ***کلیات***؛ به کوشش محمدعلی فروغی؛ چ۷، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***حدیث خوش سعدی***؛ تهران: سخن، ۱۳۷۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***موسیقی شعر***؛ چ۳، تهران: آگاه، ۱۳۷۰.

شمیسا، سیروس؛ سبک‌شناسی شعر؛ چ۲، تهران: فردوس، ۱۳۷۵.
ماسه، هانری؛ ***تحقیق دربارهٔ سعدی***؛ ترجمهٔ محمدحسین مهدوی اردبیلی و غلامحسین یوسفی؛ تهران: توس، ۱۳۶۴.
یوسفی، غلامحسین؛ ***چشمهٔ روشن***؛ تهران: علمی، ۱۳۶۹.
غلامرضایی، محمد؛ ***سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو***؛ تهران: جامی، ۱۳۸۲.

مقایسهٔ لیلی و مجنون بدرالدین هلالی با چند مثنوی همنام

دکتر عبدالقیوم قویم*

مقدمه

بدارالدین هلالی در تاریخ ادبیات فارسی، به‌ویژه در قرن دهم خورشیدی، یکی از شاعران برجستهٔ غزلسراست. مورخان و تذکره‌نویسان گذشته در کتب خود، دربارهٔ زندگی و آثار او مطالب بسیاری ذکر کرده‌اند؛ برخی از آن منابع از این قرار است: بدایع‌الوقایع از زین‌الدین محمود واصفی، حبیب‌السیر از خواندمیر، تحفهٔ سامی از سام میرزا صفوی، هفت اقلیم از امین احمد رازی، مجالس‌النفایس از امیرعلیشیرنوایی، بابرنامه از بابر میرزا، احسن‌التواریخ از حسن روملو، مذکرالاحباب از خواجه حسن نثاری، خزانهٔ عامره از غلام علی آزاد، شمع انجمن از محمد صدیق‌خان، آتشکده از لطف علی بیگ آذر، مجمع‌الفضلا از ملا باقی، مجمع‌الفصحاء از رضا قلیخان هدایت، ریاض‌الشعرا از والهٔ داغستانی، تحفه‌السرور از درویش‌علی چنگی، نشتر عشق از حسین قلیخان عظیم‌آبادی و امثال اینها.

در دوران معاصر نیز پژوهشگران متعددی، دربارهٔ زندگی و آثار او تحقیقات سودمندی انجام داده‌اند؛ از قبیل سعید نفیسی، ذبیح‌الله صفا، کوهی کرمانی، عباس اقبال، کمال‌الدین عینی و دیگران.

---

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کابل

زادگاه هلالی را استرآباد خراسان نوشته‌اند. سال تولدش به طور دقیق معلوم نشده است. او دورهٔ آغازین دانش‌آموزی را در مولدش سپری کرد. سپس برای تحصیل بیشتر به هرات آمده، در محضر دانشمندان و ادبای معروف به تلمذ پرداخت. هلالی در هرات با جامی، علیشیرنوایی و مولانا حسین واعظ کاشفی-که هر کدام از آنها چون ستون استوار علم و معرفت بودند- آشنایی پیدا کرد و این رویداد در او تأثیر فراوانی به جا گذاشت (سام میرزا صفوی، ۱۳۴۷: ۶۲).

هلالی در برهه‌ای از زندگی خویش در هرات، شاهد برخوردهای خونین میان شیبانیان و صفویان بود و می‌دید و می‌شنید که چسان در نتیجهٔ این وضع، بعضی از رجال علم و ادب جان می‌باختند؛ حتی خود هلالی هم در اثر بخل و حسد تنی چند از نزدیکان عبیدالله خان شیبانی و نیز به سبب شیعه بودنش به دستور او به قتل رسید.

حادثهٔ قتل مظلومانهٔ هلالی را بسیاری از تذکره‌نویسان از جمله: امین احمد رازی، سام میرزای صفوی، غلام علی آزاد، حسین قلیخان عظیم‌آبادی، خواجه حسن نثاری و عبدالله کابلی در تذکره‌التواریخ تأیید کرده و آن را به سال ۹۳۶ دانسته‌اند. فقط آذر در آتشکده این واقعه را در سال ۹۲۹ دانسته است (آذر بیگدلی، ۱۲۷۷: ۲۲-۲۴).

همان‌طوری که گفتیم هلالی در قرن دهم خورشیدی یکی از شاعران برجستهٔ غزلسرا بود. از او علاوه بر دیوان غزلیات، سه مثنوی برجای مانده است که به نامهای «شاه و درویش» یا «شاه و گدا»، «صفات‌العاشقین» و «لیلی و مجنون» معروف‌اند.

لیلی و مجنون سومین مثنوی بدرالدین هلالی است. تا جایی که از تحقیقات پژوهشگران برمی‌آید، نسخه‌های این مثنوی کمتر در دسترس بوده است. سعید نفیسی در مقدمه‌ای که بر دیوان هلالی[1] نوشته است، تصریح کرده که نسخهٔ لیلی و مجنون در دسترس او قرار نگرفته و به همین سبب شامل دیوان هلالی نشده است. توضیح سعید نفیسی چنین است: «به هنگام تهیهٔ متن این کتاب، لیلی و مجنون را در هیچ جا از ایران نیافتم و تنها نسخه‌ای از آن در لندن است. تا پایان کار، آن نسخه فراهم نشد، امید است که به دست آید و در چاپ دیگر این کتاب بر متن افزوده شود.» (هلالی، ۱۲۳۷: ۲۲)

شاید مشتاقان اشعار هلالی فرصت آشنایی با لیلی و مجنون او را در نتیجهٔ کارهای انجام‌شده بعد از سال ۱۹۵۸م. یافته باشند؛ بدین معنا که کمال‌الدین عینی آثار منتخب هلالی را در سال ۱۹۵۸م. به چاپ رساند؛ در مجموعهٔ آن آثار ۵۷۵ بیت از مثنوی لیلی و مجنون جا داده

شد و بدین ترتیب این مثنوی برای نخستین بار در اختیار خوانندگان قرار گرفت (هلالی، ۱۹۵۸).

مثنوی لیلی و مجنون هلالی در سال ۹۲۸ هـ . سروده شد. مضمون آن، داستان عشق این دو دلداده است که قبل از هلالی شاعران دیگری چون نظامی گنجوی، امیرخسرو دهلوی، عبدالرحمن جامی و امیرعلیشیرنوایی آن را به سلک نظم کشیده بودند که نحوهٔ بیان هر کدام از آنها ویژگی خود را دارد.

مثنوی لیلی و مجنون هلالی را از نظر ساختار و محتوای مطالب می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: آغاز یا افتتاح، اصل متن و پایان که در مجموع ۱۷۵۰ بیت را شامل می‌شود.

شاعر در آغاز، پس از حمد و نعت، فرزندش را به فراگرفتن علم و پیشه تشویق می‌کند و خطاب به او می‌گوید:

ای دُر شرف ز بحر کونین
فرزند عزیز قره‌العین
خود همچو صدف به هوش باشی
من دُر باشم و تو گوش باشی
بشنو سخن مرا که پند است
پند پدر است، سودمند است
سرمایهٔ عمر بس عزیز است
دریاب که این نفس عزیز است
این عمر عزیز را مکن خوار
چون جان خودش عزیز می‌دار
عمری که بها بود گرانش
با هر بد و نیک مگذرانش
در کارگه چنین دل‌افروز
کاری کن و پیشه‌ای بیاموز
باید که در طلب درآیی
از رهگذر ادب درآیی
در علم به نیت عمل کوش

تا زهر تو زین عمل شود نوش
علمی که در آن عمل نباشد
جز عربده و جدل نباشد
علمت به عمل چو یار گردد
قدر تو یکی هزار گردد...

البته شیوهٔ هلالی در سرایش این مثنوی با شاعرانی که داستان لیلی و مجنون را به سلک نظم کشیده‌اند، گاهی شباهتها و تفاوتهایی دارد؛ مثلاً جامی مثنوی لیلی و مجنون خویش را همانند هلالی با حمد و نعت آغاز می‌کند، سپس موضوعی را به میان می‌کشد که با داستان ارتباط پیدا می‌کند و آن موضوع عشق است، به همین سبب در زیر عنوان «در معنای عشق صادقان و صدق عاشقان» می‌گوید:

چون صبح ازل ز عشق دم زد
عشق آتش شوق در قلم زد
از لوح عدم قلم سرافراشت
صد نقش بدیع بیکران کاشت
بی‌عشق نشان ز نیک و بد نیست
چیزی که ز عشق نیست خود نیست (هفت اورنگ، ۷۵۷)

جامی بعد از آن در سبب نظم مثنوی و باعث ترتیب این خطاب سخن می‌راند، سپس مطلبی را در عنوان «در ذکر بعضی بیرون‌رفتگان از دایرهٔ ماه و سال...» بیان می‌کند و به دنبال آن به نظم کردن آغاز داستان عشق لیلی و مجنون می‌پردازد. او همانند هلالی ابیاتی را به نصیحت فرزند خویش اختصاص داده و او را به کسب پیشه و علوم تشویق نموده است. در ترتیب و تنظیم موضوعات، مثنوی هلالی و جامی بی‌تفاوت نیست؛ هلالی ابیات نصیحت فرزندش را در اوایل مثنوی لیلی و مجنون و جامی همین موضوع را در اواخر مثنوی خویش آورده است. نحوهٔ این نصیحت و حدود آن نیز با هم فرق می‌کند؛ با آنکه هر دو شاعر فرزندان خود را به کسب علم فرا می‌خوانند، جامی فرزند را از آموزش فلسفه باز می‌دارد و به او می‌گوید:

چون فلسفیان دین برانداز
از فلسفه کار دین مکن ساز (همان، ۹۰۷)

امیرخسرو دهلوی نیز مثنوی خویش را با حمد و نعت آغاز می‌کند و پس از بیان چند موضوع به ذکر این عنوان می‌پردازد: «راه نمودن فرزند قره‌العین عین‌الدین خضر را که از ظلمات دنیایی سوی روشنایی گراید... » (دهلوی، ۱۳۶۲: ۱۵۷).

هلالی در نصیحت فرزند از سال وی چیزی نمی‌گوید؛ اما امیرخسرو، فرزند را چهارده ماهه و نظامی گنجوی چهارده ساله می‌خواند. امیرخسرو می‌گوید:

ای چارده ماهه زرکانی
هم خضر و هم آب زندگانی
اکنون که نداری از خرد ساز
می‌پروردت زمانه در ناز
امید که چون شوی خردمند
خالی نکنی درونه زین پند
از چارده بگذرد چو سالت
گردد مه چارده جمالت
بر نکتهٔ عقل دست سایی
بر گنج هنر گره گشایی
در چپ زدن خرد شوی راست
دانی چپ خود ز جانب راست
دانسته شوی به کاردانی
بر سر صحیفهٔ معانی
خواهی که دلت نماند از نور
اندرز مرا ز دل مکن دور
پیوند هنر طلب چو مردان
وز بی‌هنران عنان بگردان
خضر از پی آن نهادمت نام
کت عمر ابد بود سرانجام
لیکن نبود حیات جاوید
تا سرنکشی به ماه و خورشید...

آن نیست نشان علم والا
کز خلق بری به حیله کالا
علم آن باشد که ره کند پاک
نی زرق مزوّران چالاک
بینایی عقل پیش می‌دار
بینا شو و پاس خویش می‌دار... (همان، ۱۶۰)

امیرخسرو بعد از نصیحت فرزند، ضمن بیان «حکایت شبانی که از غایت همت، تیغ را آینهٔ وجاهت و قلم را عمدهٔ دولت خود ساخت»، مطالبی را به نظم می‌کشد که گویا مدخلی است برای ورود به آغاز داستان لیلی و مجنون و به دنبال آن شرح فراز و فرود عشق این دو دلداده.

نظامی گنجوی نیز داستان را با حمد و نعت شروع می‌کند، دربارهٔ معراج پیغمبر اکرم – صلی الله علیه و سلم– سخن می‌گوید، سبب نظم مثنوی را بیان می‌کند، در مدح شروانشاه صحبت می‌کند، موضوع سپردن فرزند خویش به فرزند شروانشاه و چند مطلب دیگر را در مثنوی می‌گنجاند، سپس به نصیحت فرزندش می‌پردازد:

ای چارده ساله قره‌العین
بالغ نظر علوم کونین
آن روز که هفت ساله بودی
چون گل به چمن حواله بودی
واکنون که به چارده رسیدی
چون سرو بر اوج سر کشیدی
غافل منشین نه وقت بازی است
وقت هنر است و سرفرازی است
دانش طلب و بزرگی آموز
تا به نگرند روزت از روز...
و آن شغل طلب ز روی حالت
کز کرده نباشدت خجالت
گر دل دهی ای پسر بدین پند
از پند پدر شوی برومند

گرچه سر سروریت بینم
آیین سخنوریت بینم
در شعر مپیچ و در فن او
چون اکذب اوست احسن او... (خمسهٔ نظامی، ۴۵۶)

هلالی پس از بیان مقدمات، داستان عشق لیلی و مجنون را می‌آغازد. ضمن توضیح رویدادها، قلم هلالی به سوی ویژگیهایی که آنها را در مثنویهای همنام اسلاف او نمی‌یابیم، در پویش می‌افتد. وی نه فقط قهرمانان اصلی ، بلکه سایر اشخاص داستان را با علمکرد و تیپهای خاص تصویر می‌کند، به نحوی که شرح رفتار و کردار هر یک از آنها در مثنویهای پیشینیان به گونه‌ای جداگانه نمودار شده است. ویژگی عمدهٔ مثنوی او این است که تقلید محض از مثنویهای همنام پیشین نیست. او در نظم این داستان به نوآوریهایی نائل شده است؛ این نوآوریها بیشتر در تبیین کنشهای بعضی از قهرمانان غیرمحوری مشاهده می‌شود و نیز پاره‌ای از خصوصیتهای قهرمانان اصلی داستان را به شیوهٔ جداگانه دربردارد؛ مثلاً لیلی در برابر ممانعتهای خانوادگی و قیود اجتماعی می‌ایستد و برخلاف خواست پدر در مورد ازدواج با ابن‌سلام عکس‌العمل منفی نشان می‌دهد و حتی آماده می‌شود در صورت ضرورت، با مجنون از خانه و محلهٔ خویش فرار کند.

در داستان لیلی و مجنون هلالی، نوفل در جنگی، لیلی را اسیر می‌کند و می‌خواهد او را به مجنون تسلیم بدارد؛ اما مجنون برخلاف رضایت پدر و قبیلهٔ لیلی قصد ازدواج با او را ندارد. در نتیجه پدر و مادر لیلی به این ازدواج تن در می‌دهند؛ اما در شب عروسی، وقتی این دو دلداده خویشتن را در کنار هم می‌بینند، خلاف توقع، هر دو جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کنند و به اصطلاح شادی‌مرگ می‌شوند. چنین انجام دراماتیک در داستان نظامی، امیرخسرو و جامی وجود ندارد و ابتکار هلالی است. در واقع هلالی در موضوع داستان لیلی و مجنون تغییراتی آورده و در آن، مطالب تازه‌ای را جای داده است. این نوآوریها بیشتر در رفتار و کردار قهرمانان اصلی داستان، یعنی لیلی و مجنون مشاهده می‌شود.

از جملهٔ تفاوتهایی که میان مثنوی هلالی و مثنویهای همنام وجود دارد، چگونگی مرگ مجنون است. در داستان لیلی و مجنون جامی، مجنون در فراق لیلی بدرود زندگی می‌گوید و بعد از وفات، اعرابی‌ای او را به خاک می‌سپارد. وقتی این خبر به لیلی می‌رسد، او نیرو و

توانش را از دست می‌دهد و از فرط اندوه و ماتم، جان می‌سپارد و طبق وصیتی که قبلاً کرده بود، در پای مزار مجنون به خاک سپرده می‌شود (جامی، ۱۳۶۱: ۹۰۱).

در مثنوی لیلی و مجنون نظامی مسئلهٔ مرگ مجنون به گونهٔ دیگری آمده است؛ بدین معنا که در این مثنوی، لیلی قبل از مجنون فوت می‌کند و مجنون در مرگ او ناله و فریاد سر می‌دهد و از نهایت اندوه بر روضهٔ لیلی بدرود زندگی می‌گوید (نظامی، ۱۳۴۱: ۵۹۳). اما چگونگی مرگ هر دو دلداده در مثنوی لیلی و مجنون هلالی چنین است که آنها در شب عروسی همین که به دیدار هم می‌رسند، از شادی فوت می‌کنند و هر دو در یک قبر دفن می‌شوند:

آن هر دو یگانه را چو بردند
در خاک به یک لحد سپردند
خفتند دو تن به خاک مدفن
مانند دو جان درون یک تن
یک قبر و دو یار نغز در وی
بادام یکی، دو مغز در وی

هلالی در پایان مثنوی لیلی و مجنون بر شاعران طماع و ستایشگر می‌تازد و می‌نمایاند که از وصف دروغین خوشش نمی‌آید:

حیف است که نامه‌های نامی
گردد ز طمع خطی غلامی
افسوس که فاضلان عالم
بر سفله نهند نام خاتم
صد حیف که شاعران فاضل
علامه کنند وصف جاهل
بیزارم از این دروغ گفتن
وین گوهر بی‌فروغ سفتن...

هلالی در مثنوی خویش از نظامی، امیرخسرو و جامی به نیکی یاد می‌کند و هر یک را «به یگانگی، فسانه» می‌خواند و در وصف آنان چنین داد سخن می‌دهد:

ارباب سخن که پیش بودند

آفتاب زمان خویش بودند
بودند سه گانهٔ زمانه
هر یک به یگانگی فسانه
آن گنج گهر ز کان گنجه
شمشیر زبان و شیر پنجه
یعنی شه ملک نیک‌نامی
شاهنشه عارفان نظامی
گفت آن سخنی که گفتنی بود
سفت آن گهری که سفتنی بود...
وان خسرو کشور معانی
گنجینهٔ پنج گنج ثانی
او خسرو و من غلام اویم
خسرو گفتم دگر چه گویم
طوطی شکرزبان دهلی است
شیرینی نطق آن چیست
وان ساقی جام عشق جامی
هم خسرو عهد هم نظامی
این یک دو سه تن مقدمان‌اند
در ملک سخن مسلّمان‌اند
من که نیم از شمار ایشان
کارم نرسد به کار ایشان
ایشان بحرند و من سرابم
ایشان گنج‌اند و من خرابم
دارم دو سه گوهر پریشان
آن نیز ز بحر و کان ایشان

هر چند هلالی در مقایسهٔ کار خود با نظامی، امیرخسرو و جامی، این بزرگان را قدر بسیار می‌نهد، شایسته است بگوییم که او نیز در سرودن مثنوی، چه لیلی و مجنون و چه دو مثنوی دیگرش، توانایی دارد. هر چند در برابر آن سه بحر مواج شعر، خویشتن را سرابی می‌پندارد و دو سه گوهر شعر خود را، از بحر و کان آن بزرگان و اربابان سخن می‌داند، هلالی را باید صاحب مقامی رفیع در عرصهٔ شعر فارسی دانست.

در کنار ویژگیهایی که هر کدام از این بزرگان در سرودن مثنویهای خویش دارند، یکی هم کاربرد زبان، استفاده از آرایه‌ها، تصویرها و اسلوب بیان است. واضح است که نظامی در تصویرسازی و وصف مظاهر مختلف در خمسه‌اش، به ویژه در مثنوی خسرو و شیرین از توانمندی زیادی برخوردار است و امیرخسرو و جامی نیز در این خصوص دستاوردهای خاص خود را دارند. هلالی نیز از نظر به‌کارگیری زبان و کاربرد واژه‌ها در محورهای همنشینی و جانشینی، استفاده از صنایع بدیعی و آرایشهای متنوع، توانایی خوبی دارد. در حقیقت اسلوب آفرینشِ معانیِ هلالی از سادگی و روانی مایه می‌گیرد و هر چند از بعضی جهات نمی‌تواند با اسلاف خویش در سرودن مثنویهای عاشقانه همسری کند، نوآوریهایش مبیّن استعداد وی در قصه‌پردازی است. هلالی ارزشهای فرهنگی خراسان را در طرح منطقی و متناسب داستانی-که زنجیری محکم از حوادث دراماتیک در متن آن قرار دارد- از یاد نمی‌برد و خود را در بزرگداشت آن متعهد می‌پندارد. او در زمان حیاتش به مخالفت و مبارزه با ستیز و خصومت می‌پرداخت؛ اما متأسفانه تبر همین خصومت، درخت زندگی او را برید و به او فرصت نداد تا با آفرینش اشعار بیشتر رونق‌افزای ادبیات در قلمرو زبان فارسی دری باشد.

پی‌نوشت

۱. دیوان هلالی مشتمل بر غزلیات، ۲۹۵۹ بیت، شماری از رباعیات، قصیده، مخمس و مثنویهای شاه و درویش ۱۳۴۴ بیت و صفات‌العاشقین ۱۲۷۷ بیت است.

منابع

آذر بیگدلی، لطفعلی؛ ***آتشکده***؛ بمبئی: [بی‌نا]، ۱۲۷۷.

جامی، عبدالرحمان؛ ***هفت‌اورنگ***؛ تصحیح و مقدمهٔ مدرس گیلانی؛ تهران: کتاب‌فروشی سعدی، ۱۳۶۱.

دهلوی، امیرخسرو؛ ***خمسه***؛ تصحیح و مقدمه امیراحمد شرقی؛ تهران: [بی‌نا]،۱۳۶۲.

سام میرزا صفوی؛ ***تحفهٔ سامی***؛ تصحیح و مقدمه همایون فرخ؛ تهران: [بی‌نا]، ۱۳۴۷.

کابلی، عبدالله؛ ***تذکره‌التواریخ***؛ نسخهٔ خطی رقم ۲۰۹۳، انستیتو شرق‌شناسی آکادمی علوم ازبکستان، ورق ۱۷۰، الف.

نظامی؛ ***خمسه***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۱.

هلالی، بدرالدین؛ ***دیوان***؛ به اهتمام سعید نفیسی؛ تهران:[بی‌نا]، ۱۲۳۷.

ـــــــــــــــ؛ ***آثار منتخب***؛ به کوشش کمال‌الدین عینی؛ ۱۹۵۸.

صدای سخن عشق در شعر فارسی

دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده*

مقدمه

از زیباترین بخشهای ادبیات فارسی، ادبیات غنایی و احساسی است که به سبب سازگاری تصویر مندرج در آن، باورها، رفتارها و خاطراتی که انسانها از شیوه‌های بیان احساس و عواطف خود دارند، دلپذیر است و از سخنهایی که همیشه می‌توان آن را گفت و شنید–بی‌آنکه ملال و زوالی در آن راه یابد– همین شنیدن سخن عشق است.

شاعران هنرمند و تصویرگری که توانسته‌اند به مدد ذوق و طبع روان و هنر شاعری خویش به ترسیم کردن اصول و آداب عشق‌بازی یا عشق‌ورزی بپردازند، لحظات دیدار با معشوق و وصال کوتاه و گذرای او را به زیبایی تصویر کرده‌اند؛ به گونه‌ای که در موارد بسیاری زیباترین بخش منظومهٔ عاشقانه (خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و مانند آن) و حتی دیوان شعر، بخش گفت‌وگوی عاشق و معشوق با یکدیگر است، در حالی که این بخش به قیاس سایر اجزای داستان شاید کوتاه‌ترین به شمار آید. رویکرد شاعر به این دسته از مضامین، گاه موجبات اعتبار و ماندگاری او را در دوره‌ای خاص فراهم می‌نموده است.[1] در حقیقت

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان

زیبایی وصال و ارزشمندی لحظات کوتاه و زودگذر آن به دلیل درازی شب هجران و دیرگذر بودن لحظه‌های فراق و جدایی برای عاشق، شاعر یا خوانندهٔ شعر است. در مقولهٔ عشق‌ورزی و عشق‌بازی فرق اصلی و اساسی، در میزان حضور یا غیبت معشوق است؛ یعنی با توجه به نوع ارتباط عاشق و معشوق با یکدیگر می‌توان تعبیر عشق‌ورزی یا عشق‌بازی را به کار برد. داستان دوستی سلطان محمود غزنوی با غلام محبوبش ایاز را -که موجد سلسله عشق‌بازیهای همجنس‌گرایانه در ادب فارسی است- نمی‌توانیم ماجراهایی سرشار از سوز و گداز و عرض نیازهای خالصانهٔ عاشق در پیشگاه محبوب قلمداد کنیم. چنین روابطی دست‌کم در دورهٔ اسلامی با سنت‌شکنی و حضور اقوام ترک و غیرایرانی رخ داده است (هرچند به مدد نوع ارتباط و نیازی که محمود به ایاز دارد، در ادب عرفانی و در آثاری چون منطق‌الطیر و مثنوی، ساختار عرفانی خاصی به این ارتباط داده‌اند که البته نقد و توجیه آن مجال دیگری را طلب می‌کند).[۲]

اما عشق‌ورزی آن است که معشوق در دسترس نیست، تن به وصال نمی‌دهد، عمر عشق‌ورزی را با وصال خود کوتاه نمی‌کند و عاشق را بر سبیل آزمون و امتحان می‌آزماید تا عشق‌ورزی به شکل «فنّ شریف» درآید؛ عاشق چنان در کوران سختیها قرار می‌گیرد که می‌ترسد این هنر موجب حرمان او شود:

عشق می‌ورزم و امید که این فنّ شریف چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

(دیوان حافظ، ۵/ ۲۲۷)[۳]

چنین است که در مرام عشق‌ورزیهای حقیقی و شایسته، قرار نیست عاشق و معشوق به یکدیگر برسند و با وصال، عشق را با دستهای خویش دفن کنند و پس از عادی شدن همه چیز و قرار گرفتن «زندگی مشترک» در مسیر گذر زمان، همچون گذشته در تب و تاب عاشقی و هجران بسوزند و بسازند، بلکه در چنین عشقهایی، عاشق به مدد ارتباط و اتصال به پیشگاه معشوق و با عبور از پلی که عشق میان مجاز تا حقیقت بسته است، به سیر و سلوک می‌پردازد. او به سبب غرق بودن در اوصاف و حالات معشوق به چیز دیگری از تعینات دنیایی فکر نمی‌کند و چون سراسر عرصهٔ دل را در اختیار خیال دوست قرار داده است، چیز دیگری در

ضمیر او نمی‌گنجد و از این جهت است که عشق می‌تواند سازنده و دلنواز باشد و انسان را در مسیر کمال و تعالی قرار دهد.

چنین معشوقی که می‌توان با او عشق‌ورزی کرد، دل را به یمن عشق او گداخت و جان را با اشک انتظار مقدم او صفا داد، البته دست‌نیافتنی و دیریاب است. عاشق که دیگر به هیچ چیز فکر نمی‌کند و «در قمار عشق» «دین و دل را به یک دیدن باخته است»[۴] منتظر لحظه‌ای است که در کوی و برزن، دشت و صحرا، بازار و میدان شهر، دوست را یک لحظه ببیند و قوت روحانی و حظ بصر به دست آورد و بر «ورق صورت او قلم صنع خدا» [۵] را بنگرد. شاید مشکل‌ترین کار برای عاشقان حقیقی و صاحب‌نظر دیروز که نگاهشان در «ابل و خوبرویان چین و چگل»[۶] محققانه و از سر عبرت و عشق‌ورزی بود، یافتن زمانی مناسب برای خلوت کردن با دوست بود و شاید پس از ماهها انتظار، فرصت‌شماری، شب‌زنده‌داری و ستاره شمردن، این فرصت به دست می‌آمد و معشوق ناگهان خود را بر عاشق جلوه‌گر می‌ساخت:

ندانم این شب قدر است یا ستارهٔ سحری؟ تویی مقابل من یا خیال در نظرم؟

(کلیات سعدی، ۵۵۳)

البته گاهی هم چنان می‌شد که «هنوز سایهٔ لیلی پیدا نگشته بود که مجنون را مجنوز دربایست گفتن.» (تجلیل، و دیگران، ۱۰۶) باری این دیدار و ملاقات کوتاه به هر روی در کوی و برزن یا حتی بر لب بام خانه روی می‌داد؛ اما عاشق که به گمان خود می‌پنداشت، کار تمام است و «معشوقه به سامان شد تا باد چنین بادا»، تازه با مشکل بزرگ‌تری مواجه می‌شد که اصلاً در خیال او نمی‌گنجید.

معشوق باز برای اینکه میان عشق‌ورزی و عشق‌بازی فرق نهاده باشد و مطمئن شود که عاشق از دوستی با او کدام نیت در سر دارد؛ زیرا:

هر کسی را نتوان گفت که صاحب‌نظر است عشق‌بازی دگر و نفس‌پرستی دگر است

(کلیات سعدی، ۴۳۶)

از آزمون و امتحان، عاشق را نشانه‌ای می‌داد و دل او را به جایی جز خودش منحرف می‌کرد تا به سادگی نیت عاشق خود را آشکار کند. «گویند که مردی بر زنی عارفه رسید و جمال آن زن در دل آن مرد اثر کرد: مرد گفت: کلی به کلک مشغول، ای زن من خویشتن از

دست بدادم در هوای تو. زن گفت: چرا نه در خواهرم نگری که از من باجمال‌تر است و نیکوتر. گفت: کجاست آن خواهر تو تا ببینم؟ زن گفت برو ای بطال که عاشقی نه کار توست. اگر دعوی دوستی مات درست بودی، تو را پروای دیگری نبودی.»(میبدی، ۱۳۶۱: ۱/ ۴۴۷)

چنین است هدف همهٔ ابتلاها و آزمایشهایی که از جانب حضرت حق برای انبیا و اولیا و سایر بندگان پیش می‌آید تا اراده، اشتیاق و استقامت آنان در بندگی آزموده شود و این‌گونه است که پیران و مرشدان حقیقی، روز و لحظهٔ نخست شرفیابی مرید، او را بر سبیل آزمون و بر اساس حال و وضع و روحیهٔ او سنجیده‌اند که آیا او فرمان‌پذیر و مطیع است؟ آیا حاضر است به احترام ارادتی که به این پیر بزرگ (معشوق آسمانی) دارد حتی سجاده به می رنگین کند یا نه؟![۷]

در این میان عاشق حقیقی که از چنین آزمونی سربلند بیرون می‌آید، فرصت درک حضور معشوق و ماندن پیش او را پیدا می‌کند؛ اما همچنان گمان می‌کند که کار دیگر تمام است و به نهایت آرزوی خود که دیدار روی معشوق است، خواهد رسید: همه هست آرزویم که ببینم از تو رویی.

معشوق که دارندهٔ کمالات و فضایل است و در همهٔ اوصاف و جوانب رفتاری، فراتر و کامل‌تر از عاشق، همچنان برای از دست نرفتن جاذبه‌ها و لطایف عشق، تدبیر دیگری دارد و نقاب از روی خویش کنار نمی‌زند. مگر نه این است که طلعت زیبای معشوق و رخسار برافروخته و رنگارنگ او که گلنار و یاسمن و عقیق و نرگس، کمان و خنجر، عنبر و مشک در خود دارد،[۸] چیزی نیست که بتوان به آسانی به آن دست یافت و عاشق را بر سر پایبندی به آنها فرا خواند؟

سنت حاکم بر نظام رفتاری و خانوادگی ایرانی، زن را درون نقاب، می‌پسندیده است و عاشق یا حتی داماد فرصت و اجازهٔ آن را نداشته که تا آخرین مرحلهٔ عشق و انتخاب، چهرهٔ معشوق را ببیند. عاشق پس از طی فراز و نشیبها و تحمل سختیها، سرگردانیها و گرفتاریها، اینک به پیشگاه معشوق راه یافته؛ اما با مشکل بزرگ‌تری روبه‌روست:

یا رب به که شاید گفت این نکته که در عالم رخساره به کس ننمود آن شاهد هر جایی

(دیوان حافظ، ۶/ ۴۹۳)

البته لطیفه‌ای نهانی در این کار نهفته است؛ عاشق را به دنبال خود کشانیدن از سوی معشوق نه فقط به قصد آزار و اذیت کردن او، که به نیت آزمودن میزان پایبندی و سرسختی او در عشق است؛ البته به مدد این سوز و گداز و انتظار کشیدن، درون عاشق نیز صاف‌تر و پاک‌تر خواهد شد؛ ضمن آنکه به اعتبار«الانسان حریصٌ علی ما منع منه»، روی نشان ندادن معشوق، آتش عشق و اشتیاق را در درون عاشق برافروخته‌تر می‌ساخته است. یادگار این شیوه در ادب فارسی، وعده‌های امروز و فردا دادن معشوق به عاشق است:

در شب تاریک برداری نقاب از روی خویش — مرد نابینا ببیند باز یابد راه را
طاقت پنجاه روزم نیست تا بینم تو را — دلبرا شاها از این پنجاه بفکن آه را
پنج و پنجاهم نباید هم کنون خواهم تو را — اعجمی‌ام می‌ندانم من بن و بنگاه را

(اسرارالتوحید، ۳۳۲)

در چنین بن‌بست و تنگنایی که برای عاشق غیرمنتظره و نابیوسیده است، البته تنها روزنهٔ امید و ثمرهٔ دوستی و در خلوت نشستن، شنیدن صدایی از معشوق است:

از صدای سخن عشق ندیدم خوش‌تر — یادگاری که در این گنبد دوار بماند

(دیوان حافظ، ۸/ ۱۷۸)

«یکی در کار سرپوشیده‌ای بود و می‌خواست تا با وی سخن گوید، نمی‌گفت و امتناعی می‌نمود و آن کار افتاده سخت درمانده و گرفتار وی بود و در آرزوی سخن گفتن با وی. دانست که ایشان را به جواهر میلی باشد رفت و هر چه داشت به یک دانه جوهر پرقیمت بداد و بیاورد و برابر وی سنگی بر آن نهاده تا بشکند. آن معشوقه طاقت نداشت که بر شکستن آن صبر کند. گفت: ای بیچاره چه می‌کنی؟ گفت: به آن می‌کنم تا تو می‌گویی چه می‌کنی!

اندر دل من قرار و آرام نماند — دشنام فرست اگرت پیغام نماند»

(میبدی، ۱۳۶۱: ۱/ ۷۸)

مخمور آن دو چشمم آیا کجاست جامی — بیمار آن دو لعلم آخر کم از جوابی[۹]

(دیوان حافظ، ۵/ ۴۳۲)

یکی از بهترین نمونه‌های این شیوهٔ خاص عشق‌ورزی، یعنی عاشقِ صدای معشوق شدن را بشار بن برد تخارستانی، شاعر ایرانی‌نژاد عرب‌زبان، در دیوان خود دارد. وی که نابینای مادرزاد

بود، در مجلسی برای گروهی شعر می‌خواند. ناگاه زن جوانی از میان جمع از او خواست که شعرش را تکرار کند. بشار که تحت تأثیر صدای زن قرار گرفته بود، شیفتگی و علاقهٔ خود را به صاحب صدا نشان داد و گفت:

یا قوم اُذنی لبعض الحی عاشقه و الاذن تعشق قبل العین احیانا
قالوا: بمن لاتری تهوی به فقلت لم الاذن کالعین توفی القلب ما کانا

«ای قوم گوشم عاشق بعضی از اهل این قبیله شده است. گوش گاهی پیش از چشم عاشق می‌شود. گفتند: آیا به کسی که ندیده‌ای عاشق می‌شوی؟ به ایشان گفتم گوش هم مثل چشم هر چه هست به دل می‌رساند.» (اصفهانی، ۱۳۶۸: ۱/ ۳۱۶؛ نجم‌رازی، ۱۳۷۳: ۱۵)

درست است که شاعر نابینا بوده و چنین طرحی افکنده است، شگرف اینجاست که به هر حال در میان عاشق و معشوق حجاب در میان بوده است و صدای معشوق تأثیر خود را گذاشته است.[۱۰] همچنان که معشوق یا محبوب از آن سوی نقاب هم در مواجهه با عاشق که سر سخن را با او باز کرده، چنین احساسی دارد: «ساکت به او نگاه کردم، از پشت پیچه چطور فهمید جوان هستم! شاید از لحن صدایم بود.» (جوادی، ۱۳۷۷: ۲۶)

در نظام سنتی خانواده در ایران قدیم، به ویژه از دورهٔ اسلامی به بعد پوشیدن سر و روی زنان به اعتبار حرمت شرعی همیشه رعایت می‌شده و در کتابهای آداب و ترتیب، کاربرد پوشاک و تاریخ و فرهنگ پوشاک، نقاب، روی‌بند و سربند در ایران بخش عمده‌ای را به خود اختصاص داده است.[۱۱] بیگانگان و سفرنامه‌نویسانی که جامعهٔ ایرانی را از نزدیک دیده‌اند، از ابن بطوطه تا شاردن، همگی این شکل از پوشاک و کاربرد آن را توصیف و ترسیم کرده‌اند. اصلاً از نشانه‌های مشخص و اصالت زن، یکی هم پرده‌نشینی و مستوری بوده است و حتی تعبیر «عورت» برای آنان به اعتبار نیازمند بودنشان به ستر و پوشش است؛ مانند آنجا که عمهٔ سلطان مسعود غزنوی –حرهٔ ختلی– در نامه‌ای به او تأکید می‌کند «ما خزائن و عورات به صحرا افتاده‌ایم (آشکار شده‌ایم)» (بیهقی، ۱۳۷۱: ۵)؛ از این جملهٔ کوتاه درمی‌یابیم که زنان حرم چون خزائن و جواهرات در زمرهٔ پنهان‌کردنیها بوده‌اند.

به دلیل وجود موانع و مشکلات بر سر رسیدن عاشق و معشوق به هم، دیدار در کوی و برزن و دشت و صحرا میسر نمی‌شد، پس معشوق از سر ناز و اطوار عاشق‌گداز خود (به بهانه‌ای) به لب بام می‌آمد و خود را نشان می‌داد:

ماه نتابد به روز چیست که در خانه تافت؟ سرو نروید به بام کیست که بر بام رفت؟

(کلیات سعدی، ۴۳۲)

بالای بام دوست چو نتوان نهاد پای هم چاره آنکه سر بنهی زیر بام دوست

(همان، ۴۴۸)

گاهی هم عاشق خود را به بام خانهٔ معشوق می‌رساند:

مه‌روی منا دوش به بامت بودم گفتی دزد است دزد نبو من بودم

(اسرارالتوحید، ۱۲۲)

صفت «خانگی» هم که در شعر فارسی برای معشوق به کار رفته، یادآور همین در خانه ماندن معشوق و از در بیرون نیامدن و عاشق را در انتظار گذاشتن است. نقاب ناگشودن معشوق، در حقیقت مرز میان آری یا نه در پذیرش عاشق هم به شمار می‌رفت، به ویژه در امر ازدواج، مرد روی زن را تا لحظات منتهی به جاری شدن خطبهٔ عقد هم نمی‌دید و آن‌گاه که می‌دید، می‌بایست «روی‌نما» می‌داد و در حقیقت بله گفتن عروس با کنار زدن نقاب توأم می‌شد:

یاد تو می‌رفت و ما عاشق و بیدل بدیم پرده برانداختی کار به اتمام رفت

(کلیات سعدی، ۴۶۲)

عروس کنه جمالش نقاب نگشاید مگر به حجلهٔ علم خدای بی‌همتا

(دیوان فیاض لاهیجی) [۱۲]

کم کم با روی کار آمدن سلجوقیها –که ترکانی بدوی و بی‌فرهنگ بودند و به هیچ چیز، از جمله ستر و پوشش زن و در حرم نگاه داشتن او توجهی نداشتند– زنان در عرصهٔ اجتماع و سیاست آشکار شدند و از همین دوره است که برای نخستین بار شاعران ایرانی در ستایش خواهر یا عمه یا همسر ممدوح نیز شعر سرودند.[۱۳] در بحث توجه به زنان سر و روی پوشیده،

بیشتر عدم دستیابی مطرح است و اینکه به کمک خیال و تصور و گمان، به این باور می‌رسیدند که آنچه زیر نقاب و پوشش است لعبتی پری‌پیکر است؛ زیرا «در حجاب بودن زن و پرده‌نشین بودن او بر خیال‌انگیزی موضوع افزوده است. مرد البته به زن (به شکل همسر یا کنیز) دسترسی داشت، حال آنکه عاشق، طالب آن چیزی است که دور از دسترس باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۱۰۷۳/۲)

گاهی هم پیش می‌آمد که آنچه زیر چادر پنهان است، فقط در قامت و ظاهر بیرونی شوق‌برانگیز و وسوسه‌گر باشد و زیر چادر آن چیزی که عاشق انتظار دارد، نباشد:

بس قامت نیکو که به چادر باشد که نکو بنگری‌اش مادر مادر باشد!

سخن گفتن با معشوق به سبب آنکه او نیز به سخن آید و عاشق از راه گوش و شنیدن، به تنها چیزی که از ساحت او به جای جمال و عیان و غمزه و ناز صادر می‌شود، دست پیدا کند، البته در متون عرفانی و ادبی ما بی‌سابقه نیست. نمونه‌ها نشان می‌دهد که ژرفای جان و دل عاشق سراسر آمادهٔ شنیدن صدای معشوق بوده است؛ زیرا در حال حاضر در چنین رخ ننمودن و دمساز نشدن، شنیدن صدای او البته غنیمت است و به اعتبار اینکه هرچه از درگاه دوست و از لبهای او صادر شود، حکم مطلق، فیض کامل و راهگشای عاشق یا سالک است، می‌توان از آن سخنان، راه درست را یافت و در عاشقی همچنان پایدار و ثابت‌قدم ماند. صدای معشوق به سبب اینکه صادرشده از سوی اوست، ارزشمند و مغتنم است. عاشق نیز باید هنر خود را با به درازا کشاندن سخن برای کسب فیض و بهرهٔ بیشتر نشان بدهد؛ همچنان که علمای بلاغت، در بحث اطناب و درازگویی (یا حتی درازنویسی) ایراد آن را در چنین حالتی درست و هنرمندانه پنداشته‌اند و «استلذاذ» را عبارت از آن دانسته‌اند که عاشق در مقام خطاب و گفت‌وگو با معشوق دامن سخن را برای کسب لذت در مواقع حضور بگستراند (رضانژاد، ۴۶۱)؛ حتی اگر سخن بر سر عصا و چوبدستی باشد. برخی مفسران قرآن کریم در تفسیر آیهٔ هفده سوره طور که دربارهٔ حضور موسی در میقات و گفت‌وگو با خداوند است، گفته‌اند: «اگر موسی در پاسخ خدای تعالی پرگویی کرد و به ذکر اوصاف و خواص چوگانش پرداخت، بدین جهت بود که مقام، اقتضای آن را داشت؛ چون مقام خلوت و راز دل گفتن با محبوب است.» (طباطبایی، ۱۳۶۳: ۲۷/ ۲۳۲)[۱۴]

همه جمال تو بینم که چشم باز کنم همه تنم دل گردد چو با تو راز کنم
حرام دارم با دیگران سخن گفتن کجا حدیث تو آمد سخن دراز کنم

(اسرارالتوحید، ۳۵)

از صحبت تا سخن

در کتابهای لغت، محبت به معنای وصال، همراهی، دوستی و زفاف با معشوق، محبوب یا همسر است (لغتنامهٔ دهخدا، ذیل صحبت) و همان کتابها در ذیل این لغت نوشته‌اند که در فارسی به معنای سخن گفتن به کار رفته است. چنین برمی‌آید که تبدیل معنای لغوی صحبت به معنای اصطلاحی آن در زبان فارسی، با این نوع عشق‌ورزی در ادب فارسی که از آن به «عشقهای شنیداری»[۱۵] یاد می‌کنیم، بی‌ارتباط نیست. در نمونه‌های زیر صحبت به معنای وصال (و نه سخن گفتن) و صاحب (اسم فاعل آن) به معنای داماد است:

بر زن و کودک کسان منگر اگرت رغبت است صحبت حور

(دیوان ناصر خسرو، ۷۷)

صحبت کودک ساده‌زنخ را مالک نیز کرده است تو را رخصت و داده است جواز

(همان، ۱۱۳)

شب صحبت غنیمت دان و داد خوشدلی بستان
که مهتابی دل‌فروز است و طرف لاله‌زاری خوش

(حافظ، ۵/ ۲۸۸)

شه طغان عقل را نایب منم نعم‌الوکیل نوعروس فضل را صاحب منم نعم‌الفتی

(دیوان خاقانی)

اما آرام آرام آنچه در ادب فارسی از این صحبت بر جا می‌ماند و در واقع بازتاب عملی معاشقه و زفاف با معشوق است، به سخن گفتن تبدیل می‌شود. در ابیات زیر صحبت در حد وسط معنا است؛ یعنی هم به معنای دوستی و همراهی و هم به معنای سخن گفتن:

راست چون سوسن و گل از اثر صحبت پاک بر زبان بود آنچه تو را در دل بود

(دیوان حافظ، ۲/ ۲۰۷)

پیر پیمانه‌کش من که روانش خوش باد گفت پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان

(همان، ۶/ ۲۰۷)

حافظا علم و ادب ورز که در مجلس شاه هر که را نیست ادب لایق صحبت نبود

(همان، ۷/ ۲۰۸)

صحبت در غزلهای سعدی پنجاه بار و در دیوان حافظ (نسخهٔ خانلری) ۴۴ بار آمده است[۱۶] که خود بسامدی معنادار از توجه این دو شاعر شیرازی به این مضمون و رفتار است، به ویژه اینکه از خصوصیات اصلی زنان شیرازی در قرنهای هفتم و هشتم برقع بستن و روی نگشادن بوده است.

صدای برخاسته از عشق از آنجا که پژواک حقیقتی راستین و درست است، می‌تواند فرعی باشد که کار اصل می‌کند و در غیاب جمال دوست، بازتاب آن باشد. تصور همهٔ عاشقان این است که معشوق بر کمال و از هر حیث تمام است؛ از این رو صدایی که از زیر نقاب و برقع به گوش عاشق می‌رسد و معمولاً نازک، تحریک‌کننده و آرام‌بخش است (به همین دلیل توصیه می‌کردند به هنگام پاسخ دادن به دق‌الباب، دوشیزگان و بانوان انگشت در دهان سخن بگویند)، بازتابی است از وجودی کامل و منطبق بر معیارهای زیبایی و دوستی. به عبارت ساده‌تر و به زبان امروز، عاشق انتظار داشت که این صدای مخملین و نازک، «سیما»یی زیبا و افسونگر هم داشته باشد و کمتر موردی پیدا می‌شده است که صدای معشوق دل عاشق را ببرد و سیمایش زَهرهٔ او را!

این صدا می‌تواند کلام الله برای کلیم‌الله باشد یا صدای عبور آب از جویبار زلال که برای تشنهٔ دور از آب مانده زیبا و شگرف است و اگر کام و دهان او را سیراب نمی‌کند، دست‌کم آن مقدار جذبه و زیبایی دارد که تشنگی را از یاد او ببرد:

بر لب جو بود دیواری بلند بر سر دیوار تشنهٔ دردمند
مانعش از آب آن دیوار بود از پی آب او چو ماهی زار بود
ناگهان انداخت او خشتی در آب بانگ آب آمد به گوشش چون خطاب
چون خطاب یار شیرین لذیذ مست کرد آن بانگ آبش چون نبیذ
از صفای بانگ آب آن ممتهن گشت خشت‌انداز از آنجا خشت‌کن

آب می‌زد بانگ یعنی هی تو را — فایده چه زین زدن خشتی مرا
تشنه گفت: آبا مرا دو فایده است — من از این صنعت ندارم هیچ دست
فایدهٔ اول سماع بانگ آب — کاو بود مر تشنگان را چون رباب
بانگ او چون بانگ اسرافیل شد — مرده را زین زندگی تحویل شد
یا چو بانگ رعد ایام بهار — باغ می‌یابد از او چندین نگار
هر که عاشق‌تر بود بر بانگ آب — او کلوخ زفت‌تر کند از حجاب
او ز بانگ آب پر می تا عنق — نشنود بیگانه جز بانگ بلق[۱۷]

(مثنوی، ۲/ ۱۱۹۲)

حریف، هم سخن

با بررسی بیشتر این مضامین که عشق‌ورزی خود را در سخن گفتن عاشق و معشوق نمودار می‌سازد، تعبیر «حریف» هم به ذهن می‌آید. در کنار معانی موجود در قاموسها، از قبیل هم‌حرفه، همکار، دوست و همراه، آیا نمی‌تواند به معنای هم‌حرف و هم‌سخن (دوست) نیز باشد:

حریف مجلس ما خود همیشه دل می‌برد — علی‌الخصوص که پیرایه‌ای بر او بستند
غیرتم گوید نگوید با حریفان راز خویش — باز می بینم که در آفاق دفتر می‌شود

(کلیات سعدی، ۵۱۰)

بر سر خشم است هنوز آن حریف — یا سخنی می‌رود اندر رضا

(همان، ۴۱۱)

سخن سر بسته گفتی با حریفان — خدا را زین معما پرده بردار

(دیوان حافظ، ۳/ ۲۴۵)

معاشران ز حریف شبانه یاد آرید — حقوق بندگی مخلصانه یاد آرید

(همان ۲۴۱/۱)

سخن، چارهٔ سخن

چنین برمی‌آید که عاشق دل‌خسته و مشتاق که همه آرزویش شنیدن صدای معشوق و درک صحبت او بوده، گاهی در مقامی قرار می‌گرفته که طاقت شنیدن سخن را هم از دست می‌داده

است و همچنان که چارهٔ خمارزدگان شراب شامگاهی، شراب پگاه بوده، چارهٔ عاشق مدهوش‌شده از سخنان معشوق هم، خود سخن بوده است. آن‌گاه که فرهاد در پیشگاه شیرین مست و مدهوش می‌شود، شیرین چارهٔ کار را سخن گفتن و آرام کردن او می‌داند:

چو شیرین دید کان آرام رفته — دلی دارد چو مرغ از دام رفته
هم از راه سخن شد چاره‌سازش — بدان دانه به دام آورد بازش ...
ز شیرین گفتن و گفتار شیرین — شده هوش از سر فرهاد شیرین

(خسرو و شیرین، ۲۶۱)

البته به ذهن می‌رسد که با سخن گفتن می‌توان از دلسرد شدن و ناامیدی عاشق نیز پیشگیری کرد و او را همچنان بر مدار عشق سرگردان نگاه داشت. گاهی اوقات هم معشوق که حال و حوصلهٔ سر به سر گذاشتن عاشق داشت، خود را به تجاهل می‌زد تا گفت وگو طول بکشد (به اصطلاح عوام امروزی عاشق سرکارِ باشد). در داستان شیخ صنعان، دختر ترسا چنین کاری می‌کند:

چون نبود از کوی او بگذشتنش — دختر آگه شد ز عاشق گشتنش
خویشتن را اعجمی ساخت آن نگار — گفت ای شیخ از چه گشتی بی قرار
شیخ گفتش چون زبونم دیده‌ای — لاجرم دزدیده دل دزدیده‌ای

(منطق‌الطیر، ۲۹۱)

در سخن گفتن چه می‌گذشت؟

عاشق و معشوق که پس از دشواریهای بسیار به یکدیگر می‌رسیدند و تنها رابط میان آنان سخن گفتن و پیوند شنیداری بود (زیرا پرده از روی دوست کنار رفتن، به منزلهٔ نفی حرمت و هتک پردهٔ عفت او به شمار می‌آمد)، این فرصت کوتاه را به هر شکل می‌بایست مغتنم می‌شمردند. در چنین مجالی، عاشق حرفهای زیادی از دوران فراق و دوری از جنس گله و شکایت دارد:

گفته بودم چو تو بیایی غم دل با تو بگویم — چه بگویم که غم از دل برود چون تو بیایی

(کلیات سعدی، ۶۰۰)

اما در چنین حالی که دیگر ممکن است به دست نیاید، بهتر است عاشق چیزی نگوید و تمام وقت معشوق سخن براند:

دگرش چو باز بینی غم دل مگوی سعدی که شب وصال کوتاه و سخن دراز باشد

(همان، ۴۸۱)

زیرا به هر حال:

شب رفت و حدیث ما به پایان نرسید شب را چه گنه حدیث ما بود دراز

گاهی اوقات هم معشوق برای شوق‌برانگیزی بیشتر عاشق، گوشهٔ ابرو یا ناخنهای عناب رنگ خود را نشان می‌داده است:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

(دیوان حافظ، ۳/ ۳۰)

هر که معلومش نمی‌گردد که زاهد را که کُشت
گو سرانگشتان شاهد بین و رنگ ناخنش

(کلیات سعدی، ۵۳۱)

افتخار عاشق، دیدن چشمهای معشوق در زیر نقاب است:

مکی به کعبه فخر کند، بصریان به مد ترسا به اسقف و علوی به افتخار جد
فخر رهی بدان دو سیه چشمکان توست کآمد پدید زیر نقاب از بر دو خد

(اسرارالتوحید، ۲۴۷)

این گونه سخن گفتن معشوق، البته خاص عاشقان است و دیگران را از آن بهره و نصیبی نیست:

رحمت نکند بر دل بیچاره فرهاد آن کس که سخن گفتن شیرین نشنیده است

(کلیات سعدی، ۴۳۴)

من به گوش خود از دهانش دوش سخنانی شنیده‌ام که مپرس

(دیوان حافظ، ۴/ ۴۳۴)

گاهی نیز مجازات عاشق آن است که معشوق با او سخن نمی‌گوید:

چه جرم رفت که با ما سخن نمی‌گویی؟ چه دشمنی است که با دوستان نمی‌سازی؟

(کلیات سعدی، ۶۲۷)

در ادبیات معاصر با وجود تغییر ساختار زندگی و نوع روابط حاکم بر رفتار زن و مرد در عرصه‌های زندگی اجتماعی، خصوصی، عاشقانه و احساسی، و به‌ویژه از آن رو که دیگر زن با هر مصداقی نقاب بر چهره نمی‌زند و روی او را همه‌کس می‌بیند و صدای او فقط بازتاب و پژواک جلوه‌های عشق‌برانگیز او به شمار نمی‌رود و به طور کلی مانع و حجابی در میان نیست، باز هم توجه به زیبایی و عشق‌برانگیزی صدای معشوق در شعر شاعران نمودی قابل توجه دارد. شاید توجه به این موضوع از جهتی نوعی باستان‌گرایی به حساب آید.[۱۸] شاعران امروز نیز همچنان عاشقان را نیازمندِ شنیدنِ صدای معشوق می‌دانند. هنوز هم می‌توان در اثر شنیدن صدای دوست، عاشق او شد:

حمیدی شیرازی:

کس به در انگشت زد گفتم که ای؟ بانگ شهوت‌زای نرمی گفت: من [۱۹]

لذتی در جمله ذراتم دوید گوشم از هر ذره‌ای بشنفت من

(اشک معشوق، ۵۲۶)

چون بدین گونه سخن گفت گل دلبر من تازه شد از سخنانش دل پر گوهر من

(همان، ۱۳۹)

سهراب سپهری:

صدا کن مرا ، صدای تو خوب است
صدای تو سبزینهٔ آن گیاه عجیبی است
که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید
بیا تا برایت بگویم چه اندازه تنهایی من بزرگ است
و خاصیت عشق این است (هشت کتاب، ۳۹۴)

مفتون امینی:

تو کیستی که صدایت به آب می‌ماند به پرسشی که ندارد جواب می‌ماند

(از پنجره‌های زندگانی، ۵۰۵)

حسین منزوی:

به سینه می‌زندم سر، دلی که کرده هوایت — دلی که کرده هوای کرشمه‌های صدایت

(همان، ۸۴)

صدایت پلی شد که من بگذرم — به آفاق نشناخته ره برم
صدای تو جوهر، صدای تو جان — صدای تو جذبه صدای تو «آن»
صدایت صدای قدیم زن است — که حوا در آن گرم خوش خواندن است
صدایت بیابان آن داستان — که پیچیده آواز «لیلا» در آن
صدای تو نجوای آن چشمه‌سار — که تن شسته «شیرین» در آن از غبار
تو شیراز را خوانده‌ای در صدات — که جان یافته در تو «شاخ نبات»

(همچنان از عشق، ۱۴۴)

نتیجه

حاکم بودن ارزشهای سنتی در نظام خانوادهٔ ایرانی و رفتارهای برخاسته از دستورهای شرعی که گاهی با افراط، تعصب و تندروی همراه بود، مانند به مکتب نفرستادن دختران، زن را در پرده‌ای از محرومیت اجتماعی و نداشتن حق انتخاب در زمینه‌های گوناگون قرار داده بود. روابط عاشقانه و دوستانه در برخورد با این ساختار سنتی، جز مدارا کردن و قانع بودن به اندک جلوه و جمال معشوق و در سخت‌ترین اوضاع، دلخوش ماندن به صدای دلربای او، چاره‌ای نداشته است.

البته آموزه‌های عرفانی و دینی که در سطح اجتماع از قرن ششم به بعد به چشم می‌آید، چنان نفوذی داشته که – هر چند اندک– زنانی عارف و اهل ذوق و عشق را در تاریخ و فرهنگ ایرانی به ظهور برساند. از این رو چه از جهت حرمت شرعی و چه به اعتبار باورهای عرفانی، مستور ماندن سرسختانهٔ زن یا معشوق می‌توانسته است آزمونی برای سنجش میزان پایبندی عاشق در انتخابش باشد و اینکه تا کجا می‌تواند قانون «یک دل و یک دلبر» را رعایت کند.

در یک صد سال اخیر با کنار رفتن پوشش و نقاب از روی زن ایرانی، حرص بر آنچه از آن منع می‌شده‌اند، از سوی مردان رنگ باخته و ازدواج سنتی به انتخاب عاشقانه یا دوستانه

تبدیل شده است. به عبارت دیگر حجاب و مانع در رسیدن به چهرهٔ معشوق و دلبستگی بـه او از میان رفته است. با این همه معشوق حقیقی هنوز هم می‌تواند – با وجود اینکه علـل قـوی و مـؤثر را در آزمـودن اعتقـاد و ارادت عاشـق از دسـت داده اسـت– شـیوه‌هـا و شـگردهای هنرمندانه‌ای را برای شعله‌ور نگه داشتن آتش عشق در دل و جـان عاشـق و آزمـودن ارادت و استقامت او در محبت به کار بندد. اگر بپذیریم که «تنها صداست که می‌ماند» و جامعه و آحـاد بیرون از حلقهٔ خواص را به این نوعِ خاص ماندگاری تشویق کنیم، می‌توان سـربلندانه شـادمان بود که ادبیات در راهنمایی اندیشه و راهگشایی کارهای مردم، همچنان صدایی شنیدنی اسـت: صدایی از جنس صدای سخن عشق.

پی‌نوشتها

۱. در روزگار ما، دیوان شعرهای سنتی استاد شـهریار و دکتـری حمیـدی شـیرازی، چنـین رویکـردی داشته‌اند؛ شعرهای «ولی حالا چرا ؟» و «مرگ قو» از این دو شاعر جزء آثار ماندگار به حساب می‌آیند.

۲. برای نمونه نگاه کنید به منطق الطیر،۲۸۳ و مثنوی ۵/ ۱۸۵۶ به بعد.

۳. ارجاع ما به دیوان حافظ بر اساس نسخهٔ علامه قزوینی و دکتر غنی است. رقم سمت چپ خط کـج شمارهٔ ردیف و رقم سمت راست شمارهٔ بیت است.

۴. اشاره است به این بیت معروف شیخ بهایی:

دین و دل به یک دیدن باختیم و خرسندیم قمار عشق ای دل کی بود پشیمانی؟!

۵. اشاره است به این بیت شیخ اجل سعدی:

چشم کوته‌نظران بر ورق صـورت خوبـان خط همی بیند و عارف قلـم صـنع خـدا را

(کلیات سعدی، ۴۱۳)

۶. اشاره است به این بیت سعدی در بوستان:

محقـق همـان بینـد انـدر ابـل کـه در خـوب‌رویـان چـین و چگـل

(همان، ۳۶۰)

۷. مانند آزمون مولوی در پیشگاه شمس در روز نخست دیدار. ن .ک: افلاکی؛ مناقب‌العارفین؛ تصـحیح تحسین یازیجی؛۶۲۲ به نقل از پورنامداریان؛ گمشدهٔ لب دریا؛ ۴۰۶ و آزمونهایی که ابوسعید ابـی‌الخیـر

از مراجعان و متقاضیان تصوف به عمل می‌آورد. ر. ک: محمدبن‌منور؛ اسرارالتوحید؛ ۱۹۶ به بعد. بیت چهارم غزل نخست خواجهٔ رندان هم مؤید همین معنا است:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزلها

البته چهار پیشنهاد دختر ترسا به شیخ صنعان را هم نباید از نظر دور داشت؛ ن.ک: منطق‌الطیر، ۲۹۳.

۸. همهٔ این اسمها مشبهٌ‌به‌هایی برای گونه، خد، لب، ابرو، مژه، زلف و چشم معشوق است که در شعر فارسی مکرر آمده است.

۹. در مصراع نخست به شیوهٔ تشبیه مضمر، جام همان چشمهای سرشار از مستی می‌تواند باشد.

۱۰. انگیزهٔ اصلی در طرح این مقاله را همین دو بیت ایجاد کرده است.

۱۱. ن.ک: کتابهایی مانند فرهنگ البسه، پوشاک در ایران زمین و تاریخ اجتماعی ایران ج ۷ و... .

۱۲. این بیت در ستایش حضرت زهرا (س) است؛ اما مفید معنای مورد نظر ماست.

۱۳. از جمله در دیوان خاقانی این‌گونه مدحهای زنان درباری را شاهد هستیم و از ویژگیهای سبکی خاقانی در مقولهٔ مدح و ستایش است. نگارنده در رسالهٔ دکتری خود با عنوان سبک عراقی در شعر فارسی (۱۳۷۸) به این نکته اشاره کرده است.

۱۴. البته به تازگی بر این دیدگاه نقدی نوشته شده است، ن.ک: وحیدیان، کامیار؛ «آیا پاسخ حضرت موسی کلام بلاغی است؟»، نامهٔ فرهنگستان؛ دورهٔ ۷، ش۲ (شهریور ۱۳۸۴).

۱۵. هنگامی که این عنوان را در گفت‌وگو با آقای صادقی، مدرس دانشگاه پیام نور الیگودرز، مطرح می‌کردم، ایشان نیز به شکل توارد این اصطلاح را به کار بردند که برای رعایت فضل تقدم و تقدم فضل ایشان این عنوان به نام ایشان درج می‌شود.

۱۶. بر اساس داده‌های دو کتاب فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی و دیوان حافظ به کوشش دکتر مهین‌دخت صدیقیان.

۱۷. تعبیر خشت بر آب زدن هم شاید از همین جا ناشی شده و از آنجا که مرام اهل ذوق، موافق پسند اهل عقل نیست، کارکردی عبث و دور از منطق و بیهوده جلوه یافته است.

۱۸. (Archaism)؛ یعنی به کار بردن عمدی کلمات منسوخ یا شیوهٔ نحوی مهجور (واژه‌نامهٔ هنرشاعری، ۳۱). مراد ما در اینجا به کاربردن دوبارهٔ مضمونهای دورشده از ذهن و پوشانیدن لباس تازه لفظ و تصویر و تخیل به آنهاست. همچنان که نمونه‌های شعر معاصر همگی رویکردی تازه را به مضمونی کهن نشان می‌دهد. باستان‌گرایی را «ادامهٔ حیات زبان گذشته درخلال زبان اکنون» معنا کرده‌اند (ن. ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۷: ۲۴). به نظر می‌رسد بر اساس معیارهای سبک‌شناسی بتوان تداوم اندیشه و افکار و مضامین شاعرانهٔ گذشته را نیز باستان‌شناسی انگاشت.

۱۹. در اینجا کسی که من گفته، ملکهٔ شعر است که به هر حال محبوب شاعر تلقی می‌شود.

منابع

اصفهانی، ابوالفرج؛ ***الاغانی***؛ ترجمه و تلخیص محمد حسین مشایخ فریدنی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۸.

بیهقی، ابوالفضل؛ ***تاریخ بیهقی***؛ تصحیح دکتر فیاض، شرح دکتر خطیب رهبر؛ تهران: نشر علم، ۱۳۷۱.

پورنامداریان، تقی؛ ***گمشدهٔ لب دریا***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۲.

تجلیل، جلیل، و دیگران؛ ***برگزیدهٔ متون ادب فارسی***؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، مکرر.

جوادی، فتانه؛ ***بامداد خمار***؛ تهران: پیکان، ۱۳۷۷.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان اشعار***؛ تصحیح علامه قزوینی و دکتر غنی؛ تهران: زوار، مکرر.

حمیدی شیرازی، مهدی؛ ***اشک معشوق: مجموعه شعر***؛ تهران: پاژنگ، ۱۳۸۵.

خاقانی، افضل الدین؛ ***دیوان اشعار***؛ تصحیح دکتر سجادی؛ تهران: زوار، ۱۳۷۳.

سپهری، سهراب؛ ***هشت کتاب***؛ تهران: طهوری، مکرر.

سعدی، شیخ مصلح الدین عبدالله؛ ***بوستان: سعدی‌نامه***؛ تصحیح و توضیح دکتر غلامحسین یوسفی؛ چ۵، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۵.

ـــــــــــــــــــ؛ کلیات؛ تصحیح محمد علی فروغی؛ تهران: افکار، ۱۳۸۱.

شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ ***موسیقی شعر***؛ چ۳، تهران: آگاه، ۱۳۶۷.

شمیسا، سیروس؛ ***فرهنگ اشارات ادبیات فارسی***؛ تهران: فردوس، ۱۳۷۷.

شهریار، محمد حسین؛ ***دیوان اشعار***؛ ۲ج، چ۱۵، تهران: نگاه، ۱۳۷۷.

صدیقیان، مهین‌دخت؛ ***فرهنگ واژه‌نمای حافظ***، چ۳، تهران: سخن، ۱۳۸۳.

ـــــــــــــــــــ؛ ***فرهنگ واژه‌نمای غزلیات سعدی***؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۸.

فیاض لاهیجی، عبدالرزاق؛ ***دیوان اشعار***؛ تصحیح دکترجلیل مسگرنژاد؛ تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۶.

طباطبایی، محمد حسین؛ ***المیزان***؛ ترجمهٔ فارسی سید محمد باقر موسوی؛ ج۲۷، تهران: کانون انتشارات محمدی، ۱۳۶۳.

عطار نیشابوری، فریدالدین؛ ***منطق‌الطیر***؛ تصحیح و توضیح از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی؛ تهران: سخن، ۱۳۸۳.

محمد بن منور؛ ***اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید***؛ تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی؛ چ۵، تهران: آگاه، ۱۳۸۱.

منزوی، حسین؛ ***همچنان از عشق: مجموعه شعر***؛ تهران: آفرینش، ۱۳۸۴.

مولوی، جلال الدین محمد؛ ***مثنوی معنوی***؛ تصحیح نیکلسون؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

ـــــــــــــــــــ؛ ***غزلیات شمس***؛ با مقدمهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر؛ چ۱۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.

میبدی، ابوالفضل؛ کشف‌الاسرار؛ تصحیح علی اصغر حکمت؛ ۱۰ج، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۱.

میرصادقی، میمنت؛ ***واژه‌نامهٔ هنر شاعری***؛ چ۲، تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۶.

ناصرخسرو قبادیانی؛ ***دیوان اشعار***؛ به تصحیح دکتر مهدی محقق؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۳.

نجم رازی، ابوبکر بن محمد؛ ***مرصادالعباد***؛ تصحیح دکتر محمد امین ریاحی؛ چ۵، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

نقد ادبی، فنون بلاغی و سبک‌شناسی

مقایسهٔ رهیافتهای روانشناختی و جامعه‌شناختی در مطالعات ادبی

دکتر احمد رضی*
ربابه بطیاری**

مقدمه

ادبیات فقط وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌ها نیست، بلکه مادهٔ اندیشهٔ بشری و فرایند آن است. از این رو ادبیات بازتاب‌دهندهٔ موضوعات و مضامین گوناگون است و می‌تواند با هر پدیده‌ای از دنیای درون انسان گرفته تا جهان بیرونی، اعم از طبیعت و ماورای طبیعت مرتبط باشد و دربارهٔ هرچیزی بحث کند؛ به همین دلیل مطالعات ادبی نیز همیشه آمیزه‌ای از رهیافتهای مختلف نظری و عملی بوده است.

جامعه‌شناسی و روانشناسی ادبیات، دو رهیافت از مطالعات ادبی است که در دهه‌های اخیر توجه بسیاری از منتقدان ادبی را به خود جلب کرده است. این دو رهیافت با بهره‌گیری از اصول و شیوه‌های رایج در جامعه‌شناسی و روانکاوی دریچه‌هایی به زوایای ناشناختهٔ ادبیات گشودند و با زمینه‌سازی بازخوانی متون ادبی، جان تازه‌ای به مطالعات ادبی بخشیدند.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی

هدف این مقاله بررسی این دو رهیافت در پرتو مطالعات تطبیقی است که از طریق بیان شباهتها و تفاوتهای آن دو، در بررسی پدیدهٔ ادبیات دنبال می‌شود تا میزان سازگاری آنها با هم برای دستیابی به فهم متون ادبی، کشف نیّات نویسنده و شناخت واکنش خواننده نشان داده شود.

لازم است یادآوری شود که هر دو رهیافت از زمان ظهور تا کنون دستخوش تغییر و تحولات اساسی شده‌اند و به علت افزوده شدن آرای نظریه‌پردازان جدید، فربه‌تر و در عین حال متنوع‌تر به طوری که امروزه هیچ کدام از آن دو، رهیافتِ واحدی تلقی نمی‌شوند. روانشناسی ادبیات که در ابتدا فقط به روانکاوی مؤلف توجه داشت، امروزه مباحث گوناگونی را در زمینهٔ روانکاوی خواننده دنبال می‌کند و به مطالعاتی در زمینهٔ چگونگی شکل‌گیری عناصر ادبی در ذهن هنرمند می‌پردازد؛ همان طور که در کتاب «استعاره و شناخت» چگونگی شکل‌گیری استعاره و فرایندهای مؤثر در ادراک آن بر اساس روانشناسی شناختی بررسی شده و اثربخشی و نقش‌آفرینی استعاره در ذهن مخاطب نشان داده شده است (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹). جامعه‌شناسی ادبیات نیز که در ابتدا محدود به بررسی بازتاب اجتماعیات در متون ادبی می‌شد، امروزه به تحلیل بافت و موقعیت متون ادبی و تحلیل فرایند تولید و توزیع آثار ادبی روی آورده و زمینه‌ساز مباحث تحلیل انتقادی گفتمان شده است.

روانکاوی و ادبیات

روانکاوان برای مطالعهٔ رفتار انسان و پی بردن به چگونگی شکل‌گیری فعالیت ذهن، به گفتار افراد توجه ویژه می‌کنند و در درمان بیماران روانی نیز از طریق گفت و گو با آنان، وارد عمل می‌شوند؛ بنابراین زبان در نظر آنها ابزار مهمی به شمار می‌رود. آنان مانند زبانشناسان به تجزیه و تحلیل سازه‌های زبانی می‌پردازند، با این تفاوت که روانکاو بیشتر به جنبهٔ ناخودآگاه زبان تأکید می‌کند؛ یعنی جنبه‌ای که در لایه‌های زیرین ذهن افراد ریشه دارد و آشکارا قابل تشخیص نیست. روانکاوان معتقدند که ضمیر ناخودآگاه افراد نظام‌مند است و ساختار آن شبیه ساختار زبان آدمی است. از نظر ژاک لاکان، نظریه‌پرداز روانکاوی ساختاری، ضمیر ناخودآگاه، نه فقط ساختاری شبیه زبان دارد، بلکه اصولاً از زبان به وجود می‌آید. او برخلاف فروید که

اعتقاد داشت وجود ضمیر ناخودآگاه مقدم بر وجـود زبـان اسـت، اظهـار مـی‌کـرد کـه ضـمیر ناخودآگاه و زبان همزمان به وجود می‌آیند. هنگامی که واژه‌هـا نتواننـد آن طـوری کـه انتظـار می‌رفت، شخص را ارضا کنند، ضـمیر ناخودآگـاه ظهـور مـی‌کنـد؛ بـه عبـارت دیگـر ضـمیر ناخودآگاه زمانی آشکار می‌شود که زبان آدمی با میل او نـاهمخوان شـود (رایـت، ۱۳۷۳: ۱۰۴ و ۱۰۸).

از میان گونه‌های مختلف زبانی، زبان ادبی به علت آنکه براساس چندمعنایی و ابهام شـکل می‌گیرد، مورد توجه جدی‌تر روانکاوان است. از نظرآنان زبـانِ ادبـی بـه زبـان بیمـاران روانـی شباهت زیادی دارد. رولان بارت می‌نویسد: شعار هر نویسنده ایـن اسـت: دیوانـه نتـوانم بـود، فرزانه نخواهم شد، روان‌پریشم من (بارت، ۱۳۸۲: ۱۸). به علاوه روانکاوی و ادبیات هـر دو بـا روایت و داستان‌گویی سر و کار دارند. فروید هنگـام کـاوش در سرگذشـت بیمـارانش، بـرای یافتن سرچشمهٔ روان رنجوری آنان متوجّه شد که با وجود واقعی بـودن شـرح حـال بیمـاران، روایتهای آنان با عنصر داستانی گره خورده و تفسیر بیماری به مدد داسـتان امکـان‌پـذیر اسـت (همـان، ۱۰۳). به همین دلیل آنان برای توضیح فرضیه‌های خود از متون ادبی کمک می‌گرفتند و گاه در نامگذاری بیماری از ادبیات استفاده می‌کردند؛ همچنان که «عقدهٔ ادیپ» از تراژدی ادیپ شهریار سوفوکل گرفته شده است یا سادیسم از نام مارک دُساد، نویسندهٔ فرانسـوی اخـذ شـده که به بی‌رحمی جنسی شهرت دارد.

روانکاوی و ادبیات هر دو به حالات و کنشهای انسانی توجه دارند. در روانکـاوی، تنشـها، اختلالها و اضطرابهای افراد بررسی می‌شود تا از این طریق به زوایای پنهان درون آدمیـان نقبـی زده شود و راهی برای درمان ناهنجاریهای آنان یافت شود. در ادبیات نیز به احوال انسـانی بـه صورت ویژه توجه می‌شود و اصولاً منشـأ ادبیـات حـالات و عوطـف ویـژهٔ انسـانی اسـت و بسیاری از آثار ادبی، شرح و وصف کنشهای آدمیان است. شاید به همین دلیل باشد وقتـی کـه طی مراسمی به مناسبت هفتادمین سالگرد تولد فروید، او را «کاشف ضـمیر ناهشـیار» نامیدنـد، فروید گفت: «شاعران و فیلسوفان پیش از من ضمیر ناهشیار را کشف کرده‌اند. کشف من شیوهٔ علمی مطالعهٔ این بخش از روان انسان است.» (علایی،۱۳۸۰: ۱۹)

روانشناسی ادبیات با وجود اینکـه در نظـر بعضـی تـا حـد ردیـابی نکتـه‌هـای اخلاقـی و دستورهای روانشناسی نوین در میان آثار ادبی تقلیل می‌یابد، امروزه مسائل گسـترده و متنّـوعی

را دربارهٔ ادبیات دنبال می‌کند که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: چگونگی فرایند آفرینش ادبی و میزان تأثیر ضمیر ناخودآگاه در آن؛ ماهیت نبوغ ادبی و رابطهٔ روان‌پریشی با آن؛ معیارهای روانی کشف استعداد ادبی افراد؛ رابطهٔ روانی نویسنده و شاعر با اثرش؛ نسبت ویژگیهای رفتاری شخصیتهای داستان با نویسندهٔ آن؛ تعامل روانی خوانندگان با نویسنده و متن ادبی؛ میزان تأثیر آگاهیهای روانشناسانهٔ نویسنده در خلق شخصیتهای داستان؛ انگیزه‌های آشکار و پنهان نویسنده در خلق اثرش؛ تحلیل روانی شخصیتهای داستان و غیره.

جامعه‌شناسی و ادبیات

همان‌طور که ضمیر ناخودآگاه نزد ژاک لاکان ساختاری زبان‌گونه دارد، ساختار امر اجتماعی نیز در قلمرو نقد اجتماعی شبیه ساختار زبان است؛ یعنی جامعه چیز مادی نیست، بلکه متنی نظام‌مند است (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۶). از سویی دیگر، متنها نیز یکی از شکلهای مهم اجتماعی به شمار می‌روند و تنوّع ساختارها و روابط اجتماعی جامعه را به نمایش می‌گذارند. در این میان متنهای ادبی به علل مختلف، از جمله دارا بودن ویژگیهای هنری، پیوند گسترده‌تر، عمیق‌تر و پایدارتری با جامعه دارند؛ از این رو، شناخت رابطهٔ میان ادبیات و جامعه، هم به درک و شناخت جامعه و هم به فهم متون ادبی کمک می‌کند.

از آنجا که ادبیات بازتاب‌دهندهٔ خصلتهای اجتماعی گوناگون است و در عین حال که از زندگی نسخه‌برداری می‌کند، زندگی مردم را نیز شکل می‌دهد، مورد توجه جدی جامعه‌شناسان برای مطالعات حرفه‌ای است. اصولاً ادبیات از نظر جامعه‌شناسان نهادی اجتماعی است؛ زیرا از زبان –که آفریدهٔ اجتماع است– به عنوان وسیلهٔ بیان استفاده می‌کند. شگردهای ادبی مثل مجموعهٔ نهادهای جامعه در ذات خود اجتماعی‌اند؛ یعنی قراردادهایی‌اند که فقط درجوامع بشری زاده می‌شوند. از این گذشته، ادبیات زندگی را نمایش می‌دهد و زندگی تا حدود زیادی واقعیتی اجتماعی است. خود شاعر نیز یکی از اعضای جامعه است که منزلت اجتماعی خاص و مخاطبانی در جامعه دارد. همچنین ادبیات وظیفه یا فایده‌ای اجتماعی دارد که نمی‌تواند فقط فردی باشد؛ بنابراین بیشتر عناصر ادبی مانند قوانین ادبی، نمادها و... به طور ضمنی و یا در نهایت، مسائل اجتماعی‌اند (ولک، و وارن، ۱۳۷۳: ۹۹۰).

از زمان لوکاچ -که او را پدر جامعه‌شناسی ادبیات می‌نامند- تا کنون، آرا و نظریه‌های متنوع در این رشته شکل گرفته است، به‌طوری که امروزه در جامعه‌شناسی ادبیات از موضوعات گوناگونی دربارهٔ ادبیات بحث می‌شود که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از: تأثیر متقابل جامعه و نویسنده بر همدیگر؛ خاستگاه اجتماعی رویکردها و گرایشهای ادبی و سبکها و انواع ادبی؛ رابطهٔ میان کنشهای اجتماعی و کنش متن ادبی بر اساس فرایند معناسازی؛ منشأ، نژاد، محیط زندگی و چگونگی امرار معاش نویسنده یا شاعر؛ ارزیابی میزان تولید و توزیع ادبیات در مقیاس جامعه؛ بررسی میزان مطالعهٔ آثار ادبی درجامعه؛ میزان توجه به خرده ادبیات و ادبیات حاشیه‌ای و غیره.

شباهتهای دو رهیافت

مهم‌ترین شباهتهای دو رهیافت روانشناسی ادبیات و جامعه‌شناسی ادبیات عبارت‌اند از:

۱. هر دو رهیافت برای پدیده‌های ادبی در مطالعات رشته‌ای خود اهمیت ویژه قائل‌اند. در جامعه‌شناسی ادبیات، نهاد ادبی در مقایسه با سایر نهادهای اجتماعی، مثل نهاد حقوقی یا نظامی اهمیت جامعه‌شناختی بیشتری دارد، همچنان که ادبیات به علت نشئت گرفتن از ضمیر ناخودگاه نزد روانکاوان اهمیت روانشناختی بیشتری دارد.

۲. در هر دو رهیافت از بیرون به ادبیات نگاه می‌شود؛ لذا هر دو، معنای ادبی را برعواملی خارج از متن استوار می‌کنند؛ در یکی عوامل اجتماعی و در دیگری عوامل روانی برجسته می‌شود. گویی هر دو رهیافت، ادبیات را تابعی از مقولات دیگر می‌دانند؛ برخلاف فرمالیست‌ها که آثار ادبی را با توجه به خود اثر و به دور از جنبه‌های سیاسی، اقتصادی، تاریخی وغیره بررسی می‌کردند و معتقد بودند که متن ادبی را باید مستقل از نویسنده، خواننده و زمینه‌های بیرونی آن تحلیل کرد.

۳. هر دو رهیافت به ارزش هنری و جنبه‌های زیباشناختی آثار ادبی توجه زیادی ندارند. در آنها بیشتر به محتوای ادبیات دقت می‌شود؛ مثلاً تفسیر روانشناختی، سرنخهای راهگشایی را برای حل معماهای درون‌مایه و نمادهای اثر در اختیار ما قرار می‌دهد؛ اما به ندرت می‌تواند علت تناسب زیبای شعری خوش‌ساخت یا شاهکار داستانی را بیان کند (گرین، و دیگران،

۱۳۷۶: ۱۲۷–۱۲۸). در تفسیر جامعه‌شناختی نیز بسیاری از گره‌های معنایی متن گشوده می‌شود؛ اما از زیباییهای آن غفلت می‌شود.

۴. هر دو رهیافت با استفاده از روشهای رایج در رشتهٔ خود متون ادبی را تجزیه و تحلیل می‌کنند؛ از جملهٔ آنها کمّی کردن اطلاعات مستخرج از ادبیات و بهره‌گیری از روش آماری است. به عنوان نمونه در کتاب «بیم و امید» میزان فراوانی امثال و حکم بر اساس مضامین و مؤلفه‌های فرهنگ اجتماعی– سیاسی در جدولهایی ارائه و داده‌های آماری تجزیه و تحلیل شده است (حمیدی، ۱۳۷۹: ۵۴). در مقالهٔ «بررسی روانشناختی سه منظومهٔ غنایی فارسی» نیز با استفاده از آزمونهای آماری، میزان انطباق هر یک از سه منظومهٔ خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ویس و رامین با نظریهٔ روانکاوی فروید بررسی شده است (اقبالی، و گیوی، ۱۳۸۳: ۱–۱۶). یکی دیگر از روشهای معمول، داشتن نگاه جزئی‌نگر و ژرف‌کاوانه به ادبیات است؛ زیرا تحلیلهای روانشناختی و جامعه‌شناختی با توجه به جزئیات امکان‌پذیر می‌شود؛ مثلاً گاهی جزئیات بسیار کوچک و حوادث حاشیه‌ای –که ممکن است خواننده به آن توجهی نشان ندهد– مورد توجه قرار گرفته، تحلیل می‌شوند؛ مثل تکرار یک واژه یا عبارت، نحوهٔ رفتار شخصیت داستانی در حادثه‌ای، چگونگی قرار گرفتن شیئی در گوشه‌ای، حرکتی جزئی و غیره.

۵. هر دو رهیافت نگاهی کارکردی به پدیدهٔ ادبیات دارند و درصددند تا مسائل مورد نظرخود را با بهره‌گیری از ادبیات توضیح دهند؛ به همین دلیل روانشناسان و جامعه‌شناسان با نظریه‌های به رسمیت شناخته شده در رشتهٔ خود و با چارچوبهای از پیش تعیین شده به بررسی ادبیات می‌پردازند؛ مثلاً در تحلیل روانشناختی آثار ادبی با الگوهایی مانند عقدهٔ ادیپ یا عقدهٔ الکترا، نظریهٔ مقاومت و سرکوب، نظریهٔ نهاد، خود و فراخود، نظریهٔ فرافکنی و غیره بسیار روبه‌رو می‌شویم. دکتر شایگان‌فر داستان رستم و اسفندیار را بر اساس نظریهٔ نهاد، خود و فراخود، تحلیل کرده است (شایگان، ۱۳۸۰: ۱۲۰–۱۲۳). دکتر سروش ایادی نیز در کتابی به نام «بررسی آثار صادق هدایت از دیدگاه روانشناسی» همهٔ جنبه‌های رفتاری تصویرشده در «بوف کور» را به صورت جزئی بررسی کرده و مشخصات بیماریهای مطرح‌شده در این داستان را به ترمینولوژی روانشناسی نسبت داده است (ایادی، ۱۳۳۸). در تحلیل جامعه‌شناختی نیز با الگوهایی مثل هنجار اجتماعی، ساختارهای اجتماعی، بازنمود اجتماعی و غیره به تحلیل آثار پرداخته می‌شود.

۶. ساختار زبان در هر دو رهیافت به موضوع مطالعاتی آنها تعمیم داده می‌شود؛ همان طور که قبلاً اشاره شد ضمیر ناخودآگاه آدمی در روانشناسی ساختاری و جامعه در جامعه‌شناسی ادبی دارای ساختاری زبان گونه‌اند.

تفاوتهای دو رهیافت

دو رهیافت جامعه‌شناسی و روانشناسی ادبیات با وجود شباهتهای متعدد، تفاوتهای اساسی در مواجهه با ادبیات دارند؛ مهم‌ترین این تفاوتها عبارت‌اند از:

۱. ادبیات در رهیافت روانشناسانه پدیده‌ای شخصی است که با نویسنده و شاعر ارتباط ناگسستنی دارد. روانشناسان برخلاف نظر رولان بارت –که با اعلام مرگ مؤلف رشتهٔ ارتباط متن ادبی با نویسنده را پاره کرده است– به ارتباط مستقیم میان نویسنده و متن ادبی اعتقاد دارند. به نظر آنان نویسنده شخصیت خود را در اثرش فرافکنی می‌کند. اما ادبیات در رهیافت جامعه‌شناختی پدیده‌ای اجتماعی است که ریشه در جامعه دارد. ادبیات در قالب گروه اجتماعی در تعامل با گروههای دیگر قرار دارد و ضمن آنکه از آن گروهها و تغییر و تحولات اجتماعی اثر می‌پذیرد، بر روند فعالیتهای آنها نیز تأثیر می‌گذارد.

۲. در رهیافت روانشناختی، ضمیر ناخودآگاه نویسنده اهمیت زیادی دارد، در حالی که در رهیافت جامعه‌شناختی بیشتر ضمیر خودآگاه و کوششهای آگاهانهٔ آن مورد توجه است.

یکی از مفاهیم بنیادی در نظریهٔ فروید تقسیم ذهنیت آدمی به سه بخش خودآگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه است. فروید معتقد بود رفتار انسانها بیشتر از بخش ناخودآگاه ذهن ناشی می‌شود و فقط از طریق کشف و تحلیل ناخودآگاه می‌توان به شناخت واقعی نویسنده دست یافت؛ زیرا نویسنده با همان ذهنی زندگی می‌کند که اثر هنری خود را می‌آفریند. هنرمند خلاّق دو ذهن ندارد که با یکی زندگی کند و با دیگری بیافریند؛ هنرمند در لحظهٔ آفرینش هنری، فراتر از آرزوها، انگیزه‌ها، احساسها و کشمکشهای پنهان خود نمی‌رود (صنعتی،۱۳۸۰: ۶۸ و ۸۴). بنابراین توجه به ضمیر ناخودآگاه در تحلیل ادبی در کانون توجه رهیافت روانشناختی قرار دارد. اما در رهیافت جامعه‌شناختی مقاصد آگاهانهٔ افراد، از جمله مؤلف در فرایند آفرینش ادبی اهمیت بیشتری دارد؛ لذا جامعه‌شناس مقاصد آگاهانهٔ نویسنده را همچون نشانه‌ای در

میان انبوه نشانه‌های دیگر، نوعی تأمل و بازاندیشی نویسنده در اثرش می‌داند که افکاری را در ذهن او برمی‌انگیزد و در متن بازتاب می‌یابد (گلدمن، ۱۳۷۶: ۳۴۵-۳۴۶).

۳. رهیافت روانشناختی درونگراست و بیشتر بر ذهنیت افراد اعم از نویسنده، شخصیتهای متن و خواننده استوار است، در حالی که رهیافت جامعه‌شناختی برونگراست و بیشتر بر عینیت بیرونی تأکید می‌ورزد.

متنهای ادبی از نظر فروید و روانکاوان کلاسیک رؤیاگونه‌اند و رابطهٔ نویسنده با اثرش مانند رابطهٔ رؤیابین با رؤیاست؛ زیرا ادبیات و رؤیا، هر دو از مستقیم‌گویی دوری می‌کنند و هردو با تصاویر، نمادها و استعاره‌ها سر و کار دارند (پاینده، ۱۳۸۲: ۷۷)؛ از این رو برای تفسیر و تحلیل متون ادبی باید از شیوه‌های روانشناسانهٔ رایج در تعبیر خواب استفاده کرد. از نظر فروید همان طور که رؤیا دو محتوای آشکار و پنهان دارد و باید محتوای آشکار آن را پلی برای رسیدن به محتوای پنهان آن دانست، در ادبیات نیز باید از معنای ظاهری متن عبور کرد تا به لایه‌های زیرین تفکر نویسنده رسید. همان طور که رؤیا مجالی برای بروز امیال و آرزوهای سرکوب شده در بیداری است، متن ادبی نیز بازتاب آن دسته از امیال و آرزوها در ناخودآگاه شاعر یا نویسنده است که در وجودشان سرکوب شده‌اند و بدون دخالت آنان دوباره مجال بروز یافته‌اند.

امّا در رهیافت جامعه‌شناختی، آثار ادبی با واقعیتهای عینی و خارجی پیوند می‌یابند و در ارتباط با دنیای بیرون قرار می‌گیرند و در پرتو اوضاع ملموس اجتماعی، اقتصادی و تاریخی تفسیر می‌شوند؛ به همین دلیل آثاری که از نویسندگان رئالیست یا ناتورالیست منتشر شده‌اند ظرفیت بیشتری برای نقد جامعه‌شناسانه دارند. همچنان که آثار نویسندگان مکتب رمانتیسم و سورئالیسم به دلیل درونگرایی و پرداختن به امور ذهنی ظرفیت بیشتری برای نقد روانشناسانه دارند.

۴. اگر مجموعهٔ آرا و نظریه‌های مطرح شده در سیر تکاملی این دو رهیافت را در نظر بگیریم، امروزه در تحلیلهای هر دوی آنها، سه رکن اصلی ادبیات: نویسنده، متن ادبی و خواننده مورد توجه قرار می‌گیرد؛ اما برایند تحلیلهای ارائه شده نشان می‌دهد که رهیافت روانشناختی بیشتر بر تحلیل شخصیت نویسنده و رهیافت جامعه‌شناختی بیشتر بر تحلیل متن ادبی استوار است. بخش مهمی از مباحث تحلیل متن یا خواننده که در رهیافت روانشناختی مطرح می‌شود نیز

برای پی بردن به شخصیت نویسنده است. ازنظر فروید «شاعران و نویسندگان در حکم بیماران عصبی‌اند و اثرشان در حقیقت گزارشی از بیماری آنان است.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۷) از این رو، متن در رهیافت روانشناختی نشانهٔ بیماری تلقّی می‌شود که می‌توان با مطالعهٔ آن به روان رنجور مؤلف پی‌برد و ریشه‌های روان رنجوری او را در ضمیر ناخودآگاه او -که با دوران طفولیت پیوندی ناگسستنی دارد- شناخت. حتی شخصیتهای داستانها نیز انسانهایی زنده و حقیقی انگاشته می‌شوند که عقده‌های خاص خود را دارند؛ همان طور که رامان سلدن علت تعلّل هملت در به عقوبت رساندن قاتلان پدرش را با نظریهٔ فروید دربارهٔ عقدهٔ ادیپ مرتبط دانسته است (سلدن، ۱۳۷۳: ۱۲۵–۱۳۴). در این رهیافت مطالعهٔ انتقادیِ پیش‌نویسهای نویسنده نیز مورد توجه قرار می‌گیرد؛ زیرا تفاوتها و ناهماهنگیهای پیش‌نویس با متن نهایی و ژرف‌کاوی در قسمتهایی که مؤلف از آن صرف‌نظرکرده است، ناخودآگاه او را بهتر نشان می‌دهد. در رهیافت روانشناختی هنرمندان بر اساس روانشان طبقه‌بندی می‌شوند. ال روسو، پژوهشگر معاصر رومانیایی، سه نوعِ اصلی هنرمندان را از همدیگر متمایز می‌کند: ۱. نوع خوشایند؛ ۲. نوع آنارشیست اهریمن‌زده؛ ۳. نوع متعادل اهریمن‌زده که بزرگ‌ترین نوع است و از تقابل خوشایند و آنارشیست و ترکیب آنها به وجود می‌آید (ولک، و وارن، ۱۳۷۳: ۸۸).

در رهیافت جامعه‌شناختی بیشتر با «متن‌محوری» مواجه هستیم. در این رهیافت متن آینهٔ تمام‌نمای جامعه است و فهم و تحلیل درست آن ما را با اوضاع محیطی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی جامعه آشنا می‌کند؛ همان طور که نویسندهٔ مقالهٔ «جامعه‌شناسی رمان فارسی» تلاش کرده است تا با بررسی ساختار اجتماعی چهار رمان فارسی، تصویر روشنی از جامعه‌ای که در این آثار بازتاب یافته است عرضه کند (غلام، ۱۳۸۳).

اصولاً جامعه‌شناسی نهاد ادبی کاملاً بر متن تمرکز می‌کند. ژاک دوبوا، از نظریه‌پردازان این نظریه، برجامعه‌شناسی همهٔ متون تأکید می‌کند، نه بر جامعه‌شناسی متنی خاص. وی ساختاری را تدارک می‌بیند تا برای طبقه‌بندی گروههای متنی مانند مکتبها و جنبشهای ادبی به کار آید. این نظریه نقطهٔ آغاز ظهور «تجزیه و تحلیل گفتمان ادبی» قرار گرفت؛ یعنی خوانش اجتماعی متن فقط در صورتی ممکن است که شکل ادبی و واقعیتهای اجتماعی یکسان قلمداد، و به یک چشم نگریسته شوند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۴۸).

۵. تحلیل خوانندگان متون ادبی در رهیافت روانشناختی براساس واکنش رفتاری آنـان بررسـی می‌شود. امّا در رهیافت جامعه‌شناختی میزان آگاهیهایی که خواننده بـا خوانـدن مـتن ادبـی بـه دست می‌آورد، مهم‌تر است. در رهیافت روانشناختی واکنشی که خواننـده بـه هنگـام خوانـدن متن نشان می‌دهد، بازتاب شخصیت اوست. هر فردی بر اساس ذهنیت فـردی خـود بـه مـتن واکنش نشان می‌دهد. بسیاری از خوانندگان هنگـام خوانـدن اثـر، خـود را بـا شخصـیتهای آن همانند می‌کنند و ناخودآگاه به شناختی از خود دسـت مـی‌یابنـد. منشـأ قرائتهـای گونـاگون و برداشتهای متفاوت از متن ادبی نیز از آن‌روست که هریک از خوانندگان، شخصیت خـود را در آینهٔ متون می‌جویند و بر اساس هویت خویش به حـوادث و شخصـیتهای مـتن عکـس‌العمـل نشان می‌دهند. واکنش خوانندگان به متن ادبی چهار نوع اسـت: ۱. «توقـع»: زمـانی اسـت کـه محتوای اثر ادبی در زنجیرهٔ آرزوهای خواننده قرار دارد. ۲. «دفاع»: زمـانی اسـت کـه ذهـن در مقابل عناصری از دنیای متن که می‌خواهد وارد ذهن شود، مقاومت نشان می‌دهد و آنها را پس می‌زند یا حذف می‌کند. ۳. «خیال»: زمانی است که خواننده عناصری را که در متن ادبی وجـود ندارد، از ذهن خود به آن می‌افزاید. ۴. «تبدیل»: زمانی است که خواننده معنای اثر را دگرگـون می‌کند (پاینده، ۱۳۸۲: ۹۷).

براساس نظر نورمن هالند –که می‌کوشد نوعی توازن بین خواننده و متن به وجود بیـاورد– خواننده با مضمونِ هویّتش به متن می‌اندیشد؛ لذا خواندنِ متن در درجهٔ اول نوعی بـازآفرینی هویّت است. توقعات خواننده از متن در فرایند خوانـدن محقـق نمـی‌شـود، بـه همـین سـبب خواننده به تدابیر دفاعی متوسل می‌شود و معانی را دگرگون می‌کند تا هم امکان انطباق هویّت خود را فراهم آورد و هم اینکه بر هویت خویش صحه گذارد (رایت، ۱۳۷۳: ۱۰۲)؛ بنـابراین در مباحث جدید روانشناسی ادبیات، رابطهٔ خواننده با متن دوسویه است و معنا نتیجهٔ این تعامـل است.

اما در رهیافت جامعه‌شناختی به عکس‌العمل خوانندگان توجه می‌شود و پاسخ این سـؤالها بررسی می‌شود که آثار ادبی چه تأثیراتی بر آگاهی مردم دارنـد و چـه تغییراتـی در ارزشـهای اجتماعی به وجود می‌آورند؟ میزان اقبالی که مردم به اثر ادبی نشان می‌دهند چقدراست؟ علـل کاهش یا افزایش استقبال از اثر چیست؟ اوضاع اجتمـاعی و اقتصـادی در روابـط خواننـده بـا نویسنده و روابط خواننده با متن چه تـأثیری دارد؟ میـزان مطالعـهٔ آثـارادبی در جامعـه چقـدر

است؟ نیازهای محتوایی هر گروه از خوانندگان مثل پیران، جوانان و کودکان چیست؟ فاصلهٔ میان آنچه درجامعه خوانده می‌شود و آنچه باید خوانده شود چه میزان است؟ و ...

نتیجه

مطالعات ادبی در گذشته همیشه با رهیافتهای مختلف نظری و عملی همراه بوده است. روانشناسی ادبیات و جامعه‌شناسی آن دو رهیافت از نقد ادبی‌اند که با نگاهی بین‌رشته‌ای و استوار کردن معنای ادبی بر عوامل برون‌متنی، در صدد ارائهٔ تحلیلهایی تازه از متون ادبی بوده‌اند. این دو رهیافت با وجود تفاوتهای اساسی که در اهداف، رویکردها و روشهای آنها دیده می‌شود، می‌توانند در دستیابی به شناختی بهتر از پدیده‌های ادبی اعم از متن، نویسنده و خواننده، مکمّل همدیگر باشند؛ زیرا اگرچه ادبیات ریشه در عواطف و تخیلات نویسنده یا شاعر دارد، عوامل محیطی و اوضاع اجتماعی در شکل‌دهی به شخصیت نویسنده نقش مهمی دارند؛ بنابراین هر اثر ادبی، هم محصول روان نویسنده یا شاعر است و هم نشانه‌ای از سنتهای فرهنگی و آداب اجتماعی.

بررسی روانشناسانهٔ اثری در بسیاری از موارد مستلزم ارائهٔ تحلیلی از اوضاع تاریخی و اجتماعی جامعهٔ زمان نویسنده است، همان طور که در موارد زیادی برای گشودن گره‌های نقد اجتماعی باید انگیزه‌های روانی و شخصی نویسنده را کاوید. بنابراین تحلیل روانشناختی ادبیات با بررسیهای جامعه‌شناختی آن کامل می‌شود و بالعکس، به شرط آنکه هر کدام از این دو رهیافت به آرا و نظریات فردی خاص محدود نشود و سیر تکاملی نظریه‌ها در هر کدام مورد توجه قرار گیرد؛ مثلاً آرای فروید که در آن همه چیز به ضمیر ناخودآگاه شخصی نویسنده یا شاعر نسبت داده می‌شود و انگیزه‌های آنان به عقده‌های جنسی منحصر می‌گردد، شاید قابل جمع شدن با رهیافت جامعه‌شناختی نباشد؛ اما نظریهٔ یونگ دربارهٔ نمادهای جهانی و تأثیر ناخودآگاه جمعی در فرایند آفرینش ادبی نشان می‌دهد که او تا اندازه‌ای به مسائل تاریخی و اجتماعی توجه دارد.

منابع

اقبالی، ابراهیم، و حسین قمری گیوی؛ «بررسی روانشناختی سه منظومهٔ غنایی فارسی»، ***مجلّهٔ پـژوهش زبان و ادبیات فارسی***؛ دورهٔ جدید، ش۲ (بهار و تابستان ۱۳۸۳).

ایادی، سروش؛ ***بررسی آثار هدایت از نظر روانشناسی***؛ تهران: سینا، ۱۳۳۸.

بارت، رولان؛ ***لذت متن***؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.

پاینده، حسین؛ ***گفتمان نقد***؛ تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.

حمیدی، محمد محسن؛ ***بیم و امید***؛ تهران: سفیر، ۱۳۷۹.

رایت، الیزابت؛ «*نقد روانکاوانهٔ مدرن*»، ترجمهٔ حسین پاینده، ***ارغنون***؛ ش ۴ (۱۳۷۳).

سلدن، رامان؛ «نقد روانکاوانهٔ نمایشنامهٔ هملت»، ترجمهٔ حسین پاینده، ***ارغنون***؛ ش ۴ (۱۳۷۳).

شایگان‌فر، حمید رضا ؛ ***نقد ادبی***؛ تهران: دستان، ۱۳۸۰.

شمیسا، سیروس؛ ***نقد ادبی***؛ تهران: فردوسی، ۱۳۷۸.

صنعتی، محمد؛ ***تحلیلهای روانشناختی در هنر و ادبیات***؛ تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۰.

علایی، مشیت؛ «ادبیات و روانشناسی»، ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***؛ ش۴۲ (اردیبهشت۱۳۸۰).

غلام، محمد؛ «جامعه‌شناسی رمان معاصر فارسی»، ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تربیت معلم***؛ س۱۲، ش۴۴– ۴۵.

قاسم‌زاده، حبیب الله؛ ***استعاره و شناخت***؛ تهران: فرهنگان، ۱۳۷۹.

گرین، ویلفرد، و دیگران؛ ***مبانی نقد ادبی***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶.

گلدمن، لوسین؛ *جامعه، **فرهنگ و ادبیات***؛ ترجمهٔ محمدجعفر پوینده؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۶.

مکاریک، ایرنا؛ ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگه، ۱۳۸۴.

ولک، رنه، و آوستن وارن؛ ***نظریهٔ ادبیات***؛ ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

هارلند، ریچارد؛ ***درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی (از افلاطون تا بارت)***؛ گروه ترجمهٔ شیراز؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۲.

یاوری، حورا؛ ***روانکاوی و ادبیات***؛ تهران: تاریخ ایران، ۱۳۷۴.

مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید

دکتر حسین پاینده*

مقدمه

یکی از معضلات نقد ادبی در کشور ما، جایگاه تعیین‌کننده‌ای است که در بررسی متن برای مؤلف قائل هستیم. بیشتر مقالات نقد، خواه نقد آثار ادبیِ معاصر خواه، به ویژه نقد آثار کلاسیک، با این پیش‌فرض نوشته می‌شوند که برای فهم معنای این متون، ناگزیر باید با شرح حال مؤلف آشنا بود؛ زیرا متن از ذهن نویسنده تراوش کرده است و بدون دانستن موضوعاتی از قبیل اینکه مؤلف چه پس‌زمینهٔ خانوادگی داشته، یا در کجا دورهٔ کودکی و نوجوانی را سپری کرده، یا به کدام مرام باور داشته است، نمی‌توان معنای آثار مؤلف را دریافت. به سخن دیگر، در روش‌شناسیِ رایج در مطالعات ادبی در کشور ما، متن هنوز حاشیه‌ای بر شخصیت نویسنده محسوب می‌شود. به عبارتی، سرچشمه یا خاستگاه معنا، شخصیت مؤلف است و نه خودِ متن. به تبعِ این دیدگاه، نقد ادبی هم اغلب به بازگویی «حقایقی» ظاهراً قطعی و مناقشه‌ناپذیر دربارهٔ احوال نویسنده و تلاش برای اثبات اینکه دانستن این «حقایق» چقدر خواندن و فهم متونِ نوشته شده به قلم آن نویسنده را بر خواننده تسهیل می‌کند، فرو کاسته

* دانشیار نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبائی

می‌شود.

توجه به جایگاه مؤلف در نظریه و نقد ادبی، مسبوق بـه سـابقه‌ای بسـیار طـولانی اسـت و قدمت آن به بیش از سه قرن پیش از میلاد مسیح (ع) می‌رسد. افلاطون نخستین فیلسوفی بـود که این توجه را در قالب یک نظریه (محاکات) تدوین کرد و در رسـالهٔ **جمهـوری** بـه بحـث دربارهٔ این موضوع پرداخت که شاعر کیست و شعر گفتنش حکمِ انجام دادنِ چه کاری را دارد. از این رو، می‌توان گفت بیش از دو هزار سال پیش نظریهٔ ادبی با عطف توجه به مؤلـف آغـاز شد و از آن پس تا به امروز در هر نظریهٔ جدیدی که نظریه‌پردازان گوناگون دربـارهٔ ماهیـت و کارکرد ادبیات یا نحوهٔ بررسی متون ادبی مطرح کرده‌اند، به نحوی از انحـاء بـه همـین مسـئلهٔ بنیادین پرداخته و دیدگاهی راجع به آن مطرح شده است.

اما آنچه بررسی جایگاه مؤلف را در کشور ما ضروری می‌کند، این است که به نظر می‌رسد قدمت چند هزار سالهٔ مسئلهٔ مؤلف در نظریه‌های گوناگون ادبی از زمان افلاطون تا بـه امـروز، چندان در پیچیده کردن نگرش پژوهشگران و منتقدان ادبیِ ما به این موضـوع تـأثیری نداشـته است و به خصوص نظریات جدیدتری که از قرن بیستم به این سو در ایـن بـاره مطـرح شـده است، هنوز آن‌گونه که باید، شناخته شده نیستند. دیدگاه «مؤلف‌محور» نـه فقـط در نقـد متـون ادبی در کشور ما غلبه‌ای بلامنازع دارد، بلکه یگانه شـیوهٔ رسـمیِ تـدریس ادبیـات فارسـی در دانشگاههای ما نیز هست. پیامد این منظر ساده‌پندارانه که «هر متنی از ذهن و شخصیت مؤلـف نشئت می‌گیرد، پس باید ابتدا زندگینامهٔ مؤلف را شناخت تا بعد بتـوان معنـای مـتن را کشـف کرد»، سترون شدن پژوهشهای ادبی بوده است. این باور که معنای متون ادبی را بایـد «کشـف» کرد، خود دلالت بر این دارد که معنا امری از پیش تعیین‌شـده، «پنهـان‌شـده» و ثابـت و واحـد است و در آن نمی‌توان مناقشـه کـرد؛ زیـرا «حقـایق زندگینامـه‌ای» محلـی بـرای جـدل بـاقی نمی‌گذارند. این باور علاوه بر اینکه مخل روحیهٔ پژوهشگری و نقد است، منجر به این گرایش انفعال‌گرایانه شده است که بنابراین، متون ادبی را فقط می‌توان فراگرفت.

مقالهٔ حاضر کوششی است برای پرتوافشانی بر پیچیدگیهای مسئلهٔ جایگاه مؤلف در برخـی از مهم‌ترین نظریه‌های ادبی مدرن. به این منظور، در بخش بعدی، سه نظریهٔ نقادانه که هر یـک سهم بسزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های جدید دربارهٔ مؤلف داشته‌اند، بر مبنـای تقـدم و تـأخرِ

پیدایش این نظریه‌ها، بحث و بررسی می‌شوند. این سه نظریه عبارت‌اند از: «نقد نو»، فرمالیسم روسی و پساساختارگرایی. بخش پایانی مقاله به ارائهٔ جمع‌بندی از بحثهای جایگاه مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید اختصاص دارد.

۱. نقد نو

در نظریه‌های ادبی، هر چقدر به دورهٔ معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، اهمیت مؤلف در تعیین معنای متن کاهش می‌یابد. به عبارتی، بین ارج نهادن به منزلت مؤلف از یک سو و برجسته کردن کیفیات ادبیِ متن از سوی دیگر، نسبتی معکوس وجود دارد. در غالب نظریه‌های رایج تا پیش از پیدایش «نقد نو» در دههٔ ۱۹۳۰م.، مؤلف «خداوندگارِ» متن تلقی می‌شد؛ یعنی فرض بر این بود که مؤلف همچون خدا متن را «می‌آفریند» و مقدرات آن را رقم می‌زند. اگر این دیدگاه را بپذیریم که متن از ذهنیت، نیّات و زندگینامهٔ مؤلف سرچشمه می‌گیرد و به عبارتی، مؤلف «صاحب» متن است، آن‌گاه باید نتیجه بگیریم که معنای متن به مؤلف تعلق دارد و هرگونه تفسیر دربارهٔ آن نیز به طریق اولی فقط از سوی مؤلف یا با تأیید وی، می‌تواند اعتبار داشته باشد. با این تفکر باید پرسید نقش منتقد ادبی چیست؟ پاسخ طرفدارانِ دیدگاه سنتی این بود که منتقد در بهترین حالت فقط بر معنایی صحّه می‌گذارد که حاصل نیّت مؤلف یا منطبق با آن است. اگر مؤلف «خداوندگارِ» متن است، منتقد ادبی هم حکم «پیامبری» را دارد که آنچه در متن «وحی» شده است، ابلاغ می‌کند. پیداست که در این دیدگاه سنتی، بررسی کیفیات ادبیِ خودِ متن یا چندان اهمیتی ندارد یا فقط پس از «کشف» معنای «پنهان» در متن و برای تأیید آن درخور بررسی است.

پیدایش «نقد نو» در نخستین دهه‌های قرن بیستم را باید نقطهٔ عطفی در این تلقی سنتی دربارهٔ مؤلف دانست. مهم‌ترین برنهاد «منتقدان نو» این بود که معنای متن را فقط در خود متن و با بررسی ویژگیهای آن می‌توان کاوید. هرگونه ملاحظهٔ برون‌متنی، از قبیل ملاحظات زندگینامه‌ای یا ملاحظات تاریخی، از عینیتْ‌مبنایی نقد می‌کاهد، لذا نباید جایی در فرایند نقد داشته باشد. پیدایش این دیدگاه جدید که مؤلف را از مقام خداوندگاریِ متن خلع می‌کرد، البته حاصل تحولات فکری و نظری‌ای بود که از سدهٔ نوزدهم زمینهٔ مناسبی برای ظهور گرایشهای فرمالیستی در نقد ادبی فراهم کرده بودند. برای مثال، شاعر انگلیسی جان کیتس[۱] در

دههٔ دوم قرن نوزدهم این نظر را مطرح کرد که شاعرِ توانا باید از «قابلیت سلبی»[۲] برخوردار باشد؛ یعنی بتواند هویت ذهنیِ خود را از راه همدلیِ عاطفی و به طرزی ارتجاعی چنان در موضوع شعر مستغرق کند که موقع سرودن شعر، دیگر هویتی از آنِ شخصِ خودش نداشته باشد. بدین ترتیب، مؤلف می‌تواند ابتدا شخصیت خویشتن را نفی کند، سپس واقعیت و پیچیدگیهای آن را ادراک کند تا سویه‌ای عینیت‌مبنا به نگارش ببخشد و نظام ارزشیِ خود را در تألیف دخیل نکند. از نظری که کیتس مطرح کرد، چنین مستفاد می‌شود که در بررسی شعر یا هر متن ادبی، استناد به ویژگیهای شخصیتِ مؤلف کاری گمراه‌کننده است؛ زیرا برخلاف آنچه منتقدان سنتی فرض کرده بودند، آن شاعری تواناتر است که عینی‌تر (بدون واسطه قرار دادنِ نَفْسِ خود) شعر بسراید. شکل مشابهی از همین دیدگاه را در نظریه‌پردازیهای کسان دیگری می‌توان دید که پس از کیتس اصطلاح «فاصلهٔ زیباشناختی» را در نقد ادبی باب کردند، اصطلاحی که به طریق اولی حاکی از لزوم غیرشخصی کردنِ فرایند تألیف است. باید افزود که مشابه همین نظرات در ضدیت با تبعیت متن از منویّات مؤلف را در آرای فیلسوف آلمانی، ویلهلم دیلتی،[۳] و سایر اصحاب نظریهٔ تأویل[۴] می‌توان دید که تقریباً همزمان با کیتس به بررسی فرایند قرائت پرداختند و آن را نه فرایندی منفعلانه، بلکه فرایندی توأم با فعالیتِ معناسازانهٔ خواننده دانستند و با این فرض مخالفت کردند که مؤلف بصیرتی برتر از خواننده یا منتقد دربارهٔ معنای متن دارد. از نظر ایشان، هرآنچه مؤلف دربارهٔ معنای متن بگوید، فقط حکم تفسیری از مجموعه تفاسیر ممکن را دارد و منتقد به جای بازیابیِ معنای مورد نظر نویسنده، باید معنای متن را برسازد.

اما در قرن بیستم، منتقدی که یکی از محکم‌ترین استدلالها را بر ضد نظریه‌های مؤلف‌محور مطرح کرد و تأثیر بسزایی در شکل‌گیری آرای «منتقدان نو» باقی گذاشت، شاعر بریتانیاییِ آمریکایی‌تبار، ت.س. الیوت[۵] بود. الیوت در مخالفت با دیدگاه کسانی که اثر ادبی را آینهٔ تمام‌نمای شخصیت مؤلف می‌پندارند، در مقالهٔ مشهوری با عنوان «سنت و قریحهٔ فردی» (۱۹۱۹) استدلال می‌کند که آن هنرمندی در کار خود توفیق می‌یابد که «دائماً از خویشتن درمی‌گذرد و پیوسته شخصیتش را محو می‌کند». الیوت سپس برای روشن کردن این موضوع که مؤلف چگونه شخصیت خویش را در متنی که می‌نویسد محو می‌کند، قیاسی را دربارهٔ نتیجهٔ حاصل از ترکیب دو گاز در یک فعل و انفعال شیمیایی ذکر می‌کند و می‌گوید:

«[اکسیژن و دی‌اکسید گوگرد] وقتی در مجاورت فیلامان پلاتین با یکدیگر ترکیب می‌شوند، اسید گوگرد به وجود می‌آورند. این ترکیب صرفاً زمانی صورت می‌گیرد که پلاتین هم [در این فعل و انفعال] وجود داشته باشد؛ اما در اسیدِ حاصل، هیچ نشانه‌ای از پلاتین نیست و خود پلاتین هم ظاهراً از این ترکیب تأثیری نپذیرفته و همچنان معطل و خنثی و تغییرنیافته باقی مانده است. ذهن شاعر همانند آن تکهٔ پلاتین است. شاید بخشی از ذهن شاعر یا تمام ذهنش بر تجربیاتِ خودِ او تأثیر بگذارد؛ لیکن هنرمند هر چقدر کمال هنری‌اش بیشتر باشد، در درونش به همان میزان جدایی تمام‌عیارتری بین او که رنج می‌بَرَد و ذهنی که [متن ادبی را] خلق می‌کند، وجود خواهد داشت و ایضاً به همان میزان، ذهنش شور و هیجانی را که مواد و مصالح کار آن‌اند به نحو کامل‌تری هضم و مستحیل خواهد کرد.» (۱۷)

از بحث الیوت این نتیجه برمی‌آید که برای فهم متن ادبی، نمی‌توان به مؤلف متن استناد کرد، یا نباید کوشید تا ذهنیت مؤلف و شخصیت او را شناخت، یا با بررسیِ متن آن را بازسازی کرد. مؤلف فقط با درگذشتن از خود و تبدیل شدن به میانجی می‌تواند زمینهٔ نگارش متن را فراهم کند. مؤلف از نظر الیوت کسی است که به سبب دانستگی، درون خود رنج می‌بَرَد. اما مؤلف اگر بخواهد موفق به خلق اثری ادبی شود، باید ابتدا شور و هیجانی را که ساختمایه‌های نگارش متن هستند، در خود مستحیل کند، و بعد دست به نوشتن اثر بزند. به بیان دیگر، تا زمانی که مؤلف ذهن خلاق خود را از شخصیتِ رنج‌کشیده‌اش مجزا نکند، امکان نگارش متن را نخواهد داشت. بنابراین مفروضات، برای فهم معنای متن یا برای نقد متن هم نمی‌توان به اطلاعاتی که شخصیت نویسنده یا باورها و خُلق و خوی او بر ما معلوم می‌کنند، استناد کرد؛ زیرا آنچه موجب نوشتن متن شده، کنار گذاشتن همان شخصیت و باورها و خُلق و خو است. الیوت در ادامهٔ همین مقاله، چنین نتیجه می‌گیرد:

«شاعر در پی ابراز «شخصیتش» نیست، بلکه واسطهٔ هنریِ خاصی دارد ــصرفاً واسطهٔ هنری و نه شخصیتــ که تأثرات ذهنی و تجربیات به شیوه‌های غریب و غیرمنتظری در آن با یکدیگر ترکیب می‌شوند. آن تأثرات ذهنی و تجربیاتی که برای شخص شاعر اهمیت دارند، ممکن است در شعر او منعکس نشوند و آن تأثرات و تجربیاتی که در شعرش اهمیت می‌یابند، ممکن است در خود او ــیعنی در شخصیتشــ نقش بسیار کم‌اهمیتی داشته باشند.» (۲۰)

پس در آثار هر مؤلفی، به مجموعه‌ای از مضامین می‌توان برخورد که چه بسا در شخصیت و ذهنیت خاص نویسنده چندان هم اهمیتی نداشته‌اند، از آنجا که ذهن مؤلف همچون یک

کاتالیزور عمل کرده است، آن مضامین در آثار او مطرح شده‌اند. از این رو، این پیش‌فرض که هر نویسنده‌ای فقط آن مضامینی را در آثارش می‌پروراند که خود به آنها به طور خاص نظر داشته است، لذا برای فهم مضمون اثر باید ناگزیر به ذهن مؤلف راه بُرد یا شخصیتش را از طریق بررسی زندگینامه یا اطلاعاتِ برون‌متنی شناخت، به‌طور کلی پیش‌فرضی مغلوط و در «نقد نو» گمراه‌کننده محسوب می‌شود. این جملهٔ الیوت که «[سرودن] شعر [در حکم] بیان بی‌محابای احساسات و عواطف نیست، بلکه گریز از احساسات و عواطف است؛ شعر بیان شخصیت شاعر نیست، بلکه گریز از آن شخصیت است» (۲۱)، دعوتی است برای روی گرداندن از رهیافت سنتی که متن را عین بیانیهٔ آرای مؤلف می‌داند و روی آوردن به نقد فرمالیستی که خود متن را یگانه منبع قابل اعتماد برای بحث دربارهٔ معنا تلقی می‌کند.

نظریه‌پردازان فرمالیستِ دیگر که تأثیر بسزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های جدید دربارهٔ جایگاه مؤلف در «نقد نو» داشتند، ویمست[۶] و بی‌یردزلی[۷] بودند که دو مقالهٔ معروفشان (اولی با عنوان سفسطه دربارهٔ قصد مؤلف که در سال ۱۹۴۶ منتشر شد و دیگری سفسطه دربارهٔ تأثیر اثر که سه سال بعد در سال ۱۹۴۹ انتشار یافت) در بیشتر کتابهای نظریهٔ ادبی مورد استناد قرار گرفته است. ویمست استاد ادبیات بود و بی‌یردزلی فیلسوفی که موضوعِ اصلیِ آثارش زیبایی‌شناسی بود. در مقالهٔ نخست، ویمست و بی‌یردزلی به طرح این دیدگاه می‌پردازند که نیّت مؤلف، تعیین‌کنندهٔ معنا یا ملاکی برای بحث دربارهٔ تأثیر متنی که او به رشتهٔ تحریر درمی‌آوَرَد، نیست. منتقد ادبی نباید بکوشد تا قصد مؤلف را کشف کند؛ زیرا آن قصد را هرگز نمی‌توان با یقین مشخص کرد و در واقع تلاش برای کشف نیّت نویسندگانی که اغلب مرده‌اند، بیشتر به تحقیقی تاریخی شباهت دارد و نقد ادبی محسوب نمی‌شود. در نقد ادبی، قصد مؤلف همان قدر اهمیت دارد که عملاً در متن محقق شده و برای بررسی آن کافی است که با زبان متن و نیز با فرهنگی که متن در آن نگارش یافته است، آشنا باشیم. همان گونه که ویمست و بی‌یردزلی در مقالهٔ خود متذکر می‌شوند، «اگر شاعر در قصد خود توفیق یافته باشد، در آن صورت خودِ شعر نشان می‌دهد که او در پی چه بوده است». (۴) آنان نتیجه گرفتند که برخلاف آنچه تا آن زمان متداول بود، بررسی زندگیِ شاعر برای فهم معنای سروده‌هایش، یا بررسی تاریخ زمانه‌ای که مؤلف در آن می‌زیسته است، یا بررسی نظرات نویسندگان دربارهٔ ادبیات و به‌طور کلی تفحّص دربارهٔ هر جنبه‌ای از متن که به عواملی بیرون از آن متن مربوط

می‌شود، کاری نامربوط به نقد ادبی و مطالعات ادبی است. همچنین پرداختن به پیشینهٔ پیدایش اثر ادبی، به حوزهٔ دیگری از علوم انسانی (به تاریخ) مربوط می‌شود و نه به مطالعات ادبی. اگر منتقدی به جای نقد خودِ متن به چنین موضوعاتی بپردازد، مرتکب آن خطای متداولی شده است که ویمست و بی‌یردزلی آن را «سفسطه دربارهٔ قصد مؤلف»[۸] نامیدند.

ویمست و بی‌یردزلی در مقالهٔ دوم استدلال می‌کنند که خطای متداول دیگر در مطالعات ادبی، «سفسطه دربارهٔ تأثیر اثر» است. به عقیدهٔ آنان، این سفسطه زمانی رخ می‌دهد که منتقد ادبی به جای بررسی متن، از تأثیر عاطفی متن در شخصِ خودش سخن به میان می‌آورد و مثلاً متن را با کلماتی مانند «هیجان‌آور»، «حزن‌آور» یا «روحیه‌بخش» و از این قبیل وصف می‌کند. چنین منتقدی، متن را با پیامدِ عاطفیِ آن اشتباه می‌گیرد؛ حتی اگر متنی از نظر منتقدی «هیجان‌آور» و... تلقی شود، آن‌گاه باید علت آن «هیجان» و غیره را با بررسی خودِ متنْ مورد بحث قرار داد و نه معلول متن را (هیجان، حزن و...)؛ زیرا آن معلول ناشی از یک علت (متن) است. در عین حال به این دو نکته نیز باید توجه کرد: اول اینکه ادبیات برای القای احساس و عاطفه نوشته نمی‌شود، بلکه هر اثر ادبی در واقع متنی با ویژگیهای خود است که باید بررسی شوند؛ دوم اینکه تأثیر متن در همهٔ خوانندگان یکسان نیست؛ پس آن نوع از نقد ادبی که اساساً به تأثیر متن در خواننده می‌پردازد، هرگز نمی‌تواند به نتیجه‌گیریهای عمومی منتهی شود. به جای پرداختن به تأثیراتی که می‌توانند به تعداد خوانندگانْ مختلف باشند و لزوماً قائم به فرد هستند، منتقد ادبی باید معنای اثر را مورد بحث قرار دهد؛ یعنی موضوعی که به سبب ماهیت عمومی‌اش قائم به فرد نیست.

۲. فرمالیسم روسی

فرمالیسم روسی را باید همزاد «نقد نو» نامید، با این توضیح که نه نظریه‌پردازان فرمالیسم روسی از وجود نظریهٔ همزادی به نام «نقد نو» آگاه بودند و نه «منتقدان نو» می‌دانستند که کسانی کمابیش همزمان با آنان در روسیه رهیافت جدیدی را بنیان می‌گذارند که دیدگاه مشابهی را دربارهٔ جایگاه مؤلف اتخاذ کرده است. فرمالیسم روسی در دههٔ دوم قرن بیستم در مخالفت با مکتبهای سنتی‌ای شکل گرفت که متون ادبی را فقط در پرتو اطلاعات تاریخی دربارهٔ زمانهٔ تألیف اثر، یا در پرتو اطلاعات روانشناختی دربارهٔ مؤلف بررسی می‌کردند.

نظریه‌پردازان این رهیافت جدید، دو هدف اصلی داشتند: نخست اینکه می‌خواستند با مشخص کردن روش‌شناسیِ خاص ادبیات (متمایز با روش‌شناسیِ سایر حوزه‌های علوم انسانی مانند تاریخ و امثال آن)، شالوده‌ای علمی و شیوه‌هایی متفاوت برای نقد متون ادبی تبیین کنند؛ دوم اینکه می‌خواستند با دیدگاه غالبی که ادبیات را فقط بازتاب واقعیت قلمداد می‌کرد، مخالفت کنند.

برای تحقق این دو هدف، فرمالیست‌های روس کوشیدند تا بحث در خصوص «ادبیّتِ» زبانِ متونِ ادبی را به موضوع اصلیِ نقد تبدیل کنند. از نظر آنان، آثار نویسنده محصول زندگینامهٔ او نیست و کانون توجه منتقد نیز نباید شخصیت مؤلف یا رویدادهای زندگیِ او باشد؛ البته فرمالیست‌های روس مخالف زندگینامه‌پژوهی نبودند؛ همان‌گونه که بوریس توماشِفسکی،[۹] از فرمالیست‌های برجستهٔ روس، در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات و زندگینامه» متذکر شده است، زندگینامهٔ شاعر یا داستان‌نویس «اهمیتی بیشتر [یا دلالتی خاص‌تر] از زندگینامهٔ مخترع یا سردار بزرگ ارتش ندارد». (نقل‌قول شده در جفرسن[۱۰] و رُبی،[۱۱] ۳۳) نکتهٔ مهم‌تر این است که از نظر فرمالیست‌های روس، برخلاف پنداشت غالب در دیدگاه‌های سنتی راجع به نسبت زندگینامهٔ مؤلف و آثار او، گاه فعالیتهای ادبیِ شاعر یا نویسنده است که مسیر یا اهداف زندگیِ او را تعیین می‌کند، و نه برعکس. توماشِفسکی برای نمونه به پوشکین[۱۲] اشاره می‌کند و می‌گوید که این شاعر علاقه داشت مضمون «عشق نهانی و ناکام» را در فرهنگ خود مورد کاوش قرار دهد و بپروراند. در واقع این مضمون نه فقط در اشعار پوشکین، بلکه در زندگیِ شخصی‌اش نیز شکل گرفت و بسط یافت. به همین سبب، پوشکین در نامه‌هایی که به دوستانش می‌نوشت، با لحنی مبهم، از عشق ناکام سخن به میان می‌آوَرْد و در هنگام صحبت کردن با دیگران نیز گاه احساساتش غلیان می‌کرد و سخنان نامنسجم و مبهمی می‌گفت که همگی حکایت از این داشتند که او به کسی عشق می‌ورزد؛ اما معشوق، عشق او را اجابت نکرده است. توماشِفسکی نتیجه می‌گیرد که زندگیِ پوشکین، همچون اشعارش، صناعت‌مندانه و با مایه‌گرفتن از تخیل شکل داده شده است و حکم نوعی آفرینش ثانوی را دارد که برای فهم آن باید آثارش را خواند. به گفتهٔ توماشِفسکی، شاعرانی از قبیل پوشکین «زندگیِ خویش را چونان ابزاری برای تحقق آمالِ ادبی‌شان مورد استفاده قرار دادند و [لذا آشنایی با] این زندگینامه‌ها برای خواننده ضرورت داشت.» (همان‌جا) فرمالیست‌های روس در بررسی آثار

این قبیل شاعران و نویسندگان به زندگینامهٔ آنها نیز ــ هر جا که بتوان زندگینامه را به آثارشان مربوط ساخت ــ توجه می‌کنند؛ اما تأکید می‌ورزند که این زندگینامه‌ها را باید فقط پیامد جانبیِ آثاری دانست که نویسندگان مورد نظر خلق کردند، و نه بالعکس. به این ترتیب، فرمالیست‌های روس رابطهٔ دیرینه بین زندگینامه و اثر را معکوس کردند و مدعی شدند که نویسنده خود، محصولِ آثار خویش است و نه منشأ آن آثار.

۳. پساساختارگرایی

مناقشه کردن «منتقدان نو» و فرمالیست‌های روس در مرجعیتِ معنای مورد نظر مؤلف، یا مردود شمردن جایگاهِ برترِ نویسنده در تعیین معنای متن، زمینهٔ مناسبی فراهم آورد تا در تحولات بعدیِ نظریهٔ ادبی در نیمهٔ دوم قرن بیستم ویژگیهای متن به کانون نقد تبدیل شود؛ به ویژه از دههٔ ۱۹۶۰ به این سو، یعنی از زمان پیدایش پساساختارگرایی، ثمربخش بودن تلاش برای دستیابی به معنایی واحد و قطعی، به موضوعی بحث‌انگیز در نظریه و نقد ادبی تبدیل شده است. ساختارگرایان نشانه‌های زبانی را همچون نشانه‌های سایر نظامهای نشانه‌ای (مانند علائم نظامی یا تابلوهای راهنمایی و رانندگی) متشکل از دو جزء دال و مدلول می‌دانستند و استدلال می‌کردند که دال در زبان (گربه)، الگوی آوایی است که مدلولی خاص (جانوری پستاندار از تیرهٔ گربه‌سانان) را به ذهن شنونده یا خواننده متبادر می‌کند و بدین ترتیب معنای این نشانه برای کسانی که با الگوی آواییِ به کار رفته در آن آشنا باشند، معلوم است. این معنا حاصل تفاوت و تمایز است؛ الگوی آوایی «گربه» با الگوی آوایی «سگ» تفاوت دارد و از این رو هر یک از این دو دال، در ذهن شنونده یا خواننده با مدلول متمایزی تداعی می‌شود و معنای خاصی را می‌سازد. اما پساساختارگرایان به طور دقیق در همین قطعیت و ثباتِ مدلول تردید روا می‌دارند. از نظر ایشان، هر دالی نه به یک مدلول خاص، بلکه به دال دیگری ارجاع می‌کند که آن دال نیز به زنجیره‌ای از دالهای دیگر مربوط می‌شود. از این رو، نشانه‌های زبانی به جای ایجاد معنایی باثبات، معنا را به «تعویق» می‌اندازند.

منتقدان پساساختارگرا به پیروی از دریدا[۱۳] بر این باورند که ادبیات و فلسفهٔ غرب بر پایهٔ این فرضِ نادرست شکل گرفت که زبان، ابزاری قابل اعتماد برای انعکاس واقعیت است. دریدا این تصور نادرست را «کلام‌محوری» می‌نامد و آن را نوعی توهّم می‌داند؛ توهّمی که بر

اساس آن گویا معنا در زبان از واقعیت سرچشمه می‌گیرد و مـی‌توانـد مبـیّنِ سـاختار واقعیـت باشد. از نظر دریدا این فرض که زبان می‌تواند آینه‌ای شفاف بـرای بازتابانـدن واقعیـت باشـد (متافیزیک حضور)، خطاست. به بیان دیگر، نویسنده هنگام نگارشِ متن، اندیشـه‌هـای از قبـل شگل‌گرفته را ثبت نمی‌کند که با خواندن متن بتوان آن اندیشه‌ها را دریافت؛ بـه سـخن دیگـر، ذکر مدلول باعث القای دال به ذهن خواننده نمی‌شود، بلکه نویسنده فقط دالهایی را ذکر می‌کند که خود به طور مستقل مدلولهایی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند. از این حیث می‌توان گفت که هر متنـی، صـرفاً نـوعی بـازی آزادانـه بـین نشـانه‌هـای اسـتفاده شـده در آن مـتن اسـت. پساساختارگرایان اعتقاد دارند که نباید مؤلف را خاستگاه معنای متن دانست؛ زیرا با ایـن کـار، در واقع به نحوی کلام‌محورانه، مجموعهٔ خاصی از معـانی را بـر سـایر معـانیِ ممکـن برتـری می‌دهیم. آنان می‌پرسند چرا منشأ معنا را در خواننده نـدانیم. از ایـن رو، در نظـر ایشـان، مـتن چیزی نیست مگر بازیِ آزادانه‌ای که خواننده در نشانه‌هـای بـه‌کـار رفتـه در چـارچوب زبـان تشخیص می‌دهد یا در آن مشارکت می‌کند.

دو متفکری که دیدگاه پساساختارگرایانه دربارهٔ کارکرد زبان در متن را مورد نظریه‌پـردازی قرار دادند، رولان بارت[۱۴] و میشل فوکو[۱۵] بودند. مقالـهٔ تفکربرانگیـز بـارت بـا عنـوان «مـرگ مؤلف» در سال ۱۹۶۷ منتشر شد[۱۶] و مقالهٔ بصیرت‌مندانهٔ فوکو با عنوان «مؤلف چیست؟» -کـه تقریباً در همهٔ کتابها و مجموعه مقالات برگزیده دربارهٔ جایگاه مؤلف در نظریـهٔ ادبـی تجدیـد چاپ شده‌اند یا مورد بحث قرار گرفته‌اند- در سال ۱۹۶۹. به بیان دیگر، انتشار این دو مقاله بـا برههٔ زمانی‌ای مقارن بود که اقتدارِ تثبیت‌شده در بسیاری از حیطـه‌هـای سیاسـی و فرهنگـی از جهات مختلف (در حوزه‌هایی مانند فلسفه، نقد ادبی، مردم‌شناسی و امثال آن) به چالش گرفتـه شده بود. در حال و هوای فرهنگی آن مقطع زمانی، تلاش برای دست یازیـدن بـه قطعیـت در تفسیر متن، یا کوشش برای تعیین معنـای «راسـتین» و همیشـگیِ مـتن، همـان قـدر مرتجعانـه محسوب می‌شد که صحّه گذاشتن بر نظم سیاسی یا اجتمـاعیِ موجـود و تـلاش بـرای یـافتن توجیهی عقلانی یا الوهی برای این نظم. به طریق اولی، تن در دادن به اقتدار مؤلف و بـاور بـه اینکه معنای متن را ویژگیهای شخصیتیِ او رقم می‌زند، روی دیگر سکهٔ ارتجاع محسوب شـد. بارت استدلال می‌کند که در فرهنگ غرب، نویسنده نوعی «خدا» محسوب شده، هـم آفـرینش اثر و هم معنای آن به این وجود عالی‌مرتبه مربـوط شـده اسـت. بـارت اقتدارسـتیزانه جایگـاه

خواننده را در قرائت نقادانهٔ متن ارتقا می‌دهد و می‌گوید که معنای متن، پیامد تفسیر خواننده است نه بازتاب اندیشه‌های مؤلف. متن نه یک «پیام» واحد و منسجم، بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌ها را ارائه می‌دهد که هر خواننده به روش خاص خود (یعنی با الویتهای معین یا با در نظر گرفتن معانیِ فراقاموسیِ خاص برای نشانه‌های زبانی) می‌تواند آنها را کاوش کند، لذا تفسیر لزوماً کاری غیرقطعی و پایان‌ناپذیر است. فوکو نیز اقتدار خداگونهٔ نویسنده در تعیین کردن معنا را محل تردید می‌داند و استدلال می‌کند که استناد به نام نویسنده به منظور محدود کردن شیوه‌های مختلفِ قرائتِ متن و نیز به منظور محدود ساختن طیف معانی‌ای که می‌تواند از متن برآید، صورت می‌گیرد. از نظر او، استناد به «منظورِ» نویسنده، مخلّ آزادیِ خواننده برای تحلیل متن است. نظرات این دو متفکر بزرگِ پساساختارگرا دربارهٔ جایگاه مؤلف چنان تأثیر بسزایی در نظریه و نقد ادبی معاصر گذاشته است که باید برنهادهای اصلیِ دو مقالهٔ «مرگ مؤلف» و «مؤلف چیست؟» را با تأمل بیشتری بررسی کنیم.

اگر ویمست و بی‌یردزلی ابداع‌کنندهٔ اصطلاح «سفسطه دربارهٔ قصد مؤلف» بودند، بارت را می‌توان به عبارتی مطرح‌کنندهٔ «سفسطه دربارهٔ زندگینامهٔ مؤلف» قلمداد کرد. بارت در مقالهٔ خویش در انتقاد از این سفسطه می‌گوید:

> «در همهٔ کتابهای تاریخ ادبیات و زندگینامه‌های نویسندگان و مصاحبه‌ها و مجلات هنوز هم مؤلف حکمفرمایی می‌کند، کما اینکه در ضمیر آگاه اُدبایی که مشتاق پیوند دادنِ شخص خودشان با آثارشان از طریق نوشتن خاطرات و تذکره هستند نیز ایضاً همین‌طور است. تصویر ادبیات در فرهنگ عامّه، مستبدانه بر مؤلف و شخصیت و زندگی و پسندها و علایقِ شورمندانه‌اش متمرکز شده است و هنوز هم نقد عمدتاً در گفتنِ این خلاصه می‌شود که آثار بودلر[۱۷] مبیّن شکست فرد بودلر است، [نقاشیهای] ون گوگ[۱۸] نشانهٔ دیوانگیِ وی و [موسیقیِ] چایکوفسکی[۱۹] تبلور فساد اخلاقیِ او. تبیین یک اثر همیشه در مرد یا زنی که آن اثر را به وجود آورده است جست‌وجو می‌شود، گویی همیشه در تمثیل کم و بیش شفافِ داستان، سرانجام صدای یک فرد، یعنی مؤلف، برایمان راز را بازگو می‌کند.» (۱۶۸)

حضور مؤلف در مطالعات ادبی، توأم با استبداد است؛ زیرا این حضور، صداهای متباین را برنمی‌تابد و در واقع خود را در مقام منشأ معنا به خواننده تحمیل می‌کند؛ اما وقتی داستانی را می‌خوانیم (بارت داستان کوتاه «سارازین»[۲۰] نوشتهٔ بالزاک[۲۱] را مثال می‌آوَرَد)، آیا به یقین

می‌توانیم معین کنیم که صدای چه کسی در داستان خطاب به ما سخن می‌گوید؟ بنا به استدلال بارت، پاسخ این پرسش منفی است. این صدا ممکن است متعلق به شخصیت اصلیِ داستان باشد، یا متعلق به نویسنده در مقام یک فرد، یا متعلق به نویسنده در مقام مؤلفی که اندیشه‌های ادبی را بر زبان می‌آوَرَد. این عدم تعیّن به عقیدهٔ بارت از آنجا ناشی می‌شود که نگارش، بنا به ماهیتش، چیزی نیست مگر استفاده از نظام زبان و رمزگان آن برای القای معنا. از این رو، آنچه در نقد متن باید کانون توجه منتقد باشد، مؤلف نیست، بلکه زبانی است که در متن به کار رفته است. اگر منتقد، برعکس، توجه خود را به مؤلف معطوف کند و او را مرجع اقتدار و خاستگاه معنا یا صاحب معنای متن بداند، این در حکم «اِعمال نوعی محدودیت بر متن و نیز به معنای در نظر گرفتن یک مدلول غایی و مسدود ساختن نگارش است». (۱۷۱)

بارت نه فقط مفهوم متداول از اصطلاح «مؤلف» را دگرگون می‌کند، بلکه برداشت رایج دربارهٔ «متن» را هم مردود می‌شمارد. توصیف بارت از متن، بیش از آنکه به پیوند واژه‌ها و ایجاد انسجام زبانی مربوط باشد، دلالت بر این دارد که او هر نوشتار را چهل‌تکه‌ای بینامتنی می‌داند:

«اکنون می‌دانیم که یک متن، زنجیره‌ای از واژه‌ها نیست که معنایی «لاهوتی» (پیام مؤلف-خدا) را ساطع می‌کند؛ بلکه متن فضایی چندبُعدی است که انواع نوشتار در آن با یکدیگر درمی‌آمیزند و برخورد می‌کنند، نوشتارهایی که هیچ یک نومایه نیستند. متن تار و پودی از نقل‌قولهای مختلف است که از مراکز بسیار متعددِ فرهنگ اخذ شده‌اند.» (۱۷۰)

«هر متنی حاصل نوشتارهای متکثر است که از چندین فرهنگ سرچشمه گرفته‌اند و با یکدیگر روابط متقابلی مبتنی بر گفت و گو و تقلید تمسخرآمیز و منازعه برقرار می‌کنند، لیکن این تکثر در یک جا متمرکز می‌شود و آنجا خواننده است، نه ــ آن‌گونه که تا پیش از این گفته می‌شد ــ مؤلف.» (۱۷۱)

از منظر پساساختارگرایانهٔ بارت، متن همچون تقاطعی است که مجموعه‌ای بی‌حد و حصر از نقل‌قولها، پژواکها و ارجاعات گوناگون در آن با یکدیگر جمع می‌شوند و خواننده مختار است از هر مسیری که خود می‌خواهد از این تقاطع عبور کند. به سخن دیگر، هیچ قرائت «درستی» برای تعیین معنای متن نمی‌توان در نظر گرفت. در واقع، خواننده برای خواندن متن و برساختن معنای آن (مرتبط کردن متن با نظامهای معنایی‌ای که خود می‌شناسد)، نیازی به

کشف کردن نیّت مؤلف یا تبعیت از آن ندارد. بر پایهٔ این استنباط از متن، باید نتیجه گرفت که نقد، یعنی بحث دربارهٔ ماهیت لزوماً متکثر نوشتار و واسازی[۲۲] صداها یا رمزگانی که نمی‌توان آنها را به خاستگاه واحد (مؤلف) وابسته دانست. در نتیجه قرائت متن مترادف با تلاش برای کشف نیست (کشف یک پیامِ استتار شده)، بلکه برابر با تولید یا برساختن معناست.

در خصوص نظریهٔ «مرگ مؤلف» این نکته را نیز باید افزود که این نظریه ماهیتی بسیار غایت‌ستیزانه و همچنین دموکراتیک دارد. بارت می‌نویسد که ادبیات «از تعیین کردن یک معنای پنهانی یا غایی برای متن (و نیز برای جهان هستی به منزلهٔ متن) امتناع می‌ورزد و بدین‌سان امکان کنشی را فراهم می‌آوَرَد که می‌توان آن را غایت‌ستیز نامید، کنشی که به معنای واقعیِ کلمه صبغه‌ای انقلابی دارد؛ زیرا سر باز زدن از تثبیت معنا نهایتاً در حکم استنکاف از خدا و اقنومِ [سه‌گانهٔ] او (خِرَد و دانش و شریعت) است.» (۱۷۱) این غایت‌ستیزی عین دموکراسی است؛ زیرا اگر مؤلف، آن‌گونه که بارت در مقاله‌اش استدلال می‌کند، فقط یک «کاتب» است، آن‌گاه صدای او دیگر یگانه صدای مقتدر و خداگونه‌ای نیست که خواننده باید در نظر بگیرد؛ همچنین منتقدان ادبی هم از استبداد مؤلف در مقام «تعیین‌کنندهٔ معنای متن» رهایی می‌یابند و می‌توانند خود به کاوش معنا در متن بپردازند (و نه در ذهن مؤلف یا در زندگینامهٔ او). پس مفهوم «مرگ مؤلف» مجال بسیار بیشتری برای مطرح شدن صداهای متباین و متکثر در مواجهه با متن را فراهم می‌آوَرَد که پیش از این در نظریه‌های سنتی همگی مقهور اقتدار بی‌چون و چرای حقایق زندگینامه‌ای بودند. به مجرد اینکه متنی چاپ می‌شود و در دسترس همگان قرار می‌گیرد، بند نافی که آن متن را به نویسنده وصل می‌کرد قطع می‌شود و متن واجد حیات قائم به ذات (مستقل از نَفْسِ مؤلف) می‌گردد. به قول بارت در آخرین جملهٔ مقاله‌اش: «تولد خواننده می‌بایست به بهای مرگ مؤلف تمام شود.» (۱۷۲) تولد این صداهای گوناگون (صدای خوانندگانی که معنای متن را آزادانه کاوش می‌کنند)، باید به بهای مرگ استعاریِ مؤلف تمام شود. بارت در این مقاله مدعی مرگ مؤلف نیست، بلکه می‌گوید در نظریه و نقد ادبی جدید باید مؤلف را از میان برداشت و فارغ از ملاحظات مؤلف‌محورانهٔ معمول دربارهٔ متون ادبی، نقد نوشت. این طرزِ از میان رفتن مؤلف، حکم مرگ استعاریِ او را دارد.

فوکو همچون بارت بر این اعتقاد است که نگارش متن، در حکم بیان ذهنیت مؤلف نیست. او در مقالهٔ «مؤلف چیست؟» استدلال می‌کند که مؤلف فقط کسی نیست که اثری را می‌نگارد. برای روشن کردن منظور فوکو می‌توان این مثال را آورد که وقتی می‌گوییم «صادق هدایت نویسندهٔ بوف‌کور است»، بین این نوع نگارش (داستان‌نویسی) و نگارش معمولی فرق می‌گذاریم؛ یعنی نمی‌توان به طریق اولی گفت که «این بخشنامه را مدیر این مؤسسه نوشته است». نام انسانی معمولی (غیرنویسنده) مبیّن هیچ ویژگیِ منحصر به فردی نیست؛ اما وقتی نام نویسنده‌ای ذکر می‌شود، بلافاصله مجموعه‌ای از ویژگیهای منحصر به فردِ آن نویسنده به ذهن می‌آید؛ مثلاً ذکر نام صادق هدایت، بلافاصله این را در ذهن شنونده القا می‌کند که از مؤلف بوف کور و سه قطره خون و سایر آثاری که می‌دانیم هدایت نوشته است، صحبت می‌کنیم.

به اعتقاد فوکو، دلالت خاصی که نام مؤلف برای ما دارد، حاصل فرایندی تاریخی است که منجر به پیدایش جامعهٔ بورژوایی شد. تا پیش از قرنهای هفدهم و هجدهم، شخص نویسنده چندان جایگاه ممتازی نداشت؛ زیرا صحّه گذاشتنِ نویسنده بر «حقیقت» متن برای اعتبار یافتن آن متن ضروری تلقی نمی‌شد و از همین رو ناشران، آثار پیشنهادی برای چاپ را بدون نام نویسنده دریافت می‌کردند. اما با شکل‌گیریِ جامعهٔ بورژوایی و محترم شدنِ مالکیت خصوصی و جاری شدنِ حقوق مالکیت، متون ادبی هم محصولات و نشانه‌هایی از فردیتِ نویسنده محسوب شدند و منزلتشان تغییر کرد.

پس نام مؤلف با نامهای معمولی فرق دارد و به یک «مؤلف‌ـ کارکرد» دلالت می‌کند. ما خود به خود بین آن نوع نوشتنی که در متونی مانند رمان بوف کور رخ می‌دهد و نگارش بخشنامه‌های اداری فرق می‌گذاریم. به قول فوکو: «یک نامهٔ خصوصی هم ممکن است امضاکننده داشته باشد، اما مؤلف ندارد؛ یک قرارداد هم ممکن است نام یک ضامن را بر خود داشته باشد، اما مؤلف ندارد؛ یک متن بی‌امضا که بر روی دیوار نصب شده احتمالاً نویسنده‌ای دارد، اما مؤلف ندارد.» (۲۶۷) فوکو به منظور برجسته کردن این تمایز، از اصطلاح «مؤلف‌ـکارکرد» استفاده می‌کند و می‌گوید: «مؤلف‌ـ کارکرد مشخصهٔ شیوهٔ هستی و اشاعه و کارکردِ گفتمانهایی خاص در جامعه است.» (۲۶۷) وقتی از نویسنده سخن به میان می‌آوریم، منظور در واقع دانش همگانی دربارهٔ این گفتمانها و نیز عرفهای حاکم بر انتقال و اشاعهٔ آنهاست.

فوکو همچنین استدلال می‌کند که به جای یافتن ردّ پای مؤلف در متن، باید آنچه او «مؤلف_ کارکرد» می‌نامد، بررسی کرد. بنا به تعریف فوکو، «مؤلف_ کارکرد» واجد چهار ویژگی است: ۱. «مؤلف_ کارکرد» مبیّن تملّک نویسنده بر متن است، لذا بُعدی حقوقی دارد. ۲. نقش «مؤلف_ کارکرد» تابعی از اوضاع خاص تاریخی و فرهنگی است و در تمدنهای مختلف به نحو متفاوتی در گفتمانها تأثیر می‌گذارد. ۳. «مؤلف_ کارکرد» مترادف انتساب سادهٔ گفتمانی خاص به تولیدکنندهٔ آن گفتمان (مؤلف) نیست، بلکه خواننده با خواندن متن، مؤلف را بر اساس جایگاه متن در فرهنگ برمی‌سازد. ۴. منظور از «مؤلف_ کارکرد» صرفاً فردی واقعی نیست، بلکه «مؤلف_ کارکرد» ممکن است همزمان منجر به چندین «موقعیت سوژه‌ای» شود و اشخاص مختلفی می‌توانند در هر یک از این موقعیتها قرار گیرند، نه صرفاً شخص نویسندهٔ متن. فوکو معتقد است که نه فقط نویسندهٔ واقعی را با راوی اول شخص در داستان یکی تلقی کرد، بلکه نویسندهٔ واقعی را با مؤلف هم نباید یکسان پنداشت. همین جدایی و افتراق بین مؤلف و نویسندهٔ واقعی – که فوکو آن را «تکثر نَفْس» می‌نامد– است که امکان تحقق «مؤلف_کارکرد» را فراهم می‌کند. تمایز ظریف و تأمل‌برانگیز فوکو بین «موقعیت سوژه‌ای» و شخص نویسنده، به معنای ابطال آن رویکردی است که با هم‌هویت و یکسان انگاشتن مؤلف با ابرازکنندهٔ نظراتِ مطرح‌شده در متن، نوشتار ادبی را به بیانیهٔ آرای نویسنده فرو می‌کاهد و غایت نقد را در برقراری تناظری ساده و یک به یک بین ذهنیت و شخصیت مؤلف از یک سو و متن از سوی دیگر می‌داند. از منظر پیچیده و جالب‌تری که فوکو در مقاله‌اش نظریه‌پردازی می‌کند، مؤلف به سبب قرار گرفتن در موقعیتهای سوژه‌ای مختلف و حتی متباینی که از فرهنگ برمی‌آیند، چه بسا اندیشه‌هایی متفاوت با باورهای شخصی خود، یا اندیشه‌هایی متضاد را در آثار خود بپروراند که هرگز نتوان به شخصِ خودِ او انتساب داد.

نتیجه

در مطالعات ادبیِ سنتی (تا اوایل قرن نوزدهم)، چندان تمایزی بین نقد ادبی و زندگینامه‌پژوهی گذاشته نمی‌شد. به عبارتی، کاوش در معنای متن، با تلاش برای فهم زندگیِ نویسنده مترادف تلقی می‌شد. در این رهیافت چنین فرض می‌شد که منتقد هر چقدر بیشتر با رویدادهای زندگیِ مؤلف آشنا باشد، به همان میزان بیشتر می‌تواند ابهامات متن را برطرف کند و معنای

متن را بیابد. مطرح شدن دیدگاههایی که معطوف به خلع ید از مؤلف در مقام خداوندگارِ متن بود، از قبیل دیدگاه جان کیتس دربارهٔ «قابلیت سلبی» و دیدگاه ویلهلم دیلتی و سایر اصحاب نظریهٔ تأویل دربارهٔ نقش فعالانهٔ خواننده در فرایند تفسیر، زمینهٔ نظریِ مناسبی را برای پیدایش «نقد نو» در چند دههٔ نخستِ قرن بیستم فراهم کرد. نظریهٔ غیرشخصی بودنِ شعر که ت.س. الیوت در مقالات نقادانه‌اش آن را پروراند، همچنین نظریهٔ ویمست و بی‌یردزلی در خصوص «سفسطه دربارهٔ قصد مؤلف» و «سفسطه دربارهٔ تأثیر اثر»، ضربات مهلکی به آن رهیافت دیرینه‌ای بودند که معنای اثر را فقط در پرتو اطلاعات زندگینامه‌ای و تاریخی قابل بررسی می‌دانست.

تأکید «منتقدان نو» بر اینکه نقد ادبی باید فارغ از هرگونه ملاحظات برون‌متنی صورت بگیرد، در فرمالیسم روسی به این صورت متبلور شد که فرمالیست‌های روس به جای اینکه معنای متن را در زندگینامهٔ مؤلف جست‌وجو کنند، با اتخاذ روالی معکوس، زندگیِ مؤلف را تابعی از علایق ادبی و مضامین مکرر در آثارش دانستند. به طریق اولی، در فرمالیسم روسی با برجسته شدن ادبیّت زبان و صناعاتی که متن ادبی را از متون غیرادبی متمایز می‌کنند، نظریه و نقد ادبی جدید هرچه بیشتر از مرکز ثقلی به نام مؤلف دور شد و به خودِ متن تقرّب جست.

از نیمهٔ دوم قرن بیستم به این سو، پیدایش پساساختارگرایی و گسترش نظرهای نسبی‌گرایانه و اقتدارستیزانهٔ نظریه‌پردازان پساساختارگرا باعث شد سلطهٔ مؤلف بر متن با چالشهایی جدی و بی‌سابقه روبه‌رو شود، چندان‌که در نظریه‌های ادبیِ معاصر، معنای متن اساساً برساختهٔ خواننده است و منتقد ادبی دیگر در پی کشف «پیام» پنهان شدهٔ مؤلف نیست. نظریه‌های رولان بارت و میشل فوکو دربارهٔ «مرگ مؤلف» و «مؤلف ــ کارکرد»، در زمرهٔ تأثیرگذارترین و مجاب‌کننده‌ترین دیدگاه‌های نظریِ متأخر دربارهٔ جایگاه مؤلف است. از بزرگ‌ترین خدمتهای بارت و فوکو به نقد ادبی معاصر این بود که ایشان مفهوم «مؤلف» را بار دیگر به موضوعی درخور مناقشه تبدیل کردند، به گونه‌ای که از زمان انتشار مقالات آنان، در مطالعات ادبی برای تبیین معنای یک متن، دیگر نمی‌توان به سهولت به زندگینامه یا نام نویسنده استناد کرد و به‌طور «طبیعی» نتیجه گرفت که متن معنای واحدی دارد که نویسنده مراد کرده بوده است. همان‌گونه که اندرو بنیت متذکر می‌شود: «مقالات بارت و فوکو موجب شکل‌گیریِ گزاره‌های بنیادینِ بسیاری از تحقیقات نقادانه و نظریِ بعدی در خصوص مؤلف

شدند؛ به گونه‌ای که اکنون با گذشت حدود چهل سال از انتشار آن مقالات، ما هنوز همان مباحثی را دربارهٔ مسئلهٔ نویسندگی ادامه می‌دهیم که نخستین بار بارت و فوکو در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ مطرح کردند.» (۱۱) ثمرهٔ نظریه‌پردازی پساساختارگرایان این شد که در نقد ادبیِ زمانهٔ ما، اول اینکه هر متن، واجد طیفی از معنا تلقی می‌شود، نه یک معنای واحدِ تغییرناپذیر؛ دوم اینکه معانیِ گوناگون متن ملک مطلق مؤلف محسوب نمی‌شوند، بلکه به خواننده یا منتقد تعلق دارند. به این ترتیب، عمل نقد در نظریه‌های ادبیِ جدید هرچه بیشتر ماهیتی دموکراتیک پیدا کرد؛ البته لغو انحصار نویسنده بر معنا معادل صحّه گذاشتن بر برداشتهای بی‌پایه نیست، بلکه قرائت منتقد از هر متنی باید با استدلال و استناد به خودِ آن متن همراه باشد.

از این شرح دربارهٔ سِیرِ تحولات نظری در خصوص جایگاه مؤلف در نقد ادبی پیداست که مطالعات و پژوهشهای ادبی و حتی تدریس ادبیات در مراکز دانشگاهی در کشور ما تا چه حد بر پایهٔ روش‌شناسیها و مفروضات کهنه و از رواج افتاده صورت می‌گیرد. کمترین زیان ناآشنایی با این نظریات، یا اجتناب از مواجهه با پیچیدگیهای آنها، سترون ماندن اندیشه در حوزهٔ ادبیات است. این پیش‌فرض که کار دست‌اندرکارانِ مطالعات ادبی حداکثر «کشف» معانیِ مورد نظر مؤلف است و نه بیشتر، راه را بر هرگونه خلاقیت نقادانه می‌بندد و تأمل دربارهٔ متون ادبی را به عملی بیهوده تبدیل می‌کند. به این نکته نیز باید توجه داشت که یافتن معانی گوناگون یا جدید در متون ادبی، بی‌ادبی به ساحت مؤلف نیست. به قول جاناتان کالر[۲۳] در کتاب پیش‌درآمدی موجز بر نظریه‌ای ادبی (۶۷)، راه مناسب‌تر برای ارج نهادن به نویسنده این است که به جای تلاش برای کشف معنایی که او در نظر داشته، بکوشیم تا توانایی خلاقانهٔ او را برای القا کردن معانیِ گوناگون بستاییم؛ معانی‌ای که اندیشه‌هایی مختلف را به ذهن خوانندگانِ برهه‌های مختلفِ زمانی متبادر می‌کنند. همچنین اظهارات خود نویسنده دربارهٔ متنی که نوشته است، می‌تواند جایگاه خاص خود را داشته باشد؛ برای مثال، می‌توانیم این اظهارات را با متن مقابله کنیم تا ببینیم قصد مؤلف تا چه حد، یا با کدام تمهیدات ادبی، محقق شده یا ناکام مانده است. این اظهارات همچنین منابع مهمی برای کند و کاو دربارهٔ اندیشه‌های خود نویسنده هستند؛ اما به یقین تعیین‌کننده یا محدودکنندهٔ معنای متن نمی‌توانند باشند.

پی‌نوشتها

1.John Keats
2. Negative Capability
3. Wilhelm Dilthey
4. Hermeneutics
5. T.S. Eliot
6. W.K. Wimsatt
7. Monroe C. Beardsley
8. Intentional Fallacy
9. Boris Tomashevsky
10. Jeferson
11. Robey
12. Pushkin
13. Derrida
14. Roland Barthes
15. Michel Foucault

۱۶. تاریخ انتشار مقالهٔ بارت را تقریباً در همهٔ منابع موجود، سال ۱۹۶۸ ذکر کرده‌اند، لـذا آن را مـرتبط با شورشهای دانشجویی همان سال در فرانسه دانسته‌اند. اما اندرو بنیت (Andrew Bennett) بنا بـه ادله‌ای متقن ثابت می‌کند که این مقاله نخستین بار در آمریکا و در سال ۱۹۶۷ منتشر شد. برای خواندن این ادله، مراجعه کنید به بنیت، زیرنویس صفحات ۹-۱۰و نیز صفحات ۱۳-۱۴.

17. Baudelaire
18. Van Gogh
19. Tchaikovsky
20. “Sarrasine”
21. Balzac
22. Deconstruction
23. Jonathan Culler

منابع

Barthes, Roland; “The Death of the Author”, in *Modern Criticism and Theory*; ed. David Lodge. London: Longman, 1988.
Bennett, Andrew; *The Author*; London: Routledge, 2005.
Culler, Jonathan; *Literary Theory: A Very Short Introduction*; Oxford: Oxford University Press, 1997.
Eliot, T.S; *Selected Essays*; London: Faber & Faber, 1919.

Foucault, Michel; “What is an Author?”, in *Contemporary Literary Criticism*; 2nd ed., ed. Robert Con Davis and Roland Schleifer. New York: Longman, 1989.
Jefferson, Ann, and David Robey, eds; *Modern Literary Theory: An Introduction*; 2nd ed. London: Batsford, 1993.
Wimsatt, W.K., and Monroe Beardsley; *The Verbal Icon*; London: Methuen, 1970.

بررسی و ارزیابی مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر احمد رضی*

عبدالغفار رحیمی**

مقدمه

امروزه، مجلات علمی اعتبار ویژه‌ای در میان انواع وسایل ارتباطی دارند و در انتقال و بازتاب تازه‌ترین یافته‌های علمی دانشمندان نقش مهمی ایفا می‌کنند. کمّیت و کیفیّت انتشار مجلات علمی در هر رشته‌ای، نشان‌دهندهٔ جایگاه آن رشته در عرصهٔ تولید دانش به شمار می‌رود؛ همچنین مقالات چاپ شده در آنها ملاکی برای ارزشیابی فعالیتهای علمی نویسندگان آنها محسوب می‌شود و تعداد مقالات هر دانشمند در مجلّات علمی، سهم او را در پیشبرد دانش نشان می‌دهد.

در ایران براساس طبقه‌بندی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری، مجلات علمی به دو نوع پژوهشی و ترویجی تقسیم می‌شوند. مجلات علمی– پژوهشی براساس آیین‌نامهٔ تعیین اعتبار مجله‌های علمی کشور، باید مقاله‌هایی منتشر کنند که به ارائهٔ یافته‌های جدید پژوهشی پرداخته باشند؛ اعم از پژوهشهای بنیادی، کاربردی یا توسعه‌ای. مجلات علمی– ترویجی نیز باید

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

مقاله‌ها یا نوشتارهایی را چاپ کنند که بـه تـرویج رشـته‌ای یـا رشـته‌هـایی از علـوم بپـردازد. براساس مادهٔ دو این آیین‌نامه، مجلهٔ علمی مجلّه‌ای است که این اهداف را داشته باشد:

۱. کمـک بـه ارتقـای سـطح فرهنگـی و دانـش علمـی و فنـی متخصصـان، کارشناسـان، دست‌اندرکاران و علاقمندان در یکی از رشته‌ها؛

۲. کمک به ایجاد ارتباط میان پژوهشگران و مراکز آموزشی، علمی و تحقیقاتی به منظور انتقال و تبادل آموخته‌ها و تجربیات و کسب دستاوردهای تازهٔ علمی؛

۳. کمک به مسئله‌یابی و حل مسائل علمی و فنـی در ارتبـاط بـا تنگناهـای توسـعهٔ فرهنگـی، اجتماعی و اقتصادی کشور؛

۴. کمک به توسعهٔ فرهنگی، اجتمـاعی و اقتصـادی کشـور از طریـق نقـد و بررسـی برنامـه و طرحهای تحقیقاتی، تولیدی و خدماتی (وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، ۱۳۷۳).

ارتقای کیفیت مجلات علمی، مستلزم نقـد و ارزیـابی مسـتمر آنهـا از جهـت سـاختاری و محتوایی است و یکی از ضرورتهایی است که موجب آگاهی یافتن از ظرفیتهای موجـود بـرای اجرای فعالیتهای علمی گسترده و همچنین شناسایی کاستیها می‌شود.

شناخت مجموعهٔ فرصتها و تهدیدها در این زمینه، در صـورتی کـه بـا برنامـه‌ریـزی بـرای استفادهٔ مناسب از فرصتها و از بین بردن یا کاهش تهدیدها همراه باشد، زمینه‌ساز رشد مجلات علمی و توسعهٔ پژوهش و تحقیق در کشور خواهد شد.

با در نظر داشتن اهداف یاد شده و به منظور آسیب‌شناسی پژوهشهای ادبی، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد، به عنوان نمونه‌ای از مجلات معتبر علمـی در زمینـهٔ تحقیقـات ادبی، برای نقد و بررسی انتخاب شد و روند تغییرات کیفـی و کمّـی مقـالات زبـان و ادبیـات فارسی در آن با استفاده از روش آماری و در نظر داشتن شاخصهای ارزیـابی مجـلات علمـی، بررسی و تجزیه و تحلیل شد و سرانجام پیشنهادهایی برای بهبود انتشار مجله ارائه شد.

جامعهٔ آماری این پژوهش شانزده شماره (شماره‌های ۱۳۲تا ۱۴۷) از مجلهٔ یاد شده است کـه در سالهای ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳ منتشر شده و به علت ادغام بعضـی از شـماره‌هـا در دوازده مجلّـد چاپ شده است.

با وجود اهمیت نقد و بررسی مجلّات علمی، تا کنون هیچ یک از مجلاّت علمـی در زمینـهٔ ادبیات به طور مستقل مطالعه و بررسی نشده است. در بررسی پیشـینهٔ تحقیـق، فقـط دو مـورد

قابل توجه در بررسی مجلّات علمی فارسی‌زبان به دست آمد که هر دو مورد، جنبهٔ عام و کلّی دارد: یکی از آنها با عنوان «مجلاّت علمی در ایران» در مجلّهٔ سروش چاپ شده است که نویسندهٔ آن ضمن ارائهٔ فهرستی از مجلّات علمی کشور در حوزه‌های مختلف علم و ادب، به بررسی و تجزیه و تحلیل آنها از جهات مختلف پرداخته است (سینایی، ۱۳۷۵)؛ مورد دوم طرح تحقیقاتی «بررسی ویژگیها و مسائل مجلاّت علمی– تخصصی ایران» است که چکیدهٔ آن در مجّلهٔ رهیافت چاپ شده است. نویسنده در آن، مسائل مجلّات علمی در ایران را از سه زوایهٔ تولیدکنندگان، مطالعه‌کنندگان و نشریات تولید شده بررسی کرده است (محسنی، ۱۳۷۹).

میزان چاپ مقالات زبان و ادبیات فارسی

مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد که ۳۸ سال از انتشار اولین شمارهٔ آن می‌گذرد، از مجلّات علمی– پژوهشی معتبری است که مقالات علمی پژوهشگران را در رشته‌های مختلف علوم انسانی در طول چند دههٔ گذشته چاپ و منتشر کرده است. این مجله که به صورت فصلنامه منتشر می‌شود، به دنبال مصوّبهٔ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، مبنی بر تخصصی شدن مجلات علمی، از سال ۱۳۸۱ بر سهم مقالات ادبی خود افزوده است و هم اکنون مقالات رشته‌های زبان و ادبیات فارسی را بیشتر از مقالات سایر زبانها چاپ می‌کند. جدول شمارهٔ یک نسبت مقالات ادبی به کل مقالات و روند تغییرات حاصل شده را درطول سالهای۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳ نشان می‌دهد که بر اساس آن، سهم مقالات زبان و ادبیات فارسی پس از تخصّصی شدن مجله، از میانگین تقریبی ۳۳/۵ درصد در سال ۱۳۸۰ به میانگین تقریبی ۷۳/۸ درصد در سال ۱۳۸۳ افزایش یافته است.

جدول شمارهٔ ۱: نسبت مقالات زبان و ادبیات فارسی به کل مقالات به تفکیک هر مجلّد

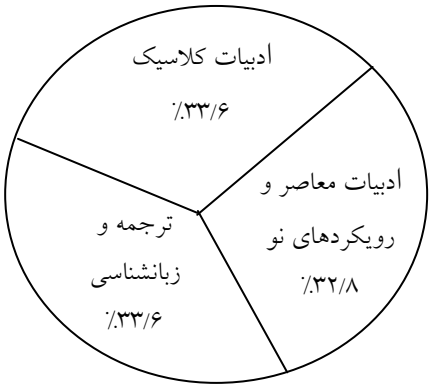
	سال	شماره	تعداد مقالات ادبی هر مجلّد	تعداد کل مقالات هر مجلّد	درصد مقالات ادبی به کل مقالات هر مجلّد
بهار و تابستان	۱۳۸۰	۱۳۳– ۱۳۲	۸	۲۰	٪۴۰
پاییز و زمستان	۱۳۸۰	۱۳۵– ۱۳۴	۷	۲۶	٪۲۶/۹

بهار و تابستان	۱۳۸۱	۱۳۷-۱۳۶	۱۳	۲۱	٪۶۱/۹
پاییز و زمستان	۱۳۸۱	۱۳۹-۱۳۸	۱۶	۲۱	٪۷۶/۲
بهار	۱۳۸۲	۱۴۰	۱۳	۱۸	٪۷۲/۲
تابستان	۱۳۸۲	۱۴۱	۹	۱۴	٪۶۴/۳
پاییز	۱۳۸۲	۱۴۲	۱۰	۱۲	٪۸۳/۳
زمستان	۱۳۸۲	۱۴۳	۱۰	۱۴	٪۷۱/۴
بهار	۱۳۸۳	۱۴۴	۱۰	۱۳	٪۷۶/۹
تابستان	۱۳۸۳	۱۴۵	۱۲	۱۴	٪۸۵/۷
پاییز	۱۳۸۳	۱۴۶	۸	۱۱	٪۷۲/۷
زمستان	۱۳۸۳	۱۴۷	۶	۱۰	٪۶۰

میزان تنوّع موضوعی مقالات زبان و ادبیات فارسی

تنوع موضوعی مقالات چاپ‌شدهٔ زبان و ادبیات فارسی درخور توجه است. از مجموع ۱۲۲ مقالهٔ چاپ‌شده، ۴۱ مقاله در زمینهٔ ادبیات کلاسیک، ۴۰ مقاله در زمینهٔ ادبیات معاصر و رویکردهای نو و ۴۱ مقاله دربارهٔ مباحث ترجمه و زبانشناسی است که نشان می‌دهد موضوعات مقالات چاپ شده تقریباً به صورت یکسان به سه مقولهٔ یاد شده اختصاص یافته است (شکل شمارهٔ ۱).

شکل شمارهٔ ۱: درصد تنّوع موضوعات مقالات زبان و ادبیات فارسی



اما فقط ۵ درصد از مقالات جنبهٔ کاربردی دارد که بیشتر مربوط به مباحث ترجمه است. مقالات ادبیات تطبیقی هم با ۷ درصد و مقالات مطالعات میان‌رشته‌ای با ۶ درصد جزء مواردی هستند که مورد توجه جدی نویسندگان قرار نگرفته است.

جز در مواردی اندک، نشانه‌ای از اینکه محتوای مقالات مجله برگرفته از محتوای طرحهای پژوهشی اجراشده باشد، وجود ندارد؛ زیرا مقالات مستخرج از طرحهای تحقیقاتی، ساختاری مشخص دارند که در آنها مواردی از جمله پیشینهٔ تحقیق، روش تحقیق، اهداف تحقیق و نتایج تحقیق ذکر می‌شود. براساس بررسیهای به عمل آمده، در تعداد کمی از مقالات، به پیشینه، روش و اهداف پرداخته شده است و حدود ۵۰ درصد از آنها فاقد نتیجه‌گیری در پایان مقاله‌اند. علاوه بر این، در برخی از مقالات «مسئلهٔ تحقیق» که مقالات پژوهشی بر محور آن شکل می‌گیرد، تبیین نشده است، درحالی که جهت‌گیری مقالات علمی– پژوهشی به سوی شناسایی مسئله و تلاش برای حل آنهاست. از ویژگیهای چنین مقالاتی آن است که نویسنده پس از تجزیهٔ موضوعات کلی به موارد جزئی، یکی از آن مواردی که اولویت دارد انتخاب می‌کند و با ژرف‌کاوی به مطالعهٔ آن می‌پردازد تا گره آن را بگشاید. اصولاً مقاله به علّت آنکه حجم محدودی دارد، بهترین قالب برای تبیین و حل مسئله‌های جزئی پژوهشی است.

به نظر نمی‌رسد محتوای برخی از مقالات مجله جزء مسائل ناگشوده‌ای باشد که نیازمند تحقیق است، بلکه «مسئله‌نما» هایی هستند که نویسنده هرآنچه از نظر او، ارتباط دور یا نزدیک با آن داشته، با ذکر شواهد حجم‌افزا وارد مقاله کرده است.[۱]

نویسندگان مقالات

۱۲۲ مقالهٔ چاپ شده در ۱۶ شمارهٔ مجلّه، ۱۳۴ نویسنده دارد. تعداد مقالات تک‌نویسنده ۱۱۰ مورد و تعداد مقالاتی که دو نویسنده دارند ۱۲ مورد است؛ یعنی بیش از ۹۰ درصد مقالات یک نویسنده دارند که نشان‌دهندهٔ ضعف همکاریهای گروهی میان پژوهشگران ادبی است.

در محافل علمی دنیا، مقالاتی که بیش از یک نویسنده داشته باشند، از ارزش و اعتبار بیشتری برخوردارند. از این رو، مقالات علمی معمولاً چند مؤلف دارند، همچنان که در ایران نیز مقالات رشته‌های مهندسی، پزشکی و کشاورزی اغلب این گونه‌اند.

برای روشن‌تر شدن تفاوت، مجلّهٔ علوم و صنایع کشاورزی دانشگاه فردوسی مشهد را با مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات همان دانشگاه مقایسه کردیم. پس از بررسی مجلّدات دو مجلّه که در نیمهٔ اول سال ۸۱ و نیمهٔ دوم سال ۸۳ منتشر شده بودند، مشخص شد که در نگارش ۴۰ مقاله از مجلّهٔ کشاورزی ۱۰۹ نفر مشارکت علمی داشته‌اند، در حالی که این مشارکت در نگارش ۴۴ مقاله از مجلهٔ ادبیات، ۴۷ نفر بوده است. به تعبیر دیگر، به ازای هر مقاله در مجلّهٔ کشاورزی، ۲/۷۲ نفر و به ازای هر مقاله در مجلهٔ ادبیات ۱/۰۷ نفر مشارکت داشته‌اند (جدول شمارهٔ ۲). البته ماهیت پژوهش آنان تا اندازه‌ای با ماهیت پژوهش ادبی متفاوت است؛ امّا مقالات کتابخانه‌ای آنان نیز اغلب بیش از یک نویسنده دارد. بدون تردید حلّ مسائل بزرگ ادبی و اجرای طرحهای تحقیقاتی گسترده در عرصهٔ ادبیات، مستلزم آن است که روحیهٔ کارگروهی تقویت شود و پژوهشگران ادبی به جای فردگرایی و تکروی -که خسته‌کننده و ملال‌آور است- به پژوهش جمعی روی آورند.

جدول شمارهٔ ۲: نسبت تعداد نویسندگان به تعداد مقالات

نام مجله	تعداد مقاله	تعداد نویسندگان	نسبت نویسنده به مقاله
علوم و صنایع کشاورزی	۴۰	۱۰۹	۲/۷۲
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی	۴۴	۴۷	۱/۰۷

از میان ۱۳۴ نویسندهٔ مقالات ادبی، ۱۱۳ نفر مرد و ۲۱ نفر زن‌اند؛ یعنی نسبت مردان به زنان تقریباً ۵/۵ برابر است.

۹۵ درصد از نویسندگان مقالات در شماره‌های ۱۴۰ تا ۱۴۷ مدرک دکتری دارند (شماره‌های قبلی به علت ذکر نشدن مرتبهٔ علمی نویسندگان از آمار حذف شد) و بیشترآنان از اعضای هیئت علمی دانشگاههایند که تعداد زیادی از مقالاتشان به مقتضای فعالیتهای حرفه‌ای، خصلت آموزشی و اطلاع‌رسانی دارد.

یکی از انگیزه‌های مهم اعضای هیئت علمی دانشگاهها درتولید مقالات علمی، ارتقای عمودی شغلی است؛ البته این انگیزه برای آنانی که به رتبهٔ کامل استادی رسیده‌اند، بی‌معناست.

پس از ارتقای عمودی شغلی، دو عامل انگیزشی حق‌التحقیق و علاقه به کسب شهرت از عوامل مؤثر بر تولید مقالات علمی به شمار می‌روند (طالبی، ۱۳۸۱: ۱۹۳).

نویسندگان مقالات، از دانشگاههای مناطق مختلف کشورند. از میان ۳۱ دانشگاه و پژوهشگاه که مقالاتی از اعضای هیئت علمی آنها در مجله چاپ شده است، دانشگاه فردوسی مشهد با ۲۵ مقاله، حدود ۲۰ درصد کل مقالات، بیشترین تعداد مقاله را دارد. پس از آن، دانشگاه اصفهان با ۷ مقاله، دانشگاه علامه طباطبایی با ۶ مقاله و دانشگاه شیراز با ۵ مقاله در رتبه‌های بعدی قرار دارند. از میان سایر دانشگاهها، ۴ دانشگاه ۴ مقاله، ۶ دانشگاه ۳ مقاله، ۶ دانشگاه دیگر ۲ مقاله و ۹ دانشگاه ۱ مقاله دارند.

منابع مقالات

پژوهشگران، چه درتحقیقات کتابخانه‌ای و چه درتحقیقات آزمایشگاهی و میدانی، برای آگاهی یافتن از پیشینهٔ تحقیق ناگزیرند منابع مرتبط با مسئلهٔ تحقیق را اعم از کتابها، مقالات، گزارشهای تحقیقی، اسناد و غیره مطالعه کنند. استفاده از منابع کتابخانه‌ای برای پژوهشگران ادبی، جزء اصلی و قسمت عمدهٔ پژوهش به شمار می‌رود. ذکر دقیق وکامل مشخصات منابع استفاده شده در پایان مقالات یکی از معیارهای بین‌المللی برای ارزیابی مقالات محسوب می‌شود. در مقالات علمی– پژوهشی، نوع منابع از جهت تخصصی و مرتبط بودن با موضوع مسئلهٔ تحقیق، دست اول بودن، تازه بودن، چندملیتی بودن و غیره اهمیت ویژه‌ای دارد.

متوسط استفاده از منابع در مقالات مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات ۱۷ منبع است. هر چند منابع زیاد نشانهٔ آن است که مقاله از نظر کیفیت استناد به مآخذ و مراجع در وضع خوبی قرار دارد، تعداد بیش از حد منابع در برخی از مقالات، می‌تواند نشان دهندهٔ تألیفی بودن آنها نیز باشد. مقالاتی که معمولاً به علت گردآوری مطالب از منابع مختلف، بر حجم آنها افزوده می‌شود.

حجم زیاد صفحات مقالات مجله نیز این مطلب را تأیید می‌کند؛ زیرا حجم مقالات مجلّه بین ۱۴ تا ۲۱ صفحه است. اصولاً مقالات از نوع گردآوری در رشته‌های علوم انسانی رواج فراوان دارد. براساس بررسیهای به عمل آمده، بیشترین حجم مقالات چاپ شده درمجلّات علمی کشور از نظر تعداد صفحه به گروه علوم انسانی تعلق دارد. مقالات این گروه ۵۸ درصد کل صفحات مقالات علمی را تشکیل می‌دهد، در حالی که کمترین حجم با ۳/۲ درصد از آنِ رشته‌های علوم پایه است (محسنی، ۱۳۷۹: ۲۷).

از میان ۲۱۲۴ منبع که درمقالات ۱۶ شمارهٔ مجلّه استفاده شده است، ۱۵۲ منبع از نوع مقاله است (جدول شمارهٔ۳)؛ یعنی فقط حدود ۷ درصد از منابع را مقالات تشکیل داده‌اند که اغلب آنها مقالاتی است که در مجلات ترویجی یا مجموعه مقالات همایشها چاپ شده‌اند و فقط ۱درصد از کل منابع از مجلات علمی– پژوهشی است. این در حالی است که براساس معیارهای جهانی، مقالات علمی- پژوهشی از اعتبار علمی ویژه‌ای برخوردارند؛ زیرا محتوای آنها پس از طی فرایند داوری و بررسی و ارزیابی نهایی در هیئت تحریریه مجلاّت معتبر منتشر می‌شود.

جدول شمارهٔ ۳: نسبت انواع منابع به کل منابع

نوع منابع	تعداد منابع	درصد
مقاله	۱۵۲	٪۷/۱
کتاب	۱۹۷۲	٪۹۲/۹
کل منابع	۲۱۳۴	٪۱۰۰

این آمار نشان می‌دهد که منبع تغذیهٔ فکری نویسندگان مقالات ادبی، بیشتر از نوع کتاب است و مقالات مجلات علمی – پژوهشی در نزد پژوهشگران ادبی -که خود جزء نویسندگان آنها به شمار می‌روند- مورد توجه قرار نگرفته است.

شمارگان محدود مجلّه نیز با این مسئله بی‌ارتباط نیست. نگاهی به شمارگان چاپ مجله در شماره‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که مجلّدات مجله در سالهای ۱۳۸۰ و ۱۳۸۱ هر بار در ۱۵۰۰ نسخه چاپ شده است؛ اما در سالهای ۱۳۸۲ و ۱۳۸۳ شمارگان آن به ۵۰۰ تا ۸۰۰ نسخه تقلیل است (جدول شمارهٔ ۴)؛ البته این کاهش می‌تواند دلایل دیگری نیز داشته باشد که باید در جای خود بررسی شود.

جدول شمارهٔ ۴: روند تغییرات شمارگان مجله

شماره‌های انتشار یافته	سال انتشار	شمارگان هر مجلّد
۱۳۲تا ۱۳۹	۱۳۸۰ و ۱۳۸۱	۱۵۰۰
۱۴۰	۱۳۸۲	۶۰۰
۱۴۱و۱۴۲	۱۳۸۲	۵۰۰
۱۴۳ و ۱۴۴	۱۳۸۲ و ۱۳۸۳	۸۰۰
۱۴۵	۱۳۸۳	۵۰۰
۱۴۶و۱۴۷	۱۳۸۳	۸۰۰

از جهت گونه‌گونی منابع، حدود ۱۰ درصد از کل منابع عربی و حدود ۲۸ درصد از کل منابع به زبان انگلیسی است و بقیهٔ منابع فارسی‌اند (جدول شمارهٔ ۵) که در ظاهر تنوّع خوبی دارد؛ اما این تنوع در بررسی تک‌تک مقالات مصداق ندارد؛ زیرا منابع انگلیسی بیشتر در مقالات زبانشناسی استفاده شده است و مقالات ادبیات فارسی فاقد منابع لاتین‌اند.

جدول شمارهٔ ۵: نسبت منابع فارسی، عربی، انگلیسی به کل منابع

منابع عربی	٪۱۰
منابع انگلیسی	٪۲۸
منابع فارسی	٪۶۲
کل منابع	٪۱۰۰

مجموع منابع از جهت تازه بودن آنها بررسی شد. برای این کار، منابع بدون تاریخ چاپ کنار گذاشته شد و تاریخهای لاتین و عربی به سال شمسی تغییر یافت؛ آن‌گاه منابع با توجه به زمان انتشار به سه دسته تقسیم شد: ۱. منابع قبل از سال ۱۳۶۰؛ ۲. منابع دههٔ ۶۰؛ ۳. منابع دههٔ ۷۰ (تعداد اندکی از منابع دههٔ ۸۰ که در مقالات شماره‌های جدیدتر آمده بود در آمار دههٔ ۷۰ ادغام شد).

از میان ۱۸۷۲ منبع، ۵۸۴ مورد (۳۱/۲ درصد) به منابع قبل از سال ۱۳۶۰ و ۴۹۸ مورد (۲۶/۶درصد) به دههٔ ۶۰ و ۷۹۰ مورد (/۴۲ درصد) به دههٔ ۷۰ مربوط بودند (جدول شمارهٔ ۶). این نتیجه نشان می‌دهد که استفاده از منابع تازه در نگارش مقالات ادبیات فارسی–که ناگزیر بخشی از منابع آن قدیمی است– در حد قابل قبولی است. در ضمن درصد تعداد منابع تازه در مقالاتی که در شماره‌های جدیدتر مجله چاپ شده است، بیشتر است.

جدول شمارهٔ ۶: نسبت تعداد منابع هر دهه به کل منابع

دوره	تعداد	درصد
منابع قبل از سال ۱۳۶۰	۵۸۴	٪۳۱/۲
منابع دههٔ ۶۰	۴۹۸	٪۲۶/۶
منابع دههٔ ۷۰	۷۹۰	٪۴۲/۲
جمع	۱۸۷۲	٪۱۰۰

وضع شکلی مجلّه

مجلّه از نظر شکل ظاهری در سالهای ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳، به تدریج بهبود یافته است و تلاش مسئولان مجلّه برای رفع نواقص آن کاملاً مشهود است؛ از جمله حجم جلدها که به علت ادغام شماره‌ها در سالهای قبل از ۸۲ قطور بود، با انتشار جداگانه هر شماره از بهار ۸۲ (شمارهٔ ۱۴۰) بهتر و قابل قبول شده است. تغییر رنگ سفید جلدها در چندین شماره به زمینهٔ بنفش کمرنگ و در شماره‌های اخیر به زمینهٔ رنگ مغزپسته‌ای همراه با طراحی مزیّن به هنر خطاطی، جلد مجله را جذّاب و چشم‌نواز کرده است. عناوین مقالات از شمارهٔ ۱۴۲ روی جلد نوشته می‌شود و از شماره‌های بعد از آن، علاوه برعناوین مقالات، نام نویسندگان به فارسی، روی جلد و به لاتین، پشت آن آورده می‌شود، این شیوه کار خوانندگان را برای یافتن موضوعات موردنظر و نیز شناسایی نویسندگان مقالات آسان‌تر می‌کند. مجله از لحاظ کیفیت چاپ، صفحه‌آرایی و حروف‌نگاری وضع مطلوبی دارد. متن مقالات به علت اعمال قواعد ویرایش در شماره‌های اخیر رسم‌الخط همسان دارد. نحوهٔ ارجاع به مآخذ نیز یک‌دست شده است؛ ضمن اینکه ارجاعات متن که در شماره‌های آغازین مورد بررسی، در مقاله‌های مختلف با هم فرق می‌کرد، در مقالات شماره‌های اخیر به صورت دورن‌متنی آورده شده است.

سرانجام آنکه در مقالات، به ندرت از ابزارهای تفهیم مطالب، همچون جدول، نمودار، عکس و غیره استفاده شده است.

نظم در انتشار

همهٔ مجلّدات انتشار یافته در سالهای ۸۲ و۸۳ به صورت ۲ شماره در۱ شماره چاپ شده‌اند؛ اما از ابتدای سال ۸۳ به بعد، هر شماره به صورت مستقل چاپ شده است. همهٔ شماره‌ها با تأخیر زمانی زیادی انتشار یافته‌اند. اصولاً تأخیر در انتشار، یکی از ویژگیهای اغلب مجلّات علمی در ایران است که علل و عوامل گوناگونی دارد؛ از جمله طولانی شدن فرایند داوری تخصصی مقالات، عدم امکان گرد آمدن اعضای هیئت تحریریه که معمولاً از مناطق جغرافیایی مختلف انتخاب می‌شوند، ضعف مدیریت مجلّات، کمبود نیروی انسانی متخصص و غیره.

نتیجه و پیشنهادها

مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد پس از انتشار آن به صورت تخصصی در رشته‌های ادبی، از جهت شکل و محتوا وضع بهتری نسبت به گذشته پیدا کرده

است. نحوهٔ انتشار آن منظّم‌تر شده و میزان چاپ مقالات زبان و ادب فارسی در آن به صورت چشمگیری افزایش یافته است.

مهم‌ترین ویژگیهای مثبت مقالات چاپ شده در این مجلّه عبارت‌اند از: تنوع موضوعات، مدارج علمی بالای نویسندگان مقالات، استناد کافی به منابع و تازه بودن آنها، ویرایش شدن متن مقالات از جهت زبانی و تنّوع جغرافیایی محل اشتغال نویسندگان.

مهم‌ترین ضعف مقالات مجلّه عبارت‌اند از: مسئله‌محور نبودن مطالب بعضی از مقالات؛ غلبه داشتن جنبهٔ آموزشی و اطلاع‌رسانی بر ساختار بعضی از مقالات (غیرپژوهشی بودن)؛ تألیفی بودن برخی از آنها؛ کم بودن تعداد مقالات ادبیات کاربردی، ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای؛ استفادهٔ بسیار اندک از مقالات علمی– پژوهشی در منابع و کم بودن تعداد مقالاتی که بیش از یک نویسنده داشته باشند.

در پایان برای بهبود وضعیت کیفی مجلّه و افزایش اثرگذاری آن برجامعهٔ علمی پیشنهادهای زیر مطرح می‌شود:

۱. تشکیل ستاد علمی در مجله برای بررسی و پیگیری تحوّلات رشته‌ای؛ مثلاً برای آنکه مجله از حالت انفعالی و پذیرنده بودن مقاله خارج شود، با نظر این ستاد می‌توان هر بار یکی از مسئله‌های مهم و ادبی را به اقتراح گذاشت و سالانه یکی از شماره‌ها را به چاپ مقالات مرتبط با آن مسئله اختصاص داد.

۲. استانداردسازی مجله براساس ضوابط و مقررات بین‌المللی نشر، به منظور نمایه‌سازی در فهرست وبگاه علم.

۳. انتشار الکترونیکی مجلّه در اینترنت علاوه بر انتشار به صورت چاپی.

۴. برنامه‌ریزی برای چاپ و انتشار به‌هنگام مجله.

۵. انتشار جداگانهٔ مطالب مجلّه به انگلیسی (درصورت عملی نشدن این پیشنهاد، برای قرار گرفتن در فهرست وبگاه علم لازم است علاوه بر چکیده و واژگان کلیدی، فهرست منابع نیز به انگلیسی برگردانده و چاپ شود).

۶. ملزم کردن نویسندگان مقالات به رعایت اصول چکیده‌نویسی، ذکر موارد ضروری در مقاله از جمله بیان مسئله، پیشینه، اهداف، روش و نتایج تحقیق.

۷. افزایش شمارگان مجلّه و برنامه‌ریزی برای توزیع مناسب آن در داخل و خارج از کشور.

۸. پرداخت حق تألیف به نویسندگان مقالاتی که نوشته‌های آنان مستخرج از طرح پژوهشی باشد.

۹. استفاده از استادان زبان و ادب دانشگاههای خارج از کشور در هیئت تحریریه مجلّه، به ویژه کسانی که تجربیاتی در زمینهٔ انتشارمجلّات علمی دارند.
۱۰. نمایه‌سازی محتوای مقالات مجلّه در ۳۸ سال گذشته.

پی‌نوشتها

۱. برای اطلاع بیشتر از تفاوت «مسئله» با «مسئله‌نما» ر.ک: قرا ملکی، ۱۳۸۳: ۱۱۶-۱۲۴.

منابع

دانشگاه فردوسی مشهد، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی، شماره‌های ۱۳۲ تا ۱۴۷، سالهای ۱۳۸۰تا ۱۳۸۳.

سوبرامانیام، ک؛ «مجلّهٔ علمی و فنی: توسعه‌ها و چشم‌اندازها»، ***مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی*** دانشگاه شیراز؛ ش ۲۰ (۱۳۷۴).

سینایی، حسین؛ «مجلات علمی ایران»، ***سروش***؛ س ۱۷، ش۷۸۳ (اردیبهشت ۱۳۷۵).

صبوری، علی‌اکبر؛ «استانداردسازی مجلات علمی و معیارهای ارزیابی نشریات ISI»، ***رهیافت***؛ ش ۲۹، بهار ۱۳۸۲ .

طالبی، محمد؛ «بررسی عوامل مؤثر در تولید و چاپ مقالات علمی در مجلّات خارجی معتبر»، ***رهیافت***؛ ش ۲۷ (بهار ۱۳۸۱).

طوسی، بهرام؛ ***راهنمای پژوهش و اصول علمی مقاله‌نویسی***؛ مشهد: نشر تابان، ۱۳۸۲.

قراملکی، احد؛ ***اصول و فنون پژوهش در گسترهٔ دین‌پژوهی***؛ حوزهٔ علمیه قم، ۱۳۸۳.

محسنی، منوچهر؛ «بررسی ویژگیها و مسائل مجلات علمی– تخصصی ایران»، ***رهیافت***؛ ش ۲۳ (پاییز ۱۳۷۹).

وزارت علوم تحقیقات و فنّاوری؛ آیین‌نامهٔ تأیید و تعیین اعتبار و تشخیص ضرورت انتشار مجلّات و نشریات علمی؛ مصوب ۱۳۷۳/۱۰/۳.

آسیب‌شناسی پژوهشهای ادبی در ایران

دکتر احمد رضی*

مقدمه

امروزه بارزترین شاخص بالندگی هر کشور را در تواناییهای علمی و پژوهشی آن جست‌وجو می‌کنند. تجربهٔ کشورهای پیشرفته نیز نشان می‌دهد که مؤثرترین عامل موفقیت آنها، جدی شمردن پژوهش در همهٔ عرصه‌ها و استفاده از یافته‌های پژوهشی برای بهبود وضع زندگی و گام برداشتن به سوی تعالی و پیشرفت است.

بخشی از این پژوهشها به مسئلهٔ فرهنگ اختصاص دارد که با اهداف گوناگون، از جمله حفظ و احیای هویت ملّی و بازشناسی ارزشهای نهفته در فرهنگ هر ملّت اجرا می‌شود و یکی از شاخه‌های مهم آن «پژوهش ادبی» است.

پژوهش ادبی در ایران سابقه‌ای طولانی دارد؛ امّا با روش و فرم جدید از دههٔ اوّل ۱۳۰۰ش. رونق گرفته است. به دنبال روی کار آمدن رضاخان و محدود شدن فضاهای فرهنگی کشور در زمینهٔ تولید ادبی، برخی از روشنفکران به تحقیقات ادبی روی آوردند (رحیمیان، ۱۳۸۰: ۱۱۲). بعدها کار آنان با تأسیس دانشگاهها در ایران و راه‌اندازی رشته‌های

* استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

ادبیات رونق بیشتری گرفت. پس از آشنایی دانشوران ایرانی با مراکز علمی سایر کشورها و آثار محققان خارجی، پژوهشها در عرصهٔ زبان و ادبیات فارسی دقیق‌تر شد و اندک اندک بر تعداد و کیفیت آنها افزوده شد تا جایی که امروزه تحقیقات ادبی در ایران از جهت فراوانی، تنوّع و تعداد پژوهشگرانی که به امر تحقیق مشغول‌اند، از گسترده‌ترین حوزه‌های پژوهشی به شمار می‌رود. آمارهای موجود نیز نشان می‌دهد که تعداد مجلات علمی و کتابهایی که در زمینهٔ زبان و ادبیات در ایران منتشر می‌شود، بیش از سایر رشته‌هاست.

هزینه‌های مالی پژوهشهای ادبی در مقایسه با هزینه‌های پژوهش در رشته‌هایی مانند پزشکی یا مهندسی بسیار اندک است؛ اما اگر مجموع زمانی را که پژوهشگران ادبی به این کار اختصاص می‌دهند و عمر بی‌بدیل و گرانمایهٔ خود را صرف آن می‌کنند، محاسبه کنیم، این پژوهشها از لحاظ انسانی بسیار پُرهزینه است. دستیابی به بهره‌وری در این فعالیتِ پرهزینه، مستلزم شناسایی مسائل و مشکلات آن، ریشه‌یابی عوامل آسیب‌رسان و تلاش جمعی برای سامان بخشیدن به آن است.

هدف از این نوشتار بررسی آسیبهای تحقیقات ادبی در ایران و شناسایی عوامل آنهاست. در این مقاله ضمن برشمردن عمده‌ترین مشکلات موجود، پیشنهادهایی برای ارتقای سطح پژوهش در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی ابراز می‌شود.

مهم‌ترین مسائل و مشکلات پژوهشهای ادبی

پژوهشهای ادبی در ایران با وجود فراوانی تعداد پژوهشگران و کثرت و تنوع آثار منتشر شده، بهره‌وری کافی ندارد؛ زیرا هنوز بعضی از اساسی‌ترین مسئله‌های ادبی در زبان فارسی به صورت جدی پژوهش نشده و لاینحل باقی مانده است. هم خود پژوهشگران از وضعیت پژوهشی ادبی در ایران راضی نیستند و هم تلاشهای آنان انتظارات خوانندگان آثار پژوهشی را به طور کامل برآورده نمی‌کند. در زیر برخی از این آسیبها بررسی می‌شود:

۱. پرداختن به پژوهشهای موضوع‌محور به جای پژوهشهای مسئله‌محور

افراد دلسوزی که در دهه‌های اخیر از روند تحقیقات ادبی انتقاد کرده‌اند، هرکدام نکاتی را تأکید کرده‌اند که از نظر آنان، جزء مهم‌ترین مسائل ادبیات فارسی تلقی شده است، در حالی‌که

پژوهشگران به آنها توجه جدی نشان نمی‌دهند. آنان معتقدند که پژوهشگران، از جمله اعضای هیئت علمی دانشگاهها، باید به جای پرداختن به مباحث تکراری، کهنه و کم‌اهمیت، مسائل اساسی ادبیات را بکاوند. بدون اینکه بخواهیم دربارهٔ مسئله بودن یا نبودن نکاتی که مطرح می‌کنند، داوری کنیم، باید آنان را به سبب توجه به شیوهٔ «مسئله‌محوری» در مطالعات ادبی ستایش کنیم؛ زیرا بی‌توجهی به مسئله‌محوری از مهم‌ترین آفات تحقیقات ادبی است که موجب ناباروری آن شده است و این در حالی است که «مسئله» رکن اصلی هر تحقیق علمی به شمار می‌رود.

مسئلهٔ تحقیق چیزی است که پژوهشگر تلاش می‌کند آن را حل کند. مسئله معمولاً به دنبال مطالعهٔ نظام‌مند دربارهٔ موضوعی به دست می‌آید و اغلب در سه موقعیت آشکار می‌شود:

۱. زمانی که در دانش موجود شکافی احساس شود؛ به تعبیر دیگر کمبود یا نبود اطلاعات کافی در زمینه‌ای می‌تواند به ظهور مسئله در ذهن محقق بینجامد.

۲. وقتی که نتایج چندین بررسی دربارهٔ یک موضوع، مخالف با یکدیگر باشند؛ وجود ناهماهنگی یا تناقض در نتایج مطالعات گوناگون می‌تواند در ذهن پژوهشگر سؤال ایجاد کند.

۳. زمانی که چرایی پدیده‌ای تبیین نشده باشد، به ویژه زمانی که نتوانیم بین آن پدیده و دانش موجود رابطه‌ای پیدا کنیم (گوئیکان، ۱۳۷۷: ۵۳۰).

از ویژگیهای «مسئلهٔ تحقیق» آن است که باید جزئی و عینی باشد و صورت مسئله، یعنی گرههای اصلی و فرعی آن برای پژوهشگر کاملاً روشن باشد تا بتواند با استفاده از روش علمی به حل آن اقدام کند. از این رو، طرح مشکلات ادبی، به صورت کلی، مبهم و مرکب از اجزای مختلف، درتحقیقات علمی جایی ندارد، مگر آنکه ابتدا مشکلات کلی به مسائل جزئی متعدد تجزیه شود و آن‌گاه هرکدام از مسائل به صورت جداگانه بررسی علمی شود.

تفاوت پژوهشهای مسئله‌محور با پژوهشهای موضوع‌محور آن است (ر.ک: قراملکی، ۱۳۸۳، ۸۷-۹۲) که محقق در پژوهش مسئله‌محور درصدد حل مسئله‌ای با خصوصیات یاد شده، در فرایندی نظام‌مند است؛ اما پژوهشهای موضوع‌محور، مطالعاتی است که محقق، هرآنچه با موضوع ارتباط دارد، با هر میزانی از ارتباط، وارد فرایند تحقیق می‌کند، مثلاً مقداری از مقدمات دور و نزدیک به موضوع، قسمتی از مبانی، مقداری از حواشی و کمی از پیامدها و

آثار مرتبط با موضوع را در گزارش تحقیق ذکر می‌کند و این امر موجب می‌شود تا نوشته‌های او پرحجم شود.

بخش زیادی از تحقیقات در عرصهٔ ادبیات فارسی از نوع «موضوع‌محور» است؛ یعنی در آنها موضوعی ذهنی، کلی و مرکب از اجزای مختلف طرح، و مطالب متنوعی دربارهٔ آن جمع‌آوری و نوشته می‌شود که سرانجام جز توصیف بعضی از موارد مرتبط با موضوع و ذکر برخی شواهد، به نتیجهٔ جدیدی ختم نمی‌شود. دستاورد چنین مطالعاتی انتشار کتابهای پُرحجم و مقالاتی به شیوهٔ تألیفی است.

کسانی که به مطالعات «موضوع‌محور» روی می‌آورند، بیشتر به جامعیّت اثر خود می‌اندیشند. این شیوه باعث می‌شود تا به مسائل متعدد به صورت سطحی بپردازند و موجب ناباروری تحقیق شوند، درحالی که پژوهشگران مسئله‌محور، پس از تجزیه کردن موضوعات کلی، مسئله‌ای را که مهم‌تر و در اولویت است، انتخاب می‌کنند و با ژرف‌کاوی و مطالعهٔ عمقی از آن رمزگشایی کرده، به حل آن نائل می‌آیند.

مطالعات «موضوع‌محور» بیشتر در برنامه‌های آموزشی و اطلاع‌رسانی کاربرد دارد. پژوهشگران ادبی، به ویژه برخی از اعضای هیئت علمی به علت سر و کار داشتن با تدریس، گاهی پژوهش را با آموزش اشتباه می‌گیرند و جایگاه تولید علم را به جایگاه توزیع علم تنزّل می‌دهند. این مشکل اختصاص به پژوهشهای ادبی ندارد، بلکه اغلب رشته‌های علوم انسانی با این مشکل درگیرند و اصولاً «درس پنداشتن علم یکی از علل در جا زدن رشته‌های علوم انسانی است». (اباذری، ۱۳۸۲: ۳۱۷)

تشخیص درست مسئله نیز از موارد مهم در تحقیقات علمی به شمار می‌رود. بعضی از موضوعاتی که در ادبیات تحقیق و پژوهش می‌شوند، «مسئله‌نما» هستند نه مسئله؛ مثل انتخاب یکی از آرای شاذّ پیشینیان که نادرستی آن بارها ثابت شده است و آوردن شواهد متعدّد برای اثبات آن. از طرف دیگر بسیاری از سخنان مشهور و رایج بزرگان که به علّت سیطرهٔ شخصیت آنان در رشته‌های مختلف، ازجمله ادبیات جزء مسلّمات تلقّی شده و پژوهشهای دیگر بر بنیان آنها استوار شده است، می‌تواند جای چون و چرا داشته باشد و در مقام مسئله، بازخوانی و بازپژوهی شود.

۲. روشمند نبودن برخی از پژوهشهای ادبی

یکی دیگر از مشکلات پژوهشهای ادبی، مبهم بودن روش تحقیق ویژهٔ مطالعات ادبی است. مؤلفان کتابهای روش تحقیق در ادبیات، اغلب با اشاره به کتابخانه‌ای بودن پژوهشهای ادبی، به طور مفصّل از مرجع‌شناسی بحث کرده‌اند و فقط بعضی از آنان، قسمتی از کتاب خود را به توضیح دربارهٔ شیوهٔ تصحیح نسخه‌های خطی اختصاص داده‌اند. در کتابها و مقالات ادبی نیز، نویسندگان معمولاً از روش تحقیق خود سخن به میان نمی‌آورند. در واقع در عرصه تحقیقات ادبی، نوعی آشفتگی در روش وجود دارد؛ از روشهای کمیّ و تقلیل‌گرایانهٔ رایج در سایر رشته‌ها مثل جامعه‌شناسی و روانشناسی گرفته تا نوعی بی‌روشی در تحقیق. ظاهراً از نظر بعضی در ادبیات همه چیز به همه چیز ربط دارد و بی‌نظمی در روش نیز نوعی روش است. افرادی نیز هستند که با تأکید بر این نظرکه تحقیقات ادبی از نوع پژوهشهای کیفی است، روش آن را برتر از روشهای موجود و رایج می‌دانند؛ اما دربارهٔ مبانی، ویژگیها و اصول آن روش سخنی نمی‌گویند.

واقعیت این است که امروزه، یکی از راههای شناسایی تفاوت رشته‌های علمی، شناخت تفاوت روشهای آنهاست. ادبیات و پژوهشهای ادبی نیز مانند هر رشتهٔ علمی دیگر باید روش خاص خود را داشته باشد؛ اما در عمل این‌گونه نیست.

نگاهی به آثاری که به نام ادبیات انتشار یافته‌اند، نشان می‌دهد که فعالیتهای علمی بسیار متنوع و گوناگونی با موضوع ادبیات در ایران جریان دارد؛ از جمله زندگینامه‌ها، فرهنگنامه‌ها، دایره‌المعارفها، دانشنامه‌ها و آثاری در زمینهٔ توضیح، تحلیل، تأویل و تفسیر متن؛ همچنین آثار تطبیقی و آثار بین‌رشته‌ای و کتابهایی در زمینهٔ علوم مرتبط با ادبیات مثل دستور زبان، معانی، بیان، بدیع و غیره. بعضی از این فعالیتها درون‌رشته‌ای‌اند، مثل شرح و توضیح متون از طریق ارجاع به متون دیگر و بعضی نیز برون رشته‌ای‌اند، مثل روانشناسی ادبیات و بعضی نیز تلفیقی از هر دو.

سؤال این است که آیا همهٔ این فعالیتها را می‌توان پژوهش ادبی شمرد و فقط با یک روش با همهٔ آنها مواجه شد؟ مثلاً آیا بررسی زمانه و زندگی شاعر، پژوهش ادبی است و باید فقط با موازین و امکانات ادبی مانند مراجعه به اثرآن شاعر مورد بررسی قرار گیرد یا از مقولهٔ پژوهش تاریخی است و لازم است با روش و ضوابط تحقیقات تاریخی مطالعه شود؟

واقعیت این است کـه عرصـهٔ پژوهشـهای ادبـی گسـترده اسـت و بسـیاری از مسـائل آن چندتباری‌اند و از علوم مختلف نشئت می‌گیرند و برای حـل آن مسـائل، بایـد از طریـق نظـام چندرشته‌ای عمل کرد. از این‌رو، هر پژوهشگر پس از انتخاب مسـئلهٔ تحقیـق، بایـد تشـخیص دهد که آیا «مسئلهٔ تحقیق» مورد نظر او، از نوع تک‌تباری اسـت یـا چنـدتباری. اگـر مسـئلهٔ او چندتباری است از روش و ضوابط مطالعات چندرشته‌ای پیروی کند و اگر مسئلهٔ او تک‌تبـاری است فقط از روش آن رشته‌ای که مسئلهٔ او به بدان تعلق دارد استفاده کند؛ مـثلاً وقتـی دربـارهٔ زندگینامهٔ شاعری پژوهش می‌کند، پایبند به ضوابط روش تـاریخی باشـد؛ وقتـی بـه پـژوهش تأویلی می‌پردازد، به اصول روش پژوهش کیفی پایبند باشد (رهادوست، ۱۳۸۳: ۲۴۹-۲۵۹) و یـا زمانی که به ادبیات تطبیقی می‌پردازد، اصول و چارچوب پژوهشهای تطبیقـی را رعایـت کنـد؛ مثلاً فقط به بیان شباهتهای دو شخصیت ادبی اکتفا نکنـد تـا انطبـاق، جـای روش تطبیقـی را بگیرد، بلکه تفاوتهای آن دو را نیز برشمرد. در بیان تفاوتها و شباهتها به چرایی آنها نیز بپردازد و از شیوه‌های غیرمستقیم برای عبور از شباهتها و تفاوتهای ظاهری بهره جوید تا به شـباهتها و تفاوتهای واقعی دو شخصیت دست یابد.

۳. خلط پژوهش ادبی با آفرینش ادبی

برخی از پژوهشگران ادبی به علت سر وکار داشتن با شعر و شـاعری و انـس گـرفتن بـا آثـار هنری، همان شیوه‌ای را که شاعران در آفرینش شعر به کار می‌گیرند، در پژوهش ادبی اسـتفاده می‌کنند و به جای مواجههٔ عقلانی، علمی و نظام‌مند با مقولهٔ پـژوهش، بـا آن ذوقـی و عـاطفی برخورد می‌کنند؛ در حالی که «مطالعات ادبی از نـوع آفرینشـهای ادبـی نیسـت، بلکـه از نـوع شناخت است.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۷۱۹) به همین دلیل در طرح رده‌بنـدی دیـویی آثـار علمـی، بخشِ دربارهٔ ادبیات، مثل نظریه‌ها و نقدها و بررسیهای ادبی از «آثار ادبی» جدا شده‌اند.

از مهم‌ترین پیامـدهای خَلـط پـژوهش ادبـی بـا آفـرینش ادبـی آن اسـت کـه بسـیاری از پژوهشگران در مطالعات ادبی بیشتر به توصیف اکتفا می‌کنند و به چرایی فرضـیه‌هـا و ادعاهـا کمتر می‌پردازند و این درحالی است که امـروزه چـون و چـرا کـردن دربـارهٔ ماهیـت «مسـئلهٔ تحقیق» و تبیین روشمند چرایی آن، از مهم‌ترین امور پژوهشهای علمی است.

خَلط پژوهش و آفرینش ادبی موجب شده است در بعضی از موارد نیز که به چرایی مسائل پرداخته می‌شود، به جای تبیین نظام‌مند مسئله، توجیهاتی آورده شود که یادآور «حُسن تعلیلهای» شاعرانه است. به همین دلیل مطالعات و بررسیهای افراد مختلف دربارهٔ مسئلهٔ ادبی مشخص، به نتایج گوناگون و گاه متضاد می‌انجامد که می‌تواند موجب مخدوش شدن جایگاه پژوهش ادبی در اذهان دیگران شود.

انتخاب زبان ادبی به جای زبان دقیق علمی در نگارش مقالات و کتابهای تحقیقی نیز ناشی از خَلط پژوهش ادبی با آفرینش ادبی است که در بعضی موارد موجب می‌شود نوشته‌ها قطعیّت معنایی خود را از دست بدهند و قابلیّت تأویل یابند. این مسئله که گاه با بهره‌گیری از ترکیبات ادبیِ ناشناخته و برساختهٔ خودِ نویسنده همراه می‌شود، با اصول و ضوابط نگارش گزارشهای علمی –که باید زبانی شفاف و صریح داشته باشد– سازگار نیست، مگر آنکه عبارات تأویل‌پذیر با آوردن قراینی در کلام، روشن و شفاف شود.

۴. کم‌توجهی به اثربخشی و کارایی پژوهش

در بسیاری از پژوهشهای ادبی، به ویژه آنهایی که فقط بر اساس علاقهٔ شخصی پژوهشگر و بدون در نظرگرفتن نیاز جامعه یا توانایی محقق اجرا می‌شود، به اثربخشی و کارایی تحقیق توجهی نمی‌شود.

اثربخشی و کارایی از مهم‌ترین ویژگیهای بهره‌وری در پژوهش به شمار می‌روند. اثربخشی به معنای تحقیق درست و کارایی به معنای درست تحقیق کردن است (قراملکی، ۱۳۸۳: ۷۰). اثربخشی در پژوهش ادبی مستلزم در نظرگرفتن اصول تحقیق علمی و رعایت کردن ضوابط آن است؛ از جمله توجه داشتن به اولویتها، ضروری و مفید بودن موضوع تحقیق، مطالعهٔ پیشینهٔ تحقیق برای پرهیز از کارهای تکراری و غیره.

یکی از شاخصهای اثربخشی پژوهش ادبی، تأثیرگذاری آن در محافل علمی است که می‌توان آن را از میزان تجدید چاپ و شمارگان کتاب و یا از میزان ارجاع سایر پژوهشگران به آن اثر فهمید.

برای افزایش کارایی در پژوهش ادبی، باید پس از تبارشناسی مسئلهٔ تحقیق و شناخت دقیق نوع آن، روش و ابزارهای مناسب با آن را انتخاب کرد؛ از پرداختن بـه حاشـیه‌هـای جـذاب و فریبنده که در فرایند تحقیق تأثیری ندارد، پرهیز کرد و مهم‌تر آنکه در زمان برنامه‌ریـزی شـده تحقیق را به پایان برد؛ زیرا یکی از آفاتی کـه در پژوهشـهای ادبـی بسـیار رواج دارد، طـولانی شدن زمان تحقیق است که گاهی موجب کم‌انگیزگی و دلسردی پژوهشگر می‌شود و به توقف کار می‌انجامد.

۵.کم‌توجهی به نیازها وکاربردی نبودن بسیاری از پژوهشهای ادبی

تحقیقات را به سه دستهٔ بنیادی، توسـعه‌ای و کـاربردی تقسـیم مـی‌کننـد (ازکیـا، ۱۳۸۲: ۲۹۰). تحقیقات بنیادی با هدف گسترش مرزهـای دانـش بشـری و کشـف مجهـولات مـورد علاقـهٔ پژوهشگر اجرا می‌شود؛ امّا تحقیقات توسعه‌ای و کاربردی معطـوف بـه رفـع نیازهـای جامعـهٔ بشری است. باید تناسبی منطقی میان تحقیقات بنیادی و تحقیقات توسعه‌ای و کاربردی در هـر رشته‌ای برقرار باشد و این در حالی است که بسیاری از پژوهشـهای ادبـی بـا نیازهـای جامعـه پیوندی ندارد و نتیجهٔ مطالعات، فقط موجب افزایش حجم دانش ادبی می‌شود. در پژوهشـهای ادبی دانشگاهی، گاهی مسائل مهم ادبی روز که نویسـندگان و شـاعران جـوان بـا آن درگیرنـد جدی گرفته نمی‌شود؛ ازاین رو، گره‌های ادبی ناگشوده می‌مانـد و ادبیـات بـه عنـوان هنـر در جامعه، در جهتی حرکت می‌کند کـه بـه انکـار دسـتاوردهای علمـی پژوهشـگران دانشـگاهی می‌انجامد.

مسائل فیلمنامه‌ها و نمایشنامه‌ها که پیوندی ناگسستنی با هنر نمایش دارد، مسائل مربوط به فرهنگ‌سازی در جامعه و مطالعه دربارهٔ بهره‌گیری از ادبیات بـرای کمـک بـه حـل معضـلات اجتماعی همچون قانون‌گریزی یا کمک به حل معضلات فرهنگـی مثـل احسـاس بـی‌هـویتی، می‌تواند مورد توجه جدی پژوهشگران قرار گیرد.

با پرداختن به نیازها و افزایش سهم پژوهش کاربردی در ادبیات، این رشته جایگاه اساسی خود را درجامعه پیدا خواهد کرد و به تبع آن، بخشی ازمشـکلات پژوهشـگران ادبـی نیزحـل خواهد شد.

۶. کم‌توجهی به پژوهشهای میان‌رشته‌ای

پژوهش میان‌رشته‌ای امروزه جایگاه ویژه‌ای در تحقیقات علمی دارد. این رویکرد محصول تعامل بین دو یا چند رشتهٔ علمی دانشگاهی برای پژوهش دربارهٔ یک مسئله است. پژوهش میان‌رشته‌ای با پژوهش چندرشته‌ای تفاوت دارد؛ «چندرشته‌ای بودن متضمن در کنار هم قرار گرفتن دو یا چند رشتهٔ علمی است، مثل تدریسهای گروهی مدرسان حوزه‌های مختلف در یک زمینهٔ موضوعی؛ در حالی که بین رشته‌ای بودن، مستلزم یکپارچگی و تغییر شکل نظام و حوزهٔ علمی پیشین و ایجاد شکلهای تازه‌ای از دانش است.» (رهادوست، ۱۳۸۲: ۱۹۵-۱۹۶)

با وجود اهمیت پژوهشهای میان‌رشته‌ای در دنیای معاصر، پژوهشگران ادبی در ایران توجه چندانی به آن ندارند و آثار قابل‌ملاحظه‌ای در این زمینه منتشر نمی‌کنند. باید با اهمیت دادن به پژوهشهای میان‌رشته‌ای به حل مسئلهٔ اجتماعی و فرهنگی جامعه کمک کرد. رشتهٔ مطالعات فرهنگی که امروزه مورد توجه قرارگرفته است و دربارهٔ چگونگی ایجاد هویت و عملکرد قدرت در جامعه پژوهش می‌کند، یکی از رشته‌های مرتبط با ادبیات است که بیش از همه بر مطالعات نقد ادبی استوار است.

۷. بازنویسی آرای نویسندگان خارجی

بخشی از کارهای انتشاریافته، نوعی بازنویسی آرای نویسندگان خارجی است که گاه با ارجاع و گاهی بدون ارجاع به نام نوآوری عرضه می‌شود. کثرت این آرا و نظریات، بدون آنکه به میزان سازگاری آنها با ادبیات پربار فارسی توجّه شود، نقد بومی شود یا حتّی نقدهای محقّقان خارجی دربارهٔ آنها نقل شود، به نوعی مصرف‌زدگی در مواجهه با اندیشه‌ها و نظریه‌های فرامرزی و بی‌اعتنایی به ذخایر و مواریث علمی و ادبی بومی منجر می‌شود و اندک اندک با کاهش اعتماد به نفس در پژوهشگران داخلی، جرئت نظریه‌پردازی و نوآوری حقیقی از بین می‌رود و ادبیات فارسی-که تاریخی پربار در عرصهٔ آفرینش ادبی و نظریه‌پردازی دارد- به انقطاع تاریخی دچار می‌شود.

عوامل تأثیرگذار بر ناباروری پژوهشهای ادبی

علاوه بر مسائل و مشکلات پیش‌گفته، موارد دیگری نیز در ناباروری و ناکامی پژوهشهای ادبی دخیل‌اند که به صورت گذرا به آنها اشاره می‌شود:

۱. نیازهای تحقیقاتی کشور در زمینهٔ پژوهش ادبی مشخص نیست و راهبرد تحقیقاتی در زمینهٔ ادبیات وجود ندارد. البته انتشار الویت‌های تحقیقاتی کشور از طرف دبیرخانهٔ شورای پژوهشهای علمی کشور در سال ۱۳۷۹ گام مثبتی بود که در سالهای بعد تکرار نشد. در این مجموعه، اولویتهای پژوهشی در زمینهٔ ادبیات فارسی نیزآمده بود.

۲. بیشتر پژوهشگران ادبی، انفرادی کار می‌کنند و روحیهٔ کار گروهی در بین آنان وجود ندارد. کثرت آثار تحقیقی تک‌نویسنده و اندک بودن آثار دو یا چند نویسنده در رشتهٔ ادبیات فارسی، نشان‌دهندهٔ فردگرایی بین پژوهشگران ادبی است.

۳. مرکزی جامع برای اطلاع‌رسانی دربارهٔ تحقیقات ادبی پایان‌یافته یا در دست اقدام وجود ندارد تا پژوهشگران ازآنها مطلع شوند و عمر خود را صرف کارهای تکراری نکنند.

۴. تعداد مجلات علمی– پژوهشیِ ویژهٔ زبان و ادبیات فارسی کم است؛ مجلات موجود نیز فصلنامه‌هایی‌اند که معمولاً به صورت دو فصلنامه منتشر می‌شوند و این در حالی است که تعداد پژوهشگران ادبی بسیار زیادتر از سایر رشته‌هاست و عملاً امکان چاپ مقاله در مجلات بین‌المللی خارج از کشور نیز برای آنان وجود ندارد.

۵. مقررات نامناسب و دست و پا گیری برای اجرای طرحهای تحقیقاتی در مراکز دولتی، به‌ویژه دانشگاهها وجود دارد و مبالغ حق‌التحقیق نیز در دانشگاهها ناچیز است.

۶. ارتباط پژوهشگران ادب فارسی با مراکز ادب‌پژوهی خارج از کشور بسیار ضعیف است. مقایسهٔ تعداد استادان زبان و ادبیات فارسی که از فرصت مطالعاتی درخارج از کشور استفاده می‌کنند با استادان سایر رشته‌ها که از این فرصت بهره می‌گیرند، این مطلب را تأیید می‌کند.

۷. پژوهشگران ادبی از تکنولوژی پژوهشی، به ویژه رایانه و اینترنت کمتر در پیشبرد تحقیق استفاده می‌کنند.

۸. ارتباط کافی و مؤثر میان پژوهشگران ادبی (اعم از استادان دانشگاهها و محققان خارج از دانشگاه) وجود ندارد.

۹. استادان ادبیات فارسی در دانشگاهها وقت بسیار زیادی را صرف آموزش و تدریس می‌کنند. با افزایش چشمگیر دانشجویان در دانشگاههای دولتی و خصوصی، این مسئله حادتر شده و امکان پرداختن به پژوهش را محدودتر کرده است.

۱۰. ساختار نظام آموزشی دانشگاهها محقق‌پرور نیست؛ از این رو، دانش‌آموختگان رشتهٔ ادبیات فارسی حتی در دوره‌های تحصیلات تکمیلی از تجربهٔ کافی برای اجرای طرحهای تحقیقاتی برخوردار نمی‌شوند.

۱۱. اغلب دانش‌آموختگان تحصیلات تکمیلی در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی با زبان انگلیسی در حدی آشنا نمی‌شوند که بتوانند از منابع انگلیسی چاپی و همچنین از منابع اینترنتی که به راحتی قابل دسترس است استفاده کنند؛ البته عربی‌دانی بسیاری از آنان مزیّت به شمار می‌رود.

نتیجه و پیشنهادها

پژوهشهای ادبی در ایران با وجود فراوانی و تنوّع، با مسائل و مشکلات متعددی روبه‌روست که شناسایی، ریشه‌یابی و تلاش برای رفع آنها موجب بهره‌وری بیشتر و استفادهٔ بهتر از فرصتهای موجود خواهد شد. مهم‌ترین مسائل و مشکلات پژوهشِ ادبی عبارت‌اند از: پرداختن به پژوهشهای «موضوع‌محور» به جای پژوهشهای «مسئله‌محور»، خلط پژوهش ادبی با آفرینش ادبی، کم‌توجهی به اثربخشی و کارایی پژوهش ادبی، روشمند نبودن برخی از آنها، کم‌توجهی به نیازها و کاربردی نبودن بسیاری از پژوهشهای ادبی و غیره.

برای کاهش آسیبها و ارتقای سطح پژوهشهای ادبی، پیشنهادهای زیر ارائه می‌شود. عملی کردن این پیشنهادها مستلزم تلاش همه‌جانبهٔ نهادهای رسمی و غیررسمی، پشتیبانی مسئولان تحقیقات کشور و همّت همهٔ پژوهشگران ادبی است.

۱. شناسایی پژوهشگران موفق، اثربخش و خلّاق در زمینهٔ ادبیات و بررسی علل رشد آنان در امر پژوهش و همچنین الگو قرار دادن آنان برای سایر پژوهشگران (ر.ک: منصوری، ۱۳۸۳: ۳۵–۳۶).

۲. بررسی و تحلیل جامع وضع موجود پژوهش ادب فارسی در داخل وخارج از کشور و تعیین راهبرد تحقیقات ادبی ایران با بهره‌گیری از دیدگاههای پژوهشگران سراسر کشور.

۳. اجرای طرحهای تحقیقاتی برای شناسایی و معرفی مهم‌ترین مسئله‌های قابل پژوهش در ادبیات فارسی و مشخص کردن اولویتهای تحقیقاتی در هر سال.

۴. جدی گرفتن «روش‌شناسی پژوهش» در عرصهٔ مطالعات ادبی از طریق:

برگزاری کارگاه برای اعضای هیئت علمی و سایر پژوهشگران ادبی؛

سوق دادن آموزش دانشگاهها، به ویژه در مقاطع تحصیلات تکمیلی به سمت پژوهش؛

الزامی کردن درس سمینار در مقاطع تحصیلات تکمیلی؛

درخواست از صاحب‌نظران و پژوهشگرانِ باتجربه برای تحقیق دربارهٔ روش تحقیق ویژهٔ مطالعات ادبی؛

ایجاد گرایش پژوهشگری در مقطع کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی.

۵. ایجاد پایگاه اطلاع‌رسانی وب (اینترنت) ویژهٔ پژوهشهای ادبی که دربرگیرندهٔ اطلاعات مورد نیاز پژوهشگران، از جمله فهرست پژوهشهای پایان یافته یا در دست اجرا در زمینهٔ ادبیات و فراهم‌سازی امکان دسترسی پژوهشگران به منابع مورد نیاز باشد.

۶. مأموریتگرا کردن بخشی ازتحقیقات ادبی و سوق دادن پایان‌نامه‌های دانشجویان دوره‌های دکتری و کارشناسی ارشد به مسائل مورد نیاز.

۷. سرمایه‌گذاری برای تهیهٔ نرم‌افزارهای الکترونیکی با قابلیّت جست‌وجوی پیشرفته از منابع عظیم موجود، اعم از متون ادبی فارسی و آثار منتشر شده دربارهٔ ادبیات از ابتدا تاکنون برای دسترسی آسان و سریع پژوهشگران به همهٔ منابع.

۸. برگزاری جشنواره‌های سالانهٔ پژوهشهای ادبی در سطوح مختلف نخبگان، جوانان و غیره و تجلیل از نمونه‌های موفق.

۹. راه‌اندازی گروههای پژوهشی یا پژوهشکده‌هایی در زمینه‌های ادبی، مانند نقد ادبی، مطالعات فرهنگی، ادبیات تطبیقی و غیره.

۱۰. ایجاد تسهیلات برای انتشار مجلات علمی– پژوهشی جدید در زمینهٔ زبان و ادبیات فارسی و سامان دادن به وضع مجلات موجود در جهت ارتقای کیفیت و انتشار به‌موقع آنها.

۱۱. زمینه‌سازی برای ایجاد تعامل میان پژوهشگران ادبی از طریق برگزاری سمینارها، کارگاهها و یا ازطریق پایگاههای اینترنتی و فراهم آوردن زمینه برای حضور آنان در مجامع بین‌المللی و استفاده از فرصتهای مطالعاتی در خارج از کشور.

۱۲. ملزم کردن دانشجویان و استادان راهنمای پایان‌نامه‌های تحصیلات تکمیلی به استخراج و چاپ مقالهٔ علمی_ پژوهشی از رساله‌ها.
۱۳. افزایش مبالغ حق‌التحقیق در دانشگاهها، دست‌کم به میزان دو سوم حق‌التدریس.

منابع

اباذری، یوسف؛ «حل مسئله»، ***نامهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران***؛ ش۲۱ (مهر ۱۳۸۲).

ازکیا، مصطفی، و علیرضا دربان آستانه؛ج۱، ***روشهای کاربردی تحقیق***؛ تهران: کیهان، ۱۳۸۲.

پورحمزه، افسانه؛ «تأثیر اطلاع‌رسانی در آموزش و پژوهش»، ***رهیافت***؛ ش۲۵ (پاییز ۱۳۸۰).

رشاد، علی اکبر؛ *دین پژوهی معاصر*؛ تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی، ۱۳۸۴.

رهادوست، بهار؛ «رویکرد بین‌رشته‌ای و مطالعات ادبی»، ***زیبا شناخت***؛ ش۹ (۱۳۸۲).

ـــــــــــــ؛ «روش‌شناسی پژوهش کیفی»، ***زیبا شناخت***؛ ش۱۱ (۱۳۸۳).

رحیمیان، هرمز؛ ***ادبیات معاصر نثر: ادوار نثر فارسی ازمشروطیت تا سقوط سلطنت***؛ تهران: سمت، ۱۳۸۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***نقد ادبی***؛ ۲ج، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

قراملکی، احد؛ ***اصول و فنون پژوهش در گسترهٔ دین‌پژوهی***؛ حوزهٔ علمیه قم، ۱۳۸۳.

گوئیکان، اف. جی. ملک؛ ***روانشناسی آزمایشی و روشهای تحقیق***؛ ترجمهٔ امیر خطیبی؛ تهران: مرکز نشر، ۱۳۷۷.

منصوری، رضا؛ «شناخت عوامل رشد پژوهش و نَه موانع آن: یک چرخش بینش»، ***رهیافت***؛ ش۳۲ (بهار و تابستان ۱۳۸۳).

رابطهٔ اصول تعاون گرایس و فنون بلاغی غالب در گفتمان پروین اعتصامی

دکتر فردوس آقاگل زاده*

مقدمه

از نظر کاربردشناسی[1] زبان، هرگونه مصاحبه، مناظره و گفت‌وگوی دو یا چند جانبه برای انتقال معنا و منظور مورد نظر طرفین گفت وگو، به نحوی که سیر گفت‌وگـو بـه طـور روان و موفـق طی شود و در عین حال ارتباط حال و آینده حفظ گردد، ساختاری مشخص و اصولی معین در زبانشناسی دارد. رفتار در چارچوب این ساختار، خواه آگاهانه باشد یا ناآگاهانه و رعایت کردن یا نکردن اصول حاکم بر گفت‌وگو در روند ارتباط و در موفق بودن و نبودن انتقـال و دریافـت پیام مورد نظر، نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌نماید.

در هر ارتباطی خواه به صورت مناظره و گفت‌وگوی چهـره بـه چهـره[2] و یـا بـه صـورت مکتـوب، اغلـب عـلاوه بـر معنـای واژگـانی و سـاختار دسـتوری، عوامـل کاربردشناسـی (منظورشناسی) در انتقال، تفهم و دریافت پیام طرفین گفت‌وگو امری ضـروری اسـت. عوامـل مذکور برای استنباط و تفسیر گفته‌ها، ابهام‌زدایی و رمزگشایی از نشـانه‌هـای ارجـاعی و فنـون

* استادیار گروه زبانشناسی دانشگاه تربیت مدرس

بلاغی و صناعات ادبی، گفته‌های غیرمستقیم و پیش‌فرضهای مرتبط با موضوع به کار برده می‌شود.

از یک سو فیلسوف برجستهٔ زبان، پاول گرایس، ساختار و اصول حاکم بر گفت‌وگو و چگونگی پیشرفت موفق و مؤثر آن را در زبانشناسی معرفی نموده و از سوی دیگر شاعر پرآوازهٔ ایران زمین، پروین اعتصامی، دیوان اشعارش را بیشتر در قالب گفت‌وگو و مناظره، تقریباً سی سال قبل از گرایس، به زبانی شیوا و سلیس سروده است. در این تحقیق ضمن تشریح اصول تعاون و گفت‌وگوی گرایس سعی شده است با به کارگیری روش تحقیق از نوع تحلیل محتوا، اشعار پروین اعتصامی در قالب پرسشهای تحقیق زیر و نظریهٔ گرایس بررسی شود:

۱. صنعت ادبی غالب در دیوان پروین اعتصامی کدام است؟

۲. گفتمانهای دیوان پروین اعتصامی با کدام یک از اصول تعاون و گفت‌وگوی گرایس سازگار است و رابطهٔ بین این دو چگونه است؟

ادبیات تحقیق

دربارهٔ عوامل کاربردشناسی زبان، نظریهٔ گرایس و اشعار پروین اعتصامی تا کنون هیچ‌گونه تحقیقی به عمل نیامده است. می‌توان اذعان نمود که این‌گونه نگرش به مسئلهٔ ارتباط ادبیات و زبانشناسی از نوآوریهای تحقیق محسوب می‌شود. اگرچه در زمینهٔ نوع اشعار، سبک و سیاق و درونمایهٔ شعری و زندگانی پروین اعتصامی تحقیقات درخور توجه و ارزشمندی به عمل آمده است، به نظر نگارنده فقط یک مورد از این تحقیقات آن هم بخشی از آن، با مسئلهٔ تحقیق حاضر ارتباط دارد که آن، مناظره در شعر فارسی (از آغاز تا پروین اعتصامی) است که رحیمی (۱۳۷۴) به نگارش درآورده است. رحیمی مناظره را یکی از انواع ادبی بر شمرده و اشعار شصت تن از شاعران فارسی‌زبان را از آغاز تا پروین به عنوان شاهد آورده است، سپس به معرفی انواع مناظره از لحاظ محتوا، موضوع، طرفین مناظره، وزن و بحر، قالب شعری، خیالی و واقعی پرداخته است. رحیمی در این تحقیق سیر تحول مناظره را وصف، و در پایان بر اهمیت نقش مناظره در مسائل آموزشی و شعر تعلیمی با تأکید بر آموزش غیرمستقیم در قالب مناظره

اشاره کرده است. از لحاظ نوع پیام، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که مناظره‌ها به طور کلی بر موضوعاتی همچون نکوهش برخی رذائل اخلاقی و توصیهٔ فضائل اخلاقی، دین و کلام و عشق و عرفان تأکید دارند. تحقیق دیگر از همدانی است که به تحلیل مقایسهٔ مضمون یا درونمایه در شعر دو شاعر زن در تاریخ معاصر ایران، یعنی پروین اعتصامی و فروغ فرخزاد پرداخته است که به موضوع تحقیق حاضر مربوط نمی‌شود. از نظر همدانی نیز بیشترین بخش اشعار پروین به وصایای اخلاقی اختصاص دارد و او شاعری اخلاقی و شعر او در زمرهٔ ادبیات تعلیمی است (۹۲).

چارچوب نظری

پاول گرایس، فیلسوف زبان، در سال ۱۹۷۵ در مقالهٔ «منطق و گفت‌وگو»،[۳] اصل تعاون[۴] یا همکاری را این‌گونه تعریف می‌کند: اصل تعاون عبارت است از معنادار بودن رفتار طرفین گفت و گو، رفتار کلامی و آن دسته از رفتار غیرکلامی که به نحوی می‌تواند در رفتار کلامی مؤثر باشد. گوینده و شنونده به عنوان شرکت‌کنندگان و یا طرفین در امر گفت و گو، این اصول و چگونگی پذیرش را بر اساس دانش زمینهٔ[۵] مشترک فرهنگی- اجتماعی سازماندهی می‌کنند؛ به عنوان مثال، وقتی یک طرف گفت و گو با استفاده از صنعت اغراق[۶] از فنون بلاغت ادبی[۷] در کاربرد زمرهٔ زبان می‌گوید: «از شدت گرما دارم می‌میرم»، از نظر کاربردشناسی زبان، شنونده یا طرف دیگر گفت و گو از این گفته استنباط «مرگ» نمی‌کند، بلکه این‌گونه استنباط می‌کند که گوینده از گرمای زیاد رنج می‌برد، نه اینکه واقعاً دارد می‌میرد و گوینده نیز به این نکته واقف است که شنونده از شنیدن چنین جمله‌ای همان استنباط را خواهد کرد که او از پیش فرض نموده است. این استنباط مشترک متأثر از دانش زمینهٔ مشترک گوینده و شنونده است. دانش زمینهٔ مشترک در تحقق اصول گفت‌وگوی گرایس نقش مهمی ایفا می‌کند.

اصل تعاون گرایس چهار اصل راهبردی با عنوان اصول گفت و گو[۸] دارد که به شرح زیر است:

۱. اصل ارتباط:[۹] در گفت‌وگو مرتبط با موضوع صحبت کنید.

۲. اصل کیفیت:[۱۰] در گفت‌وگو صداقت داشته باشید، از دروغگویی پرهیز نمایید و از بیان مسائلی که در صحّت آن تردید دارید اجتناب کنید.

۳. اصل کمیّت:[11] سعی کنید مطالبی که بیان می‌کنید بار اطلاعاتی کافی داشته باشد، نه بیش از حدّ مورد نیاز اطلاعات دهید و نه کمتر از آن.

۴. اصل روش:[12] این اصل از اصول گفت و گو می‌گوید: واضح و شفاف، ساده، نظام‌مند و به ترتیب زمان رویداد سخن بگویید. از مبهم‌گویی بپرهیزید و موجز و خلاصه سخن بگویید. (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۵؛ هادسون، ۲۰۰۰: ۳۲۳-۳۲۴؛ پریدهام، ۲۰۰۱: ۴۵-۶۱؛ کاتینگ، ۲۰۰۲: ۳۳-۳۵؛ ورشون، ۲۰۰۳: ۳۲).

از ملاحظات نظری دیگری که در این مقاله از آن سخن به میان می‌آید، صُوَر یا فنون بلاغی است و آن معنایی است که با معنای صورت زبانی یا معنای معناشناختی واژگان[13] منطبق نیست. گوینده یا نویسنده معمولاً با استفاده از فنونی خاص همچون، تشبیه، مجاز، استعاره، کنایه، جناس کل به جزء و جزء به کل، تشخیص[14] و مبالغه به صورت غیرمستقیم منظور خود را بیان می‌کند (ابراهام، ۱۹۹۳: ۶۶-۷۰).

صنعت تشخیص در واقع نوعی استعاره یا مجاز است که براساس آن اشیاء بی‌جان یا مفاهیم ذهنی و انتزاعی، نقش موجود جاندار همچون انسان را با احساسات و ادراکات انسانی ایفا می‌کند (همان، ۶۹). مانند صنعت تشخیص در اشعار پروین اعتصامی:

در آن ساعت که چشم روز می‌خفت — شنیدم ذره با خفاش می‌گفت
گفت با خاک، صبحگاهی باد: — چون تو کس تیره روزگار مباد

و استعاره در بیت زیر از دیلان توماس[15] (گراور[16]، ۱۹۸۸: ۳۳):

Old age should burn and rave at close of day

این بیت را اگر بر اساس معنای لغوی ترجمه کنیم به معنای مورد نظر شاعر نمی‌رسیم (سن پیری باید بسوزد و قیل و قال در پایان روز به پایان می‌رسد)؛ امّا اگر به معنای مجازی یا استعاری نهفته در آن پی ببریم، پیام شاعر را درک کرده‌ایم. در این شعر توماس دو استعاره به کار برده است: اوّل در کلمهٔ burn که به معنای استعاری عصبانیت است، نه سوختن، و دیگری پایان روز که مراد شاعر در واقع پایان عمر انسان است.

لذا این تحقیق بر اساس طبقه‌بندی سنتی نظریه‌های نقد ادبی و نقد کاربردی، در طبقهٔ نقد کاربردشناختی[17] قرار می‌گیرد. نگاه نقد کاربردشناختی به اثر ادبی خاص، این‌گونه است که اثر ادبی چیزی است که به منظور تأثیرگذاری خاص بر شنوندگان ساماندهی و خلق می‌شود؛ مانند

تأثیر زیباشناختی، راهنمایی و پند و اندرز و انواع احساسات. معمولاً نقد کاربرد شناختی ارزش کار را بر اساس میزان موفقیت در دستیابی به هدف مورد نظـر نویسـنده (میـزان تأثیرگـذاری) ارزیابی می‌کند (ابراهام، ۱۹۹۳: ۴۱).

از نگاه ادبیات هر متنی، اعم از شعر و نثر، هرچقدر بتواند از لحاظ معنا از صورت زبان معمولی یا هنجار و معنای واژگانی اولیه فاصله بگیرد و به زبان مجاز و استعاری، یعنی زبان ادبی نزدیک‌تر شود، غنی‌تر است. هر قدر صورتهای زبانی این‌گونه متون از جنبه‌های زیباشناختی کلام (ویژگیهای موسیقایی و آهنگ مناسب) و فنون و صناعات ادبی و بلاغی (روانی، شیوایی استعاره، مجاز، تلویح، ایهام و ...) برخوردار باشد، چنین متونی با مخاطب (خواننده یا شنونده) ارتباط شیرین‌تر، صمیمی‌تر و بادوام‌تری برقرار خواهد کرد. البته باید اذعان داشت که هدف شاعر یا نویسنده و نوع پیامشان است که مشخص می‌کند متنی شیوا و سلیس، همراه با سادگیِ متکی بر صورت زبانی و فارغ از فنون و صناعات استعاری و مجازی باشد یا سرشار از فنون و صناعات ادبی، دارای لایه‌های مختلف معناییِ متکی بر معانی ادبی و مجازی و در عین حال در اوج زیبایی موسیقایی. از این روست که اشعار بوستان سعدی و پروین اعتصامی اعم از غزلیات و قصاید که از نوع شعر آموزشی تعلیمی است، با توجه به هدف و منظور شاعر و نوع پیام و مخاطبان، با اشعار مثلاً حافظ کاملاً متمایز می‌شود، در حالی‌که هر دو از زیبایی موسیقایی یا آهنگین صورت زبانی تحسین‌برانگیز و جاودانه‌ای برخوردارند؛ امّا صورت زبانی اشعار حافظ بر اقیانوسی از معانی مجازی و استعاری یا معانی ژرف‌ساختی قرار دارد و در مقابل، اشعار تعلیمی بر معانی صوری واژگان و اصطلاحات روزمرهٔ زبانی و بافت موقعیت و صحنه‌پردازی داستان استوار است. به سخن دیگر، در زبان حافظ صورت زبانی چیزی جز نشانه و نقطهٔ آغاز برای مخاطبان خاص نیست و از این نقطه مخاطبان همچون غواصان به جست‌وجوی مروارید معنا در اعماق اقیانوس شعرش می‌پردازند. برخی از مخاطبان با داشتن پیشینه و تجربه‌ای مشابه، با تعمّق و تأمّل به مقصد واقعی و مورد نظر شاعر تا حدودی دست می‌یابند یا ممکن است حتی مخاطبی به درجه‌ای یا منزلی از منازل معنا دست یابد. اما شعر تعلیمی مخاطبان عام دارد و مخاطبِ عام نویسنده یا شاعر را مجاب می‌کند که زبانِ اغلب متکی به صورت را به عنوان ابزار ارتباط و انتقال مقصود و تأثیر بیشتر بر مخاطب برگزیند؛ بنابراین مخاطب انتظار دارد که اشعار پروین اعتصامی از صنایع ادبی

ابهام‌آفرین از قبیل ایهام، استعاره و کنایه کمترین استفاده را کرده باشد. با این همه در آیین تعلیم و تربیت، به‌منظور حفظ مخاطب برای شنیدن نصایح کافی، عدم قطع ارتباط در روند گفت‌وگو، تأثیرگذاری هرچه بیشتر گفته‌ها، حفظ اصل ادب در گفت‌وگو و زیبایی و جذابیت کلام، ضرورت دارد تا آنجا که اصل هدف شعر، یعنی انتقال پیام دچار خدشه و ابهام نشود، از فنون و صناعات بلاغی ادبی استفاده کند؛ یعنی نصایح و پند و اندرزها به صورت غیرمستقیم و از زبان دیگران، مانند داستان شمع و شاهد، نخ و سوزن و غیره بیان شود.

بهتر آن باشد که سرّ دلبران گفته آید در حدیث دیگران

با توجه به مباحث نظری فوق، به نظر می‌رسد شعر تعلیمی باید نزدیک‌ترین گونهٔ شعری یا منطبق‌ترین گفت‌وگو و مناظرهٔ شعری با اصول گفت‌وگوی پاول گرایس باشد. صراحت، سادگی، رعایت نوبت سخن گفتن در گفت‌وگو، درستگویی، به اندازهٔ کافی سخن گفتن، حشو نگفتن، شفاف‌سازی، معنادار بودن گفت‌وگو و رفع ابهام و سایر اصولی که قبلاً برشمردیم از ویژگیهای ارتباط موفق از دیدگاه گرایس است که به نظر می‌رسد در اشعار پروین اعتصامی رعایت شده است. مثلاً با دادن اطلاعات کافی و با شفاف‌سازی (رعایت اصل چهارم از اصول گرایس) سوءبرداشتهای احتمالی مرتفع می‌شود و در نتیجه طرفین گفت‌وگو به مفید و مؤثر بودن گفت‌وگو اذعان خواهند کرد، یا بی‌صداقتی و گاه دروغ گفتن سبب می‌شود عمر گفت‌وگو کوتاه شود، یا حتی این موضوع در تصمیم‌گیری طرفین در ایجاد ارتباط مجدد در آینده نیز نقش تعیین‌کننده‌ای خواهد داشت؛ چرا که انسانها از نظر فطری به دنبال کشف حقیقت هستند و از هر آنچه عاری از حقیقت باشد، بیزارند و این همان صداقت داشتن در گفت‌وگو، یعنی اصل دوم (اصل کیفیت گرایس) است. به قول پروین اعتصامی:

کشت دروغ بار حقیقت نمی‌دهد این خشک رود چشمهٔ حیوان نمی‌شود

(از قصیدهٔ ای دوست)

روی و ریا را مکن آیین خویش هرچه فساد است ز روی و ریاست

(از قصیدهٔ ای عجب)

به اندازه کافی اطلاعات دادن و سخن گفتن، در حد اعتدال، نه آن قدر کم که ابهام ایجاد شود و در نتیجه پیام منتقل نشود و یا سوء تفاهم به وجود آید و نه آن‌چنان زیاد که ملال‌آور و

تکراری شود؛ یعنی رعایت جانب اعتدال که اصل سوم گرایس (اصل کمیت) بر این نکته تأکید دارد. به قول پروین اعتصامی:

حساب خود نه کم گیر و نه افزون منه پای از گلیم خویش بیرون

تجزیه و تحلیل داده‌ها

به تعداد ابیات گفت‌وگوهای زیر و بسامد استعاره که به روش تصادفی از دیوان اشعار پروین اعتصامی انتخاب شدند، توجه کنید:

شماره	عنوان شعر	تعداد بیت	تعداد استعاره	شماره	عنوان شعر	تعداد بیت	تعداد استعاره
۱	قائد تقدیر	۲۸	۱	۱۲	بازی زندگی	۱۳	۲
۲	هر چه بادا باد	۲۶	۱	۱۳	آیین آیینه	۱۴	۲
۳	گل و خار	۳۷	۷	۱۴	دو همدرد	۲۳	۲
۴	مور و مار	۳۱	۴	۱۵	گریه بی‌سود	۹	۰
۵	گفتار و کردار	۵۱	۷	۱۶	نکوهش بی‌خبران	۱۷	۵
۶	کوه و کاه	۲۰	۱	۱۷	فلسفه	۱۴	۳
۷	حدیث مهر	۱۷	۲	۱۸	ذره و خفاش	۲۹	۵
۸	مرغ زیرک	۱۶	۳	۱۹	نااهل	۲۵	۲
۹	ارزش گوهر	۱۵	۰	۲۰	کرباس و الماس	۲۳	۲
۱۰	بهای جوانی	۲۳	۸	۲۱	طوطی و شکر	۳۱	۰
۱۱	کاروان چمن	۱۱	۱	۲۲	کودک آرزومند	۱۶	۰
جمع		۴۹۹	۶۲				

به دو بیت از ابیات حاوی استعاره از قصیدهٔ هر چه بادا باد به عنوان نمونه توجه کنید:

که در این بحر فتنه غرق نگشت؟ که در این چاه ژرف پا ننهاد؟
هر چه معمار معرفت کوشید نشد آباد این خراب آباد

یا در قصیدهٔ «مور و مار» آمده است:

افسونگر زمانه تو را هم کند فسون صیاد چرخ پیر تو را هم کند شکار

همان طور که داده‌های جدول فوق نشان می‌دهد، با تحلیل محتوای ۴۹۹ بیت از اشعار پروین اعتصامی، فقط در ۶۲ مورد از صنعت استعاره استفاده شده است؛ یعنی حدود دوازده درصد و این در مقایسه با اشعار غیر تعلیمی بسیار کم است؛ امّا با اهداف اشعار تعلیمی و با اصل روش از اصول گفت‌وگوی نظریهٔ گرایس که عبارت است از: واضح و شفاف سخن بگویید و از مبهم‌گویی بپرهیزید، همسو و منطبق است. داده‌های فوق مؤید این فرضیه است که پروین اعتصامی با اشعار تعلیمی شیوای خود به سبب آنکه درصدد انتقال پیام به طور مؤثر در قالب پند و اندرز، نکوهش و ... بوده، یکی از بهترین شیوه‌ها را برای انتقال پیام برگزیده است و آن روش استفاده از صراحت و شیوایی کلام در قالب گفت‌وگو و مناظره است که کمترین میزان مجاز و استعاره را دارد. وجود تعداد کم استعاره با بخشی از اصل روش، یعنی واضح سخن گفتن منافات ندارد؛ زیرا برای اهداف مهم‌تر، یعنی زیبایی و جذابیت گفت‌وگو و غنای شعری ضرورت دارد و جذابیت کلام نیز از عوامل مؤثر در انتقال پیام است. ضمن اینکه این مسئله با اصول تعلیم و تربیت به صورت غیرمستقیم –که متخصصان امر تعلیم و تربیت بر آن تأکید دارند– همخوانی دارد. نکتهٔ اصلی اینکه، این تعداد استعاره آن قدر کم است که ابهامی در انتقال پیام ایجاد نمی‌کند؛ پس گفتمانهای پروین اعتصامی با اصل روش گرایس منطبق است.

شاید برخی، ساده‌گویی و به دور از استعارات سخن گفتن پروین را نوعی فقر شعری تلقی نمایند. به باور نگارنده اول اینکه این مسئله نه فقط دلالت بر فقر و ضعف اشعار پروین ندارد، بلکه در چارچوب نظریهٔ گرایس قوت محسوب می‌شود، که شاعر با تشخیص صحیح در انتخاب شیوهٔ انتقال پیام، روش مؤثرتر را برگزیده است. اگر غیر از این سبک و سیاق می‌بود، ممکن بود در انتقال پیام به مخاطبان چندان موفق نمی‌شد؛ دوم اینکه تخیل و خلاقیت در ایجاد جهانهای خیالی، ولی مرتبط با مخاطبان برای انتقال پیام به طور غیرمستقیم، از تواناییهای خالق

اثر ادبی و از زیباییهای آن محسوب می‌شود و پروین با استفاده از شخصیتهای نمادین (سمبلیک) استعاری به جای شخصیتهای انسانی در قالب صنعت ادبی تشخیص (شخصیت انسانی بخشیدن به اشیاء بی‌جان و غیرانسان)، شخصیت‌پردازی، صحنه‌آرایی و در نهایت ایفای موفقیت‌آمیز نقش به جای هر یک از شرکت‌کنندگان در مناظره، توانایی فوق‌العادهٔ خود را به طور شایسته نشان داده است.

شواهد و نتایج حاصل از بررسیِ تحلیل محتوایی اشعار دیوان پروین اعتصامی دربارهٔ این پرسش تحقیق که صنعت ادبی غالب در اشعار پروین کدام است؟، مؤید این فرضیه است که تشخیص صنعت ادبی غالب است. از ۱۶۶ عنوان شعر از مجموع اشعار موجود در دیوان، اعم از قصاید، غزلیات، قطعات، مثنویات، مسمطات و اشعار دیگر، ۱۰۸ شعر در قالب گفت‌وگو با استفاده از صنعت تشخیص به زیبایی و هنرمندی سروده شده‌اند. بسامد ۶۵ درصدی یک صنعت ادبی در دیوان اشعار پروین اعتصامی بسیار چشمگیر است؛ برخی از شواهد به شرح زیر است:

مرغ زیرک، حدیث مهر، مور و مار، هر چه بادا باد، قائد تقدیر، پایه و دیوار، کوه و کاه، گفتار و کردار، گل و خاک، امروز و فردا، گرگ و سگ، شاهد و شمع، درخت بی‌بر، ذره و خفاش، گل و شبنم، گوهر و سنگ، نخ و سوزن، سپید و سیاه، برف و بوستان، سرنوشت، روباه نفس، امید و نومید، حقیقت و مجاز، خون دل، دو همدرد، گوهر اشک، کاروان چمن و غیره.

با مور گفت مار، سحرگه به مرغزار — کز ضعف و بی‌خودی، تو چنین خردی و نزار
گفت با خاک، صبحگاهی باد: — چون تو کس تیره روزگار مباد
کرد آسیا ز آب سحرگاه باز خواست — کای خودپسند! با منت این بدسری چراست؟
گفت با صید قفس، مرغ چمن — که: گل و میوهٔ ما خوش و تازه‌رس است
عدسی وقت پختن از ماشی — روی پیچید و گفت این چه کسی است؟
به گربه گفت ز راه عتاب شیر ژیان — ندیده‌ام چو تو هیچ آفریده سرگردان
در آن ساعت که چشم روز می‌خفت — شنیدم ذره با خفاش می‌گفت

رعایت اصول مرتبط‌گویی، کمیت، کیفیت و نوبت سخن‌گفتن در مناظرات پروین اعتصامی

به چند نمونه از مجموع یک صد و هشت گفت‌وگو در دیوان اشعار پروین می‌نگریم. در هر یک از این نمونه‌ها معمولاً هر گفت‌وگویی با گفته‌های گویندهٔ اول آغاز می‌شود و شنونده یا گویندهٔ دوم در پاسخ به آن لب به سخن می‌گشاید:

گفت‌وگوی سیر با پیاز

سیر: سیر یک روز طعنه زد به پیاز — که: تو مسکین چقدر بدبویی!
پیاز: گفت: از عیب خویش بی‌خبری — زان ره از خلق عیب می‌جویی

گفت‌وگوی شاهد و شمع

شاهد: شاهد گفت به شمعی که، امشب — در و دیوار، مزیّن کردم
شمع: شمع خندید که: بس تیره شدم — تا ز تاریکی ات ایمن کردم

گفت‌وگوی گرگ و سگ

گرگ: پیام داد سگ گله را شبی گرگی — که: صبحدم بره بفرست، مهمان دارم
سگ: جواب داد: مرا با تو آشنای نیست — که رهزنی تو و من نام پاسبان دارم

گفت‌وگوی لاله با بنفشه

لاله: با بنفشه، لاله گفت: ای بی‌خبر! — طرف گلشن را منظم کرده‌اند
از چه رویت درهم و پشتت خم است — از چه رو کار تو درهم کرده‌اند؟
بنفشه: گفت: بهرِ بردنِ بارِ قضا — عاقلان، پشت از ازل خم کرده‌اند

گفت‌وگوی نخ و سوزن

سوزن: در دست بانویی به نخی گفت سوزنی — کای هرزه‌گرد بی سر و پا! چه می‌کنی؟
ما می‌رویم تا بدوزیم پاره‌ای — هر جا که می‌رسیم تو با ما چه می‌کنی؟
خندید نخ که: ما همه جا با هم همرهیم — بنگر به روز تجربه تنها چه می‌کند
در راه خویشتن، اثر پای ما ببین — ما را از خطّ خویش مجزا چه می‌کنی؟

همان‌طور که از داده‌های مزبور مشهود است، بر اساس شیوهٔ حاکم بر گفت‌وگوی رسمی بین طرفین مناظره، نوبت سخن گفتن به طور کامل رعایت شده است. تا هنگامی که گفته‌ای به پایان نرسیده، دیگری لب به سخن نمی‌گشاید، هر یک از طرفین دربارهٔ مسئلهٔ مورد بحث

سخن می‌گویند (رعایت اصل ارتباط)، از بحث طفره نمی‌روند و سخنی خارج از موضوع نمی‌گویند.

از بررسی محتوای ۱۰۸ گفتمان موجود در دیوان شعر که شواهد فوق فقط نمونهٔ مختصری از انبوه داده‌ها است، چنین برمی‌آید هر یک از طرفین گفت‌وگو نه زیاد از حد -که خسته‌کننده، تکراری و حشو باشد- سخن می‌گویند و نه بیش از حد مختصر و کوتاه که موجد ابهام و سوء تفاهم شود (انطباق با اصل کمیت). اگرچه بسامد سهم گویندهٔ اوّل یا آغازگر گفت‌وگو در مجموع، از لحاظ کمیت ابیات و مقدار زمان گفت‌وگو کمتر از سخنگوی دوم است (دلیل این تفاوت در سطرهای آینده خواهد آمد)، زبانِ هر یک از شرکت‌کنندگان در گفت‌وگو صراحت و وضوح کافی دارد (رعایت اصل روش) و به همین سبب به ندرت شاهد کاربرد جمله‌ها و عباراتی که دلالت بر وجود ابهام در فهم گفته‌ها دارند، از قبیل جملهٔ منظورت چیست؟ در مجموعهٔ گفت‌وگوها هستیم.

امّا شواهد یادشده نشان می‌دهد که گویندهٔ اوّل، یعنی شخصیتهای شروع‌کنندهٔ گفت‌وگو (سیر، شاهد، گرگ، لاله، سوزن) از اصول ادب لیچ (۱۹۸۳) و اصل صداقت گرایس عدول کرده‌اند؛ به عنوان نمونه، گویندهٔ اوّل هر یک از گفتمانها با استفاده از واژه‌هایی با بار معنایی منفی همچون «طعنه، مسکین و بدبو» و با لحنی تحقیرآمیز در گفت‌وگوی سیر و پیاز، استفاده از ساخت دستوری امری در گفت‌وگوی گرگ و سگ و جملهٔ خطابی «ای بی‌خبر» در گفت‌وگوی لاله و بنفشه و عبارت«هرزه گرد» و «بی‌سر و پا» در گفت‌وگوی نخ و سوزن با خودپسندی، و در مقام برتر، صفاتی ناپسند و ناشایست را با لحن توهین‌آمیز به مخاطبان خود، یعنی پیاز، شمع، سگ، بنفشه، و نخ نسبت می‌دهند. با توجه به این نکته که مخاطبان با ادلّهٔ کافی نشان می‌دهند که از چنین صفاتی مبرا هستند، به نظر می‌رسد که گویندهٔ اوّل در هر یک از گفتمانهای بالا، اصل صداقت را نقض کرده است؛ به سبب آنکه هر آنچه نسبت داده، دروغ بوده است. پس عدول از این اصل می‌بایست به قطع گفت‌وگو و یا حداقل ایجاد وقفه و نرسیدن به نتیجه منتهی می‌شد؛ امّا مشاهده می‌شود که با وجود تخطّی از اصل گرایس، گفت‌وگو به طور موفقیت‌آمیز ادامه می‌یابد و با دادن پیام اخلاقی به پایان می‌رسد. دلیل این امر چیست؟ به نظر می‌رسد که علت این مسئله را باید در دو عامل جست‌وجو و تحلیل کرد:

اول اینکه گفت‌وگو از نوع رسمی است؛ یعنی رابطهٔ گوینده و شنونده (طرفین گفت‌وگو) رسمی است. صحنهٔ مذاکره در گفت‌وگوی رسمی باید آن‌چنان طراحی و خلق شود که جذابیت کافی را برای طرح مسئله داشته باشد و خواننده را به خواندن کل داستان تشویق کند؛ لذا گفت‌وگو از نوع استدلالی و منطقی باید باشد و پروین اعتصامی با خلق چنین صحنه‌های نمایشی گفت‌وگو، خلاقیت خود را بروز داده است. در حقیقت هر یک از گفتمانهای پروین نمایشنامه‌ای است که در آن نمایشنامه‌نویس و کارگردان تلاش می‌کنند با صحنه‌آرایی و ایجاد موقعیت مناسب و تضارب آرای شخصیتهای نمایشنامه، علاقهٔ تماشاچی را در تعقیب حوادث تحریک و ترغیب نمایند (گراور، ۱۹۸۸: ۱۰۴–۱۴۸).

دوم اینکه شنوندگان یا مخاطبان، از فحوای کلام گویندهٔ اوّل در هر گفتمان، این‌گونه استنباط می‌کنند که توهین، خطاب یا انتساب صفات ناپسند از ناآگاهی و نداشتن شناخت گویندهٔ اوّل به حقایق جهان اطرافش، از جمله جایگاه و ارزش شنونده حکایت می‌کند؛ به دیگر سخن، مخاطب می‌داند که اگر گوینده از حقایق و ارزش وجودی شنونده در هر یک از گفتمانها شناخت کافی داشت، این‌گونه سخن نمی‌گفت؛ بنابراین شنوندهٔ (مخاطبان) هر یک از گفتمانها، یعنی پیاز، شمع، سگ، بنفشه و نخ، سخنان گوینده را عامدانه[۱۸] (استیل ول، ۱۹۹۹: ۲۷) و مغرضانه نمی‌انگارند، بلکه آن را ناشی از خطای سهوی[۱۹] و جهل گوینده تلقی می‌کنند و تشخیص می‌دهند که باید به جای قطع ارتباط، آگاهی بدهند و روشنگری نمایند.

این‌گونه استنباط شنونده را، گوینده با عمل خویش در مراحل بعدی گفت‌وگو –که همانا سکوت کردن و گوش دادن به دلایل شنونده است– تأیید می‌کند، به ویژه وقتی که گویندهٔ اوّل بر مسائلی که در ابتدای گفت‌وگو مطرح نموده، تأکید و تکرار نمی‌کند و در برابر ادلّه تسلیم می‌شود؛ یعنی پیام اخلاقی مورد نظر مؤثر می‌افتد. پس بر اساس هدف اشعار آموزشی و تعلیمی، نه فقط عدول سهوی از اصول (اصل صداقت) گرایس به قطع ارتباط طرفین و گفت‌وگو منتهی نمی‌شود، بلکه شنونده تلاش می‌کند، آن گونه دلیل اقامه نماید که گوینده را به فلسفهٔ وجودی خود و مفید بودن هر یک از پدیده‌های عالم آگاه نماید و او را با حقایق آشنا کند. شاید به همین سبب است که در بیشتر گفتمانهای پروین، گویندهٔ اوّل فقط درصدد طرح مسئله برمی‌آید و تا پایان داستان ساکت می‌ماند. شاهد این گفته، تعداد ابیات بسیار کمی است که از زبان گویندهٔ اوّل به شنونده بیان می‌شود و در مقابل، شنونده (گویندهٔ دوم) تلاش می‌کند

با ایراد دلایل و وصف حقایق به حل مسئلهٔ طرح‌شده بپردازد؛ لذا برای توضیح، توصیف، اظهار ادلّه و در نهایت نتیجه‌گیری اخلاقی نیاز به زمان طولانی‌تر برای بیان حجم بیشتری از سخن دارد. بسامد فراوان حجم و تعداد ابیاتی که از زبان گویندهٔ دوم بیان می‌شود، مؤید این استنباط و تحلیل است و بر اساس نظریهٔ گرایس، عدول و تخطّی عامدانه از اصول گفت‌وگو سبب عدم موفقیت روند گفت‌وگو و قطع ارتباط خواهد شد، نه عدول سهوی و خارج از اختیار (همان، ۲۸).

نتیجه

نتایج حاصل از تحلیل محتوای اشعار شاعر بلند آوازهٔ معاصر، پروین اعتصامی، نشان می‌دهد که صحنه‌های تخیلی برای ایجاد جهانهای خیالی مناسب گفت‌وگو به زیبایی از طرف شاعر خلق می‌شود که در آن طرفین گفت‌وگو ضمن حفظ جایگاه خود به طرح دیدگاهها و دلایل خود دربارهٔ مسائل مطرح‌شده می‌پردازند. در این گفت‌وگوها نوبت سخن گفتن را (از عوامل کاربردشناختی زبانی) به طور کامل رعایت می‌کنند و مرتبط با مسئلهٔ مورد بحث، و در محدودهٔ آن مناظره را پی می‌گیرند. طرفین گفت‌وگو از زبانی ساده، سلیس، شیوا و عاری از ابهام استفاده می‌کنند و از هرگونه شوخی و حشوگویی پرهیز می‌کنند. رعایت نکردن اصل ادب و تخطّی از اصل کیفیت یا صداقت پاول گرایس در برخی از گفتمانها از جانب یکی از طرفین گفتمان (معمولاً شخصیت آغازکنندهٔ گفتمان)، متأثر از نداشتن آگاهی و شناخت گوینده از حقایق موجود در جهان است. شنونده نیز بر جهل گوینده واقف است و آن را تخطّی عامدانه از اصول گفت‌وگو نمی‌انگارد؛ لذا با سعهٔ صدر و ایراد دلیل، تلاش می‌کند گوینده را آگاه و راهنمایی نماید.

شخصیتهای شرکت‌کننده در گفتمانهای دیوان اشعار پروین اعتصامی از زیاده‌گویی یا بیش از حد موجزگویی اکراه دارند. حس همکاری به ادامهٔ گفت‌وگو در بین طرفین تا حصول به نتیجهٔ مورد نظر شاعر در حد قابل تحسینی وجود دارد. از نوع ساختهای زبانی و واژگانی گفت‌وگوها این‌گونه استنباط می‌شود که رابطهٔ شرکت‌کنندگان به یکدیگر رابطه‌ای رسمی است نه دوستانه. شاعر با استخدام صنعت استعاری از نوع تشخیص و با بیان غیرمستقیم مفاهیم

تعلیمی و ایفای نقش به جای هر یک از سخنگویان، تسلط و تبحر خود را در داستان‌پردازی خیالی و پیشبرد روند گفت‌وگو به گونه‌ای موفق و جذاب نشان داده است.

اگرچه در زمان سرودن اشعار پروین اعتصامی هنوز از اصول تعاون گرایس در امر گفت‌وگو اثری نبود، انطباق گفتمان پروین به عنوان داده‌های این تحقیق با اصول گفت‌وگوی گرایس، نشان‌دهندهٔ توانایی شاعر در انتقال مفاهیم تعلیمی از طریق انتخاب موضوع و روش مناسب، صحنه‌آرایی، پردازش موضوع داستان، ایفای نقش به جای هر یک از شرکت‌کنندگان در گفت و گو به زبان شیوا و فصیح ادبی، و به پایان بردنِ موفق گفت‌وگو است و در عین حال به کارگیری اصول کاربردشناختی در ادبیات از ارتباط شاخهٔ زبانشناسی با ادبیات و جامعیت این‌گونه نظریه‌های زبانشناسانه حکایت می‌کند.

پی‌نوشتها

1. Pragmatics
2. Face to face
3- Logic and conversation
4- Cooperative principle
5- Back ground knowledge
6- Hyperbole
7- Figure / rhetorical of speech
8- Conversational maxims
9- Maxim of relevance
10- Maxim of quality
11- Maxim of quantity
12- Maxim of manner
13-Literal meaning / lexica- semantic meaning
14- Personification
15- Thomas Dylan
16- Grover
17- Pragmatic criticism
18- Deliberately / flouting
19- Quietly violation

منابع

اعتصامی، پروین؛ ***دیوان***؛ به کوشش شهرام رجب‌زاده؛ چ۳، تهران: شفق، ۱۳۷۳.

رحیمی، مهدی؛ ***مناظره در شعر فارسی (از آغاز تا پروین اعتصامی)***؛ رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس، چاپ‌نشده، ۱۳۷۴.

شمیسا، سیروس؛ ***انواع ادبی***؛ چ۲، تهران: فردوسی، ۱۳۷۳.

طباطبایی اردکانی، سید محمود (گردآورنده)؛ ***یادمان پروین: مجموعه مقالات***؛ تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۶.

ناظر، منوچهر؛ ***نگرشی به شعر پروین اعتصامی***؛ تهران: سروش، ۱۳۶۰.

همدانی، آزیتا؛ ***تحلیل و مقایسهٔ درون‌مایه در شعر پروین اعتصامی و فروغ فرخزاد***؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، چاپ‌نشده، ۱۳۷۸.

Cutting, joan; *Pragmatics and Discourse***;**London: Rout ledge, 2002.
Grice, H.P; *Logic and Conversation, in: Syntax and Semantics***;** Peter Cole and Jerry L. Morgan(eds.), vol.3. 41-58, Academic Press, New York, 1975.
Grover, Julie; *English Literature***;**UK: Longman, 1988.
Hudson, G; *Essential Introductory Linguistics***;** UK: Blackwell, 2000.
Leech, G.N; *Principles of Pragmatics***;** London: Longman.
Abrahams, M. H. A; *Glossary of Literay Terms*; (6th. ed.), USA: Harcourt B. College Publishers, 1993.
Pridham, F; *The Language of Conversation***;** , London: Routledge, 2001.
Stilwell, P. *J; Pragmatics*; London: Routledge, , 1999.
Verschueren, J; *Understanding Pragmatics*; 2nd ed. London: Arnold, 2003.

نقد بحث دلالت در علم بیان

دکتر سیاوش حق‌جو*

مقدمه

به تصریح سعدالدین تفتازانی (ف.۷۹۷ هـ)، نامدارترین شارح مکتب جرجانی، تبویب و تنظیم علم بیان به ابویعقوب یوسف سکاکی (ف. ۶۲۶ هـ.) در کتاب *مفتاح العلوم* باز می‌گردد (تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۹-۳۱۰).[۱] «قسم ثالث» کتاب ***مفتاح***، آبشخور همهٔ ادب‌پژوهانی است که پس از وی خواسته‌اند به آرای دیریاب جرجانی (ف. ۴۷۱ هـ.) دست یابند؛ ولی از آنجا که این کتاب به شکل غیردرسی نوشته شده و به نظر می‌رسیده است که از حشو و زوائد نیز خالی نباشد، «قسم ثالث» آن به دست خطیب قزوینی (ف. ۷۳۹ هـ.) خلاصه شده و از این راه کتابی با نام *التلخیص فی علوم البلاغه* فراهم آمده است. این خلاصه خود فهم کتاب را دشوار می‌کرده است، بنابراین ادیبانی به شرح *تلخیص* برخاسته‌اند و از آن میان، تفتازانی مقبول‌ترین و مفیدترین شرح را نوشته که به *المطول* و سپس انشای کوتاه‌تر آن، به قلم خود او به *المختصر* نامبردار شده است.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

ورود سکاکی به علم بیان در ابتدا کاملاً منطقی است. او به تعبیر خود با «تمهید قاعده»ای (سکاکی، ۱۴۰) به شیوهٔ اهل منطق به بحث انواع دلالت می‌پردازد (همان، ۱۴۰-۱۴۱). همان طور که اهل منطق هم کم و بیش در آغاز کتب منطقی به همین بحث می‌پردازند. بعضی از پژوهندگان، آشکارا سکاکی را آغازکنندهٔ این شیوهٔ ورود به علم بیان می‌دانند (طبانه، ۳۸)؛ اما شیوهٔ سکاکی در به میان کشیدن بحث دلالت چنان است که به نظر می‌رسد نویسنده از خواننده انتظار داشته است که با بحث دلالت به حد کافی آشنا باشد و از این مهم‌تر، این نکته را به ذهن می‌آورد که ظاهراً این‌گونه آغاز کردن علم بیان یا دست‌کم این چنین پرداختن به مبانیِ انواعِ بیانی برای خوانندهٔ او امری شناخته بوده است. پس می‌توان گمان کرد که در حوزه‌های علمی آن روزگار این بحث در ادبیات رواج داشته، به خصوص اینکه دلایلی بر تأیید این فرض -که سابقهٔ بحث به پیش از زمان جرجانی نیز می‌رسیده است- وجود دارد، هرچند نه به این وسعت و با این دقت منطقی‌گونه که بدان خواهیم پرداخت؛ از جمله آنکه شیخ عبدالقاهر جرجانی در بحث کنایه و استعاره از عین یا مشتقات اصطلاحاتِ «وضع»، «دلالت» و «لزوم» استفاده می‌کند (شیخون، ۱۴۱۵: ۳۰؛ همو، ۱۳۹۸: ۱۴) و به راستی به بحثهای منطقی -گرچه به شیوهٔ اهل منطق- می‌پردازد (طبانه، ۳۸). در آثار پیشینیان او هم امثال این اشارات وجود دارد (شیخون، ۱۳۹۸: ۷ و ۱۰).

طرح مسئله

پیشینهٔ منطقی بحث دلالت در علم بیانِ پرداختهٔ سکاکی، زیربنای کل این علم واقع شده است. حال، نتایجی که او از این مقدمات می‌گیرد، چقدر با آن مبانی سازگار است؟

عامل حذف و ضعف این بحث از کتب بیانی متأخر- که بی‌تردید متعلق به مکتب او است- چیست؟

آیا می‌توان آسیب‌شناسی مدخل دلالی علم بیان را از آثار مرجع این مکتب آغاز کرد؟

آیا می‌توان با فرضِ صحتِ این مدخل، شگردهای ادبی دیگری را نیز به حوزهٔ علم بیان درآورد یا به ناچار، علم بیان در همین شگردهای شناختهٔ خود، یعنی تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه محدود خواهد ماند؟

آیا می‌توان فرض صحت نداشتن این مدخل و بی‌ربط بودن آن به علم بیان را تأیید کرد؟

آیا در صورت تأییدِ چنین فرضی، می‌توان در حدود علم بیان دست به تغییرات اساسی زد؟

بحث دلالت در کتب بیانی متأخر

سکاکی، خطیب و تفتازانی علم بیان را به این صورت که در دست ماست، تدوین کرده‌اند. اقل امر این است که کتب درسی حوزوی و دانشگاهی معانی و بیان و بدیع (علوم بلاغی) یا عین کتب آنهاست یا رونویسی بی‌دریغی از آنها که مثلاً در زبان فارسی مزیّن به مثالهای فارسی شده است و با همهٔ استفادهٔ بعضی از مؤلفان از کتب بلاغت فرنگی، باز نوشته‌های آنان به سهولت قابل گنجاندن در مکتب سکاکی است؛ اما با این حال اغلب از ورود به بحث دلالت پرهیز یا خود آن را به شکل کژ و مژ منعکس کرده‌اند؛ آن اندک شماری هم که درست به بحث وارد شده‌اند، معمولاً بی‌کمترین نقد و عیار گرفتنی است. این کتب، بسیار به هم می‌مانند و ما ناچاریم مشهورترین و رایج‌ترین آنها را انتخاب کنیم تا گزارشی از وضع بحث مورد نظر در آنها بدهیم.

از لحاظ بحث دلالت، این کتب به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

۱. کتابهایی که هیچ توجهی به امر دلالت نکرده‌اند یا کمترین توجه را کرده‌اند؛ از جمله: میزان سخن نوروزی، معانی و بیان تجلیل، آیین سخن صفا، دراسه و نقد فاضلی، جواهرالبلاغه هاشمی و هنجار گفتار تقوی.

۲. کتابهایی که توجه به امر دلالت کرده‌اند؛ اما بحثی دربارهٔ اقسام آن و مبنای علم بیان نکرده اند و اگر بحثی هم بوده است دربارهٔ دلالت نبوده و اگر بوده غلط یا ناقص مطرح شده است؛ از جمله: معالم البلاغهٔ رجائی، دررالادب آق اولی، صورخیال شفیعی‌کدکنی، بیان کزازی، بیان شمیسا، بیان در شعر فارسی ثروتیان.

۳. کتابهایی که بحث دلالت را کم و بیش از آثار سکاکی، خطیب و تفتازانی بدون چون و چرا رونویسی کرده‌اند؛ از جمله: معانی و بیان آهنی.

۴. کتابهایی که در آنها، دربارهٔ مبنای علم بیان، به ذکر و نقد بحث دلالت پرداخته شده و نویسنده در این امر به ذکر نظر خود (با التزام به دلیل) برخاسته است؛ از جمله: معانی و بیان همایی، علم‌البیان طبانه. غیر از این کتابها، مقاله‌ای هم است که گاه به چند و چون امر لزوم

می‌پردازد، بدون آنکه بحث دلالت را پیش کشد. در این مقاله با نشاندن ملازمت به جای لزوم، صورت مسئله پاک می‌شود (وحیدیان، ۱۳۷۵).

ناگفته پیداست که آنچه دربارهٔ سه دستهٔ نخست گفته شد، فقط ناظر بر همین امر است و به هیچ وجه از ارزش والای غالب این کتب نمی‌کاهد.

بعضی از صاحب‌نظران امر دیگری را مبنای علم بیان قرار داده‌اند و در نوع خود بحثی مستوفی در آن کرده‌اند که در رأس آنها استاد شفیعی کدکنی قرار دارد که بحثی مفصل دربارهٔ امر خیال مطرح کرده است. تفصیل بررسی مندرجات کتب فوق مجالی دیگر می‌خواهد و غرض این مقاله روشن کردنِ این نکته است که چرا و چگونه بحث دلالت در کتب متأخر چنین فراموش یا مخدوش شده است که به انحصار می‌توان آن را به نقص و ضعف اساسی بحث در کتب مادر ارجاع داد.

دلالت در علم منطق

بسیاری از منطقیان بحث دلالت را از لفظ آغاز کرده و تحقق منطق‌ورزی را بدون بحث لفظ «متعذر» (طوسی، ۱۳۶۱: ۵) دانسته‌اند. آن‌گاه جملگی بر یک منوال از دلالتهای سه‌گانهٔ لفظ بر معنا، با نامهای مطابقه، تضمّن و التزام سخن گفته‌اند و حتی شیخ اشراق (ف. ۵۸۷ هـ) هم، مانند منطقیان –که اغلب مشائی بوده‌اند– با تغییر اصطلاحات، از همین دلالتهای سه‌گانه نام برده است (۲/ ۱۴).

خواجهٔ طوسی (۸) و ملاصدرا (۱۳۱–۱۳۲) در بحث از اقسام سه‌گانهٔ دلالت، مطابقه را دلالتی کاملاً وضعی و تضمّن و التزام را دلالتهایی مشترک میان وضع و عقل دانسته‌اند و نیز به نقل قطب‌الدین شیرازی (ف.۷/ ۷۱۶ هـ) در *دره‌التاج*، شیخ اشراق هم در منطق *المطارحات*، دلالت التزام را نه دلالتی لفظی، بلکه استدلالی (عقلی) دانسته است (شیرازی، ۱۳۲۰–۱۳۱۷: ۱۷).

اما ابن سینا (۳) و لوکری (۱۳۱–۱۳۲) –که بیشتر ناقل آرای ابن‌سینا و فارابی و غیره است (دیباجی، ۱۳۶۴: ۸۳) – در این بحث متعرّض اشتراک عقل و وضع نشده‌اند. تفتازانی هم در مقایسهٔ نظر خطیب (و البته طبعاً سکاکی) و منطقیان در همین امر، تصریح می‌کند که «منطقیان این هر سه را وضعیه می‌نامند» (تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۳) و پیش از این نیز دلالتی را که با دخالت

وضع باشد، به تبع قوم به طور مطلق وضعیه می‌داند و اقسام سه‌گانهٔ مذکور را از آن منشعب می‌کند (همان، ۳۰۱). در میان منطق‌نویسان متأخر، محمدرضا المظفر بحث دلالت را نه از لفظ، بلکه از مطلقِ دلالت آغاز می‌کند و از اقسام عقلیه، طبعیه و وضعیه سخن می‌گوید، آن گاه وضعیه را به لفظیه و غیرلفظیه تقسیم می‌کند و بالاخره آن سه‌گونهٔ پیش‌گفته را از دلالت وضعیهٔ لفظیه منشعب می‌کند و با آنکه مانند دیگر منطقیان «تلازم ذهنی» (المظفر، ۱۳۸۸: ۳۶-۴۰) را شرط دلالت التزامی می‌داند، اشاره‌ای به اشتراک عقل و وضع نمی‌کند. محمد خوانساری نیز درست همین راه را رفته است (۳۳-۳۷)؛ البته این راه غلط نیست؛ اما در میان قدما، بعضی که آن را سپرده‌اند، از همان آغاز تقسیم دلالت به وضعیه و... ، متعرّضِ تقسیمِ این سه قسم به لفظی و غیرلفظی نیز شده‌اند (میرسید شریف، ۱۳۸۹: ۱۷۲)؛ زیرا توجه اساسی اهل منطق، همان‌طور که گذشت، باید به امر لفظ باشد.

در نهایت، آنچه برای منطقی مطرح است و بنای علم خود را بر آن می‌گذارد، دلالت لفظیه است (همان،۱۷۳) که دلالتی حقیقی است، بر خلاف آن دو دلالت دیگر که مجازی‌اند (شیرازی، ۱۳۲۰-۱۳۱۷: ۱۹). بدیهی است که منطقی در پی کشف حقیقت است و تعریفِ دانشِ او دال بر تلاش وی برای ارائهٔ راههایی است که ذهن با التزام بدانها از خطا در فکر برکنار مانَد، درحالی‌که گزاره‌های مورد بحث علم بیان، به تصریح سکاکی، مشتمل بر دلالت عقلی‌اند و ممکن نیست که از طریق وضع، به معانی‌ای دلالت کنند که مورد توجه این علم است (سکاکی، ۱۴۰).

مثالهای منطقیان برای انواع دلالت در جدول زیر می‌آید:

مطابقه	دلالت مثلث بر شکلی که سه ضلع بر آن محیط است (ابن‌سینا، ۱۳۳۹: ۳؛ لوکری، ۱۳۶۴: ۱۳۱) انسان بر حیوان ناطق (طوسی، ۱۳۶۱: ۷؛ میرسید شریف، ۱۳۸۹: ۱۷۳؛ ملاصدرا، ۱۳۶۰: ۴)
تضمّن	دلالت مثلث بر شکل (ابن‌سینا، ۱۳۳۹: ۳؛ لوکری، ۱۳۶۴: ۱۳۱) انسان بر حیوان (لوکری، ۱۳۶۴: ۱۳۱؛ طوسی، ۱۳۶۱: ۷؛ میرسید شریف، ۱۳۸۹: ۱۷۳؛ ملاصدرا، ۱۳۶۰: ۴) انسان بر ناطق(لوکری، ۱۳۶۴: ۱۳۱؛ میرسید شریف، ۱۳۸۹: ۱۷۳؛ ملاصدرا،۱۳۶۰: ۴)

	انسان بر بعضی از اعضاء انسان (طوسی، ۱۳۶۱: ۷)
التزام	دلالت سقف بر دیوار (ابن‌سینا، ۱۳۳۹: ۳؛ لوکری، ۱۳۶۴: ۱۳۲) انسان بر قابل کتابت (ابن‌سینا، ۱۳۳۹:۳ میرسید شریف، ۱۳۸۹: ۱۷۳؛ ملاصدرا، ۱۳۶۰: ۴) مخلوق بر خالق (لوکری، ۱۳۶۴: ۱۳۱) انسان بر ضاحک (لوکری، ۱۳۶۴:۱۳۲؛ طوسی، ۱۳۶۱: ۸) درازگوش بر خر (طوسی، ۱۳۶۱:۸) انسان بر قابل علم (میرسید شریف، ۱۳۸۹: ۱۷۳)

دلالت در علم بیان

گفتیم که ورود سکاکی به علم بیان به‌گونه‌ای است که این علم را مسبوق به سابقه‌ای آشنا می‌نمایاند. ذکر تعریف علم بیان در کتاب او چنان است که خواننده درمی‌یابد که مخاطبان سکاکی کاملاً با آن تعریف آشنا بوده‌اند؛ زیرا او چنین نوشته است: «خوض در علم بیان، تمهید قاعده‌ای را می‌طلبد و آن این است که کوشیدن برای ایراد معنای واحد به طرقی که از لحاظ زیادت و نقصان در وضوح دلالت بر آن معنا، متفاوت‌اند، با دلالت وضعی ناممکن است.» (۱۴۰)

«ایراد معنای واحد....» همان تعریف سنتی و مستقر علم بیان است که با اندکی حذف در تلخیص خطیب (۶۱) و سایر کتبی که پس از آن با وفاداری به مکتب سکاکی نوشته شده‌اند آمده است (سیوطی، ۲۳۷)؛ اما سکاکی چنان وارد این تعریف شده که گویی مخاطب در آن با او توافق داشته و اختلاف محتمل فقط بر سر این بوده است که نوع دلالت بیانی چیست.

سکاکی با بررسی جوانب گوناگون مسئله و ذکر مثال می‌کوشد، ثابت کند که فقط دلالت عقلی است که می‌تواند راههایی ارائه دهد که به وسیلهٔ آنها بتوان معنای واحد را با وضوح بیشتر و کمتری ادا کرد. این امر برای او و میراث‌داران مکتبش بسیار مهم است. خطیب هم آن را آشکارا در *تلخیص* خود منعکس کرده و تفتازانی هم شرح مبسوطی بر آن نوشته است. شارحان مطول هم طبعاً حجم قابل توجهی از شروح خود را به توضیح آن اختصاص داده‌اند (ر. ک: مدرس افغانی، ۱۳۶۲: ۳۳–۳۸)

اعتنای بسیارِ اصحاب این مکتب به این «قاعده» از آن روست که علم بیان «علی ما اخترعه السکاکی» (تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۹-۳۱۰) به طور کامل مبتنی بر آن است.

به نظر سکاکی، دلالاتِ وضعیِ الفاظ به معانیِ خود، در وضوح و خفا یکسان‌اند؛ به این معنا که «اگر شنونده به موضوع بودن الفاظ برای آن مفهومات آگاه باشد، فهم او از الفاظ مترادف یکسان است و اگر آگاه نباشد، خود هیچ درنمی‌یابد.» (سکاکی، ۱۴۰؛ خطیب، ۱۴۱۸: ۶۱؛ تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۶)

مثالی‌که سکاکی برای دلالت وضعی می‌آورد، تشبیه است «خد یشبه الورد» (۱۴۰)؛ زیرا در این مکتب، تشبیه به ذات خود بیرون از علم بیان است و فقط از آن رو در این دانش گنجانده شده است که استعاره بر آن بنا می‌شود (سکاکی،۱۴۰؛ تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۹).

اما مثالهایی که در مفتاح برای دلالت تضمّن و التزام آورده شده است، به ترتیب چنین‌اند: دلالت بیت بر سقف و دلالت سقف بر دیوار (سکاکی، ۱۴۱)؛ یعنی همان مثالهای مشهور اهل منطق. سخن او در دلالت تضمّن، از دخول مفهوم سقف در مفهوم خانه است و در التزام، از خروج مفهوم دیوار از سقف خانه؛ به این معنا که وقتی گفته می‌شود: خانه، طبعاً و ضمناً سقف هم مراد است؛ با این توضیح که تصورِ سقف در ضمنِ تصورِ خانه است؛ پس وقتی می‌گوییم خانه، بی‌آنکه نام سقف را آورده باشیم، از لحاظ عقلی به آن هم دلالت کرده‌ایم و منطقیان نیز همین را گفته‌اند، جز اینکه خوانساری در *دورهٔ مختصر منطق صوری* در این گونه دلالت دو مثال و توضیحاتی می‌آورد که نشان می‌دهد وی به کلی از مفهومِ سنتیِ دلالتِ تضمّن دور، و وارد قلمرو مجاز شده است. به نظر او اگر گفته شود: «خانه‌ام خراب شده است» و مراد از خانه، دیوار خانه باشد نه تمام خانه، یا گفته شود: «میز شکست» و مراد پایهٔ میز باشد، این دلالت تضمّن است (۳۶)؛ البته او در دلالت التزام درست بر راه همهٔ منطقیان می‌رود و با آوردن مثال شیرازی در *دره‌التاج* برای این‌گونه دلالت که خود استعاره‌ای مشهور است؛ یعنی شیر به مفهوم شجاع (شیرازی، ۱۳۲۰-۱۳۱۷: ۱۷-۱۸) (صرف‌نظر از درستی یا نادرستی این مثال)، در عمل نشان می‌دهد که دلالت مجاز را -که استعاره، گونه ای از آن است- از نوع التزام می‌داند (خوانساری، ۱۳۷۳: ۳۶-۳۷).

همان‌طور که دیدیم دلالت عقلی منحصر در التزام نیست، بلکه شامل تضمّن هم می‌شود؛ اما علم بیان را با دلالت تضمّن کاری نیست و شگفت اینکه سببِ رها شدنِ دلالتِ تضمّن ذکر

نشده است؛ زیرا مسیری که سکاکی برای رسیدن به علم بیان طی می‌کند از نفیِ مفید بودنِ دلالتِ وضعی برای علم بیان آغاز می‌شود و با ذکر این نکته که دلالتهای عقلی، ایراد معنای واحد به طرق مختلف در وضوح و خفا را ممکن می‌کنند، ادامه می‌یابد. او در اینجا از«تعلق» سخن می‌گوید و نه «لزوم»؛ آن گاه به تقسیم دلالت به وضعیه و دو قسم دیگر می‌پردازد و آن دو قسم دیگر را عقلیه می‌خواند و باز هم از کلمهٔ «تعلق» استفاده می‌کند: «ولا یجب فی ذلک التعلق ان یکون مما تثبته العقل...»، به نظر می‌رسد که هنوز دلالت تضمّن را رها نکرده است؛ اما بلافاصله بدون ذکر سببی، تضمّن را رها می‌کند و یکسره بر سر التزام می‌رود:

«چون دانستنی که ایراد معنای واحد به صورتهای گوناگون، جز در دلالت عقلی که عبارت است از انتقال از معنایی به معنایی به سبب علاقه‌ای میان آنها مانند لازمیّت یکی برای دیگری به وجهی از وجوه دست ندهد، بر تو آشکار شود که علم بیان، مرجعش اعتبارِ ملازمات میان معانی است.» این تعلق در تلخیص به راحتی تبدیل به لزوم شده است (خطیب، ۱۴۱۸: ۶۱).

وقتی سکاکی از کلمهٔ «مانند» استفاده می‌کند، هنوز خواننده نمی‌داند که او تضمّن را رها کرده است؛ زیرا پیش از «مانند» از «علاقه» (قبلاً «تعلق») سخن گفته بود و این علاقه یا تعلق در تضمن هم هست؛ اما کمی بعد ناگهان بر سر ملازمات می‌رود و از خواننده توقع دارد که امر بر او «آشکار» باشد، بی‌آنکه کمترین توضیحی در این مورد بدهد.

پیروان سکاکی به جای «تعلق» از «لزوم» استفاده کرده‌اند. تفتازانی از «مراتب لزوم اجزاء برای کل، در تضمّن» و «مراتب لزوم لوازم برای ملزوم در التزام» سخن گفته است (تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۷؛ مدرس افغانی، ۱۳۶۲: ۳۸)؛ اما آنها هم سبب رها کردن تضمّن را ذکر نکرده‌اند و با وجود استفاده از اصطلاح لزوم در تضمّن، فقط به لزوم التزامی پرداخته‌اند.

سکاکی از اینجا به بعد فقط به دلالت التزام می‌پردازد تا مجاز و کنایه را به عنوان دو قسم آن (و شاید تنها دو قسم آن) معرفی کند (۱۴۰-۱۴۱). پس بیان سکاکی مبتنی بر دلالت التزامی است و این دلالت دو طریق ضد یکدیگر دارد: از ملزوم به لازم و از لازم به ملزوم؛ آنچه این دو را به هم ربط می‌دهد، «لزوم» است.

در منطق، لزوم فقط عقلی است؛ اما در علم بیان واجب نیست که حتماً عقلی باشد، بلکه اگر اعتقادی هم باشد؛ یعنی «لزوم فی الجمله» (میرسید شریف، ۱۳۸۹: ۱۷۳) پذیرفته است (سکاکی، ۱۴۱؛ خطیب، ۱۴۱۸: ۶۱ ؛ تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۵).

تفتازانی توضیح داده است که منظور از اعتقاد، هم اعتقاد به عرف عام است و هم به عـرف خاص؛ یعنی شرع و صناعات (۳۰۵). به تصریح خطیب، شرط دلالت التزامـی، لـزوم ذهنـی آن است (۶۱)؛ یعنی «آن چنان بودن معنای خارجی که با حصـول موضـوعٌ لـه در ذهـن، آن نیـز حاصل شود». (تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۵) پس لزوم خارجی این دو معنا، شرط دلالت التزامـی مـورد نظر ادیبان نیست و اموری مانند کوری و بینایی هم مقبول است که در خارج، در عالم واقـع از هم منفک هستند و ملازمتی میان آنها نیست؛ امـا در ذهـن یکـی، لازم معنـای دیگـری اسـت؛ اگرچه ضد یکدیگرباشند (مدرس افغانی، ۱۳۶۲: ۲۱). پس منظور سکاکی از «لا یجب... ان یکون مما تثبته العقل» چنان که خود تصریح می‌کند، عقل مقابل اعتقاد است و آن «لزوم فی الجملـۀ» میرسید شریف که در برابر «لزوم عقلی» قرار گرفته، همین معنا را باید داشته باشد وگرنه بیانیان تنها لزومی را که می‌پذیرند، لزوم ذهنی است و بعضـی از اهـل منطـق تـلازم را زمـانی معتبـر شمرده‌اند که ذهنی باشد؛ به این معنا که تلازم خارجی را کافی ندانسته‌اند (المظفـر، ۱۳۸۸: ۴۰) تصریح شده است که لزوم معتبر نزد منطقیان و بیانیان، به اتفـاق، لـزوم ذهنـی اسـت (مـدرس افغانی، ۱۳۶۲: ۲۲).

بررسی صحت و سقم این بخش از اعتقادات اهل منطق و نیز جملۀ بحث دلالت در منطـق ما، نیاز به فرصتی دیگر، و البته مقاله‌ای دیگر دارد و ما در اینجا فقط به مقایسۀ این دو «منطـق» می‌پردازیم.

بعضی از اهل منطق در دلالت التزامی شرط کرده‌اند که «تلازم، واضح بـیّن باشـد، بـه ایـن معنی که ذهن چون معنای لفظ را تصور کند بدون نیاز به توسط چیزی دیگر به لازم آن منتقـل شود» (المظفر، ۱۳۸۸: ۴۰؛ مشکوه‌الدینی،۱۳۶۰:۱۳۲) و توضیح داده‌اند که منظور از لازم بیّن، بـیّن به معنای اخصّ است و با همان تعریف فوق (المظفر، ۱۳۸۸: ۴۰ و۹۹).

اما در اینجا میان اهل منطق حتی در تعلیقِ مثال به انواع لازم و... اختلاف دیده می‌شـود و بیش از این کاویدن امر در این مجال ممکن نیست و چه بسا چندان لازم هم نباشـد. آنچـه در نظر اهل منطق است، این است که آن لزومی معتبر است که ذهنی و عقلی باشد؛ ولـی بـه نظـر اهل بیان عقلی بودن شرط نیست. مدرس افغانی می‌نویسد:

«مثال عرف عام لفظ شیر است که عوام و خواص جملگی از معنای آن لازمی را درمی‌یابند که عبارت است از جرئت و شجاعت وگرچه لزومی عقلی این میان نباشد، چه هرگاه بگـوییم:

زید شیر است، هر کس می‌فهمد که او جری و شجاع است، و همین‌طور]لزوم] «فراوانی خاکستر» و کَرَم؛ چه هرگاه بگوییم: زید خاکسترش فراوان است، هرکس می‌فهمد که او کریم است... . اما عرف خاص شرعی، مثال آن لزومی است که میان رسیدن آب به حد کر و عدم انفعال آن هست که این لزوم پذیرفتهٔ اهل شرع است ... .» (۲۳-۲۴)

صرف نظر از درستی و نادرستی مثالها، شرح مزبور به خوبی نشان می‌دهد که لزوم معتبر نزد بیانیان با آنِ اهل منطق فرق دارد، ویژه اینکه اگر رأی آن دسته از منطقیان را -که فقط لازم بیّن را معتبر دانسته‌اند- ملاک بگیریم، بخش مهمی از علم بیان تعطیل خواهد شد و آن بسیاری از کنایات است که لزوم در آنها بیّن نیست؛ زیرا محتاج وسائط است.

دیگر اینکه در توضیحات و مثالهای اهل منطق و حتی در اوایل بحث بیانیان از دلالت تضمّن و التزام، یعنی آنجا که هنوز متعرّض تقسیم التزام به مجاز و کنایه نشده‌اند، آنچه در ذیل این دو اصطلاح می‌آید، در عمل ربطی به مجاز و کنایه ندارد؛ مثلاً در توضیح دلالت التزام دیدیم که سکاکی نیز از مثال دیوار و سقف استفاده می‌کند و التزام را به این می‌بیند که مفهوم دیوار که خارج از مفهوم سقف است، لازم آن است؛ به این معنا که وقتی به سقف می‌اندیشیم، لازم آن، دیوار را هم به ذهن می‌آوریم نه به این معنا که لفظ سقف را به معنای دیوار استعمال کنیم.

به نظر سکاکی دلالت التزامی در مجاز این گونه است که ذهن از ملزوم به لازم می‌رسد و در کنایه از لازم به ملزوم (۱۴۱)، در حالی‌که او خود، مجاز لغوی را از قول «سلف» چنین تعریف می‌کند: «آن است که کلمه از حکم اصلی خود به غیر آن [حکم] نقل شود، چنان که خداوند می‌فرماید: «و جاء ربک» که در اصل «و جاء امر ربک» است.» (۱۶۶) در تلخیص، در تعریف مجاز مفرد (لغوی مرسل) آمده است: «فهو الکلمه المستعمله فی غیرما وضعت له.» (خطیب، ۱۴۱۸: ۷۲) پس دلالت التزامی موجود در مجاز، ربطی به آن دلالت التزامی پیش‌گفته ندارد. بی‌ربطی کنایه به دلالت التزامی منطقی از این هم آشکارتر است؛ زیرا به گفتهٔ سکاکی «جهت انتقال» آن از لازم به سوی ملزوم است.

البته از نظر عده‌ای دیگر از اندیشمندان که از ادوات منطقی برای تدوین دانش دینی استفاده کرده‌اند، یعنی اصولیان، مجاز اعم از مجاز علم بیان است. مظفر در اصول‌الفقه آن را چنین تعریف می‌کند: «استعمال لفظ در غیر معنای موضوعٌ له [ولی] مناسب با آن [معنا].» (۱۹)

با این حال همان طور که دیده می‌شود لزوم در این مجاز با آنچه در التزام منطقی دیدیم، متفاوت است.

نقد بحث دلالت در مکتب سکاکی

اکنون پرسشهایی از مکتب سکاکی می‌توان کرد:

۱. منظور از معنا چیست؟ وقتی در این مکتب گفته می‌شود «ایراد معنای واحد به طرق مختلف»، مگر می‌توان با تغییر طریق ادا، ادعای حفظ عین معنا کرد؟ بدوی طبانه در علم‌البیان بر این است که «این بلاغیان در این عقیده که می‌توان معنای واحد را با اسلوبهای گوناگون به عبارت آورد، طریق توسّع پیموده‌اند.» (۳۱) به نظر او «چون عبارت دگر شود، معنا دگر می‌شود... و هر دگرگونی در عبارت، ناچار دگرگونی در معنا را در پی دارد؛» پس «این سخن که می‌توان فلان معنا را به صورت حقیقت یا تشبیه یا استعاره یا کنایه ادا کرد، خالی از توسّع نیست...؛ چه وقتی که می‌گوییم فلانی کریم است، عبارت از معنا، افزونی ندارد؛ اما وقتی او را به ابر مانند می‌کنیم، معنای زایدی در میان است که زادهٔ خیال است.» (۳۲) او این ارتباطِ افزودهٔ خیال را که میان ابر و انسان هست، از مقولهٔ معنا می‌داند. هم او از علی‌الجندی نقل می‌کند که بیان دارای دو معنا است:

۱. معنایی ادبی و گسترده که شامل هویدا کردن آن معنا و افکار و احساسات و عواطفی می‌شود که در دل است، با اسلوبهایی بهره‌مند از دقت، درستی، آشکاری و زیبایی و... .

۲. معنای علمی محدود که عبارت است از «تعبیر از معنای واحد به طریق حقیقت یا مجاز یا کنایه...» (۳۴).

با استفاده از فقرهٔ نخست و ربط دادن آن به تعریف ابوهلال عسکری (ف. پس از ۳۹۵ هـ) از بلاغت که می‌گوید: «بلاغت هر آن چیزی است که بدان، معنایی را به دل شنونده رسانی و در جانش نشانی، هم آن سان که در جان خودت نشسته باشد...» (طبانه، ۱۳۹۷: ۱۰)، اذعان می‌داریم که هر چند به گفتهٔ طبانه «معانی‌ای عام و اصلی موجودند» (۳۴)، آنچه عبارات را می‌سازد معنای واحد نیست؛ زیرا در این صورت ارادهٔ گوینده برای ادای معنای واحد به شکل حقیقت، مجاز یا کنایه بلامرجّح خواهد ماند. به راستی چه می‌شود که این به اصطلاح «معنای واحد» یک بار به صورت مجاز می‌آید، بار دیگر به صورت کنایه و دیگر بار به صورت تشبیه.

۲. چه دلیل قانع‌کننده‌ای در کار بوده که سکاکی دلالت وضعیهٔ مطابقیه را از علم بیان خارج دانسته است؟ شاید پاسخ را در بحث وضوح و خفای سکاکی بجویند؛ اما این خود جای پرسش دارد که اصلاً این وضوح و خفا (به فرضِ صحتِ بحثِ وحدتِ معنا) چه ملاکی دارند؟ از کجا می‌گوییم دلالت این عبارت واضح است و آن دیگری خفی؟ آیا وسائط باعث این امرند؟ در مجاز که وسائط مطرح نیستند و تازه اگر هم وضوح و خفا صحیح باشد، چگونه می‌توان بلاغت واضح و خفی را اثبات کرد؟ یعنی از کجا معلوم که گوینده در بیان فلان معنا با مثلاً عبارت واضح، طریق بلاغت را پیموده باشد؟ یا مثلاً با عبارت خفی؟ علم معانی که سهمی از بحث بلاغت برای علم بیان باقی نگذاشته است.[۲]

۳. به گفتهٔ سکاکی «مرجع علم بیان ملازمات میان معانی است» (۱۴۱)؛ پس چرا این ملازمات نباید لزوما عقلی باشند (از نوع منطقی)؟ یعنی آیا سکاکی این داستان معمایی را از انتها به ابتدا نوشته یا انتهایی از پیش نوشته را به ابتدای خود مزین کرده است؟ اگر نه، پس چه کسی علم بیان را به اعتقاد خود جامعِ صورِ کلامیِ منسوب به امرِ خیال قرار داده است که پس از او سکاکی مجبور شود خط بطلان بر ملازمات منطقی بکشد؟

۴. چرا دلالت تشبیه، وضعیه دانسته شده است؟ طبانه بر این است که سکاکی مفردات را در نظر داشته است (۳۷). به راستی نیز چنین است (ر.ک: سکاکی، ۱۴۰؛ تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۶). منظور سکاکی این است که در تشبیه، هر کلمه‌ای فقط به معنای وضعی خود دلالت می‌کند و در اوضاع تفاوتی نیست. مترادفاتِ یک دلالت، طبعاً وضوح و خفایی همسان دارند؛ پس اگر چنین است، سبب استفاده از مترادفات چیست و چرا فقط یک لفظ از آن میان باقی نمانده است؟ دیگر اینکه تشبیه صور گوناگون دارد: مفصل، مجمل، مرسل، مؤکد و غیره. چه امر بلاغی‌ای باعث می‌شود که شاعری گاه وجه‌شبه را ذکر کند و گاه بیفکند و...؟ اگر امری غیر از بلاغت است، آن امر چیست؟ یعنی به پیروی از طبانه با نظر به هیئت ترکیبیهٔ تشبیه، در وضعیه بودنِ دلالتِ آن اشکال پیش می‌آید (طبانه، ۳۷) مگر اینکه در یکسانی وضوح و خفا در اوضاع تجدیدنظر شود.

۵. پرسش دیگر از مکتب سکاکی این است که در این انتقال که طبق تعریفِ دلالتِ التزام از معنایی به معنای خارجِ آن، اما دارای لزوم ذهنی با آن صورت می‌گیرد، به چه علتی معنایی را ملزوم و معنایی را لازم می‌گیریم؟ مثلاً در همان مثال کوری و بینایی به راستی لازم و ملزوم

کدام‌اند؟ البته در خود مکتب هم اختلاف بر سر این است که در کنایه جهت انتقال، از لازم به ملزوم است یا از ملزوم به لازم (تفتازانی، ۱۳۳۰: ۳۰۹)؛ زیرا در دلالت التزامی منطقی حرکت از جهت ملزوم به لازم است؛ یعنی با تصور ملزوم، لازم را تصور می‌کنیم؛ ولی مگر این نیست که در کنایه با تصور لازم به ملزوم می‌رسیم؟ و این کجا و دلالت التزامی منطقی کجا؟

۶. تفتازانی در پایان مقدمهٔ علم بیان، آشکارا مباحث سکاکی را «مضطرب» می‌خواند و به ناچار توصیه می‌کند که: «والاقرب ان یقال علم البیان علم یبحث فیه عن التشبیه و المجاز و الکنایه ثم یشتغل بتفصیل هذه المباحث من غیر التفات الی الابحاث التی اوردها فی صدر هذا الفن.» (۳۰۱) به اختصار یعنی مقدمات علم بیان باطل و بی‌فایده است و علم بیان تعریفی جز به ذکر اجزایش ندارد؛ البته این تعریف گریزی منحصر به تفتازانی نیست. به نقل طبانه، علوی صاحب‌طراز هم آنجا که از مجاز یا حقیقت بودن تشبیه بحث می‌کند، در نهایت می‌گوید: «فاما کونه معدوداً فی المجاز او غیر معدود فالامر فیه قریب بعد کونه من ابلغ قواعد البلاغه و لیس یتعلق به کبیر فائدهٔ.» (طبانه،۴۰) یعنی با پذیرفتن این امر که تشبیه از بلیغ‌ترین ارکان بلاغت است، بحث از مجاز یا غیرمجاز بودن آن چندان فایده‌ای در بر ندارد. البته این تلاشی است برای رهایی از قید و بندهای بحث دلالت؛ اما مشکل اساسی‌تری را پیش می‌کشد و آن اینکه در این صورت، تعریف علم بیان چه خواهد بود؟ امری که باعث می‌شود آن چهارگونه تحت این علم قرار گیرند و نه غیر، چیست؟ به ظاهر پاک کردن صورت مسئله، آن را دشوارتر کرده است (حق‌جو، ۱۳۸۱: ۴۱۹-۴۲۱).

پس آیا نمی‌توان با بررسی بعضی از صناعات مطرح در معانی و بدیع، آنها را همگونه با صناعات علم بیان یافت و در این علم درآورد؟ از جمله صنعت «تجرید» که در بدیع آمده و «صورت وقوعی/ طرف وقوع» که اصطلاحی رایج میان نقادان و نظریه‌پردازان سبک هندی بوده و با وجود داشتن مصادیق بسیار در سبکهای پیشین، در کتب بیان و بدیع به آن پرداخته نشده است. (همان‌جا)؛ البته بعضی از صاحب‌نظران مانند دکتر شفیعی و دکتر شمیسا پیش از این در مورد اموری دیگر –بدون تنقیح مبنا– دست به این ادخال زده‌اند.

اگر درآوردن صناعاتی دیگر به بیان، به سبب همگونی آن صناعات با شگردهای این علم ممکن بنماید، یکی از این دو امر در کار است:

۱. تعریف و تمهید علم بیان غلط و ماهیت این علم چنان‌که سکاکی تعیین کرده، کاملاً مخدوش است.
۲. تعریف و تمهید درست است؛ اما سکاکی نتوانسته است آن را تا این صناعات توسعه دهد. در این صورت باید تجدیدنظر اساسی در حدود علم بیان کرد.

نتیجه

۱. سکاکی بنیانگذار عقلی کردن علم بیان نیست، بلکه استقراردهندهٔ عقلانیت مبنای علم بیان است.
۲. بحثهای عقلانی مدخل علم بیان دربارهٔ امر دلالت، وفادارانه از منطق گرفته شده است؛ اما با پیشرفت بحث، این وفاداری از دست می‌رود و راه بیان از منطق جدا می‌شود.
۳. طبق بحثهای انجام‌شده در این مقاله و نیز به اعتراف یکی از بزرگ‌ترین شارحان مکتب سکاکی، تفتازانی، مدخل دلالی علم بیان گرفتارِ اضطراب است.
۴. شاید به سبب همین آسیب، کتب متأخر این فن، در بحث دلالت سخت قصور ورزیده یا امر دیگری را جانشین آن کرده‌اند.
۵. از آنجا که علم بیان مبتنی بر بحث دلالت است، حذف یا حفظ این بحث در تعیین حدود این علم، عاملی بی‌بدیل خواهد بود؛ همان‌طور که با حفظ آن، یا باید بر حدود قدیم گردن نهاد، یا با اجتهاد در آن، شگردهای ادبی دیگری را نیز در آن درآورد. با حذف آن باید عاملی مبنایی برای جمع شگردهایی چند در علمی واحد سراغ داد، و علم بی‌تعریف معنایی ندارد.
۶. بازاندیشی ماهیت علم بیان و تجدیدنظر کلی در آن یا ضروری است یا ناممکن و در صورت اخیر باید برای تدوین دانش ادب به دنبال مبنایی دیگر بود.

پی‌نوشتها

۱. البته باید متذکر شد که قرائت دگرگون‌کنندهٔ سکاکی این شایستگی را دارد که مکتب رایج بلاغی ما که به جرجانی نسبت داده می‌شود، به نام او باز خوانده شود.

۲. دیگر صرف‌نظر کنیم از اینکه طبانه وضوح و خفا را قوه و ضعف می‌گیرد و از مراد ایـن مکتـب بـه کلی دور می‌شود (ر. ک: طبانه، ۴۰).

منابع

آهنی، غلامحسین؛ «معانی و بیان»، ***مدرسهٔ عالی ادبیات و ....***؛ ش ۲۲.

ابن‌سینا، شیخ‌الرئیس ابوعلی؛ ***التنبیهات و الاشارات***؛ به اهتمام محمود شهابی؛ تهـران: دانشـگاه تهـران، ۱۳۶۹.

تجلیل، جلیل؛ ***معانی و بیان***؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳.

التفتازانی‌الهروی، سعدالدین مسعود؛ ***المطول فی شرح تلخیص المفتاح***؛ عثمانی: مطبعهٔ احمـد کامـل، (افست کتابخانهٔ آیه‌الله العظمی مرعشی نجفی، قم: ۱۴۰۷ هـ ، ۱۳۳۰).

تقوی، نصرالله؛ ***هنجار گفتار***؛ چ۲، اصفهان: فرهنگسرای اصفهان، ۱۳۶۳.

ثروتیان، بهروز؛ ***بیان در شعر فارسی***؛ تهران: نشر برگ، ۱۳۶۹.

حسام‌العلماء آق اولی، عبدالحسین؛ ***دررالادب***؛ چ۲، [بی‌جا]: کتاب‌فروشی معرفت شیراز، ۱۳۳۶.

حق‌جو، سیاوش؛ «پیشنهاد بر افزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانهٔ علم بیان»، ***در مجموعه مقاله‌هـای نخستین گردهمایی پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی***؛ به کوشش دکتر محمد دانشـگر؛ تهـران: مرکـز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرس، ۱۳۸۱، ج۱.

الخطیب القزوینی، جلال‌الدین محمـد؛ ***التلخیص فـی علـوم البلاغـه***؛ حققـه .... الـدکتور عبدالحمیـد هنداوی؛ بیروت: دارالکتب‌العلمیه، ۱۴۱۸ هـ .

خوانساری، محمد؛ ***دورهٔ مختصر منطق صوری***؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۳

دیباجی، ابراهیم؛ ***مقدمهٔ بیان‌الحق و ضمان‌الصدق لوکری***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

رجایی، محمد خلیل؛ ***معالم البلاغه***؛ شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۴۰.

السکاکی، ابویعقوب یوسف؛ ***مفتاح العلوم***؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، [بی‌تا].

السیوطی، جلال‌الدین؛ ***اتمام الدرایه فی شرح النقایه***؛ مطبوع در هامش مفتاح العلوم سکاکی، دارالکتب العلمیه، [بی‌تا].

شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ ***صور خیال در شعر فارسی***؛ چ۷، تهران: آگاه، ۱۳۷۸.

شمیسا، سیروس؛ ***بیان***؛ چ۶، تهران: فردوسی، ۱۳۷۶.

شیخ اشراق، شهاب‌الدین یحیی سهروردی؛ ***مجموعهٔ مصنفات***؛ تصحیح و مقدمهٔ هنری کربین؛ انجمن فلسفی ایران، تهران، [بی‌تا].

شیخون، محمود السید؛ ***الاستعاره***؛ الطبعه الثانیه، قاهره: دارالهدایه، ۱۴۱۵ هـ .

_____؛ ***الاسلوب الکنائی***؛ قاهره: مکتبه الکلیات الازهر، ۱۳۹۸ هـ .

شیرازی، قطب‌الدین محمود؛ ***دره التاج لغره الدباج***؛ بخش نخستین به کوشش و تصحیح محمد مشکوه؛ تهران: چاپخانهٔ مجلس، ۱۳۱۷-۱۳۲۰.

صفا، ذبیح الله؛ ***آیین سخن***؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.

طبانه، بدوی احمد؛ ***علم‌البیان***؛ مکتبه الانجلو المصریه، الطبعه الرابعه، (الطبعه الثالثه : ۱۳۹۷. هـ).

طوسی، محمدبن‌محمد؛ ***اساس‌الاقتباس***؛ تصحیح مدرس رضوی؛ چ۳، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۱.

اللوکری، فضل بن محمد؛ ***بیان‌الحق بضمان‌الصدق***؛ حققه و .... ابراهیم دیباجی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

فاضلی، محمد؛ ***دراسه و نقد فی مسائل بلاغیه هامه***؛ مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۶.

کزازی، جلال‌الدین؛ ***زیباشناسی سخن پارسی ۱ بیان***؛ چ۶، تهران: کتاب ماد، ۱۳۸۱.

المدرس‌الافغانی، محمدعلی؛ ***المدرس الافضل فیما یرمز و یشارالیه فی المطول***؛ الجزء السادس، قم: مؤسسهٔ دارالکتاب، ۱۳۶۲.

مشکوه‌الدینی، عبدالحسین؛ ***منطق نوین***...؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۰.

المظفر، محمد رضا؛ ***اصول الفقه***؛ ج۱ و ۲، چ۷، قم: [بی‌نا]، ۱۳۷۴.

_____؛ ***المنطق***؛ قم: [بی‌نا]، [بی‌تا]، الطبعه‌الثالثه: نجف، ۱۳۸۸.

ملاصدرا، محمد بن ابراهیم؛ ***منطق نوین مشتمل بر اللمعات المشرقیه فی الفنون المنطقیه***؛ ترجمه و توضیح عبدالحسین مشکوه‌الدینی؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۰.

میرسیدشریف [علی بن محمد گرگانی]؛ ***الکبری فی‌المنطق، در ضمن جامع‌المقدمات***؛ چاپ سنگی، به خط طاهر خوشنویس، ۱۳۸۹ هـ .

نوروزی، جهانبخش؛ ***میزان سخن پارسی: معانی بیان ۱و۲***؛ شیراز: کوشا مهر، ۱۳۷۶.

الهاشمی، احمد؛ ***جواهرالبلاغه***، الطبعه الثانیه‌عشره، بیروت: دارالفکر، ۱۳۹۸ هـ .

همایی، جلال‌الدین؛ ***معانی و بیان***؛ به کوشش ماهدخت بانوهمایی؛ تهران: نشر هما، ۱۳۷۴.

وحیدیان کامیار، تقی؛ «کنایه، نقاشی زبان»، ***نامهٔ فرهنگستان***؛ س۲، ش۴ (۱۳۷۵).

پیدایش و رشد زیبایی‌شناسی کلامی در کودکان

دکتر علی محمد حق‌شناس*

فاطمه علوی**

مقدمه

ادبیات کودکان در جلوه‌های مختلف گفتاری و شنیداری آن، موضوعی است که ذهن بسیاری از محققان، روانشناسان و متصدیان امر تعلیم و تربیت را به خود مشغول داشته است. کتابها و مقالات بسیاری دربارهٔ ویژگیهای شعر و نثر کودکانه، چگونگی آموزش، اثرات روانی و تربیتی آنها و غیره نوشته شده است. در این میان مسئله‌ای که در کانون توجه قرار داشته، کارکرد و نقش ادبیات در رشد فکری کودکان، یعنی نقش آموزشی آن بوده است. بسیاری از اشعار کودکانه که برای سالهای اولیهٔ کودکی نوشته می‌شود، محتوای آموزشی دارد. با این همه دربارهٔ منشأ ادبیات و اینکه سرآغاز پیدایش ادبیات چیست؟ کمتر سخنی به میان می‌آید. یکی از نظریاتی که در سالهای اخیر در این باره مطرح شده است، نظریه رقیه حسن[1] (۱۹۸۹) در کتاب «زبانشناسی، زبان و هنر کلامی»[2] است. بنا بر نظر حسن کودک ادبیات را می‌آموزد؛ اما این آموختن طوری ناآگاهانه و غیرهوشیارانه صورت می‌گیرد که گاهی تردید می‌کنیم نام

* استاد گروه زبانشناسی دانشگاه تهران

** دانشجوی دکتری زبانشناسی دانشگاه تربیت مدرس

«یادگیری» را بر آن اطلاق کنیم. کودک از بدو تولد با تکان خوردن در گهواره تکرار را یاد می‌گیرد و همزمان با تکان خوردن در گهواره، لالایی مادر یا پرستار را می‌شنود. این تکرارهای حسی کم‌کم به تکرار در کلمات و الفاظ بدل می شود:

لا لا لا لا *گل ارزن* — *به هرکوی و به هر برزن*
لا لا لا لا *گل میخک* — *ببین خوابیده گنجیشکک*
لا لا لا لا *گل لاله* — *فقیر تو کوچه می ناله*
لا لا لا لا *گل زیره* — *چرا خوابت نمی‌گیره*
لا لا لا لا *گل پسته* — *نشو خسته نشو خسته*

این تکرارها کم‌کم برای کودک معنادار می‌شوند. او از شنیدن این تکرار لذت می‌برد و سرگرم می‌شود. کودک بارها و بارها این شعرها را تکرار می‌کند، بدون اینکه معنای کلمات را بداند. برای او معنا در خود تکرار نهفته است و از معنای واژه‌ها و جملات مستقل است. این تکرارها برای او نوعی بازی است.

طبق نظر حسن در یادگیری ادبیات، کودک قصدی برای یاد گرفتن ندارد و حتی هدفی غایی را برای یادگیری در ذهن خود نمی‌پروراند. او در معرض آهنگ خاص اشعار قرار می‌گیرد و از آنها لذت می‌برد. میلر[۳] (۴) بر آن است که طی دورهٔ پیش‌زبانی در کودک، مشخصه‌های زیبایی‌شناختی همچون آهنگ و تکیه مادهٔ خامِ بازیهای زبانی را فراهم می‌کنند. اکنون باید ببینیم که شواهدی مبنی بر اینکه کودک در چنین دوره‌ای قادر به شناسایی و تولید مشخصه‌های آوایی مربوط به گفتار است، وجود دارد یا نه؟

۱. یادگیری الگوهای آهنگ در کودکان

طبق جدولی که جین اچسون (۱۸۵) برای مراحل رشد زبانی کودک ارائه می‌کند، کودک الگوهای آهنگ را در هشت ماهگی یاد می‌گیرد. با وجود این، اچسون (۱۸۸–۱۸۹) به آزمایشی اشاره می‌کند که بر روی دسته‌ای از نوزادان آمریکایی، روسی، عرب و چینی انجام شده است. این کودکان همه در دورهٔ «ورور کردن»،[۴] یعنی در دورهٔ شش ماهگی هستند. این گزارش نشان می‌دهد که نوزادان چینی را می‌توان از نوزادان آمریکایی، روسی و عرب تشخیص داد. از آنجا که در زبان چینی کلمات با تغییر «نواخت»[۵] یا «زیر و بمی»[۶] صدا از یکدیگر تمیز داده

می‌شوند، نوزادان چینی معمولاً گفتارهای تک‌هجایی را با تنوع فراوان در زیر و بمی کلمات به کار می‌برند و در مقابل، نوزادان آمریکایی ورورهای چندهجایی تولید می‌کنند که آهنگ آن در سراسر گفتار پخش می‌شود. اگر این نوزادان را با توجه به اختلافات مشهود، به دو دستهٔ «نواختی» مثل نوزادان چینی و «غیرنواختی» مانند بقیه تقسیم کنیم، ورور نوزادان غیرنواختی علی‌الظاهر شبیه هم است. هر چند مادران آمریکایی، روسی و عرب هر کدام اغلب می‌توانند نوزادان خود را تشخیص بدهند، هر کدام از این مادران قادر نیستند ورور نوزادان مربوط به دو زبان دیگر را تمیز دهند. بنابراین کودک از سنین اولیهٔ کودکی قادر به تشخیص و تولید آهنگهای گفتار است.

به هر حال کودک تجربهٔ خود را از یادگیری ادبیات، با الگوهای آهنگین شروع می‌کند که سرآغاز این الگوها طبق تحقیقات از شش ماهگی تخمین زده می‌شود. البته بتسی هرن[۷] (۳) این تجربه را به دوران پیش از تولد و شنیدن ضربان قلب مادر مربوط می‌داند؛ تجربه‌ای که پس از تولد با شعرهای کودکانه، بازیهای انگشتی و لالاییها دنبال می‌شود.

۲. یادگیری الگوهای آوایی

الگوهای آهنگ به تدریج با الگوهای آوایی تکرار، تقابل و قافیه همراه می‌شوند و با پرورش تخیل و خلاقیت کودک نقش تخیلی زبان را بر عهده می‌گیرند. حسن معتقد است که رشد تخیل همزمان با درک الگوهای زبان در کودک شکل می‌گیرد و بدین‌ترتیب پایه‌های زیبایی‌شناسی کلامی در کودک بنا می‌شود. یکی از این الگوهای سادهٔ زبانی که قبلاً بدان اشاره کردیم، تکرار است. تکرار در شکل‌گیری تخیل و زیبایی‌شناسی کودک تأثیر بسیار دارد. کودک انواع گسترده‌ای از تکرار را در شعرهای کودکانه می‌شنود:

پر حرفه، حرفه، حرفه — دست علی یه ظرفه
دوست داره برف ببارِه — بالای کوهها برفه
این کوهه یا که برفه — دست علی یه ظرفه

در غالب مواقع این تکرار در قالب نام آواها انجام می‌شود:

بق، بق منم کبوتر — کبوتر نامه بر
دنبال آب و دونم — بق بق بقو می خونم

جیک‌وجیک‌وجیک می‌خونم　　گنجشک مهربونم
قار و قار و قار کلاغم　　کلاغ کوچه باغم
صدای قار قار دارم　　چنگال و منقار دارم
جر جر جر بارونه　　صداش توی ناودونه
می بارم و می بارم　　بر روی سبزه‌زارم
شرشر و شرشر میام　　خبر برات میارم
صدای من وز وز وز　　نیش می‌زنم جز جز جز

بنا بر نظر حسن، تکرارها از نشانه‌های شعر کودکانه است که ممکن است در سه سطح آوا، واژه و معنا بروز یابد. نمونه‌هایی از این تکرارها را در اشعار بالا دیدیم. حسن در این باره به نکتهٔ مهمی اشاره می‌کند و آن اینکه تکرار آوایی مستلزم تکرار در سطح واژگان و معنا نیست؛ یعنی تکرارِ آوایی می‌تواند بدون تکرار واژه‌ها یا تکرار معنا وجود داشته باشد؛ اما تکرار واژگان مستلزم تکرار معنایی است. تکرار در سطح واجها، هجاها، واژه‌ها و جملات مشاهده می‌شود. حسن تکرار آوایی را به سه نوع «همگونی آغازی»[۸]، «همصدایی»[۹] و «قافیه»[۱۰] تقسیم می‌کند:

۱. همگونی آغازی: تکرار آوایی یکسان در موقعیت واجی یکسان است. این اصطلاح در ابتدا برای اشاره به آوای آغازین مکرر در هجاهای تکیه‌دار به کار رفته است؛ ولی می‌توان آن را برای ارجاع به آواهای آغازین مکرر هجاها که به هم نزدیک‌اند به کار برد، بدون توجه به نزدیک بودنشان به یکدیگر و بدون توجه به اینکه این هجاها تکیه‌دار هستند یا نه. به عنوان مثال به تکرار صدای /گ/ در شعر زیر بنگرید:

گندم‌زار تو بسیار زیبایی　　هر فصلی با رنگی می‌آیی
بی‌رنگی، پررنگی، کم‌رنگی　　با هر فصل همراهی همرنگی
رنگ ابر، رنگ برف، رنگ آب　　رنگ روز، رنگ شب، رنگ خواب
گاهی خشک گاهی سبز گاهی زرد　　گاهی خیس گاهی گرم گاهی سرد

کامینگز و سیمونز[۱۱](۱۰) همانند حسن، همگونی آغازین را تکرار آوای آغازین (معمولاً یک همخوان) در کلمات مختلف تعریف می‌کنند. آنها معتقدند که همگونی آغازین تکنیک عامی است که به تشخیص ما از شباهت صداهای خاص بستگی دارد؛ صداهایی که در بررسی

اولیه ممکن است اصلاً شبیه نباشند؛ ولی ما به عنوان سخنگویان زبانی خاص توافق کرده‌ایم که به صورت یکسان طبقه‌بندی شوند. آنها همگونی آغازین را عامل مهمی در آهنگ شعر می‌دانند. مک‌را[۱۲] (۱۴۹) نیز همگونی آغازی را تکرار همخوان آغازین کلمات متوالی در یک خط از متن تعریف می کند.

۲. همصدایی: همصدایی برای ارجاع به واکه‌های مکرر در هجاهای مجاور یا حداقل با فاصلهٔ منظم گفته می‌شود؛ ولی می‌توان آن را برای اشاره به شباهتهای عامّ آوایی هم در همخوانها و هم در واکه‌ها به کار برد. به تکرار آوای /ا/ در شعرهای زیر بنگرید:

پر دارم و بال دارم — خیلی قیل و قال دارم
می سازم آشیانه — سر می‌دهم ترانه
صدای قار قار دارم — چنگال و منقار دارم

کامینگز و سیمونز (۲۹) همصدایی را برای واکه‌ها، مثل همگونی آغازی برای همخوانها می‌دانند. آنها معتقدند که امروزه همصدایی فقط به تکرار یک واکهٔ یکسان بدون توجه به اینکه در کجای کلمه می‌آید، اطلاق می‌شود. اگر همصدایی در هجایی تکیه‌دار اتفاق افتد، تأثیر آهنگین آن قوی‌تر است. همچنین تشخیص همصدایی، مثل همگونی آغازی بستگی به یکسانی ادراک‌شدهٔ واکه‌های خاص دارد، گرچه این واکه‌ها ممکن است در واقع مشخصه‌های آوایی متفاوت داشته باشند.

۳. قافیه: قافیه نوعی همصدایی است که در آخر کلمات می‌آید. مک‌را (۱۵۱) قافیه را انطباق کلمات یا هجاهایی می‌داند که هنگام صحبت کردن یک صدا دارند. قافیه معمولاً در پایان مصراعها می‌آید.[۱۳] به اشعار زیر بنگرید:

از آسمون می‌ریزه — بارون ریزه ریزه
خورشید میاد دوباره — از پشت ابر پاره
پهن می‌شه در آسمون — قالی رنگین‌کمون

علاوه بر الگوهای صوتی بالا که مستلزم نوعی تکرار هستند، در اشعار کودکانه و لالاییها دسته‌ای از تقابلها نیز وجود دارد. این تقابلها در آهنگ منظم تکرارها وقفه ایجاد می‌کنند. به شعرهای زیر بنگرید:

لالا لالا لالایی — لالا لالا لالایی

دار دار دار خبردار *می‌ریزه ماست از تاغار*
می بارم و می بارم *بر روی سبزه‌زارم*
باری باری باری باری *پیش باری باری باری*

این تقابلها کودک را با احساس مواجهه با «غیرمنتظره» آشنا می‌کنند. احساسی که بعدها بارها در شعرهای مختلف تجربه می‌شود.

همهٔ الگوهای صوتی‌ای که در بالا از آنها یاد شد، در شعر کودکانه با فراوانی و نظم بسیار به کار می‌روند و آن‌چنان که حسن می‌گوید احتمالاً در شعر بزرگسالان با این فراوانی و نظم دیده نمی‌شوند. کودک با شنیدن این اشعار و با تکرار آنها با لذت الگوبندی زبان مواجه می‌شود و رفته رفته تخیل او رشد می‌کند. تقلید و تخیل پایهٔ نقش تخیلی و در نهایت رشد زیبایی‌شناسی کلامی را در کودک تشکیل می‌دهد. به‌جز الگوهای صوتی، الگوهای واژگانی، دستوری و معنایی نیز به همین طریق به طور ناآگاهانه و غیرارادی در کودک شکل می‌گیرد. به عقیدهٔ حسن تخیل و خلاقیتی که در این الگوبندیهای زبانی وجود دارد، انگیزهٔ آغاز بسیاری از انواع یادگیری است و به کودک در فرایند اجتماعی شدن کمک می‌کند.

ادعای مهمی که حسن در اینجا مطرح می‌کند این است که در شعر کودکانه صورت از محتوا برجسته‌تر است. به عقیدهٔ او احتمالاً بارزترین ویژگی شعر کودکانه الگوبندی الگوهای زبانی در متنی واحد، هم در سطح آوا و هم در سطح واژه است. کودکان تخیل خود را در این مرحله فقط با بهره‌برداری از شکل زبانشناختی بارور می‌کنند. جذابیت شعر کودکانه برای کودک به دلیل معنای تجربی و محتوای شناختی آن نیست، بلکه به علت شکل زبانشناختی شعر است؛ البته این موضوع در مورد داستانهای کودکانه هم مصداق دارد. اما حسن از شعر کودکانه استفاده می‌کند که به نظر او انتزاعی‌ترین نمونه از هنر کلامی است؛ یعنی تنها شکل هنر کلامی است که از نظر محتوای اطلاعاتی خنثی است و ماورای واقعیتهای دنیوی است.

اکنون باید ببینیم که آیا ادعای حسن دربارهٔ خنثی بودن شعر کودکانه از نظر محتوای اطلاعاتی، با شواهد روانشناختی موجود تأیید می‌شود یا نه و در آن صورت این گونه تلقی از شعر کودکانه چه الزاماتی برای آموزش ادبیات به کودکان دارد؟

به اعتقاد تاکر[۱۴] (هانت،[۱۵] ۱۹۹۲: ۱۹۵) بچه‌ها برای آشنایی با فرهنگی که در آن زاده شده‌اند، بهتر است از غرایز خود کمک بگیرند و با سرعت خود پیش روند تا اینکه از طریق

کتابها آموزش ببینند. خود بچه‌ها نیز این مسئله را مهم‌تر می‌دانند. تاکر به نظر پیاژه در این مورد اشاره می‌کند که کودکان هنگامی به بهترین وجه یاد می‌گیرند که با خود تجربه مواجه شوند و نه با آموزش کتابی و از قبل هضم شده (همان، ۱۶۶).

گیلز و شی تحقیق جالبی دربارهٔ ادبیات کودکان انجام داده‌اند. آنها شش شعر کودکانهٔ مشهور را –که در آنها نوعی صدمهٔ مغزی مهم روی می‌دهد– از جمله «هامپتی دامپتی»، «جک وجیل» و غیره انتخاب کرده‌اند. در هر کدام از این شعرها صدمه‌ای مهم به مغز یکی از شخصیتهای شعر وارد می‌شود؛ اما در هیچ‌کدام از آنها اقدامی جدی برای مداوای بیمار صورت نمی‌گیرد؛ این در حالی است که در عالم واقعیت هر کدام از این آسیبها می‌توانست با مراقبتهای ویژه‌ای به وسیلهٔ اطرافیان همراه باشد. کودکان این شعرها را همواره تکرار می‌کنند و این مسئله در آنها حس تعجبی برنمی‌انگیزد. گویی آنها شعر را برای لذت کلامی و بازیهای زبانی آن می‌خوانند و محتوای شعر برایشان اهمیتی ندارد.

بسیاری از محققان، شعر کودکانه را در مقولهٔ بازی جای می‌دهند و هدف آن را نه آموختن دانشی خاص، بلکه لذت بردن و سرگرم شدن می‌دانند؛ به عنوان مثال طبق نظر ارسطو (هانت، ۱۹۹۲: ۷۲) تقلید برای انسان طبیعی است و از کودکی در درون انسان به صورت ذاتی وجود دارد.

اریک میلر در مقاله‌ای با نام «بازی کلامی و یادگیری زبانی»[۱۶] به بررسی روشهایی می‌پردازد که بازی کلامی به فرایند یادگیری زبان در کودک کمک می‌کند. به اعتقاد او کودکان به سبب لذت زیبایی‌شناختی در ساختن آهنگ، قافیه و دیگر اشکال تکرار و الگوبندی و همچنین به دلیل ساختن آغاز و پایان و ... بازی می‌کنند. او ابتدا به این مسئله اشاره می‌کند که طی دورهٔ پیش‌زبانی، مشخصه‌های زیبایی‌شناختی مثل آهنگ و تکیه، مادهٔ خامِ بازی زبانی اولیهٔ کودک را فراهم می‌کنند. بنا بر نظر او آواهای تکراری و آهنگین با حالات لذت‌بخشی در کودک در مرحلهٔ پیش‌زبانی همراه است. صداهای زبانی پرستار که با حرکت دادن انگشتان و غلغلک دادن کودک همراه‌اند، اولین مدلهای بازیهای آوایی هستند که کودک با آنها مواجه می‌شود. بنا بر نظر میلر در اولین سال زندگی کودک نیروی ارتباطی پرستار نه از معانی دلبخواهی که در یک کد زبانشناختی بیان می‌شود، بلکه از قدرت موسیقایی آنها در برانگیختن، هشدار دادن، آرام کردن، شاد کردن و غیره سرچشمه می‌گیرد. آهنگهای گفتار پرستار برای

کودک کاملاً آشکار است. گرچه الگوهای زیر و بمی اغراق‌آمیز پرستار ممکن است به کودک کمک کند تا در دو سالگی واحدهای زبانشناختی را در گفتار تشخیص دهد، خیلی پیش از آن صدای انسان برای کودک معنادار است. از طریق این شکل متمایز آوایی است که کودک شروع به تجربهٔ ارتباط احساسی با دیگران می‌کند؛ این تجربه ماهها قبل از اینکه برقراری ارتباط به وسیلهٔ نمادها ممکن شود، اتفاق می‌افتد.

شاهد دیگر بر مهم نبودن محتوای شعر برای کودک در سنین اولیهٔ کودکی، شعرهای بی‌معنایی است که کودک در این سالها می‌سازد و آنها را بارها و بارها تکرار می‌کند. بعضی از ما این شعرها را هنگامی که کودک بی‌توجه به دیگران در حال بازی است، شنیده‌ایم.

اگر نظرهای مطرح‌شده درست باشد، کتابهای شعری که برای سنین اولیهٔ کودکی نوشته می‌شود، باید دامنهٔ گسترده‌ای از الگوهای آوایی تکرار و تقابل را در خود داشته باشد تا بتواند تخیل و خلاقیت کودک را بپروراند و در او حس زیبایی‌شناختی و درک ادبی را رشد دهد. گنجاندن محتوای آموزشی در چنین کتابهایی برای کودک هیچ فایده‌ای در بر ندارد و فقط انرژی کودک را که می‌تواند در خدمت پرورش تخیل و خلاقیت او باشد، به تحلیل می‌برد.

مسئلهٔ اساسی دیگری که حسن در نظریهٔ خود بدان می‌پردازد، پایه و اساس درک کودک از شعر است. همچنان‌که گفتیم کودک از ویژگیهای صوری شعر از جمله تکرار، تقابل، جابه‌جا شدن کلمات و غیره لذت می‌برد. به اعتقاد حسن این نشان‌دهندهٔ آن است که کودک تکرار را از تقابل باز می‌شناسد و ساختهای ساده را از ساختهای پیچیده و تغییر یافتن ترتیب کلمات را درک می‌کند؛ به سخن دیگر، کودک این الگوهای زبانی را می‌داند و این دانش همان دانشی است که صدای /س/ را در «سار» از /ز/ در «زار» و /ت/ در «تار» تمیز می‌دهد.

علاقه‌مندی کودک به بازیهای آوایی و واژه‌ای همچنان‌که گفتیم با شواهد زیادی تأیید می‌شود. به اعتقاد حسن مواجهه با دامنهٔ گسترده‌ای از شعرها به کودک اجازه می‌دهد که توانایی به‌ظاهر طبیعی و نیاموخته‌ای را در درک هنر کلامی کسب کند. کودک درمی‌یابد که هنر کلامی نیز شاخه‌ای از معناست. دلیل این امر آن است که روابطی که همیشه بدون آموزش مشخص برای ما روشن است، روابط معناست.

به نظر می‌رسد که حسن در اینجا به پیدایش و شکل‌گیری نوعی توانش در کودک اشاره می‌کند که در قیاس با توانش زبانی، می‌توان آن را توانش ادبی دانست. مواجههٔ کودک با

الگوهای زبانی، توانشی را در او شکل می‌دهد که در سالهای بعدی رشد و در فرایند اجتماعی شدن، انواع ساختهای پیچیده‌ای را که برای اولین بار با آنها برخورد می‌کند، به واسطهٔ این توانش از همدیگر باز شناسد و لذت او از گفتن و شنیدن شعر به درک زیباییهای شعر به صورت آگاهانه، و سرانجام به شناخت او از زبان شعر منجر شود.

نظریهٔ حسن دربارهٔ یادگیری ادبیات نقاط قوت زیادی دارد: با دقت و ریزبینی زیادی به شکل‌گیری و تکوین زیبایی‌شناسی کلامی اشاره می‌کند و به درستی به سرچشمه گرفتن این زیبایی‌شناسی از اولین آهنگهای موزون، لالاییها و شعرهای کودکانه اشاره می‌نماید. او مکانیسمهای خاصی را -که در مراحل اولیهٔ این یادگیری دخیل است- در قالب تکرار، تقابل و الگوهای صوتی مختلف تشریح می‌کند. این نظریه به طور ضمنی و تلویحی مسئلهٔ جدایی ادبیات و زبان را مطرح می‌کند؛ به این صورت که آغاز پیدایش ادبیات را همراه با الگوهای خاص آن بدون اشاره به زبان مطرح می‌نماید؛ به عبارت دیگر او جدایی زبان و ادبیات را در قالب تفاوت منشأ آنها بیان می‌کند.

منشأ ادبیات چیست؟

حسن در ابتدای بحث خود به فرایند یادگیری ادبیات می‌پردازد و توضیح می‌دهد که تمام یادگیریها آگاهانه و ارادی نیستند و این مسئله به خصوص در مورد یادگیری در نوزادی و اوایل کودکی صادق است. در این هنگام است که شخص یاد می‌گیرد، بدون اینکه قصد یاد گرفتن داشته باشد و مسلماً بدون آنکه هدفی غایی را در ذهن داشته باشد.

او یادگیری زبان مادری را نمونه‌ای از این نوع یادگیری می‌داند. زبان مادری به عنوان نظامی کاملاً پیچیده، بدون تلاش کودک و فقط با قرار گرفتن در معرض داده‌های زبانی محدود -که کودک از اطرافیان می‌شنود- یاد گرفته می‌شود. این یادگیری آن‌چنان طبیعی است که به عنوان بخشی از زندگی روزمره انجام می‌شود.

این نظر حسن در تضاد کامل با نظر شناخت‌گرای پیاژه قرار دارد. پیاژه معتقد است که رشد شناختی کودک، فراگیری زبان وی را هدایت می‌کند. از دیدگاه او رشد زبان بستگی به رشد تفکر و شناخت از جهان دارد و عکس آن صادق نیست. به طور کلی او رشد زبان را

جنبه‌ای از رشد شناختی کودک می‌داند و در واقع این رشد شناختی کودک است که فراگیری زبان را هدایت می‌کند (پیاژه، ۱۳۶۹؛ زندی، ۱۳۸۱).

نظر حسن با نظریهٔ رفتارگرای اسکینر نیز مطابقت ندارد. طبق نظر اسکینر یادگیری زبان مثل دیگر انواع یادگیری تحت تأثیر محیط انجام می‌گیرد. تشویق باعث تقویت و تنبیه مانع رشد یک رفتار خاص می‌شود. در نظریهٔ حسن یادگیری ادبیات آن‌قدر طبیعی و بدون اراده انجام می‌شود که تشویق و تنبیه والدین را برنمی‌انگیزد.

به نظر می‌رسد که تعریف از یادگیری زبان در کودک و همچنین توانشی که به صورت ضمنی به آن اشاره می‌کند، از دیدگاه ذاتی‌گرای چامسکی مایه می‌گیرد. به اعتقاد چامسکی (ونر، و گلیتمن،[۱۷] ۱۹۸۲: ۷–۸) کودکان آموزش رسمی ناچیزی دربارهٔ قواعدی که احتمالاً زیربنای توانش بزرگسالان را شکل می‌دهد، دریافت می‌کنند یا اینکه اصلاً آموزش رسمی نمی‌بینند، بلکه فقط با نمونه‌های محدودی از گفته‌ها که برای هر کودک متفاوت است، همراه با وقایع و موقعیتهای خاص در جهان مواجه می‌شوند. این گفته‌ها گاهی –البته نه همیشه– با موقعیتها تا حدی متناسب‌اند. با وجود این، حسن برخلاف چامسکی به ذاتی بودن زبان و ادبیات معتقد نیست. از دیدگاه او یادگیری زبان و ادبیات فقط «یادگیری» است و او به هیچ توانایی ذاتی در کودک که او را برای یادگیری ادبیات آماده می‌کند، اشاره نمی‌کند. بنا به گفتهٔ او «[ادبیات] به ارث برده نمی‌شود و مادرزادی نیست، بلکه یکی از اعمال نامرئی و نامحسوس یادگیری است.»

حسن آن‌گاه با اشاره به پیچیدگی زبان انسان این نکته را متذکر می‌شود که «کودکان می‌توانند بسیاری از نظامها را که به همین اندازه پیچیده هستند، یاد بگیرند و درک بزرگسالان از این جریان همیشه دقیق نیست. او به عنوان نمونه‌ای دیگر از نظامی پیچیده، از یادگیری نظام ارزشها سخن می‌گوید که یادگیری آنها کاملاً نهفته و پنهانی است، به طوری که تظاهرات ناگهانی آن، والدین را متعجب می‌کند. حسن یادگیری ادبیات را نمونه‌ای از چنین نظامهایی می‌داند. او آن‌گاه به بررسی مکانیسمهایی می‌پردازد که در نظام ادبیات دخیل‌اند. ابتدا الگوهای آوایی (تکرار و تقابل) و آهنگ، سپس الگوهای دستوری، واژگانی، معنایی، و به طور کلی الگوبندی الگوها را در ادبیات بررسی می‌کند. نکته‌ای که در اینجا به ذهن متبادر می‌شود این است که آیا حسن یادگیری ادبیات را نظامی جدا از نظامهای یادگیری دیگر می‌داند و در

سطحی بالاتر، آیا حسن با توجه به مسئلهٔ حوزه‌ای بودن ذهن -که چامسکی مطرح می‌کند- ادبیات را حوزه‌ای مستقل در کنار حوزه‌های دیگر ذهن، از جمله زبان و هوش می‌داند و اصلاً آیا چنین ادعایی قابل طرح است یا نه؟

به نظر می‌رسد که حسن تمام بحث خود را با چنین پیش‌فرض و دیدگاهی به پیش می‌برد. با این همه در دو مورد از این دیدگاه تخطّی می‌کند: اول اینکه شعر کودکانه را پایهٔ نقش تخیلی، یعنی یکی از هشت نقش اولیهٔ زبان -که هلیدی مطرح می‌کند- معرفی می‌نماید و بدین ترتیب ادبیات را یکی از گونه‌های زبان معرفی می‌کند؛ دوم اینکه زبان را مقدمه‌ای بر درک هنر کلامی می‌داند.

اکنون به بررسی این مسئله می‌پردازیم که آیا ادعای متفاوت بودن منشأ زبان و ادبیات به عنوان دو حوزهٔ مجزا، ادعایی قابل طرح و معقول است یا نه؟ در صورت مثبت بودن پاسخ، آیا می‌توان متفاوت بودن حوزه‌ها را دربارهٔ ماهیت زبان و ادبیات نیز مطرح کرد؟

برای پاسخ به سؤالات بالا ابتدا به رویکرد حوزه‌ای[۱۸] ذهن و زبان می‌پردازیم که یکی از مبانی دستور زایشی است. در این رویکرد (دبیر مقدم، ۱۳۸۳: ۱۸-۱۹) قوهٔ نطق و دانش زبانی از دیگر قوای ذهن از قبیل هوش، تفکر و استدلال منطقی، اصول و ملاحظات اجتماعی و فرهنگی ناظر بر کنشهای زبانی (کاربردشناسی زبان)، فرایندهای روانشناختی دخیل در ادراک و گفتار، حافظهٔ طولانی مدت، اصول کلی یادگیری و مفهوم‌سازی مستقل است. در این رویکرد اعتقاد بر این است که هم ذهن و هم زبان از حوزه‌هایی تشکیل شده است که مستقل و خودمختار و در عین حال در تعامل با یکدیگر هستند.

پژوهشهای متعدد، استقلال قوهٔ نطق را از دیگر قوای ذهنی تأیید کرده است؛ به عنوان مثال در بسیاری از زبان‌پریشیها فرد دچار اختلالات شدید زبانی می‌شود، اما هوش او تغییری نمی‌کند یا افرادی با بهرهٔ هوشی بسیار کم تواناییهای زبانی چشمگیری دارند. همچنین در بعضی صدمات مغزی فرد قدرت تکلم خود را از دست می‌دهد، ولی به دیگر قوای ذهنی او آسیبی نمی‌رسد.[۱۹]

به اعتقاد اچسون (۱۵۴-۱۵۵) جنبه‌های معینی از هوش، به ویژه هوش زمانی و مکانی، یعنی قضاوتهای مربوط به زمان و مکان که مستلزم استفاده از هوش است، بیشتر جدا از زبان و به نیمکرهٔ راست مغز مربوط هستند. البته او بر این باور است که به طورکلی رابطهٔ میان

هوش و زبان در مغز در کل دشوار و مستلزم تحقیقات بیشتر است. همچنین او (۱۴۵-۱۴۶) معتقد است صداهای غیرزبانی از قبیل موسیقی و غیره در نیمکرهٔ راست پردازش می‌شوند و نیمکرهٔ چپ در پردازش علایم زبانی و تکلم قوی‌تر است.

با توجه به نظرات یادشده، هنر کلامی را -که در کودک با شنیدن الگوهای آهنگین آغاز می‌شود و تکرار و تقابل آن را می‌پروراند- می‌توان در چه مقوله‌ای جای داد؟ آیا می‌توان گفت هنر کلامی از حوزه‌ای مستقل از زبان نشئت می‌گیرد و تنها ارتباط آن با زبان یکی بودن وسیلهٔ بیان است؟ برای پاسخ به این سؤال باید به بررسی شواهد بیولوژیکی و روانشناختی پرداخت.

برخی از صاحب‌نظران پیدایش زبان و ادبیات را با عنوان کلی «پیدایش توانش زبانی» بررسی می‌کنند. بنابراین یادگیری ادبیات از نظر آنان زیرمجموعه و بخشی از فرایند یادگیری زبان است. به عنوان مثال لیندفورز (۷۰) معتقد است که انواع بازیهای زبانی، مثل همگونی آغازی، همصدایی، قافیه و غیره که کودکان در شعرهایشان به هنگام خلق کلمات جدید به کار می‌برند، همه درون احتمالات ترکیبات آوایی انجام می‌شوند. این نشان می‌دهد دانشی که کودکان از نظام آوایی زبانشان دارند، بسیار زیاد است. همچنین او (۷۳) بر این باور است که کودک آشکارا از بازی زبانی موجود در کتابهای ادبیات کودکان شاد می‌شود و این شاهدی است بر آنکه برداشت کودک از زبان در این مسئله مهم و دخیل است. کودک بیش از هر چیز دیگر به دلیل وجود چیزهای «غیرمنتظره» در زبان این کتابهاست که مجذوب آنها می‌شود. اگر ما توالیهای آوایی و ترکیبات واژگانی این کتابها را «غیرمنتظره» می‌نامیم، به این معناست که کودک «انتظاراتی» دارد؛ این انتظارات، دانش رشدیابندهٔ کودک از ساختار زبانی است.

اکنون باید ببینیم که برای یکی نبودن منشأ زبان و ادبیات چه شواهدی در دست است. رووین تسور[۲۰] بر آن است که کلمات مفاهیم «فشرده» را القا می‌کنند، در حالی‌که حداقل برخی شعرها احساسات پراکنده، حالات مبهم، یا گونه‌هایی از تجربهٔ رمزآمیز را برمی‌انگیزند. به عقیدهٔ او تحقیقات مغزی چند دههٔ گذشته نشان داده است که زبان، فعالیتی اغلب متوالی است و ویژگی منطقی دارد و نوعاً با نیمکرهٔ چپ مغز همراه است، در حالی‌که فرایندهای احساسی پراکنده نوعاً در نیمکرهٔ راست پردازش می‌شوند.

نظر تسور را می‌توان شاهدی بر منشأ متفاوت زبان و ادبیات دانست؛ با این حال دلایل دیگری نیز در تمایز منشأ ادبیات و زبان وجود دارد؛ به عنوان مثال بسیاری از ما خواسته‌ایم

شعر یا داستان کوتاهی بنویسیم و پس از نوشتن آن متوجه شده‌ایم که زبان به کار رفته به طور دقیق با احساسی که می‌خواسته‌ایم بیان کنیم، منطبق نیست. شاید هر کدام از ما برای بیان احساسی خاص چندین دفتر نوشته باشیم و باز هم فکر کنیم که آنچه می‌خواسته‌ایم نگفته‌ایم. به عبارت دیگر به نظر می‌رسد که شعرها و داستانهای نانوشته‌ای در ما وجود دارد که کلمات و جملاتی برای بیان آنها نمی‌یابیم. رووین تسور (۱۴) در این مورد معتقد است که تجربیات غیرقابل بیان دقیقاً به این دلیل غیرقابل بیان‌اند که به فعالیتهای نیمکرهٔ راست مربوط‌اند؛ نیمکره‌ای که در آن اطلاعات پراکنده، نامتمایز و جهانی وجود دارد، در حالی‌که زبانی که برای بیان این تجربیات به کار می‌رود مربوط به فعالیت مغزی نیمکرهٔ چپ است که در آن اطلاعات موجز، متمایز و خطی وجود دارند.

در مورد منشأ متفاوت زبان و ادبیات و همراه و همگام نبودن آنها، شاهد دیگری را هم می‌توان ذکر کرد. داستان هلن کلر نابینا و کر و لال را بسیاری از ما خوانده‌ایم. او در شش سالگی مهارتهای اصلی ارتباطی را آموخت. قبل از این سن هیچ کلمه‌ای برای «بستنی» نداشت. وقتی که دوست داشت بستنی بخورد سردی شدیدی در سرتاسر زبانش احساس می‌کرد و مادرش را به سمت یخچال می‌کشید. بعد از اینکه کلمهٔ بستنی «ice cream» را آموخت، حس عجیب روی زبانش ناپدید شد و دیگر نتوانست با تلاش آگاهانه آن را باز یابد.

شریفی (۶) نیز بر آن است که بر اساس یافته‌های عصب‌شناسی و روانشناسی، نیمکرهٔ سمت چپ مغز، نیمکرهٔ زبان و یادگیری زبانی است که در حقیقت مدیریت کل مغز را به عهده دارد. نیمکرهٔ سمت راست، نیمکرهٔ آفرینشی- احساسی است. این نیمکره از نظر مدیریتی و اطلاعاتی از نیمکرهٔ چپ تغذیه می‌شود؛ اما در حوزهٔ آفرینش و خلاقیت هر اتفاقی که قرار است بیفتد، در نیمکرهٔ راست رخ می‌دهد.

پذیرش نظریهٔ متفاوت بودن منشأ زبان و ادبیات منوط به پذیرفتن فرضیهٔ حوزه‌ای بودن ذهن است. به هرحال ما در اینجا دلایلی در ردّ ادعاهای بالا نداریم و این تفاوت را می‌پذیریم.

آیا ادبیات و زبان از نظر ماهیت متفاوت‌اند؟

در اینجا سؤالی که به ذهن می‌رسد این است که اگر زبان و ادبیات منشا متفاوت دارند، آیا این تفاوت در ماهیت آنها نیز اثر می‌گذارد؟ این سؤال به طور مستقیم به بحث ما مربوط نمی‌شود و آن را فقط به عنوان یکی از پیامدهای بحث پیشین مطرح می‌کنیم.

کسانی که طرفدار تفاوت در ماهیت زبان و ادبیات هستند، بیشتر این تفاوت را در قالب زبان ادبی و زبان غیرادبی مطرح می‌کنند. به اعتقاد آنان زبان ادبی ویژگیهای منحصر به خود را دارد که زبان غیرادبی فاقد آنهاست؛ به عنوان مثال کامینگز و سیمونز (۲) معتقدند که زبان عادی از بسیاری از انواع ساختهای معیار ساخته شده است؛ اما زبان ادبی پیوسته این ساختها را به روشهای غیرعادی گسترش‌می‌دهد و اصلاح می‌کند؛ البته شمّ ما–هر چند غیرهوشیارانه– می‌تواند این الگوها را در متن ادبی درک کند. آنها همچنین معتقدند که متون ادبی از آن جهت ادبیات نامیده می‌شود که:

۱. فرهنگی که این متون از آن بیرون آمده است، آنها را ادبیات می‌داند.

۲. از زبان خاصی استفاده می‌کنند که چیزی غیرعادی در آن وجود دارد.

۳. مردم را با احساساتی برمی‌انگیزد که به دلیل خود این احساسات با ارزش‌اند.

به اعتبار همین تفکر دربارهٔ متفاوت بودن زبان ادبی با زبان غیرادبی است که تکنیکهایی چون آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، برجسته‌سازی و غیره ویژگیهای ادبیات ذکر می‌شوند. به عبارت دیگر این تکنیکها عواملی هستند که قطعه‌ای از زبان را به متن ادبی تبدیل می‌کند. حسن نیز در نظریهٔ خود مسئلهٔ الگوبندی الگوها را در ادبیات مطرح می‌کند که می‌توان آن را معیاری در تمایز متن ادبی از غیرادبی به کار برد.

امروزه این نظریات راجع به تمایز ادبیات از زبان به وسیلهٔ کاربردشناسان زبان، جامعه‌شناسان زبان، تحلیلگران کلام انتقادی، و به تازگی زبانشناسان شناختی مورد انتقاد قرار گرفته است. به عنوان مثال کاربردشناسان و جامعه‌شناسانِ زبان بیشتر بر نقش ارتباطی زبان و ادبیات تأکید می‌کنند و معتقدند که هم زبان و هم ادبیات در خدمت ارتباط به کار می‌روند و فرد را قادر می‌سازند تا اهداف ارتباطی خود را در جامعه به بهترین وجه برآورده سازد. بنابراین از نظر ماهیت با هم تفاوتی ندارند. در حقیقت این نظریه‌پردازان بر اساس هدف و مقصد یکسانِ زبان و ادبیات، آنها را یکی می‌دانند که خود موضوع جداگانه‌ای است و ما در

اینجا بدان نمی‌پردازیم. فقط ذکر این نکته ضروری می‌نماید که پذیرفتن چنین مسئله‌ای از نظر منطقی، مستلزم این است که ماهیت موضوعی با هدف آن یکی باشد. تحلیلگران کلام انتقادی نیز، هم زبان و هم ادبیات را ابزاری در خدمت بیان ایدئولوژی می‌دانند و به همین دلیل بین آنها تفاوتی قائل نیستند. بنابراین این نظریه‌پردازان نیز به مقصد و هدف غایی زبان و ادبیات می‌پردازند و نه ماهیت آنها.

به نظر می‌رسد اختلاف‌نظر در این زمینه بیشتر به این دلیل به وجود آمده است که امروزه متون ادبی، بسیاری از ویژگیهای ادبی و شاعرانهٔ خود را از دست داده‌اند و روز به روز به سمت سادگی و نزدیک شدن به زبانِ روزمره پیش می‌روند و ظاهراً دیگر ادبیات و زبان – حداقل از نظر صورت و شکل وسیلهٔ بیان– با هم تفاوتی ندارند. امروزه در پیکرهٔ بزرگی که توانش ادبی ما فارسی‌زبانان را شکل می‌دهد، هم نثر پرتکلف منشآت قائم مقام فراهانی و شعر مطنطن و فاخرانهٔ خاقانی جای دارد و هم نثر گزارش‌وار جلال آل احمد و هم شعر ساده و بی‌پیرایهٔ فروغ. با این همه هنوز جای این سؤال باقی است که آیا فرض یکی بودن زبان ادبی و زبان غیرادبی می‌تواند متضمّن ماهیت یکسان زبان و ادبیات باشد. شاید بهتر باشد ملاک زبانی را ملاک مناسب و کارامدی برای تمایز ادبیات و زبان ندانیم؛ اما در این صورت چگونه می‌توان این شم را در ذهن تمام افراد یا دست‌کم بعضی از آنها توجیه کرد که یک نوشته یا گفته را ادبی و نوشته یا گفتهٔ دیگر را غیرادبی می‌دانند یا اینکه ماهیت ادبیات با ماهیت زبان متفاوت است؟ آیا این شم پایه و اساسی در شناخت ما دارد یا اینکه پایه و اساسی ندارد و توهّمی بیش نیست؟

در اینجا سعی می‌کنیم این مسئله را از زاویه‌ای دیگر، یعنی از بعد نظریات جدید زبانشناسی شناختی بررسی کنیم. برخی از زبانشناسان شناختی بر این باورند که ذهن انسان برای درک و تولید ادبیات و متون غیرادبی از فرایندهای یکسانی استفاده می‌کند؛ به عنوان مثال مارگارت فریمن ابتدا به این نکته اشاره می‌کند که در زبانشناسی شناختی به این نکته می‌پردازیم که قدرت تخیلی دخیل در خلق و درک کارهای ادبی به چه میزان کارکردهای عامّ ذهن انسان را منعکس می‌کند. به اعتقاد او شاعران به همان روش فکر می‌کنند که ما فکر می‌کنیم. کارهای اخیر زبانشناسی شناختی فرایندهای قیاسی‌ای را کند و کاو می‌کند که مغز انسان به وسیلهٔ آنها از جهان خود مفهوم‌سازی می‌کند. در این دیدگاه، ذهن انسان به صورت

قیاسی کار می‌کند و قیاس فرایندی است که در زیربنای همهٔ صنایع لفظی (تعریف، تقسیم‌بندی، مقایسه و تقابل) و همچنین بخشهای گفتار (مجاز، کنایه و استعاره) قرار دارد. بنابراین برای اینکه بفهمیم منتقدان ادبی هنگام تحلیل متن چه کاری انجام می‌دهند، لازم است انواع انطباقهای شناختی را که آنها به کار می‌برند، تشخیص دهیم.

به نظر می‌رسد این زبانشناسان، شباهت در نحوهٔ پردازش زبان و ادبیات را ملاک یکسانی ماهیت آن قرار می‌دهند. اکنون این سؤال به ذهن متبادر می‌شود که آیا تفاوت در نحوهٔ پردازش دو موضوع، متضمّن تفاوت در ماهیت آنهاست؟ ما قصد نداریم در اینجا به این سؤال پاسخ دهیم؛ ولی به بررسی این مسئله می‌پردازیم که آیا نحوهٔ پردازش زبان و ادبیات در ذهن واقعاً یکسان است یا نه؟ آیا برای ادعای زبانشناسان شناختی دربارهٔ یکسانی پردازش زبان و ادبیات در ذهن، مثالهای نقضی وجود دارد؟

رووین تسور در مقاله‌ای با نام «ابعاد شعرشناسی شناختی»[۲۱] این مسئله را می‌پذیرد که شعر برای مقاصد زیبایی‌شناختی از فرایندهای شناختی‌ای بهره می‌گیرد که در آغاز برای مقاصد غیرزبانشناختی طرح شده‌اند. به اعتقاد او این مسئله درست مانند آن است که در تکامل توانایی زبانشناختی، مکانیسمهای شناختی و فیزیولوژیکی قدیمی به ابزارهای جدید تبدیل شده‌اند. مبتنی بر نظر تسور چنین فرضی اقتصادی‌تر از فرض مکانیسمهای زیبایی‌شناختی، و شناختی مستقل است. خواندن شعر مستلزم اصلاح و گاهی تغییر شکل فرایندهای شناختی و اتخاذ آنها برای مقاصدی است که در ابتدا برای آن طرح نشده‌اند. او آن گاه این نکته را بیان می‌کند که برخی از آثار اصلی شعر محصول تداخل شدید یا حداقل تأخیر جریان منظم فرایندهای شناختی و بهره‌برداری از آثار آنها برای مقاصد زیبایی‌شناختی است.

به اعتقاد تسور همبسته‌های شناختی فرایندهای شعری باید از سه جنبه توصیف شوند: فرایندهای شناختی عادی، نوعی تغییر یا اختلال در این فرایندها و سازماندهی دوبارهٔ آنها طبق اصول متفاوت. او در ادامه به دو نوع مقوله‌بندی اشاره می‌کند که می‌توان آنها را در تمایز بین نحوهٔ پردازش زبان و ادبیات به کار برد.[۲۲] این دو مقوله عبارت‌اند از: مقوله‌بندی سریع و مقوله‌بندی مؤخر. مقوله‌ای که دارای برچسب کلامی است نوعی مقوله‌بندی سریع است. این مقوله‌بندی بار به نسبت کمی را بر نظام شناختی فرد می‌گذارد و به راحتی قابل دستکاری است. از طرف دیگر مقوله‌بندی سریع مستلزم از دست دادن اطلاعات حسی مهم است که

ممکن است برای فرایند تطبیق یافتن مناسب و حیاتی باشد. در مقابل، مقوله‌بندی مؤخر می‌تواند بار حسی زیادی را بر نظام حافظهٔ انسان تحمیل کند. این بار اضافی ممکن است برای مقاصد تطبیقی مناسب باشد و انعطاف‌پذیری زیادی را باعث شود؛ اما زمان و انرژی زیادی را صرف، و فضای پردازش ذهنی زیادی را اشغال می‌کند. به علاوه مقوله‌بندی مؤخر ممکن است مستلزم دوره‌ای از عدم قطعیت باشد که برای بعضی افراد ناخوشایند و حتی غیرقابل‌تحمل باشد. از طرف دیگر مقوله‌بندی سریع ممکن است مستلزم از دست دادن اطلاعات حیاتی باشد و منجر به استراتژیهای عدم تطبیق (یا سوء تطبیق) در زندگی شود.

تسور این استراتژیهای ادبی مختلف را در پیدایش کیفیات ادبی متفاوت دخیل می‌داند؛ مثلاً توان ادبی رباعیات حکیم عمر خیام ممکن است برای کسانی که در مقابل مقوله‌بندی مؤخر بسیار صبورند، به طور کامل قابل تشخیص نباشد. در پردازش ادبیات نیز به نظر می‌رسد که ما به دنبال مقوله‌بندی مؤخر پدیده‌ها هستیم؛ اما در زبان می‌کوشیم پدیده‌ها را به سرعت در مقولات جای دهیم تا طبقه‌بندی آنها آسان‌تر و دستیابی بدانها سریع‌تر انجام شود.

اکنون این سؤال در مقابل ما شکل می‌گیرد که اگر ادبیات مستلزم فرایندهای شناختی خاصی است، اصول و قواعدی که بر این فرایند حاکم‌اند چیست؟

لومیر و بیانکو نیز در مقاله‌ای با عنوان «اثرات بافتی بر درک استعاره: آزمایش و شبیه‌سازی» به این نکته اشاره می‌کنند که در ادبیات بحث زیادی بر سر روش‌شناختی پردازش معنای مجازی در مقایسه با معنای تحت‌اللفظی وجود دارد. به عقیدهٔ آنها «نظریهٔ مرحله‌ای»[۲۳] که سرل مطرح کرده است، دیگر معتبر نیست. طبق این نظریه معنای تحت‌اللفظی، ابتدا پردازش می‌شود و اگر موفق نبود، دوباره به عنوان استعاره پردازش می‌شود. نظریه‌های اخیر، مکانیسمهای یکسانی را برای پردازش هر دو معنا پیشنهاد می‌کنند. لومیر و بیانکو با این نظریات موافق‌اند و معتقدند هیچ روال خاصی برای پردازش استعاره وجود ندارد.

با وجود این آنها معتقدند که اگر غالب محققان با ایدهٔ مکانیسم واحد برای پردازش معنای تحت‌اللفظی و معنای استعاری موافق‌اند، این بدان معنا نیست که این دو معنا در زمان مشابهی پردازش می‌شوند. آنها در آزمایشات خود به این نتیجه رسیده‌اند که برای پردازش استعاره‌های اسنادی به زمان اضافی نیاز نیست؛ اما تفاوتهایی در زمان پردازش برای استعاره‌های ارجاعی وجود دارد. همچنین در داده‌های انسانی و داده‌های کامپیوتری تفاوت دیده می‌شود.

نتیجه

در نوشتهٔ حاضر به بررسی «نظریـهٔ یـادگیری ادبیـات» کـه رقیـه حسـن مطـرح کـرده اسـت، پرداختیم. طبق این نظریه، یادگیری ادبیات در کودکان در اولین سـالهای زنـدگی و بـا شـنیدن لالاییها و شعرهای کودکانه شروع می‌شود. کودک رفته رفته الگوهای غالب در هنـر کلامـی را می‌شناسد و آنها را درونی می‌کند و بـه ایـن ترتیـب در اوان کـودکی تـوانش ادبـی او شـکل می‌گیرد. این فرایند یادگیری همانند یادگیری زبان و یادگیری نظامهای ارزشی بدون آموزش و فقط با قرار گرفتن در معرض داده‌های اندکِ موجود شکل می‌گیرد. کودک در یادگیری ادبیات هیچ هدف غایی و طرح و برنامه‌ای را در ذهن ندارد. الگوهای آوایی همراه با تکرار، تقابـل و ساختهای موازی در کنار هم قرار می‌گیرند و کودک صورت‌بندی الگوهـا را در آنهـا ملاحظـه می‌کند. او معنای این الگوها را درک می‌کند. در نظریهٔ حسن تعامل و همپوشی مسـتقیمی بـین فرایند یادگیری ادبیات و یادگیری زبان دیده نمی‌شود. از این رو به نظر می‌رسد او ادبیـات را نظام یا شاید حوزه‌ای مستقل در نظر می‌گیرد که اصول و قواعد خاص خود را دارد. ایـن نـوع یادگیری مستلزم آموختن دو نظام جداگانه برای ادبیات و زبان است و با وجود برخی ابهامات در فرایندهای دخیل در آن، بسیاری از تفاوتهای آشکار در منشأ و نوع پردازش زبان و ادبیـات را توجیه می‌کند. در نوشتهٔ حاضر امکان متفاوت بودن زبان با ادبیات را مورد بحث و پـژوهش قرار دادیم. این ادعا حتی اگر به طور کامل قابل اثبات نباشد، دست‌کم قابل طرح است. چنـین ادعایی برای دست‌اندرکاران آموزش و پرورش متضمّن آن بحث است که موضوع پرورش هنرِ کلامی را به عنوان نظامی مستقل در ذهن کودکان جدی تلقی کنند و برای یادگیری ادبیـات در کودکان، به خصوص در سنین اولیهٔ کودکی به پرورش الگوهـای موسـیقایی و زبـانی اهمیـت ویژه دهند.

پی‌نوشتها

1. Hasan, Ruqaiya
2. Linguistics, Language and Verbal Art
3. Miler
4. Babbling
5. Tone
6. Pitch

7. Betsy, Hearne
8. Alliteration
9. Assonance
10. Rhyme
11. Cummings, M & Simmons, R
12. McRae

۱۳.rhyme در فارسی علاوه بر قافیه به معنای ردیف هم به کار می‌رود (در مهاجر و نبوی) یعنی همصدایی در کلمات پایان بیتها نیز به کار می‌رود:

از خنده گل　　پر بود هر جا
هم کوه و دره　　هم دشت و صحرا

14. Tucker
15. Hunt, Peter
16. Verbal Play and Language Learning
17. Wanner,E & Gleitman, L. R.
18. Modularity

۱۹. برای آگاهی از مواردی از این دست بنگرید به: دبیرمقدم، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۱؛ اچسون، ۱۳۶۴: ۱۴۸-۱۵۲,

20. Tsur, Reuven
21. Aspects of Cognitive Poetics

۲۲. تسور این مقوله‌بندی را برای تمایز انواع ادبی به کار می‌گیرد.

23. Stage Theory

منابع

اچسون، جین؛ ***روانشناسی زبان***؛ ترجمه و نگارش عبدالخلیل حاجتی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۴.

پیاژه، ژان؛ ***تربیت به کجا ره می‌سپرد؟***؛ ترجمهٔ منصور و دادستان؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.

دبیر مقدم، محمد؛ ***زبانشناسی نظری***؛ ویراست دوم، تهران: سمت، ۱۳۸۳.

زندی، بهمن؛ ***زبان‌آموزی***؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.

شریفی، هدیه؛ *«مصاحبه»*، ***پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان***؛ س ۷۰، ش ۳ (۱۳۸۱).

شعبانی، اسدالله؛ ***عمو زنجیرباف***؛ تهران: نشر پیدایش، ۱۳۷۵.

فخاری، عبدالحسین؛ ***لالا بی منتظران***؛ تهران: نبا، ۱۳۷۴.

محقق، جواد؛ ***در خانهٔ ما***؛ تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۱.

نصرتی، علی‌اصغر؛ ***مثل یک قو***؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۲.

نعیمی ذاکر، محمود؛ ***اشعار نو شکفته***؛ تهران: نشر موش وابسته به نشر شمع، ۱۳۶۴.

Cummings, Michael & Simmons Robert; *the Language of Literature;* Oxford: Pergamon, 1983.

Freeman, Margaret H; *Cognitive Mapping in Literary Analysis;* Style, Fall,2002.

Giles, Sarah M, & Sarah Shea; *Head Injuries in Nursery Rhymes;* Canadian Medical Association Journal, Vol 169, Issue 12, 2003.

Hasan, Ruqaiya ; *Linguistics, Language and Verbal Art*; Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Hearne,Betsy; *Storied Lives*; Presented at the Graduate School of Library and Information, 2001 Accessible at *<http: //www .lis.uiuc.edu /~hearne /storiedlives.html>*

Hunt, Peter; *Literature for Children; Contemporary Criticism*. London: Routledge, 1992.

Lemair, Bonoît, & Maryse Bianco*; Contextual Effects on Metaphor Comprehention* : Experiment and solution; In Detje, F & Dörner, D & Schaub, H, (eds.) Proceedings of 5th International Conference on Cognitive Modelling (ICCM), pp 153-158, Bamberg, Germany, 2003.

Lindfors, Judith Wells; *Children's Language and Learning*; Second Edition. New Jersy: Prentice-Hall, Inc, 1980.

McRae, John*; the Language of Poetry*; London: Routledge, 1998.

Miller, Eric*;" Verbal Play and Language Learning";2003.* Accessible at *<http://ccat.sas.upenn.edu/~emiller/Amiga_article.htm>l*

Tsur, Reuven; *Aspects of Cognitive Poetics*;in Semino, Elena & Callpeper, Jonathan, Eds. Cognitive Stylistics-language and cognition in text analysis, chapter 12, pp 279-318, 2003.

Wanner,Eric, & Lila Gleitman, R; *Language Acquisition: the State of the Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

تناظر ذهنیت و عینیت (اسلوب معادله) در غزل سعدی

دکتر محمدحکیم آذر*

مقدمه

فرهنگ، زبان و ادبیات ایرانی کارنامه‌ای دارد که از یک سو با پیشینهٔ این کشور قبل از اسلام و از سوی دیگر با تاریخ بعد از اسلام گره خورده است. ذهن جمعی ایرانیان هنوز هم بین افسانه‌های فتوحات پادشاهان هخامنشی و حکایات صوفیان آزاداندیش شناور است. زمانی غلیان حماسه روحشان را به جنبش وامی‌دارد و گاهی نسیم عرفان کویر جانشان را نوازش می‌دهد.[1] این دوقطبی بودن ذهن، ایرانیان را بین آرمان و واقعیت، طبیعت و متافیزیک و جهان بیرون و درون به پویه واداشته است. فرهنگ ایرانی هم فردوسی (ف. ۴۱۱ هـ.) می‌پرورد، هم مولوی (ف. ۶۷۲ هـ.)، و تاریخ ایران بزرگ هم یعقوب لیث (ف. ۲۶۵ هـ.) می‌زاید، هم ابراهیم ادهم (ف. ۱۶۰ یا ۱۶۶ هـ.). شاعران بزرگ ما نمایندگان این تناقض روحی و فکری هستند؛ آنها جهانی کوچک از روزگار خودند؛ جهانی متناقض که همهٔ خصوصیات دنیای بیرون را در خود آینه‌وار می‌نمایاند. شاعر اگر در ذهن خود گرفتار تناقض نباشد، خلاق نخواهد بود. «خلاقیت هنری چیزی جز ظهورات گاه گاه این تناقض نیست ... محور این تناقض وجودی هنرمندان می‌تواند از امور فردی و شخصی سرچشمه بگیرد و می‌تواند در حوزهٔ تاریخی، اجتماعی و ملی خود را بنمایاند و حتی در ورای مسائل تاریخی، اجتماعی و ملی در حوزهٔ

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی شهرکرد

الهیّات هم این تناقض خود را نشان می‌دهد.» (کاخی،۱۳۷۰: ۲۷۱-۲۷۲) برای شناخت کشوری نیاز به مطالعهٔ تاریخ آن کشور است. راه میانبر در مطالعهٔ تاریخ، مطالعه در احوال آحاد آن کشور است. انسانها مجموعهٔ احوال و اوضاع تاریخ کشورشان تا روزگار خود هستند. اگر ریاکاری از ویژگیهای غالب افراد جامعه‌ای باشد، بدان معنا است که ریاکاری در تاریخ آن سرزمین جریانی مسلّط بوده و در وجود آدمیان نهادینه شده است.[۲] همچنین است وجود اخلاق حمیده در ذات جمعی ملتی؛ مثل میهمان‌نوازی، ایثار، ازخودگذشتگی، سخاوت و غیره.

اگر از حوزهٔ فردی خارج شویم و بحث تناقض را از درون فرد به بدنهٔ اجتماع و از آنجا به کلّ تاریخ ایران سرایت دهیم، می‌بینیم که تاریخ کشور ما مشحون است از شخصیتهایی که در حوزهٔ ادب گرفتار تناقض و درگیر بین آرمان و واقعیت بوده‌اند. این کثرت شخصیتها سه طیف عمدهٔ ادبی را در تنهٔ تاریخ ما پدید آورده‌اند:

۱. طیف برونگرا: نمایندگان این طیف، شاعران سده‌های نخستین شعر فارسی بوده‌اند. این شاعران پس از دورهٔ دویست سالهٔ پرتلاطم در فرهنگ و زبان ایرانی پدیدار شدند و طبیعی است که ذهن و زبانشان مطابق احوال تاریخی آن روزگار و مناسب ذائقهٔ مردم و درباریان آن دوران بوده باشد. رودکی (ف. ۳۲۹ هـ)، حنظلهٔ بادغیسی (ف. ۲۱۹ هـ)، شهید بلخی (ف. ۳۲۵ هـ) و غیره نمایندگان پرتاب و توان شعر خوشباشی برونگرا و حماسی آن دوره‌اند؛ حتی فردوسی نیز در این دسته قرار می‌گیرد و به طور دقیق به دلیل اینکه از نظر تاریخی حضور او کاملاً مناسب با ضرورت ترویج شعر حماسی بود، دست به این کار زد.

۲. طیف درونگرا: این جریان با رشد اندیشه‌های عرفانی، زوال نهضت شعوبی و سرکوبی عقل معتزلی از سوی خلفای عباسی در شعر و ادبیات مجال ظهور یافت. پس از آن برونگرایی تاریخی، حماسه‌سرایی و شادخواریِ درباری دیگر زمان پایه‌ریزی سلطنت درونی رسیده بود و سنایی (ف. ۵۴۵ هـ.) نقطهٔ اوج این جریان فکری بود.[۳] او با داشتن پایی در زمین و سری در آسمانها و سازگاری با تناقضات بشری شعر عرفانی ما را پدید آورد.

۳. طیف تعادلگرا: جریان طیف تلفیقی و تعادلگرا از اوایل قرن هفتم و از روزگار حملهٔ مغولان مجال ظهور یافت. گرایش اصلی متفکران این طیف، دنیاداری به همراه دین‌محوری است. از نظر تلفیقی در این روزگار اندیشه‌های عرفانی با تنعم‌طلبی متعادل گره خورده است و این، محصولِ در آمیختن اندیشه‌های عرفانی با واقعیات اجتماعی بود. سعدی شیرازی (ف.

۶۹۱یا۶۹۴ه.) در مرکز این طیف قرار دارد. سعدی شاعری متشرّع، عرفان‌دوست و تجربه‌اندوز است. او بر زاهدان و صوفی‌نمایان ریاکار که: ترک دنیا به مردم آموزند/ خویشتن سیم و غلّه اندوزند، با قلم بی‌پروای خود می‌تازد و شوریدگان غم‌پروردگار را به زاهدان دین‌فروش ترجیح می‌دهد.

این سه جریان، سه ثلث از یک دایره‌اند. بدیهی است که سعدی، جاودانگی هنر خود را مدیون جریانات قبلی است. اصولاً در ادبیات هیچ چیز به طور ناگهانی پدید نمی‌آید. هر جریان ادبی، قالب، فرم و طرح جدیدی که در ادبیات پدید آمده باشد، ریشه در گذشته‌های ادبی دارد.

زبان و بیان سعدی سرشار از شگردهای زبان‌آوری و سخنوری است. تصاویر ساده، امّا شفّاف، تشبیهات بدیع، صنعت‌پردازی استادانه و موسیقی ملایم، دنیای تابناکی از حقایق و تجربیات را پیش چشم ما می‌گسترد. ذهن و زبان متعادل سعدی تا حد زیادی در خلق اسلوب معادله اثر داشته است.

اسلوب معادله نه صنعت است که در کتب بلاغی بتوان به دنبال آن گشت، نه قالب دارد و نه چارچوب معینی که مثل قواعد صرف و نحو بتوان آن را تجویز کرد. اسلوب معادله شگردی هنری و رخدادی زبانی است.

برای تفهیم مطلبی پیچیده به مخاطب باید از راهکارهای منطقی و زبانشناسانه بهره گرفت. اگر این اتفاق در حوزهٔ گفتار بیفتد، گوینده موضوع غامض را با چند مثال و ارائهٔ چند نمونه از جهان بیرون برای مخاطب قابل درک می‌کند. کتابهای منطق و کلام ما پر است از استدلالهای تمثیلی.

تمثیل

۱. تمثیل به صورت داستان کوتاه، مَثَل، مَتَل یا قصه و حکایتی معروف است که رابطهٔ معنایی با موضوع مطرح‌شده داشته باشد و خواننده بتواند پس از خواندن این داستان، آن مفهوم پیچیده را درک کند. مثنوی مولانا، حدیقهٔ سنایی و منطق‌الطیر عطّار به بهترین شکل از این شیوه بهره برده‌اند.[۴]

۲. تمثیل در بیت که شاعر برای ایجاد فضای تصویری و خلق زمینهٔ عینی از مفهومی ذهنی، مَثَلی کوتاه را -که بر ساختهٔ خود اوست- در مصراعی عرضه می‌کند. [۵]

در شگرد تمثیل‌پردازی در یک بیت (نمونهٔ ب) شاعر مفاهیم ذهنی خود را در نمونه‌های عینی و محسوس در می‌آمیزد و آنها را برای مخاطب شرح می‌دهد؛ برای مثال:

دنیا به اهل خویش ترحم نمی‌کند آتش امان نمی‌دهد، آتش پرست را

(دیوان صائب، ۱/ ۶۸۴)

در دل آهن کند فریاد مظلومان اثر ناله از زندانیان افزون بود زنجیر را

(همان، ۱/ ۶۶)

با تهی‌چشمان چه سازد نعمت روی زمین
سیری از خرمن نباشد دیدهٔ غربال را

(همان، ۱/ ۱۱۰)

بار دل عارف نشود جلوهٔ دهر آیینه ز عکس کوه سنگین نشود

(قدسی مشهدی به نقل از برگزیدهٔ اشعار صائب، ۸۵)

اسلوب معادله

اگر این فرض را بپذیریم که طرح اسلوب معادله در شعر فارسی از همان روزهای آغاز در ذهن شاعران ما جوانه زد و روز به روز تکامل یافت، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. نمونه‌های فراوانی از اسلوب معادله را می‌توان یافت که در شعر سبک خراسانی شکل ناقص و تکامل‌نایافتهٔ اسلوب معادله در ادوار بعد به شمار می‌روند. این تفاوت سبکی با دگرگونی بحث تمثیل (و اسلوب معادله) و در افزودن نکته‌ای بر نکتهٔ دیگر تکامل یافته است.

در کتابهای بلاغی قدیم (عربی و فارسی) بحثی به نام «تمثیل» وجود دارد که به صورت کلی در فرهنگ بلاغت ایرانی مطرح شده است. هیچ کس به صورت جزئی و با صرف وقت و دقت عالمانه به بازشکافی این موضوع نپرداخته است. همه با کلی‌نگری از کنار آن گذشته‌اند و به یکدیگر یادآوری کرده اند که: «تمثیل به معنای مثال آوردن، تشبیه کردن، صورت چیزی را مصور کردن و داستان آوردن است.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۴۰۴؛ جرجانی، ۱۳۷۴: ۵۳)

می‌بینیم که مثال آوردن -که با ارسال‌المثل یکی دانسته شده- با تشبیه کردن -که خود بحثی و فصلی در علم بیان است- و مصور کردن -که گونه‌ای دیگر از تشبیه است- با داستان

آوردن –که عنوانی بسیار کلی در انواع ادبی است– در کنار هم ذکر شده‌اند. اگرچه کوششهایی برای تبیین این بحث صورت گرفته است،[۶] لزوم تهیهٔ فرهنگی تمثیلی از دوره‌های مختلف شعر فارسی احساس می‌شود.

موضوع اسلوب معادله را برای اولین بار استاد دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی مطرح کرد. ایشان در تعریف اسلوب معادله گفته‌اند: «تمثیل می‌تواند در شکل معادلهٔ دو جمله مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعهٔ آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند، معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت میان دو سوی بیت –دو مصراع– وجود دارد و شاعر در مصراع اول چیزی می‌گوید و در مصراع دوم چیزی دیگر؛ اما دو سوی این معادله از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۴) با این ابتکار شاخه‌ای از تمثیل مطالعه می‌شود که تا کنون بدان توجهی نشده بود؛ البته در نقد شعر سبک هندی و در میان شاعران آن روزگار به علت کاربرد فراوان اسلوب معادله این شیوه طرفداران فراوان داشت؛ امّا نامگذاری مشخص و مستقلی بر آن نکرده بودند. «پیش مصرع» و «مصرع برجسته رسانیدن» آشناترین واژه‌ها در اصطلاحات نقدِ شعرِ سبکِ هندی برای موضوع مورد بحث ما بوده است.[۷]

«منظور از اسلوب معادله یک ساختار مخصوص نحوی است. تمام مواردی که به عنوان تمثیل آورده می‌شود، مصداق اسلوب معادله نیست. اسلوب معادله این است که دو مصراع کاملاً از لحاظ نحوی مستقل باشد. هیچ حرف ربط، شرط یا چیز دیگری آنها را حتی از لحاظ معنا (نه فقط به لحاظ نحو) به هم مرتبط نکند.» (همو، ۱۳۶۸: ۶۳)

در تاریخ شعر فارسی همان گونه که گفته شد، سابقهٔ توجه به این قسمت از بحث تمثیل در آثار شاعران ما وجود دارد. برای نمونه به ابیات زیر از منوچهری دامغانی (ف. ۴۳۲ هـ) توجه کنید:

بود آهنگ نعمتها همه ساله به سوی تو
بود آهنگ کشتیها همه ساله به معبرها

(دیوان، ۴)

تا می ناب ننوشی نبود راحت جان *تا نبافند بریشم خز و دیبا نشود*

(همان، ۱۳)

کس را خدای بی‌هنری مرتبت نداد — بیهوده هیچ سیل نیاید سوی غدیر
(همان، ۳۵)

از کار خیر عزم تو هرگز نگشت باز — هرگز ز راه بازنگشته است هیچ تیر
(همان، ۳۶)

از مردم بداصل نخیزد هنر نیک — کافور نخیزد ز درختان سپیدار
(همان، ۳۸)

مسیر این کارکرد بلاغی از زبان شاعران ما عبور کرد و به خاقانی (ف. ۵۷۱ هـ) رسید. خاقانی شاید در میان شاعران قرن ششم بیش از دیگران به موضوعاتی نظیر تصویرسازی، اسلوب معادله و تقارن معقولات با محسوسات توجه داشته است (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۸-۷۱). به ابیات زیر از خاقانی توجه کنید:

ترش و شیرین است قدح و مدح من با اهل عصر
از عنب می پخته سازند و ز حصرم توتیا
(دیوان، ۱۸)

غم ز دل زاد و خورد خون دلم — خون مادر غذاده پسر است
(همان، ۶۵)

از پس هر مبارکی شومی است — از پس هر محرمی صفر است
(همان، ۶۶)

دولت به روزگار تواند اثر نمود — حصرم به چار ماه تواند شراب شد
(همان، ۱۵۷)

شیوهٔ معادله‌پردازی در قرن هفتم در شعر سعدی توقفی بیش از نیم قرن دارد و پس از او به جویبار اندیشه‌های خواجهٔ شیراز می‌رسد. با عبور از حافظ (ف. ۷۹۲ هـ) در نهایت به شعر سبک هندی رسیده، به عنوان مشخصه‌ای تکامل‌یافته در این شعر جای می‌گیرد. صائب (ف. ۱۰۸۱هـ) صاحب بهترین نمونه‌های اسلوب معادله است. در دیوان او گاه غزلهایی یافت می‌شود که از آغاز تا انجام اسلوب معادله است:

لنگر از صاحبدلان شوخی ز خوبان خوش‌نماست
از هدف استادگی از تیر جولان خوش‌نماست

صحبت از نیکان بود مشاطهٔ بدگوهران
خار تا بر دور گل باشد چو مژگان خوش‌نماست
تیغ جانبخش تو شد آب از حجاب کشتگان
از کریمان معذرت در وقت احسان خوش‌نماست
ریزش پنهان به سایل عمر جاویدان دهد — پردهٔ ظلمت به روی آب حیوان خوش‌نماست
از بزرگان ترک اسباب تکلف عیب نیست — در بساط آسمان ابر پریشان خوش‌نماست
ملّ احسان را دوچندان می‌کند روی گشاد — خندهٔ برق از سحاب گوهرافشان خوش‌نماست
رشتهٔ لعل است در کوه بدخشان خار و خس
شمع ماتم بر سر خاک شهیدان خوش‌نماست
از بزرگان روی دل صائب به خردان عیب نیست
دل به دست آوردن مور از سلیمان خوش‌نماست
(دیوان، ۲/ ۹۵۹)

اسلوب معادله در غزل سعدی

سعدی در غزلسرایی از سویی امکانات و تجربیات متقدمین را در اختیار دارد و از سوی دیگر نبوغ هنری خود را ضمیمهٔ این امکانات کرده است. یکی از این امکانات معتبر در غزلسرایی، اسلوب معادله است. سعدی با رویکردی استادانه به این شیوهٔ بلاغی، علاوه بر سادگی و روانی تمثیل، فشردگی و ایجاز را هم افزوده و اسلوب معادله‌ای نظیر آنچه در شعر حافظ و شاعران سبک هندی وجود دارد، پرورده است، با این تفاوت که زبان سعدی ساده و بی‌تکلف و در عین حال هنری و بلاغی است.[۹]

تمثیل در مفهوم آنچه در مدارس و حوزه‌های علمی قدیم آموزش داده می‌شد، از ابزارهای منطقیان است و سعدی هم شاعری است که مطالعهٔ منطق، کلام، فقه و سایر علوم دینی و اسلامی جزء مقدمات زندگی هنری و حیات ادبی اوست. او از سویی تمثیل را در حوزهٔ کارکردیِ منطق، برای استدلال و استنتاج تجربه کرده و از سوی دیگر ـ با توجه به تجربهٔ شعری قبل از خودـ آن را در حوزهٔ غزل وارد کرده است. غزل جای منطق‌پردازی نیست؛ چون جهان غزل جهانی غیرمتعارف و خیالی است؛ ولی سعدی در غزل با به کار بردن اسلوب معادله در یک مصرع، عالِمی منطقی و استدلالگراست و در مصرع دیگر عاشقی شوریده. او

بین دو مصرع تعادلی برقرار می‌کند که راه را برای هر گونـه مخالفـت، حتـی از سـوی حـاکم علی‌الاطلاق عالم عشق، یعنی معشوق می‌بندد.

چشم عاشق نتوان بست که معشـوق نبینـد پای بلبل نتوان بست که بر گل نسراید [۱۰]

(۶۰۲)

شرط اصلی ایجاد اسلوب معادله نداشتن رابطهٔ نحوی بین دو مصراع است و از سوی دیگر تبیین مسئلهٔ معقول با آوردن مصرع محسوس، هدف اصلی و کاربردی اسلوب معادله است. با این دو پیش‌فرض، به نقد اسلوب معادله در غزل سعدی می‌پردازیم:

۱. گاه پیش‌مصرع و مصرع برجسته، هر دو از عالم محسوسات هستند یـا یکـی از طـرفین کـه قرار است نقش مصرع معقول را بازی کند، چنان آشنا و ملمـوس اسـت کـه بیشـتر تجربـه‌ای همگانی است تا مسئلهٔ پیچیدهٔ معقول و نیازمند به شرح:

فریاد می‌دارد رقیـب از دسـت مشـتاقان او آواز مطرب در سرا زحمت بود بوّاب را

(۴۴۶)

احتمال نیش کردن واجب است از بهـر نـوش حمل کوه بیستون بر یاد شیرین بـار نیسـت

(۵۱۴)

ز دوستان که تو را هست جای سعدی نیسـت گـدا میـان خریـدار در نمـی‌گنجـد

(۵۳۶)

تـا رنـج تحمـل نکنـی گـنج نبینـی تـا شـب نـرود صـبح پدیـدار نباشـد

(۵۵۸)

با همه خلق نمودم خم ابـرو کـه تـو داری ماه نو هر که ببیند به همـه کـس بنمایـد

(۶۰۱)

چشم عاشق نتوان بست که معشـوق نبینـد پای بلبل نتوان بست که بر گـل نسـراید

(۶۰۲)

۲. یکی از کارکردهای اسلوب معادله برانگیختن تحسین و اعجاب خواننده است. سعدی پـس از اقامهٔ حکمی کلی با تیزهوشی خاص خود، نمونهٔ معادل و مشابهی از زندگی و جهان بیـرون برای آن حکم خلق می‌کند، به طوری که دنیای درون و بیرون را به هـم مـی‌پیونـدد و دو امـر متباین را در کنار هم می‌گنجاند. اموری که به‌ظاهر هیچ ربطی به هم ندارند؛ ولی خیال شاعرانهٔ

سعدی آنها را کاملاً معادل جلوه می‌دهد. «این تمثیلها بر اساس مثلها و تجارب یا مسائل فرهنگی استوار است که چه بسا در طول روزگاری دراز از زندگی و تفکرات قومی شکل گرفته و به عنوان مبانی اندیشگی و نگرشی یا اصول آزمودهٔ زندگی در نهاد آنان متمکن شده است.» (همان، ۳۰۷)

دیگری را در کمند آور که ما خود بنده‌ایم ریسمان در پای حاجت نیست دست‌آموز را
(۴۴۹)

دنیا و دین و صبر و عقل از من برفت اندر غمش
جایی که سلطان خیمه زد غوغا نماند عام را
(۴۵۲)

سعدی از سرزنش خلق نترسد هیهات غرقه در نیل چه اندیشه کند باران را
(۴۵۳)

هر که باز آید ز در پندارم اوست تشنهٔ مسکین آب پندارد سراب
(۴۵۸)

ملامت از دل سعدی فرو نشوید عشق سیاهی از حبشی چون رود که خود رنگ است
(۴۸۷)

سخن خویش به بیگانه نمی‌یارم گفت گله از دوست به دشمن نه طریق ادب است
(۴۷۴)

آدمی نیست که عاشق نشود وقت بهار هر گیاهی که به نوروز نجنبد حطب است
(۴۷۴)

۳. گاه دو مصرع چنان محسوس‌اند که به زحمت می‌توان دریافت که کدام مصرع، شرح مصرع دیگر است. به تعبیر دیگر این دسته از معادله‌های سعدی از قاعدهٔ متعارف «اسلوب معادله» که اقامهٔ مدعا و ارائهٔ مَثَل است، کمتر پیروی می‌کنند:

تا رنج تحمل نکنی گنج نبینی تا شب نرود صبح پدیدار نباشد
(۵۵۸)

باد آسایش گیتی نزند بر دل ریش صبح صادق ندمد تا شب یلدا نرود
(۵۹۳)

چشم عاشق نتوان دوخت که معشوق نبیند پای بلبل نتوان بست که بر گل نسراید
(۶۰۲)

مشـــرب شـــیرین نبـــود بـــی‌زحـــام دعـــوت مـــنعم نبـــود بـــی‌فقیـــر
(۶۱۸)

خوش است درد کـه باشـد امیـد درمـانش دراز نیســت بیابــان کــه هســت پایــانش
(۶۳۱)

دیوانگـــان نترســـند از صـــولت قیامـــت بشـکیید اسـب چـوبین از سـیف و تازیانـه
(۷۲۸)

عیش در عالم نبودی گر نبـودی روی زیبـا گرنه گل بودی نخواندی بلبلی بر شاخساری
(۷۶۸)

صـــاحب‌نظـــر نباشـــد در بنـــد نیکنـــامی خاصـــان خبـــر ندارنـــد از گفتگـــوی عـــامی
(۷۹۳)

برای روشن‌تر شدن بحث فوق، دو بیت از معادله‌های متعارف سعدی را در زیر می‌بینیم که اگر مصرع محسوس را از بیت حذف کنیم، حکمی کلی باقی می‌ماند:

ز آسمان بگـذرم ار بـر منـت افتـد نظـری ذره تـــا مهـــر نبینـــد بـــه ثریـــا نرســـد
(۵۵۱)

به ملامت نبرنـد از دل مـا صـورت عشـق نقش بر سنگ نبشـته اسـت بـه طوفـان نـرود
(۵۹۴)

در بیت اول، مصرع اول را مشبه و مصرع دوّم را مشبّهٌبه قرار داده است. عناصر متقارن در دو سوی تشبیه عبارت‌اند از: سعدی = ذره/ از آسمان گذشتن= به ثریا رسیدن/ معشوق (نظر معشوق) = مهر (پرتو مهر) / وجه‌شبه بالا رفتن و اوج گرفتن است. در بیت دوم نیز مصرع معقول (مصرع اول) مشبه و مصرع محسوس (مصرع دوم) مشبهٌبه است. عناصر متقارن این معادله عبارت‌اند از: ملامت = طوفان/ صورت عشق = نقش نبشته‌شده بر سنگ/ دلِ ما =سنگ/ وجه‌شبه در این معادله ثبات، دوام و اصرار بر ماندگاری است.

۴. ساختار بیت در غزل سعدی متقارن و هندسی است. سعدی حرف خود را اغلب در مصرع اول به پایان می‌برد و درمصرع دوم مفهومی متقارن، مشابه یا متباین را عرضه می‌کند، به طوری که می‌توان گفت استقلال مصرع در غزل سعدی از خصایص سبکی اوست. «انسجام زبان هنری و پرهیز از تشبیه‌های بغرنج باعث شده است که سعدی حداکثر معنا را با استفاده از

حداقل واژگان و عبارت بیان کند. واحد هنری معنادار در غزل سعدی در بیشتر موارد مصرع است نه تمام بیت؛ بدین گونه دو جزء یک بیت غزل نزد او نسبتاً آزادند و بیت غزل سعدی در مقایسه با شاعران سلف وی به بیشترین بار معنایی و هنری رسیده است.» (عبادیان، ۱۳۸۴: ۱۲۲-۱۲۳) تسرّی این موضوع به معادله‌پردازی از هنرمندی و هوشمندی سعدی است. اصولاً بهترین عرصهٔ مصرع‌پردازی آنجاست که شاعر قصد دارد نظر خود را در یک مصرع و اقامهٔ دلیل تمثیلی برای آن را در مصرع دیگر ارائه کند. به معادله‌های زیر توجه کنید و از دید استقلال مصرع بدانها بنگرید:

باد آسایش گیتی نزند بر دل ریش — صبح صادق ندمد تا شب یلدا نرود (۵۹۳)

تا رنج تحمل نکنی گنج نبینی — تا شب نرود صبح پدیدار نباشد (۵۵۳)

مقدار یار هم‌نفس چون من نداند هیچ‌کس — ماهی که بر خشک اوفتد قیمت بداند آب را (۴۴۶)

مصرع، تکیه‌گاه بلاغی سعدی برای اثبات مدّعای خویش است و از این رهگذر است که مَثَل تولید می‌شود. وقتی یک مصرع به تنهایی می‌تواند جهانی از معنا را در خود بگنجاند، به یقین ظرفیت این را هم خواهد داشت که به ضرب‌المثل تبدیل شود:

ماه نو هر که ببیند، به همه کس بنماید (۶۰۱)

غایت جهل بود مشت زدن سندان را (۴۱۷)

پای بلبل نتوان بست که بر گل نسراید (۶۰۲)

چو آفتاب برآید ستاره ننماید (۶۰۳)

اشتر مست از نشاط، گرم رود زیر بار (۶۱۴)

۵. گفتیم که مصرع محسوس به کمک مصرع معقول می‌آید تا فهم آن را برای خواننده آسان‌تر کند. در حقیقت خواننده با رابطه‌های ذهنی خود به کشف ملایمات محسوس می‌پردازد و پس از درک کامل آن به کلیشه کردن آن درک بر روی مصرع معقول مبادرت می‌کند، از همین روی است که مصرع محسوس حکم مشبهٌ‌به را دارد و همان طور که می‌دانیم اخذ وجه شبه از طریق درک و شناخت مشبهٌ‌به میسر است.[۱۱]

اعرف و اجلی بودن مشبهٌ‌به امری نسبی است. آنان که در کوهستان زندگی می‌کنند، مفاهیم حوزهٔ جغرافیایی خود را وارد زبان جمعی خویش می‌کنند و آنان که در کویر هستند، از مفاهیم مرتبط با زندگی کویری بهره می‌برند. درک ضرب‌المثلها، کنایه‌ها، استعاره‌ها و تشبیهات اهالی کوهستان برای اهالی کویر تقریباً میسّر نیست. در معادله‌های سعدی مصرعهای محسوس اغلب اموری مربوط به زندگی اجتماعی یا فردی انسانِ قرن هفتم است؛ برای مثال:

اشتر مست از نشاط گرم رود زیر بار *(۶۱۲)*
دیر برآید به جهد هر که فروشد به قیر *(۶۱۹)*
تا بر آتش ننهی بوی نیاید ز عبیر *(۶۲۰)*
در دولت خاقان نتوان کرد خلافت *(۵۲۴)*
خوش‌تر بود عروس نکوروی بی‌جهاز *(۶۲۴)*
آبگینه نتواند که بپوشد رازش *(۶۲۹)*
ملخ آنقدر ندارد که بگیرد بازش *(۶۲۹)*
گریختن نتوانند بندگان بداغ *(۶۴۰)*

۶. سعدی گاه معادله‌پردازی را در دو بیت صورت می‌دهد. در غزل او به دسته‌هایی از ابیات بر می‌خوریم که علاوه بر استقلال معنا با ظرافتی هوشمندانه به بیت بعد متصل شده‌اند و این اتصال از طریق معادله‌پردازی صورت گرفته است:

صبر از تو کسی نیاورد تاب *چشمم ز غمت نمی‌برد خواب*
شک نیست که بر ممّر سیلاب *چندان که بنا کنی خراب است*
(۴۷۵)

عاقل نکند شکایت از درد *مادام که هست امید درمان*
بی مار به سر نمی‌رود گنج *بی‌خار نمی‌دمد گلستان*
(۷۰۱)

نمونه‌های معادله‌پردازی در دو بیت را در دیوان شاعران قبل از سعدی هم می‌توان یافت:

خواجهٔ بزرگوار بزرگ است نزد ما وز ما بزرگ‌تر به بر خسرو خطیر
فرقان به نزد مردم عامه بود بزرگ لیکن بزرگ‌تر به مردم بصیر
(دیوان منوچهری، ۳۵)

چنین حضرتی را بدین اشتهار — نباشد زیان از چو من شاعری
چه نقصان ز یک مرغ در خرمنی — چه بیشی ز یک حرف در دفتری
(همان، ۱۴۶)

۷. یکی از شرایط معادله‌پردازی نداشتن رابطهٔ نحوی و معنایی بین دو مصرع است. با کمی مسامحه می‌توان در غزل سعدی معادله‌هایی یافت که مصرع دوم (مصراع محسوس) استفهامی است و برای اثبات حکم مصرع اول اقامه شده است. اگر چه به‌ظاهر رابطه‌ای بین دو مصرع نیست، چون اغلب از طریق استفهام انکاری مطرح شده‌اند، در نهایت با پاسخ «مثبت» یا «منفی» رابطهٔ معنایی با مصرع اول پیدا می‌کنند.

تو را ز حال پریشان ما چه غم دارد — اگر چراغ بمیرد صبا چه غم دارد؟
(۵۴۱)

سعدی حجاب نیست تو آیینه پاک دار — زنگارخورده چون بنماید جمال دوست؟
(۵۰۳)

ملامت از دل سعدی فرو نشوید عشق — سیاهی از حبشی چون رود که خود رنگ است؟
(۴۸۷)

عیبی نباشد از تو که بر ما جفا رود — مجنون از آستانهٔ لیلی کجا رود؟
(۵۹۲)

او رفت و جان می‌پرورد این جامه برخود می‌درد
سلطان که خوابش می‌برد از پاسبانش چه غم؟
(۶۴۶)

من خود به چه ارزم که تمنای تو ورزم — در حضرت سلطان که برد نام گدایی؟
(۷۳۵)

دل من نه مرد آنست که با غمش برآید — مگسی کجا تواند که بیفکند عقابی
(۷۴۳)

بر بستر هجرانت شاید که نپرسندم — کس سوخته‌خرمن را گوید به چه غمگینی
(۸۰۸)

ساختار این بیتها متقارن و مطابق با اصول اسلوب معادله است. اگر بپذیریم که مصراعهای دومِ همهٔ ابیات مزبور، استفهامهایی است که پاسخ منفی دارند[۱۲] و برای تأیید نظر سعدی در

مصرع اول صادر شده‌اند، باید اعتراف کنیم که می‌توان ساختار جدیدی در معادله‌پردازی در شعر فارسی پیدا کرد که تا به حال مورد نظر نبوده است.

۸. سعدی در بسیاری از بیتها با معادله‌پردازی قصد حدیث نفس دارد. او در مصرع اول موضوعی شخصی را دربارهٔ احوال نفسانی یا روحانی خویش طرح می‌کند، سپس تمثیلی ارائه می‌دهد. این بیتها دو دسته‌اند:

ابیاتی که از ضمایر من، ما یا شناسه‌های فعلی اول شخص مفرد در آنها استفاده شده است؛ مثل نمونه‌های زیر:

دیگری را در کمند آور که ما خود بنده‌ایم
ریسمان در پای حاجت نیست دست‌آموز را
(۴۴۹)

هر که بازآید ز در پندارم اوست *تشنهٔ مسکین آب پندارد سراب*
(۴۵۸)

دور از تو در جهان فراخم مجال نیست *عالم به چشم تنگدلان چشم سوزن است*
(۴۹۱)

سخن خویش به بیگانه نمی‌یارم گفت *گله از دوست به دشمن نه طریق ادب است*
(۴۷۴)

گر رود نام من اندر دهنت باکی نیست *پادشاهان به غلط یاد گدا نیز کنند*
(۵۸۶)

ساکن نمی‌شود نفسی آب چشم من *سیماب طرفه نبود اگر بی‌سکون شود*
(۵۹۷)

این همه بار احتمال می‌کنم و می‌روم *اشتر مست از نشاط گرم رود زیر بار*
(۶۱۲)

این حدیث از سردردی است که من می‌گویم *تا بر آتش ننهی بوی نیاید ز عبیر*
(۶۲۰)

مرا که با توام از هر که هست باکی نیست *حریف خاص نیندیشد از ملامت عام*
(۶۵۰)

در پای رقیبش چه کنم گر ننهم سر *محتاج ملک بوسه دهد دست غلامان*
(۷۰۶)

چشم از تو بر نگیرم ور می‌کشد رقیبم مشتاق گل بسازد با خوی باغبانان
(۷۰۷)

ترک عمل بگفتم ایمن شدم ز عزلت بی‌چیز را نباشد اندیشه از حرامی
(۷۹۳)

فدای جان تو گر من فدا شوم چه شود برای عید بود گوسفند قربانی
(۶۴۲)

ابیاتی که سعدی آشکارا نام خود را در آنها آورده است:

سعدی از سرزنش خلق نترسد هیهات *غرقه در نیل چه اندیشه کند باران را*
(۴۵۳)

ز دوستان که تو را هست جای سعدی نیست گدا میان خریدار در نمی‌گنجد
(۵۳۶)

پای رفتن نماند سعدی را مرغ عاشق بریده‌پر باشد
(۵۵۳)

سعدیا بار کش و یار فراموش مکن مهر وامق به جفا کردن عذرا نرود
(۵۹۳)

خون سعدی کم از آن است که دست آلایی
ملخ آن قدر ندارد که بگیرد بازش
(۶۲۹)

از ملامت چه غم خورد سعدی مرده از نیشتر مترسانش
(۶۳۲)

دلیل روی تو هم روی توست سعدی را چراغ را نتوان دید جز به نور چراغ
(۶۴۰)

سعدی چو پایند شدی بار غم ببر عیّار دست‌بسته نباشد مگر حمول
(۶۴۴)

سعدیا عشق نیامیزد و شهوت با هم پیش تسبیح ملایک نرود دیو رجیم
(۶۹۱)

سعدی سپر از جفا نیندازد گل با گیه است و صاف با دردی
(۷۵۲)

عذر سعدی ننهد هر که تو را نشناسد حال دیوانه نداند که ندیده است پری
(۷۵۹)

نه حسنت آخری دارد نه سعدی را سخن پایان

بمیرد تشنه مستسقی و دریا همچنان باقی

(۷۸۳)

سعدی چو ترک هستی گفتی ز خلق رستی از سنگ غم نباشد بعد از شکسته جامی
(۷۹۳)

نتیجه

ساختار معادله‌های سعدی نیاز به مطالعهٔ فراوان دارد.[۱۳] کشف رابطهٔ بین مشبه و مشبهٌ‌به در تمثیل‌پردازی و اخذ وجه‌شبه از هر کدام از تشبیه‌ها، ما را به دنیایی رنگین از خیال و زبان سعدی می‌بَرَد. مجموع دریافتهای ما در حوزه‌های مختلف بلاغی، زبانی، نحوی، تاریخی و هنری است که سبک‌شناسی فردی سعدی را برایمان قابل درک می‌کند.

سعدی در تناظرسازی بین عالم ذهنیت و عینیت استادانه عمل کرده است. او مصرع محسوس را نه چندان در مصرع معقول تنیده است که نتوان آنها را جدا از هم درک کرد و نه چندان آزاد و رها گذاشته است که با یکدیگر بیگانه باشند. در زمینه‌ای مناسب از خلاقیت هنری رابطهٔ بین جهان درون با جهان بیرون را سایه‌وار در تناظر مصراعهای ذهنی با عینی به نمایش گذاشته است. سخن او در کمال ایجاز و فشردگی از بسط معنوی کافی برخوردار است. او «شاعری است که کمتر ما را در دست‌اندازهای زمین و آسمان می‌اندازد یا در دست‌اندازهایی که وجدان ما را به تب و تاب افکند.» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۱: ۱۰۱) از همین روی است که اگر از عالم معنا، جهان عاشقی و دنیای خیال خود، بافته‌ای برای عرضه در بازار هنر دارد، آن را به کسوت زبان اهل روزگار در می‌آورد تا دریابند و لذت ببرند؛ همان کاری که شاعر بزرگی مثل مولانا در غزل خویش به آن کمتر اعتنا می‌کند.

پی‌نوشتها

۱. شاید همین شناوری بین حماسه و عرفان است که به ایرانیان امکان در آمیختن شخصیتهای تاریخی، اسطوره‌ای و دینی را داده است. جم را با سلیمان، اسکندر را با ذوالقرنین، کورش را با خضر یا ذوالقرنین، کاوس را با نمرود و غیره درآمیخته‌اند. انوشیروان ساسانی را که برکشیدهٔ نظامی شاهنشاهی و اقتدارطلب بوده است در کسوت مصلح، متفکر و حاکم عادل جلوه داده‌اند؛ حاکمی که افلاطون در اتوپیا به تصور کشیده است. سعدی باب اول بوستان را با جملاتی از زبان انوشیروان آغاز می‌کند:

شنیدم که در وقت نزع روان — به هرمز چنین گفت نوشیروان
که خاطر نگه‌دار درویش باش — نه در بند آسایش خویش باش
نیاساید اندر دیار تو کس — چو آسایش خویش جویی و بس ...الخ

(بوستان، ۴۲)

این تخلیط کار را به جایی کشانید که حدیثی منقول از حضرت پیامبر (ص) در آثار بعد از اسلام وارد شد که: «وُلدت فی زمن الملک العادل». این حدیث محل تأمل است. (همان، ۲۲۱)

۲. به همین دلیل است که کتب تاریخی امروزه با رویکردی جامعه‌شناسانه نگاشته می‌شود.

۳. *بس که شنیدی صفت روم و چین — خیز و بیا ملک سنایی ببین*
تا همه دل بینی بی‌حرص و بخل — تا همه جان بینی بی‌کبر و کین
زر نه و کان ملکی زیر دست — جو نه و اسب فلکی زیر زین
پای نه و چرخ به زیر قدم — دست نه و ملک به زیر نگین

(دیوان سنایی، ۵۴۵)

۴. برای تفصیل بیشتر بنگرید به: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۰-۸۶؛ حمیدیان، ۱۳۸۳ : ۳۰۷.

۵. مثلهای معروف اگر در این جایگاه قرار بگیرد، صنعت ارسال‌المثل می‌سازد. بنگرید به: فنون بلاغت و صناعات ادبی، ۲۹۹. به همین دلیل است که دانشمندان علوم بلاغی و منتقدان معاصر اصرار دارند که ارسال‌المثل را باید از تمثیل جدا کرد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۱۲).

۶.کتابهایی چون صور خیال در شعر فارسی از محمدرضا شفیعی کدکنی، بیان از سیروس شمیسا، زیباشناسی سخن پارسی از میرجلال‌الدین کزازی و غیره.

۷. شاعران سبک هندی به مصراع معقول که مهم نیست «پیش‌مصرع» و به مصراع محسوس که باید هنری باشد «مصرع» می‌گفتند که اگر درخشان بود «مصرع برجسته» خوانده می‌شد، به طوری که از تذکره‌های آن دوران بر می‌آید شاعر معمولاً به فکر مصرع برجسته بود و بعد از یافتن آن بود که برای

کامل کردن آن پیش‌مصرعی می‌ساخت و به اصطلاح آن را به پیش‌مصرع می‌رساند (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۹۰).

در بیت زیر مصراع اول «پیش‌مصرع» و مصراع دوم «مصرع برجسته» است. هیئت مرکب حاصل از مصرع اول در حکم مشبه و کل مصرع دوم در حکم مشبهٌ‌به می‌باشد:

شود ز گوشه‌نشینی فزون رعونت نفس سگ نشسته ز استاده سرفرازتر است

(دیوان صائب،۲/ ۸۲۹)

۸. البته گروهی معتقدند ارتباط نحوی دو مصرع نمی‌تواند شرط اصلی ساختار اسلوب معادله فرض شود. نمونه‌هایی هم هست که رابطهٔ ظریفی بین دو مصرع یافت می‌شود، ولی ساختار معادله به هم نمی‌خورد؛ برای مثال به ابیات زیر از صائب توجه کنید:

بار غم از دلم می گلرنگ بر نداشت این سیل هرگز از ره من سنگ برنداشت

(همان،۲/ ۲۰۸)

قامت خم برد آرام و قرار از جان من خواب شیرین تلخ از این دیوار مایل شد مرا

(همان، ۱/ ۱۳۳)

برای تفصیل این موضوع بنگرید به: مقالهٔ «سبک هندی اصطلاحی رایج، ولی نادرست» از محمد قهرمان در< Paarsi.com >

۹. در مورد زبان سعدی و شیوهٔ بیان او مباحث مبسوطی در نیم قرن اخیر، به ویژه با رونق یافتن زبانشناسی در ایران صورت گرفته است. برای آگاهی بیشتراز مقولهٔ زبان سعدی بنگرید به: حمیدیان، ۱۳۸۳ :۳۳۵؛ تحقیق دربارهٔ سعدی، پروفسور هانری ماسه؛ سعدی، دکتر ضیاء موحد؛ تکوین غزل و نقش سعدی، دکتر محمود عبادیان.

۱۰. همهٔ ارجاعات به غزل سعدی در این جُستار از «کلیات سعدی» به کوشش محمد علی فروغی است. شماره‌های زیر ابیات شمارهٔ صفحه از منبع مذکور است.

۱۱. از همین روی است که بلاغیون، گفته‌اند مشبّه‌به باید اعرف و اجلی از مشبّهٌ‌به باشد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۶۹).

۱۲. به ترتیب پاسخ سؤالات سعدی در مصراعهای دوم عبارت‌اند از: «هیچ»، «هیچ‌گونه»، «نمی‌رود»، «هیچ‌جا»، «هیچ»، «هیچ‌کس»، «هیچ‌وقت»، «هرگز». این نکتهٔ جالبی است که سعدی برای اثبات مصرع اول از استفهام مفید انکار استفاده کرده است.

۱۳. نمونه‌های فراوانی در غزل سعدی وجود دارد که رابطهٔ بین دو مصرع از حیث تقارن شبیه اسلوب معادله است؛ ولی از حیث اخذ وجه‌شبه یا تناسب بین مشبّه و مشبّهٌ‌به معکوس است. نگارنده نام این

ساختار را «اسلوب مقابله» نهاده است. این موضوع، پژوهشی جداگانه می‌طلبد. در این گونه معادله‌پردازیها اغلب بین دو مصرع به جای «همان‌طور که» می‌توان «در حالی‌که» قرار داد. به نمونه‌های زیر دقت کنید:

از مایهٔ بیچارگی قطمیر مردم می‌شود — ماخولیای مهتری سگ می‌کند بلعام را (۴۵۲)

ور قید می‌گشایی وحشی نمی‌گریزد — در بند خوبرویان خوش‌تر که رستگاری (۷۶۷)

بلبلان نیک زهره می‌دارند — با گل از دست باغبان گفتش
من نمی‌یارم از جفای رقیب — درد با یار مهربان گفتش (۷۱۰)

منابع

اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ ***چهار سخنگوی وجدان ایران***؛ چ۲، تهران: نشر قطره، ۱۳۸۱.

انوشه، حسن (به سرپرستی)؛ ***فرهنگنامهٔ ادبی فارسی***؛ ج۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶.

جرجانی، عبدالقاهر؛ ***اسرارالبلاغه***؛ ترجمهٔ جلیل تجلیل؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۴.

حمیدیان، سعید؛ ***سعدی در غزل***؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳.

دبیرسیاقی، محمد (به کوشش)؛ ***دیوان منوچهری دامغانی***؛ چ۵، تهران: زوار، ۱۳۸۳.

سجادی، ضیاءالدین (به کوشش)؛ ***دیوان خاقانی***؛ چ۴، تهران: زوار، ۱۳۷۳.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا؛ ***شاعر آینه‌ها***؛ چ ۲، تهران: آگاه، ۱۳۶۸.

_____؛ ***صورخیال در شعر فارسی***؛ چ۳، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.

شمیسا، سیروس؛ ***سبک‌شناسی شعر***؛ چ۳، تهران: فردوس، ۱۳۷۶.

_____؛ ***بیان***؛ چ ۸، تهران: فردوس، ۱۳۷۹.

عبادیان، محمود؛ ***تکوین غزل و نقش سعدی***؛ تهران: اختران، ۱۳۸۴.

فروغی، محمدعلی (به اهتمام)؛ ***کلیات سعدی***؛ چ۵، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۵.

قهرمان، محمد؛ ***برگزیدهٔ اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی***؛ تهران: سمت، ۱۳۷۶.

_____؛ (به کوشش)؛ ***دیوان صائب تبریزی***؛ ۶ج، تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۶۴.

کاخی، مرتضی؛ ***باغ بی‌برگی: یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث***؛ تهران: نشر ناشران، ۱۳۷۰.

سیری درسلوکِ شعریِ «م. سرشک»

دکترمهدی خادمی کولایی*

.

مقدمه

گر چراغ شعر روشن درشب تارم نبود رأی رفتن، روی گفتن، چشمِ بیدارم نبود

(هزاره، ۳۹۵)

شفیعی‌کدکنی در نوزدهم مهرماه ۱۳۱۸ در روستای کدکن نیشابور-که امروزه از توابع تربت حیدریّه است- به دنیا آمد. پدرِ ایشان، میرزا محمّد فرزند عبدالحمید، اهل فضل و دانش بود و از همدرسانِ بزرگانی چون فروزانفر و بهار در محضر ادیب نیشابوری اول (عبدالجواد بن عباس) به شمار می‌رفت. وی مقدّمات علوم دینی از قبیل جامع‌المقدّمات و کفایهٔ آخوند خراسانی را قبل از ورودِ فرزندش به حوزه‌های علمیّهٔ خراسان به او آموخت.

مادرش فاطمه، دختر شیخ عبدالرزاق توسلی است. توسلی مردی است اهل ذوق و شوق هنری که شفیعی بیشتر اوقات روزگارکودکی و نوجوانی خود را با او گذرانده است و پیوسته از او به نیکی و بزرگی یاد می‌کند. مادرش از هوش و حافظه‌ای سرشار برخوردار بوده و طبع شعر نیز داشته است. اگرچه او به سبب معذوریّتها و محدودیّتهایی که برای زنان

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور ساری

وجود داشته، فقط ازنعمت سواد خواندن بهره‌ور بوده است و شعرهایش را تنها فرزندِ خردسالش با همان خطوط کودکانه می‌نگاشت و چون یادگاری گرانبها نزد خود نگه می‌داشت.

تربیت شفیعی، تربیتی دینی است. با آنکه درآن روزگاران مدرسه‌های رسمیِ میز و نیمکتی با هیاهو و طمطراق بسیار به راه افتاده بود و زرق و برق اغواگرآن با هالهٔ مبهم تجدّد، دلها و دیده‌ها را پر کرده بود، والدین شفیعی با وجود برخی لجاجتهای فرزند، او را به سوی مدارس علوم دینی هدایت کردند و کودک خوش‌قریحه ضمن پشت سرگذاشتن سرفرازانهٔ مراحل مختلف تحصیلی، تا سرحدّ اجتهاد، به امور ذوقی نیز ارج می‌نهاد و از مطالعه و به خاطر سپردن اشعارِ شعرایِ بزرگی چون فردوسی، سعدی، مولانا، حافظ و دیگران غافل نبود.

پس ازحدود پانزده سال تحصیل در مراکز دینی و خرسندی از این شیوهٔ پربارآموزشی، برای راهیابی به دانشگاه با امتحاناتِ متفرّقه، دیپلم ادبی گرفت و با رتبهٔ ممتاز از سدّ کنکورگذشت و همزمان در حوزه و دانشگاه به بهره‌گیری از محضر استادان نام‌آوری چون آیت‌اللّه میلانی و دکترغلامحسین یوسفی پرداخت. با اتمام دورهٔ لیسانس در دانشکدهٔ ادبیّات مشهد برای ادامهٔ تحصیلات دانشگاهی به تهران آمد (۱۳۴۴) و در سال ۱۳۴۸ از پایان‌نامهٔ دکتری خود با عنوان «صُوَر خیال در شعر فارسی» زیر نظر استاد فروزانفر دفاع کرد و در دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران در مقام استاد ادبیّات به امر تدریس و تحقیق مشغول شد و همچنان نیز در این کسوت ارجمند باقی است.

از دکتر شفیعی آثار ادبیِ محقّقانهٔ بسیاری چاپ شده است که پرداختن به آنها نیازمند فرصت دیگری است و ما با توجه به موضوعِ بحث، قصد داریم به اندازهٔ بضاعتِ خود به معرفی و تحلیل اجمالی هر یک از این مجموعه‌ها با دفاترِشعرِ موجود در آنها بپردازیم.

۱. مجموعهٔ «آیینه‌ای برای صداها»

این مجموعه از هفت دفتر و ۲۱۸ قطعه شعرتشکیل شده است که در زیر به تفصیل معرفی و بررسی می‌شود:

۱. «زمزمه‌ها»: اگرچه شفیعی در سیزده، چهارده سالگی (۱۳۳۲) شاهد جوششِ چشمه‌آسای طبعِ شاعریِ خود شد وحدود پنج سال بعد، اشعارش را که در قالب کلاسیک بود، در روزنامه‌های محلّی خراسان به چاپ رسانید، اولین دفتر شعر او به نام «زمزمه‌ها» با ۴۲ شعر

در سال۱۳۴۲چاپ شد که همهٔ اشعار آن در قالب کلاسیک بوده است و از نظر سبک و سیاق به سبب «آمد و شد شاعر در محافل ادبیِ آن روزِ مشهد و دوستی با محمّد قهرمـان و مطالعـهٔ دواوین شعرای سبک هندی خاصّه بیدل، صائب، حـزین و کلـیم» (بشردوسـت، ۵۲:۱۳۷۹) بـه شدّت تحت تأثیر اسلوب هندی قرار داشت، به طوری که بعدها شاعرِ نقّاد، خود به این نکتـه اعتراف می‌کند و ناخرسندی‌اش را از این موضوع این‌گونه ابراز می‌دارد: «در آخـرین مراحـل صفحه‌آرایی این مجموعـه‌هـا بـاز بـه نظـرم رسـید کـه بعضـی از شـعرها، از جملـه تمـامیِ دفتر«زمزمه‌ها» را –که روحیهٔ عاریتی و بیمارگونهٔ سبک هندیِ حاکم بر بعضی ازغزلهای آن را دیگر نمی‌پسندم– بردارم.» (شفیعی، ۱۳۷۶: ۱۰) برخورد این‌گونهٔ او با سروده‌هایِ آغازین خود، یادآور مقابلهٔ شاملو با «آهنگهای فراموش شده» در«قطعنامه» است؛ اگرچه شدّت و حدّت این امر بسیار کمتر از آن است.«زمزمه‌ها» که شفیعی وجه تسمیهٔ آن را «زمزمه کردن گـاه و بیگـاهِ محتوای آن در طول سالهای ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۳» می‌داند، از نظر ارزش شـعری و اعتبـار هنـری، ارج و منزلتی برای شاعر در میان غزلسرایان نام‌آور آن روزگار دست و پا ننمود و این نکته‌ای بود که م. سرشک، هوشمندانه و با فروتنیِ آگاهانه در مقدمهٔ چاپ اول این دفتر اعـلام کـرده بود: «...بار دیگر اعتراف می‌کنم که شعرهای این دفتر میان آثار شهریاران و امیرانِ غزلِ معاصر هیچ ارجی ندارد حتی به گردِ سایه‌شان نمی‌رسد و مرا در ایـن میـدان هـیچ دعـویِ قهرمـانی نیست.» خلاصـه اینکه اشعارِ «زمزمه‌ها» تغزّلی و غنایی است و شفیعی به درستی دریافت کـه این موضوع و قالبِ آن هرگز نمی‌تواند پایابِ پاینده‌ای برای درنگ و ماندگاریِ شـاعر باشـد؛ از این رو آهنگِ هجرت از این منزل می‌کند.

۲. «شبخوانی»: این دفتر نیز با ۲۳ شـعر در سـال ۱۳۴۴ چـاپ و منتشـر شـد. نـام ایـن کتـاب (شبخوانی به معنای مناجاتهایی است که در شبهای ماه رمضان بر بلندای مناره‌ها برای بیداری مردم خوانده می‌شود)، خود حکایتگر رویکرد شاعر به سوی «منِ» گسترده‌تـر و اجتمـاعی‌تـر است و آمدن سرودهایی چون سیمرغ (آیینه، ۱۱۳)، هفت‌خوانی دیگر (۱۱۶)، آیینهٔ جم (۱۲۳)، کوهبید (۱۲۹) وغیره در آن، نشان‌دهندهٔ جدا شدن شاعر از حـــال و هوایِ غنایی و عاشـقانهٔ دفتر پیشین و حرکت به سمت و سوی روحیّات حماسی و جامعه‌گرایانه است. بـا ایـن همـه شاعر همچنان از خود ناراضی است و در مقدمهٔ چاپ دوم آن اظهار می‌کنـد: «در ایـن دفتـر، شعری که از کمالی برخـوردار باشـد، نمـی‌تـوان یافـت... یـادآوری کـنم اگـر ذوق و سـلیقهٔ

امروزی‌ام ملاک... قرار گیرد، این شعرها جز به اعتبار درگیری با ناروواییها و جز به اعتبار آنکه نسبت به زندگی از نوعی صداقت برخوردار است، به کلّی منحرف است.» (برهانی، ۱۳۷۸: ۳۱ـ۳۲) در «شبخوانی» شاعر همچنان مقلّد است. اگرچه دورخیز لازم را برای پرشی رهاننده در پندار خود کرده است، ردّپای پررنگِ تولّلی و بیشتر از او اخوان را می‌توان در بسیاری از زمینه‌های شعری‌اش، هم از نظر ساخت و بافتِ ظاهری و هم از جهت شاکلهٔ کلّیِ فکری مشاهده کرد. به عنوان مثال «هفت‌خوانی دیگر» بسیاری از ویژگیهای زبانی، بیانی، فکری و اندیشه‌ای اخوان را با همان طنینِ پرطمطراقِ زبان خراسانی درخود بازتابانده است یا رگه‌های محسوسی از یأس و ناامیدیِ اخوانی با همان استفهامهای مکرّر، نیشدار و متعرّضانه در سراسر این دفتر مشاهده می‌شود. پایان یافتن این دفتر با شعر«پرسش» شاید دلیلی بر این مدّعا باشد. شاعر بعدها در نقدی منصفانه، پرحرفی (اطناب)، تأثیرپذیریِ تند از اوضاع و احوال زمانه، تقلید شیفته‌وار از همشهریِ پیش‌کسوتِ خود، اخوان، ابرازِ دلدادگیِ نامعتدل و اخوان‌وار به ایران قبل از اسلام و یأس‌اندیشیِ متأثّر از شکست روشنفکرانِ نسلِ قبل از خود را نقایصِ کارخویش برمی‌شمارد و با عزمی جزم درصدد پالایش این ناخالصیها از جویبارِ جاریِ شعرخود برمی‌آید.

۳. «از زبان برگ»: با ۳۲ شعر نیمایی در سال ۱۳۴۷ انتشار یافت و نشان داد که م. سرشک، از نوپردازیهای جسته و گریختهٔ «شبخوانی»، سکویِ پرتابِ مناسب و استواری برای پروازهای بلندِ شاعرانه در دفترهای شعر آتیِ خود آماده کرده بود. او که در دفترهای قبلی به سبب رهنوردیهایِ آغازین و تجربه‌افزا، سیاه‌مشقهایی را از دیگر شعرای هم‌عصرخویش توأم با سبکهای گذشتگان سرمشق می‌گرفت، اکنون با درنگی تأمّل‌آمیز به اندیشه‌ای مستقل و پاک دست یافته و سروده‌هایش رنگ و تشخّص خاصّ خود را پیدا کرده است و جز رسوبی کم‌لایه و اندک‌مایه از اخوان، سپهری و مشیری، ناسرگی و آلایش دیگری در آن نمی‌توان مشاهده نمود. نامِ نهاده شده بر این دفتر نیز بامسمّاست؛ زیرا شاعر با الهام گرفتن از عناصر گوناگون طبیعت و استفاده از مفاهیم تمثیلی و نمادینِ آن، به بیان اندیشه‌های عمیق انسانی، اجتماعی و حماسیِ خود پرداخته و از رهگذرِ کاربرد واژگانی چون باران، صبح، گُل، باد، برگ و... با بسامدِ چشمگیری، فضاهای روشن و باصفایی را ترسیم نموده که با بُن‌مایه‌های امیدوارانه و بشارت‌آلودِ کلیّتِ اشعارِ این کتاب سازگاری فراوانی دارد.

در این مجموعه نیز شاعر همچنان به تعهّد اجتماعی خود وفادار است. شعرِ «نشانی» که این‌گونه شروع می‌شود: *من ازخراسان و/ تو از تبریز و/ او از ساحلِ بوشهر/ با شعرهامان شمعهایی خُرد/ برطاق این شبهای وحشت برمی‌افروزیم.../* و شعرِ «از پیشِ این دیوار» که از سروده‌های پایانی این دفتراست، این موضوع را به درستی در خود منعکس می‌کند. توجه به فرهنگ اسلامی و شخصیتهای دینی همچون نوح، خضر، مسیح، و داوود نیز از بارقه‌های مبارکی است که شاید در میان نوپردازان، اولین بار در آسمان اندیشهٔ این شاعر و به نحوِ بارزتر در افقهای این کتاب پرتوافشان شده است.

۴. «در کوچه‌باغهای نشابور»: این دفتر با ۲۶ عنوان شعر در سال ۱۳۵۰ همراه با بیش از پنجاه مجموعهٔ شعرِ سایر نوپردازان چاپ و منتشر شد و تنها کتابی بود که مثل «کاغذ زر» بر سر دست برده شد و با فاصله‌های کم تا سال ۱۳۵۷ چندین بار تجدید چاپ و نایاب شد و برخلاف سایر دفترهای شعریِ م. سرشک در محافل ادبی، بسیارجدّی گرفته و نقدهای معتبری برآن نگاشته شد. بهاءالدین خرمشاهی در بخشهایی از نقدِ این مجموعه، با عنوان «خشم و خروش نجیبانه و اهورایی» می‌نویسد: «...شعر شفیعی حاکی از درد است؛ ولی پیچش و پرداخت هنری نیافته است. او در سراسر این دفتر، مثل «بایزید در قفس تیمور» گرفتار است که نمی‌داند باید بغرّد یا بنالد؟ شفیعی دردآشناست و در زمانه‌ای که شاعرانِ هم‌نسل او با رودکی مسابقهٔ دو می‌دهند یا «نوای خسروانی» ساز می‌کنند، غنیمت است. دردهایش هم روشنفکرانه و تجملی نیست، بلکه از عشقی است به فریاد رسیده.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۹۲)

رضا انزابی‌نژاد نیز در مقاله‌ای با نام «نقطهٔ عطفی مبارک در شعر معاصر ایران» با حوصله و دقتی درخور به بررسی و نقد مفصل و مثبت‌گرایانهٔ «درکوچه‌باغهای نشابور» و سایر دفاترِ شعریِ مجموعهٔ «آیینه» پرداخته است. او در قسمتی از نوشته‌هایش می‌آورد: «در شعر سرشک، مردانِ مردی چون حلّاج و سهروردی بر سر دار، عین‌القضات در میان انبوه شبگردان، شیخ مهنه در مشغلهٔ مأمورانِ محمودی و عطّار و مولوی در حلقهٔ سماع، پایکوب و دست‌افشان حضور دارند. سرشک این همه را به بزم شعرش خوانده تا تصویری از شکوه بنماید. سرشک در زیّ انسانهای مبارز و حق‌طلب که بحق، آرایندگان تاریخ ملّت هستند، حلّاج و سهروردی‌ها

را می‌بیند و با آنها خطابی این‌چنین دارد: *ای مرغهای توفان! پروازتان بلند/... زان سوی خواب مرداب آوازتان بلند...* . (نقل از سفرنامهٔ باران، ۱۳۷۸: ۹۱-۹۲)

شروعِ شورشی و فریادگرایانهٔ «در کوچه‌باغهای نشابور» با شعرِ دیباچه (بخوان به نام گل سرخ...)، پرداختن به نمادهایی چون ققنوسِ شراره‌انگیز «آن مرغ فریاد و آتش»، ارائهٔ پرداختی زنده از عصیان شکوهمند و خونین حلّاج (نماد آزاداندیشی، شهامت و پاکبازی) به فراخور زمان، «سوگنامه»ای که در رثای قهرمانان سیاهکل سروده شده، «کبریتهای صاعقه...» با مصراعهایی چون: *کبریتهای صاعقه / پی در پی/ شب را کم‌رنگ می‌کند/ ... کبریتهای صاعقه شب را نابود می‌کند/ و* ... حکایتگر روشن‌بینی و دغدغه‌های شدید شاعر به حوادث و مسئولیتهای انسانی اوست. دربارهٔ سایر جنبه‌های قابل طرح در این دفتر باید تصدیق کرد که «تمامی مشخّصه‌های سبکی شاعر خراسان را می‌توان در «در کوچه‌باغهای نشابور» مشاهده کرد. تو گویی شاعر در اینجا از تمامی توانِ خویش برای صعود به قلّهٔ شاعری بهره گرفته است. «زبانِ کوچه‌باغها»، زبانی شفاف و بی‌ابهام است. مواریث فرهنگی و سنن تاریخی و تمِ رهایی و رستگاری، طبیعتگرایی، نمادگرایی، اسطوره‌گرایی، التزام به وزن و موسیقیِ دل‌نشان، دردمندی، منطق مکالمه، روایتگری و توصیف، در جای جای کتاب مشاهده می‌شود.» (همان، ۱۷۷)

۵. «مثل درخت در شب باران»: این دفتر مشتمل بر ۳۶ شعر با چهار بخش مخاطبات (چهارده شعر) و چند رباعی (شش شعر) است و در دی ماه ۱۳۵۶ منتشر شد. سابقهٔ درخشان و قابل قبول شاعر با توجّه به دفتر پیشین، ذهنیّتِ مثبتِ اجتماع و انتظارِ حرکت رو به رشدی که برای شاعر از سوی ادب‌دوستان متصوّر بود، این کتاب را با اقبال و استقبال خوبی مواجه ساخت. این دفتر «هم از لحاظ شکل و هم از جهت محتوا دارای تنوّع و تفنّن است. شفیعی از سویی آزمونهای تازه‌ای از شعرِ ناب [را] در بخش مخاطبات ارائه می‌دهد و از سوی دیگر نوعی شعر متفکّرانه را به صورت قطعه‌های کوتاه در چند تأمّل می‌آزماید.» (بشردوست، ۱۳۷۹: ۱۷۹) هرچند شاید تأمّلاتی از این دست سبب می‌شود تا منتقدان بگویند: «شعر شفیعی بویِ فرهیختگی و رنگ ادیبانه دارد و بیشتر برخاسته از حافظهٔ خودآگاه و کوشش شاعر است نه ناخودآگاه و کوشش طبیعی درون او».

در این دفتر نیز شاعر همچنان دل در گرو طبیعت دارد و بهره‌گیری از نمادهای طبیعی درآن همچنان بیشترین بسامد را داراست؛ زیرا او طبیعت و اجزای آن را نمودِ پاکی، اصالت،

پویندگی و سرزندگی می‌داند. از ۳۶ شعر این دفتر ده شعر آن در خارج از کشور (نه شعر پرینستون و یک شعر آکسفورد) سروده شده است و تاریخ میلادی دارند. برخی (انزابی‌نژاد) با توجه به این امر معتقدند که «دلیل پویا نبودن تصاویر این دفتر آن است که شاعر از جامعه بریده، لذا از بیرون به جامعه نگاه می‌کند. غالب شعرهایی که پایشان نام آکسفورد، پرینستون و لندن آمده و تاریخ میلادی رقم خورده، متأسفانه رنگ و هوای دیگری دارند و مایهٔ این‌سویی کمتر دارند.» (سفرنامهٔ باران، ۱۳۷۸: ۲۰۹)

۶. «از بودن و سرودن»: با ۲۲ شعر در دی ماه ۱۳۵۶منتشر شد؛ اگر چه سروده‌های آن (جز سه شعر بدون تاریخ که معلوم نیست در چه سالی سروده شده) مربوط به سالهای ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۵ است. «نام دفتر و نسبتی که شاعر بین بودن و سرودن برقرار می‌کند تا حدودی فلسفهٔ «هایدگر» را فرا یاد می‌آورد... هایدگر نیز معتقد بود: بودن یا هستی، در شعر و هنر، انکشاف و گشودگی پیدا می‌کند. از دیدگاه او هستی پس از حبس در ظلمات، خاصّه ظلمتِ ایده ، نیاز به انکشاف و گشودگی دارد. یکی از راههای این انکشاف، شعر و هنر است.» (بشردوست، ۲۱۵-۲۱۴:۱۳۷۹)

قالب شعرهای این دفتر، نیمایی است، جز دو سرودهٔ «غزلی در مایهٔ شور و شکستن» و «آن عاشقان شرزه» که با وجود داشتنِ مضامینی نو، در قالبی کهن گفته شده‌اند. سروده‌های م. سرشک در این دفتر بسیار بی‌پروا و خشماهنگ است و با توجه به آن فضای خطرخیز باید گفت که بوی خون و آتش از آن بر می‌خیزد و بهترین دلیل این مدّعا دیباچهٔ آن است که در آن خطاب به شاعر شهید اسپانیایی، فدریکو گارسیا لورکا، می‌گوید:

خُنیاگرِغَرناطه را / باری بگویید / با من هم‌آوازی کند/ از آن دیاران/ کاینجا دلم در این شبان شوکرانی/ بر خویش می‌لرزد/ چو برگ از باد و باران.

شاعر در این دفتر بیشتر از گذشته بر رسالتهای اجتماعی خود پای می‌فشرد و از تنها ابزارِ دستِ خویش که همان آواز و ترنّم و ترانه است، برای درهم شکستن حصار وحشتناک شب سود می‌جوید و تلاش می‌کند تا ترجمانِ صبح و آفتاب باشد. اگرچه بسیاری از اوقات کلافه می‌شود و از این فضای پلیسی و زندگی‌خوار نَفَسش می‌گیرد و شهادتِ «عاشقانِ شرزه» و «شقایقهایِ رایتِ خون به دوش»، قلب او را به تپشی دردناک وامی‌دارد، به این باور رسیده است که داسِ خموشی و خفقان را یارایِ درو کردن آوازهای او نیست. از این رو با فریادی

عاصی و رسا بر «جشنِ هزارهٔ خواب / جشنِ بزرگ مرداب» (جشنهای دو هزار و پانصد ساله) و سایر بی‌رسمیهای روزگار می‌تازد و در سایه روشنِ خوف و رجا «در زیر تازیانهٔ کولاک و آذرخش» به «شکفتن و گفتن» می‌پردازد و بیداری و بهار و لبخندِ جوانه و هجوم سبزِ مرزناپذیر را مژده می‌دهد و بارش تند حادثه و هجومِ صاعقه و رویش دوبارهٔ شقایق را منتظر می‌ماند و در این رهگذر، گاه از یأس، بی‌اعتمادی و ناباوریِ برخی از یاران شِکوه سرمی‌دهد. به نظر می‌رسد که شفیعی در این دفتر در مضمون شعرهای چریکی و جنگل، عالی‌ترین سروده‌ها را با زبانی پاک و نجیبانه و به دور از ولنگاریهای عمدی و بیشتر ناگزیرِ شاعرانِ آن حال و هوا عرضه کرده است و در کوران آن شتابزدگیها و هنجارگریزیهای عصبی، از عرضهٔ محصولات کم‌کیفیّت و دارای تاریخ مصرف، فکورانه خویشتنداری نموده است. او در این کتاب بر پای خود ایستاد و چراغِ شعرش را در جادهٔ امیدواری، پیشِ پای دیگران افروخت و به خود و دیگران گوشزد کرد: *ز برون کسی نیاید چو به یاریِ تو، اینجا / تو ز خویشتن برون آ، سپه تتار بشکن.*

۷. «بوی جوی مولیان»: با ۳۶ شعر، یک ماه بعد از «از بودن و سرودن» در بهمن ماه ۱۳۵۶ تقریباً با همان سبک و سیاقِ دفتر قبلی نشر یافت. شاعر در ابتدای این دفتر یادآور می‌شود که «این شعرها، در شهر پرینستون (نیوجرزی، ایالات متحدهٔ آمریکا) در فاصلهٔ تابستان ۱۹۷۵ تا تابستان ۱۹۷۷سروده شده است، به جز شعر«هویّت جاری». او در دیباچه اعلام می‌کند: *می‌خواهم/ در زیر آسمان نشابور/ چندان بلند و پاک/ بخوانم که هیچ‌گاه/ این خیلِ سیل‌وارِ مگسها/ نتوانند/ روی صداهای من بنشینند/ می‌خواهم/ در مزرع ستاره زنم شخم / و بذرهای صاعقه را یک یک / با دستهای خویش بپاشم.* در چند شعر بعد در سروده‌ای که کلّ مجموعهٔ «آیینه‌ای برای صداها» نام خود را وامدارِ آن است، آرمان‌گرایانه می‌سراید: *آیینه‌ای شدم/ آیینه‌ای برای صداها/ فریاد آذرخش و گل سرخ / و شیههٔ شهابی تندر/ در من/ به رنگ همهمه جاری است.*

م. سرشک در «بوی جوی مولیان» زلال زمزمه را از آن سوی دیوار می‌شنود و صدای بهار را که بر قلبها می‌کوبد، حس می‌کند و ورق خوردن دوبارهٔ فصلها را می‌بیند و «خیل عاشقان اولوالعزم» را که: *برجا نمی‌گذارند از خود/ جز آیهٔ شگرف / و اندر حضور حادثه/ شنگرف روی برف.* او از این غافل نیست که فضای حاکم بر وطن، فضای خوف و خفقان چنگیزی است، پس نوبهار آن نیز «آمیخته به خون خزانی است»؛ امّا نباید ناامید شد، بلکه باید «طنین پویه و پرواز

و پنجه را بر سطح این هویّت جاری تصویر کرد» و در پیوستن بـه «دریـای یـاران» پـویش و تپشی بیقرار داشت. او قبلاً (آیینه، ۴۳۵) گوشزد کرده بود که: *ز برون کسی نیاید چو بـه یـاریِ تـو اینجا/ تو ز خویشتن برون آ، سپه تتار بشکن*، و اکنون نیز با لحنی پیامبرانه بر آن پای می‌فشـرد: *بـر من این لحظه وحی آمد از صبح/ کان که بودی تو در انتظارش/ جز تو خود هیچ‌کس نیست بـاری*. در سایهٔ چنین خوداتّکایی و کردار فاعلانه است که می‌تـوان «عـالم وآدمِ» آرمـانی را دیـدار کـرد: *آنک/ شهری که از دروازه‌های آن/ هم بوی جوی مولیان خیزد/ هم یادِ یار مهربان آید*. در چنین حـال و هوایی است که «یاس و نسترن سرخ» می‌شکفد و «هفت سنبله» به «هفتصد هزار و بی‌شمار» افزونی می‌یابد و این همان ناکجاآبادی است که می‌تواند محقّق شود. آرمـان‌شـهری کـه در آن صدایی اگر بیاید «صدایِ رهاییِ خداست» و در آن: *بـه هنگـام پـرواز/ ... کسـی زیـر بـال پرسـتو وپروانه‌ها را / تفتیش نمی‌کند*؛ ولی آیا رسیدن به این مدینهٔ فاضله، بدون آوارگـیِ مردانـی چـون ناصرخسرو، دهخدا و دیگران یا بدون پاکبازی سرمستان اندیشه‌وری چون حلّاجِ سـر بـر دار، عین‌القضات مصلوب، سهروردیِ درخون تپیده، تهامی دست از جـان شسـته، حروفـی تازیانـهٔ ستم خورده و صدها و هزاران شهیدِ خونین‌جامه و بی‌نام و نشـان روزگـار شـاعر امکـان‌پـذیر است؟

با توجه به این آگاهی است که شاعر در پایان این دفتـر بـه خـوداتّهـامی روی مـی‌آورد و آستینِ شرم بر چهره می‌گیرد و از اینکه در کنار شعرها و شعارهای تند و شراره‌انگیـز، فرصـتِ آن را نیافته تا به کرداری جسورانه و خونین دسـت بزنـد، از پیشـگاهِ حضـرتِ عشـق پـوزش می‌خواهد: *ببخشای/ ای روشنِ عشق بر ما ،/ ببخشای !/... ببخشای اگر رویِ پیـراهن مـا نشـانِ عبـور سحـر نیست*. نشان از عبور سحر بر پیراهن داشتن، رمزواره‌ای است از شهادتِ قهرمانـانی کـه در سحرگاهان خونین، نار و نـور زنـدگی‌سـوزِ گلولـه‌هـای سـربین دژخیمـان بـر پیراهنشـان شراره‌افکن می‌شد و ... .

۲. مجموعهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»

این مجموعه در بردارندهٔ پنج دفتر و۲۴۴ قطعه شعر است و در سال ۱۳۷۶ چـاپ شـد. شـاعر طیّ یادداشتی در آغاز آن نوشت: «در تقسیم‌بندی این مجموعه‌ها، بیشتر، حال و هـوایِ شـعری ملاک بوده است تا زمانِ سرودن. به همین دلیل تک و توک نمونه‌هـایی از دهـهٔ چهـل هـم در

میان این مجموعه‌ها می‌بینید؛ با اینکه بخش اعظم شعرها مربوط به سالهای آخر دهۀ پنجاه و تمامی دهۀ شصت است و پنج سالی از دهۀ هفتاد نیز.» او در خاتمۀ این مقدمه با نهایت فروتنی اعلام می‌کند: «اگر بعضی از کارها بتواند دلی را تسخیر کند و در صف‌النّعال کارهای شاگردان بهار و نیما و شهریار و امید قرارگیرد، سعادتِ بزرگی نصیبشان شده است.»

این مجموعه شامل دفاترِ شعریِ زیر است که ما برای پرهیز از طولانی شدنِ بیش از حدّ مقاله، ناگزیریم فقط به معرفی کوتاه و اشاره‌وارِ هر یک از آنها بپردازیم.

۱. «مرثیه‌های سرو کاشمر»: نام این دفتر نمادین و رمزی است. «سرو کاشمر» ضمن اشارۀ مستقیمی که به «درخت معجز زردشت» دارد، رمزی از ایران دیرسال و مانا نیز می‌باشد که شاعر، سوگوار مصیبتهایی است که در طول تاریخ بر پیکرۀ آن وارد شده است. همچنین سَرو در فرهنگ اساطیری ایران علاوه بر داشتن مفاهیم دیگر، سمبل بی‌مرگی، جاودانگی و آزادگی نیز قلمداد می‌شود. م. سرشک این دفتر را –که حاوی ۲۸ شعر است– با ستایشی شکوهمند و پرخون از فردوسی آغاز می‌کند و با سوگ سرودی سوزناک در رثای اخوان، شاعر حماسی‌ـ اجتماعی روزگار ما به انجام می‌رساند. یادکرد از گذشته‌های «سَر اَندَر اَبرِ اسطوره»: زرتشت، مانی، حلّاج، پوریای ولی، حافظ، طیّانِ ژاژخای و... از دغدغه‌های اصلی شاعر در این مجموعه است. او مایه‌هایی از غم غربت و اندوه گزندۀ جداماندگی از اصل (نوستالژی) را نیز در بعضی از سروده‌ها بروز می‌دهد؛ ولی ناکجاآبادِ او هیچستانِ سپهری نیست، بلکه نیشابور است که خودِ او در مقدمۀ تاریخ نیشابور از ابوعبدالّله حاکم نیشابوری، ترجمۀ محمد بن حسین خلیفۀ نیشابوری، در این باره چنین گفته است: «این نیشابور در نگاه من فشرده‌ای است از ایران بزرگ. شهری در میان ابرهای اسطوره و نیز در روشنایی تاریخ، با صبحدمی که شهرۀ آفاق است. از یک سوی لگدکوب سمّ اسبهای بیگانه در ادوار مختلف، و از سوی دیگر همواره حاضر در بستر تاریخ.»

مفاهیم و اندیشه‌های شعری، در این دفتر بسیار ژرف‌تر و عمیق‌تر از دفترهای پیشین است و بسیاری از اوقات صبغه‌ای اساطیری و فلسفی می‌یابد. «چرخ چاه»، «وزن جهان»، «چراغی دیگر» و «درآمد به حصار» این امر را بیشتر در خود می‌نمایانند. اشعار کلاسیک نیز همچنان در میان سروده‌های نیماییِ او سهمی عمده دارند، به ویژه وقتی که بزرگداشت یا مرثیۀ بزرگانی چون مانی، فردوسی، حافظ و اخوان در کار باشد. استحکام شعری، ایجاز، صیقل‌خوردگی زبان

و برخورداری از ساخت و صورت مناسب‌تر، از امتیازات سروده‌های این دفتردر مقایسه با دفترهایِ پیشین است. ذکر این نکته شاید چندان ناضرور نباشد که اشعار این دورهٔ شفیعی مثل سرایشهای قبلی او نیستند که مفاهیم آنها شتابان و آسان درک شوند، بلکه بسیاری از آنها به سبب داشتن ژرفا و پهنای گسترده‌تر فکری، نیازمند تأمّل و درنگ بیشتری هستند. از معروف‌ترین شعرهای این دفتر همان «هزارهٔ دوّم آهوی کوهی» است که شاعر نام آن را بر کلّ مجموعهٔ نهاده است. این شعر لحن حماسی و جوش و خروش غیورانهٔ قصاید پرتپش محمدتقی بهار را به ذهن متبادر می‌کند و گذشته‌های دردمند و حوادث تاریخیِ تلخ روزگاران گذشته را فرایاد می‌آورد.

۲. «خطّی ز دلتنگی»: این دفتر ۵۲ قطعه شعر را در خود جای داده و نام آن نیز در اصل وامدار پاره‌ای از شعر سپهری است: *من از مجاورت یک درخت می‌آیم / که روی پوست آن دستهای سادهٔ غربت / اثر گذاشته بود: «به یادگار نوشتم خطّی ز دلتنگی»* (سپهری، ۱۳۷۲: ۳۱۴–۳۱۵).

شاعر در این دفتر دلتنگ است؛ زیرا خاموشیِ چراغِ کلامِ یاران، خدا را در خسوف پنهان کرده است. حماسه‌اش بی‌قهرمان است. نوحی اگر ظهور می‌کند، جدید و نوآیین است؛ سیاوشی اگر در آتش می‌رود، برخلاف ذات و طبیعت اسطوره و حماسه به خوک بَدَل می‌شود و آرزوها را بر باد می‌دهد؛ سیمرغی اگر پس از سالها انتظارِ نیازآلود، ظاهر می‌شود، نه فقط گره‌گشایی نمی‌کند، بلکه عرصه را بر دیگران تنگ می‌کند. از این رو او که همه چیز را برخلاف کام و آرزوی خود می‌بیند و یک‌تنه به جنگ صاعقه‌ها می‌رود، گاه یارانِ گریخته از وطن را سرزنش می‌کند؛ زمانی خاموشی‌گزیدگان و ریاکاران را زیر تازیانه‌های طنز خود درهم می‌کوبد و گاه هم که از دنیایِ نابسامانِ بیرون کلافه و ملول می‌شود، به جهان خاطره‌ها پناه می‌برد و گذشته‌ها را می‌کاود و خطر کردنِ آن روزها را می‌ستاید. چون فرزندِ زمانهٔ خویش است در ماضی و مامضی نمی‌ماند، بلکه آن را چراغ راه امروز و فردای خود قرار می‌دهد و به اجتماع و انسان روزگار خویش می‌اندیشد.

سروده‌های این دفتر جز دو سه غزل و پنج شش رباعی، بقیه در قالب نیمایی است و شاعر همچنان پایبندی به وزن را با برخی تغییرات و تصرّفاتِ مطبوع، مطمح نظر دارد. کلام شفیعی همچنان مسیر ایجاز را می‌پیماید و دیگر از آن درازگوییهای گاه و بیگاهِ گذشته کمتر می‌توان در آن نشانی گرفت.

۳. «غزل برای گل آفتابگردان»: با ۶۲ شعر، پرشمارترین تعداد اشعار را به خود اختصاص داده است. «گل آفتابگردان» نمادِ عشق‌ورزی حقیقی است و شفیعیِ دلتنگِ جویایِ التیام، در این دفتر سر بر بالین تسلی‌بخشِ عشق می‌نهد؛ امّا نه عشقی حقیر که از پیِ رنگ باشد و به ننگ منجر شود، بلکه عشقی نجیبانه و اهورایی از آن گونه که عقربهٔ دایرهٔ هستی با مغناطیسی معنوی و پنهان به سوی حقیقت آن در حرکت است. برخی برآن‌اند که «خود شاعر نیز گل آفتابگردانی [است] که در هر شرایطی –تاریک یا روشن، ابری یا ظلمت– به هر حال صاحبِ آگاهی است که قبلهٔ حقیقی را گم نمی‌کند و دست از ستایش آفتاب برنمی‌دارد.» (سفرنامهٔ باران، ۱۳۷۸: ۲۲۰) شفیعی در این شعر، آرمان‌شهر خود را می‌جوید و با روی آوردن به «اقلیمِ هشتمین» به «جست و جوی قارّهٔ عشق» می‌پردازد و حال و هوایی خوش دارد. اگر چه گاه این حالتِ آفتابی، کمی به تیرگی و ابرآلودگی می‌گراید، او از اینکه عشق «صبح را بر قلمش جاری کرده»، بسیار شادمان و شاکر است و حتّی در لحظات سرد و سنگین یأس نیز سلام سرشار از شوق پرواز خود را برای باران، خورشید، دریا و مرغانِ صحرا حواله می‌کند. م. سرشک ضمن اینکه در این دفتر نیم‌نگاهی به اجتماع و حوادث آن دارد، بیشتر به مسائل عام‌ترِ انسانی توجه می‌کند. بزرگداشت عشق، ستایشِ رهایی و حسرت خوردن به حالِ پرنده از اینکه بی‌واژه شعر می‌گوید، پرسشهای فلسفی دربارهٔ گوشه‌هایی از صدر و ذیلِ آفرینش، عبور شتابناک زمان از برابر صفحهٔ محدود زندگی، توجه به گذشته‌های دور و دیرین انسانی و غیره از دغدغه‌های اصلی لحظات و دقایق شاعرانهٔ اوست. از نظر قالب شعر تفاوت چندان محسوسی در این دفتر در مقایسه با یکی دو دفتر قبلی مشاهده نمی‌شود، جز اینکه تعداد رباعیها و غزلهای آن تا حدودی افزونی یافته و شاعر برای ثبت لحظه‌های کوتاه اوج و عروج شعریِ خود از آنها بهره گرفته است و در بعضی از اوقات نیز رگه‌هایی از روایتگری برای بیان تمثیلیِ مفاهیمِ عمیق و عامّ انسانی در قالب گزارشی محسوس و ملموس از دیده‌ها و شنیده‌ها (فنجها، ۲۸۷) خودنمایی می‌کند.

۴. «در ستایش کبوترها»: این مجموعه با ۴۶ قطعه شعر در همان سبک و سیاقِ کلّیِ دو سه دفتر قبلی و با تفاوتهایی جزئی در بعضی جنبه‌ها سروده شده است. شاعر در این دفتر علاوه بر بهره‌جوییهای پراکنده از «کبوتر» در افادهٔ مفاهیم مختلف، در سه شعر مستقل نیز به وصف ظاهری و گاه نمادین آن پرداخته است. کبوترهایی که: *چون براده‌هایی از آهن / در طوافِ طیفِ*

مغناطیس/ می‌پرند (۳۲۱)؛ همانهایی که: *اکنون در آن بلند می‌بالند/ و در چشمِ [آنان] این شهر/ پتیاره نظامِ ابلهی داردا* (۳۶۱). او در شعر«کبوترهای من» (۳۷۹) با دستاویز قرار دادن این پرندهٔ پاک و پرنیانی به مقایسهٔ دو نوع بینش اجتماعی پرداخته است: گروهی که با ظاهربینی و محدودنگری، با نگاهی غافلانه فقط شاهد سایه و سرگین کبوترها می‌شوند؛ دسته‌ای دیگر که با بلندنظری و بلندنگری، تماشاگر «رفرفهٔ پرواز»، «سماع سبز» و «زیبایی و آزرم» آنها می‌شوند. شاعر در این میان از دستهٔ اخیر هم فراتر است؛ زیرا او صادقانه و شیفته‌وار می‌گوید: *عوض می‌کنم هستیِ خویش را / با کبوتر / که می بالد آن دور/ زین تنگناها / فراتر* (۳۹۰).

م. سرشک در این دفتر، شادی را برای خردمند، همچون سیمرغ و کیمیا دست‌نیافتنی می‌داند و بر سخن دیرین شهید بلخی پای می‌فشرد و با لحنی احترام‌آمیز، خاک (تربت) او را سبز و سیراب آرزو می‌کند (۳۰۹). شکایت او از بی‌رحمیها و بی‌رسمیهای جامعه‌ای است که *در آنجا زبان مهر/ و خداوندی خرد / پیوندگارِ گفتن و شنفتن نمی‌شود* (۳۱۸)؛ حقیقت در آن رو به سقوط و انسان در حال نابود شدن است (۳۴۴)؛ رویکردِ نقشبندِ قضا بر خلاف خواسته‌های اوست (۳۴۹)؛ سخن با بُن‌مایه‌های مقدّس و اساطیریِ خود در آن مسخ و سترون شده است (۳۵۰)؛ اگر شیر به جشنِ بوزینگان نرود، باید گرسنه و پای در زنجیر بمیرد (۳۶۲)؛ لاشخوران در آن اتّحاد دارند و تبار عقاب یکّه و تنهاست (۳۳۳)؛ آن‌چنان بر آزادگان در آن به آب و نان تنگسالی می‌شود که فکرِ آواز و شوق پرواز به فراموشی سپرده می‌شود (۳۴۳)؛ آسایشی اگر وجود دارد، رؤیایی و لحظه‌ای است و گردباد پیوسته آن را تهدید می‌کند (۳۵۷). گاه این نادلخوشی و ناخرسندی، دامن آفرینش و آفریدگار را نیز می‌گیرد و اندیشهٔ او رنگِ تندِ خیامی به خود می‌پذیرد: *چندان به کار گسترشِ آسمان بُوَد / کز زاریِ زمین دِگَرَش نیست آگهی*! (۳۴۳). اینهاست که باعث می‌شود تا شاعر «چو ابر بحر به دوش، ز گریه، بی‌تاب» باشد (۳۴۹) و راهی نوآیین به آهنگ دیگر بخواهد که از آن فرّ و فرهنگ دیگری سر زند (۳۵۹). وقتی دماوند را می‌بیند به یاد آرشِ اسطوره‌ای می‌افتد و می‌خواهد آرشی باشد که جانش را چون تیری در کمانِ سرودش نهد و با پرتاب آن، فضایِ فکر و وسعتِ رهاییِ هم‌میهنانش را دوچندان کند (۳۷۱). هم از این روست که او به آیندگان اعلام می‌کند که هدف او از سرایش، به انجام رساندن رسالتِ «تدبیرحملِ مشعله‌ای در ظلام» است (۳۲۶).

او حتی در روزگار بی‌آرمانیِ آسمان و زمین (۳۲۹) و سپرده شدنِ یوسفِ گم‌گشتهٔ آمالِ بشری به دست گرگها (۳۰۴) و مدفون شدن آرزویِ زندهٔ سقراط و علی در گورِ اندیشهٔ گروهی تنگ‌اندیش (۳۰۵)، از زندگی و پویندگی ناامید نمی‌شود و با وجود خشکسالِ واژه و تنگنای آواز و محرومیّت از خواندن شعر (۲۹۹)، پیوسته سرود زندگیِ او رو به سرزندگی و فزایندگی است.

۵. «ستارهٔ دنباله دار»: *جاروب دوذَنَب را / هفتاد سال یک بار / دستی که نیست پیدا / می‌آوَرَد که شاید / از دودِ آهِ انسان / بِزداید آسمان* را (هزاره، ۴۱۹) .

این دفتر با ۵۵ شعر که در قالبهای گوناگون نیمایی، چهارپاره، رباعی، غزل، قصیده و مثنوی سروده شده، آخرین دفتر از مجموعهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» است. م. سرشک در آغاز این سروده‌ها، شعر را شبچراغ جاودان راه خود معرفی می‌کند و به ستایش مشعل‌دارانِ بزرگ این طریق، یعنی خیام، مولانا، و حافظ می‌پردازد (۳۹۶). او معتقد است که شعر فارسی از «آهوی کوهی» ابوحفص سغدی سمرقندی گرفته (آهوی کوهی در دشت چگونه دوذا / چو ندارد یار بی‌یار چگونه روذا) تا «بارشِ برفِ نیما»، راهی است که به سوی گمشده‌ای ناپیدا در حرکت است (۳۹۷).

اگرچه جلوه‌هایی از اندیشه‌های فلسفی شاعر در برخی از سروده‌های این دفتر نمودی آشکارا پیدا کرده و تا حدودی طراوت و نشاط مورد انتظار را به یغما برده و گاه برخی از آنها را به سوی شعر کوششی سوق داده، رنگارنگیِ اندیشه و تخیل و فراوانی شعرهای جوششی، تا حد زیادی غبار خستگی و ملال را از خاطر خوانندهٔ اهل ذوق می‌زداید. او در این دفتر، جویای مرجع ضمیر زندگی است (۴۰۳) و حتی از زبان برگ در خطاب به باد، ندای *زنده بادا/ زندگانی! / مرگ بر مرگ!* (۳۶۴) را سر می‌دهد. امّا حیات حقیقی را در سرودن می‌داند (۴۱۲)؛ سرودنی که پویهٔ انسان را به سوی آزادی تفسیر می‌کند و به زندگی طراوت و سرزندگی می‌بخشد. مرگ نیز به عنوان آن روی سکه از دغدغه‌های ذهنی اوست و او شجاعانه در حضورش خطابه‌ای سخت حماسی ایراد می‌کند (۴۳۱) و مرگِ شعله‌وار را که «رو به بالا و زِ پستیها رهاست»، بهترین نوعِ مرگ می‌داند (۴۱۲). او پنجره‌های ذهن خود را در برابر همهٔ جلوه‌های هستی و حیات گشوده نگه می‌دارد؛ از این رو گاه آیات معرفت را با زبان گنجشک

از کتاب طبیعت می‌خواند (۴۴۳) و زیبایی را مایهٔ رستگاری انسان و خاک برمی‌شمارد (۴۵۶) و با طرح «عبور گندم از زمستان» (۴۹۱) با وجود همهٔ تنگناها و یخبندانِ معرفت و معنویّت، به نجابت و رهایی امیدوار می‌شود. وی حتی در روزهای ابری اندیشه‌هایی آفتابی دارد (۴۶۱). گاه نیز ستارهٔ دنباله‌دار (نماد امیدواری و ظهور منجی) را «مشتی فریب دیگر در آسمان رها» می‌بیند (۴۵۷). از اینکه در این دژِ هوش‌ربا (۴۳۶) بین جهان آرمانی درون و دنیای عینی بیرون این همه اختلاف وجود دارد (۴۳۰)، لحظات عمر بی‌اراده به گونه‌ای شتابناک سپری می‌شود (۴۲۵) و انسانِ فراتر از عصرِخود ناگزیر از تحمّل عذاب تنهایی است (۴۹۰)، سخت دل‌آزرده می‌شود. با این همه او بسان دریایی است که هرگز نمی‌آساید (۴۱۷) و قرارِ زندگی را در بیقراری می‌داند (۴۶۵)؛ اما بر این نکته پای می‌فشرد که به هرحال باید عاشقِ نگاهِ تازه بود (۴۸۰) تا بتوان پیوسته جریان جویان گسترانگی هستی را حتی در «پشت واژهٔ زندگی» جست‌وجو کرد (۴۶۰).

نتیجه

شفیعی در دو مجموعه، حدود ۴۶۲ شعر (۲۱۸ شعر مجموعهٔ آیینه‌ها و ۲۴۴ شعر مجموعهٔ هزاره) به چاپ رسانده که مربوط به ۳۵ سال شاعری (۱۳۳۹ـ۱۳۷۴) اوست. معدّل سروده‌های او در هر سال، حدود سیزده شعر است و این امر نشان می‌دهد که او با وجود مشغله‌های فراوان تحقیقی، از درک لحظات ناب سرودن غافل نبوده و پیوسته یکی از دغدغه‌های فراموش‌ناشدنی ذهن و ضمیر نکته‌یاب او ثبت و درج خیال‌انگیز دقایق و نکات به‌یادماندنی در حوزه‌های گوناگون فردی، اجتماعی، میهنی، آیینی و انسانی بوده است.

منابع

برهانی، مهدی؛ ***از زبان صبح: دربارهٔ زندگی و شعر شفیعی کدکنی***؛ تهران: پاژنگ، ۱۳۷۸.

بشردوست، مجتبی؛ ***در جست‌وجوی نیشابور: زندگی و شعر محمّد رضا شفیعی کدکنی***؛ ثالث و یوشیج، ۱۳۷۹.

جواهری گیلانی، محمّد تقی[شمس لنگرودی]؛ ***تاریخ تحلیلی شعر نو***؛ ج۴، تهران: نشر مرکز،۱۳۷۷.

سپهری، سهراب؛ ***هشت کتاب***؛ چ۱۲، تهران: طهوری، ۱۳۷۲.

عباسی، حبیب‌الله (به کوشش)؛ ***سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل اشعار محمّدرضا شفیعی کدکنی***؛تهران: روزگار، ۱۳۷۸.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا؛ ***آیینه‌ای برای صداها: هفت دفتر شعر***؛ چ۲، تهران: سخن، ۱۳۷۷.

ـــــــــــــــــ؛ ***هزارهٔ دوّم آهوی کوهی: پنج دفتر شعر***؛ چ۲، تهران: سخن، ۱۳۷۸.

اصالت معنا در مثنوی

دکتر محمدرضا عمران‌پور*

مقدمه

اشعار مولانا از ابتدا تاکنون با وجود سلیقه‌ها، سبکها و اسلوبهای گوناگونی که در طی این هفت قرن وجود داشته، پیوسته مورد توجه دوستداران زبان فارسی و معارف الهی بوده است. در زمان حاضر نیز نه فقط در محدودهٔ زبان فارسی، بلکه در کشورهای خارج از این محدوده نیز آثار مولوی یکی از پرفروش‌ترین آثار شعراست. «در مقاله‌ای که الکساندر مارکز در روزنامهٔ Christian Science Monitor (۲۵ فوریهٔ ۱۹۹۷) نوشته است، مولوی از پرفروش‌ترین شاعران در آمریکا معرفی شده است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۲). به یقین آنچه مثنوی و به طور کلی اشعار مولانا را این همه مورد توجه مردم قرار داده است (حتی در کشورهای غیرفارسی‌زبان)، زبان و الفاظ آن نیست؛ زیرا بسیاری از خصایص هنری و عوامل موسیقایی که در زبان اصلی موجب زیبایی شعر می‌شود، در ترجمه از بین می‌رود. بنابراین آنچه مایهٔ اقبال عمومی آثار مولوی شده، معانی و مفاهیم عالی آن است که در ورای الفاظ نهفته است و انسانهای سرزمینهای دیگر نیز همانند هم‌میهنان وی گمشدهٔ خود را در آن می‌یابند.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

مولانا خود با آگاهی از مباحث دیرینهٔ لفظ و معنا-که ممکن است دستاویز افرادی برای تسخر زدن به مثنوی شود- می‌گوید: کسانی که ممکن است ظاهر الفاظ مثنوی در نظرشان گمراه‌کننده باشد، باید به معنا و محتوای آن بنگرند که راهبر و هادی است:

پس ز نقش لفظ‌های مثنوی صورتی ضال است و هادی معنوی

(۶۶۰/۶)

مقالهٔ حاضر نتیجهٔ جستاری است دربارهٔ لفظ و معنا در مثنوی که بیت قبل مبنای شکل‌گیری فرضیهٔ آن، یعنی «اصالت معنا در مثنوی» بوده است. آزمایش فرضیه به شیوهٔ کتابخانه‌ای، از طریق استقراء در مثنوی و فن تحلیل مطالب انجام شده است.

پیشینهٔ مباحث لفظ و معنا

دامنهٔ بحث لفظ و معنا نیز مانند بسیاری از مباحث دیگر به زمان افلاطون و ارسطو می‌رسد. از زمان افلاطون تا عصر روشنگری[۱]، ادبیات را وسیله‌ای برای نیل به اهداف اخلاقی و تعلیمی، زبان را ابزاری در خدمت معنا و بیشتر زیبایی شعر را در زیبایی معنایی که بیان می‌کرد، می‌دانستند. افلاطون ارزشی برای شعر قائل نبود، مگر آنکه فضایل اخلاقی را بستاید. ارسطو نیز معتقد به رسالت اخلاقی و تربیتی شعر بود. او اصل و جوهر شعر را در معنا و مضمون آن جست‌وجو می‌کرد و صورت شعر را جزء ماهیت آن تلقی نمی‌کرد. از نظر طرفداران برتری معنا بر لفظ، اندیشه‌های عالی و انسانی -که راهبر انسان در زندگی مادی است و او را از سقوط در پستی باز می‌دارد و در رسیدن به مراحل متعالی راهبری می‌کند- از زیباترین جنبه‌های زیبایی شعر است و با عنوان زیبایی معنوی از آن یاد می‌کنند که در پرتو آن، زیبایی صوری نیز شکل می‌گیرد.

تأکید و توجهی که منتقدان گذشته و فیلسوفانی چون ارسطو به مراعات صنایع لفظی و زیباییهای آن داشتند، حاکی از آن است که علاوه بر معنا و محتوا، زیبایی الفاظ نیز از نظر آنها اهمیت داشته؛ اما این امر هیچ‌گاه موجب بی‌توجهی به معانی والای شعر نشده است.

در دورهٔ روشنگری زیباییهای لفظی آن‌چنان مورد توجه قرار گرفت که زمینه را برای پیدایش مکتب هنر برای هنر فراهم کرد. «از نظر کانت[۲] زیبایی راستین در موسیقی یا زیورهایی که فاقد مضمون هستند به خودی خود نوعی هدف و غایت محسوب می‌شود. این تصورات

سبب شد تا فلسفهٔ کانت و فیلسوفانی که از وی تأثیر می‌پذیرفتند از جملهٔ قـوی‌تـرین حامیـان اصل هنر برای هنر و سمبولیسم محسوب گردد.» (عدنان، ۱۳۷۶: ۵)

انقلابی که در قرن بیستم در زبانشناسی پدید آمد، در اهمیت پیدا کردن زبان، نقش مـؤثری داشت. «مشخصهٔ بارز انقلاب زبانشناختی قرن بیستم از سوسور[۳] و ویتگنشتاین[۴] تا نظریهٔ ادبـی معاصر شناخت این واقعیت است که معنا چیزی نیست که فقط در زبـان بیـان شـود یـا در آن بازتاب یابد، بلکه در واقع محصول زبان است. چنین نیست که گویی معانی یـا تجربیـاتی را از پیش داریم و سپس با کلمات به سنجش آن می‌پردازیم، بلکه در درجهٔ اول فقط بـه ایـن دلیـل می‌توانیم معانی و تجربیاتی داشته باشیم که زبانی به عنوان ظـرف آن داریـم.» (ایگلتـون، ۱۳۸۰: ۸۴-۸۵) همچنان که ظرف و شکل، به مایع داخل خود شکل می‌بخشد، در ادبیـات – بـه‌ویـژه شعر-کیفیت ساختار زبان شعر است که معنای درون آن را شکل می‌دهد. بر این مبنا زبـان کـه قبلاً عنوان ابزار انتقال معانی را داشت، تبدیل به موضوع اصلی بحث در نظریه‌های ادبی جدیـد می‌شود و «در پرتو نظریه‌هایی از این دست که توجه معطوف به زبان است، معنا رنگ می‌بـازد و بیشتر سخن از بی‌معنایی و چندمعنایی در شعر به میان می‌آید.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۹)

در آثاری که به زبان عربی در باب نقد شعر نوشته شده اسـت و منتقـدان و شـعرای زبـان فارسی از آنها تأثیر پذیرفته‌اند، قدیم‌ترین بحثهای لفظ و معنا در ادبیات -به ویژه شعر- سخنان بشر بن معتمر (۲۱۰ هـ.)، عتابی (۲۲۰ هـ.)، جاحظ (۲۵۵ هـ.)، ابن قتیبـه (۲۷۶ هــ.)، ابـن طباطبا (۳۲۲ هـ.)، قدامـه (۳۳۷ هــ.)، آمـدی (۳۷۱ هــ.)، عبـدالقاهرجرجانی(۴۷۱ هــ.) و دیگران است.

در شعر فارسی مانند ادبیات کلاسیک غرب، بنا بر اصل مسـلم و غالـب منطـق ارسـطویی، رکن اساسی کلام را معنارسانی آن تشکیل می‌داد؛ اما شعرایی نیز بودند کـه صـورت و لفـظ را بر معنا ترجیح می‌دادند.

شعر فارسی پس از اینکه در دورهٔ سامانیان رونق گرفت و تقریباً هر دو جنبهٔ لفظ و معنا در آن رعایت می‌شد، در دورهٔ غزنوی از نظر صورت، قوام و استحکام بیشتری یافت؛ امـا از نظـر معنا به انحطاط گرایید. پس از آن در قرن ششم، با کار بی‌سابقه‌ای که سنایی انجام داد و عرفان را وارد شعر کرد، شعر معناگرا وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد که بعد از سنایی، به وسیلهٔ عطـار ادامـه یافت و در قرن هفتم مولوی و سعدی آن را به کمال رساندند. در همـان زمـان کـه سـنایی در

اندیشهٔ معنای شعر بود، عین‌القضات همدانی، عارف اوایل قرن ششم، نظریه‌ای در باب نفی اصالت معنا در شعر صادر کرد که به آنچه منتقدان قرن بیستم در غرب در پی اثبات آن هستند، مشابهت زیادی دارد. او می‌گوید: «جوانمردا این شعرها را چون آینه دان. آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود؛ اما هرکه درو نگه کند صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنا نیست اما هرکسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی شعر را معنا آن است که قائلش خواست و دیگران معنا دیگر وضع کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید صورت آینه صورت روی صیقلی‌ای است که اول آن صورت نمود.»

دکتر شفیعی کدکنی از سخنان عین‌القضات تعبیر به «نظریهٔ آینه» می‌کند و می‌گوید: عین‌القضات با نظریهٔ آینهٔ خویش برای اولین بار در تاریخ نظریه‌های جمال‌شناسیک جهان پیشاهنگ امثال رولان بارت[۵] و امبرتو اکو[۶] و دیگران شد که بیشترین سعیشان بر این است که ثابت کنند هرچه هست، ذهن و ضمیر خواننده است و متن در این میانه بهانه‌ای بیش نیست. به زبان بسیار ساده می‌خواهند منکر چیزی به نام معنا در هنرها و ادبیات، به ویژه شعر شوند (شفیعی، ۱۳۷۵: ۲۵-۲۶).

به طور کلی شاعران زبان فارسی را از نظر گرایش به لفظ یا معنا می‌توان در سه گروه جای داد:

۱. نظر گروهی از شاعران با نظریهٔ شمس قیس مناسبت دارد که معتقد است لفظ و معنا هر دو باید مورد توجه شاعر قرارگیرد: «اگر کسی خواهد که در فنّ شعر به درجهٔ کمال رسد و سخن چنان آراید که پسند ارباب طبع باشد، باید که جهد کند تا نثر و نظم او به الفاظ پاکیزه و معانی لطیف آراسته آید و چنان که به صور معانی بدیع در کسوت الفاظ رکیک سر فرود نیارد به نقوش عبارات بلیغ بر روی معانی واهی فریفته نشود؛ چه معنا بی‌عبارت هیچ طراوت ندارد و عبارت بی‌معنا به هیچ نشاید.» (شمس قیس،۱۳۶۰: ۴۶۰) به گفتهٔ ابن رشیق نیز «ضعف و قوت هر یک از آنها ضعف و قوت آن دیگر را هم موجب تواند شد.». (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۴۴)

پیروان نظر شمس قیس براین باورند که لفظ و معنا مانند دو تیغهٔ قیچی است. همان‌گونه که نمی‌توان حکم کرد که کدام تیغهٔ قیچی برنده‌تر است، در مورد لفظ و معنا نیز نمی‌توان گفت اهمیت کدام یک بیشتر است.

لفظ و معنا را به تیغ از یکدگر نتوان برید

کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا

(دیوان صائب)

بزرگ‌ترین نمایندهٔ این گروه حافظ است. در شعر حافظ کلیهٔ واحدهای زبانی و معنایی بر اساس اندیشه‌ای از پیش پرداخته، گزینش و ترکیب شده‌اند. اخوان، شاعر معاصر، دربارهٔ این ویژگی شعر حافظ می‌گوید: «حافظ از لفظ و معنا غافل نیست؛ هر کلمهٔ او حساب شده و تمام کلمات او پربار برای ارائهٔ بار معنایی بس سنگین است. چنان‌که اگر کلمات منتخب او را با کلمه‌ای دیگر تغییر دهیم به یقین از آنچه او می‌خواسته بگوید دور افتاده‌ایم.» (قاسم‌زاده، ۱۳۷۰: ۳۷۸)

۲. گروهی که به برتری لفظ بر معنا اعتقاد دارند. از نظر این گروه زیبایی و ارزش هر پدیدهٔ هنری ناشی از واژه‌ها و تعابیری است که گوینده یا نویسنده بنا بر اسلوب خاصی آنها را گزینش و همنشین می‌کند. پیروان برتری لفظ بر معنا معتقدند که اگر اندیشه یا احساس واحدی را با عبارتهای متفاوت بیان کنیم، گونه‌هایی از هنر پدید می‌آید که با هم متفاوت هستند، هیچ‌گاه اندیشهٔ واحد موجب همسانی دو پدیدهٔ هنری نمی‌شود.

یکی از قدیم‌ترین سرچشمه‌های این نظر را در آثار جاحظ می‌توان دید. جاحظ معتقد است: «معانی در کوی و برزن افتاده است و هر عرب و عجم و بیابانی و شهری و روستایی آنها را می‌شناسد، منزلت شعر در استواری وزن، نیکوگزینی واژگان و سهولت و سلاست آنها و نیز سلامت طبع و نیکویی سبک است.» و به قول صائب:

یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت در بند آن مباش که مضمون نمانده است

وجود مضامین مشترک در بسیاری از اشعار سبک هندی با شکلهای مختلف، ناشی از لفظ‌گرایی پیروان این سبک است.

۳. گروه سوم، زیبایی شعر را وابسته به محتوایی می‌دانند که در پس الفاظ نهفته است. از نظر این گروه، الفاظ همانند صدفهایی هستند که مروارید زیبا و ارزشمند معنا را در برگرفته‌اند و ارزش صدف را نمی‌توان با ارزش مروارید درون آن یکسان دانست. شاعران معناگرا بر این باورند که شعر زمانی اسرارآمیز و اعجاب‌انگیز می‌شود که در هر شکل و قالب و با هر گونه الفاظی که سروده شود، بیانگر زندگی، باورها، عواطف، غرایز، امیدها و ناامیدیهای انسان و

زندگی وی باشد. خیام، سنایی، عطار و مولانا بزرگ‌ترین نمایندگان این گروه هستند. این گروه اجازه نمی‌دهند که توسن لفظ، عنان معنا را به هرسویی که خود خواست بکشاند. به تعبیر اخوان وقتی که معانی شعری، وجود شاعری چون خیام را لبریز می‌کند، با ریختن آن معانی در ظرف شعر رباعیاتی می‌سازد که هرکدام مانند کوهی می‌شود که اگر روی زمین بیفتد زمین را می‌شکافد (همان، ۳۷۶).

از بین شاعران معناگرا، مولانا بیش از همه بر جنبهٔ معنا تأکید دارد. از نظر او در حالت کلی، لفظ پوششی این‌جهانی است، برای معانی‌ای که منسوب به عالم معناست. مولانا برای اثبات برتری معنا بر لفظ، از تقابلهای دوگانهٔ دیگری مانند جسم و روح، ظرف و مظروف، اسم و مسما و غیره استفاده می‌کند تا از طریق آنها «اصالت معنا» را –که بدان اعتقاد دارد– بیان کند.

تقابلهای دوگانه (دوگانه‌گرایی)

نظر مولانا دربارهٔ لفظ و معنا به نوعی ناشی از همان دیدگاه دوگانه‌گرایی قدیم یا تقابلهای دوگانه است که بنا بر گفتهٔ لوی اشتروس[۷]، مردم‌شناس فرانسوی، در همهٔ فرهنگها اهمیت کانونی دارد. تقابلهای دوتایی مانند نیک در برابر بد، هستی در برابر نیستی، مرد در برابر زن، به صورت آشکار از زمان زرتشت، یکی از ارکان فرهنگ ایرانیان بوده است که بعدها در شکلهای دیگری وارد آیینهای عرفانی شد. در غرب نیز بنا بر گفتهٔ دریدا از زمان افلاطون تا دوران معاصر «اندیشهٔ فلسفی– علمی غربی همواره زندانی عناصر دو قطبی بوده است... و هرگز نتوانسته است خود را از بند این زندان برهاند». (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۴)

ساختار عناصر دوقطبی، نظام سلسله مراتبی و ارزشگذاری دارد و همواره یکی از عناصر دوگانه، برتر از دیگری است. تقابلهای دوگانهٔ مولانا در مثنوی که اغلب با عنوان کلی «صورت و معنا» مطرح می‌شود، «یکی از ارکان تعالیم مولوی است. او در مباحث و زمینه‌های متفاوت فراوان و در قالب صور خیال و رمزهای بسیار متنوع به این دوگانگی اشاره می‌کند. ... این دو اصطلاح از میان همهٔ زوج‌اصطلاحاتی که مولوی به کار می‌برد، گویا وسیع‌ترین کاربرد را دارد و او احتمالاً بیش از سایر موارد به این زوج‌اصطلاحات اشاره می‌کند.» (چیتیک، ۱۳۸۲: ۲۲–۲۳) تعبیر «تُعرف الاشیاء باضدادها» که مولانا برای اثبات برخی از امور در مثنوی از آن بهره می‌برد، تأیید دیگری بر توجه مولانا به ارزشهای متقابل در اندیشه و زبان اوست.

در دیدگاه دوگانه‌گرایی بشر، از قدیم‌الایام همواره یکی از عناصر دوگانه بر دیگری برتری داشته است؛ مانند برتری معنا بر لفظ، سفید بر سیاه، نور بر ظلمت و روز بر شب. در مثنوی آن جنبه از عناصر دوگانه که به «معنا» منسوب می‌شود برتری دارد؛ زیرا در دیدگاه تقابلی مولوی بین «صورت» و «معنا» تمایز اساسی وجود دارد. «صورت، ظاهر بیرونی شیء است و معنا واقعیت درونی و نادیدهٔ آن. در نهایت معنا آن چیزی است که برخود خدا معلوم است و از آنجا که خدا فراتر از هر نوع کثرت است در تحلیل نهایی، معنای همه چیز خداست.» (همان، ۲۱)

...گفت «المعنی هو الله» شیخ دین بحر معنی‌های رب‌العالمین

(۱/ ۳۳۵۲)[۸]

در تقابل دوگانهٔ «صورت و معنا» -که برای مولانا معیاری است برای ارزیابی عناصر دوگانه‌های دیگر- صورت در مقابل معنا -که به خداوند منتهی می‌شود و جاودانه است- تباهی‌پذیر است.

خاک شد صورت ولی معنا نشد هر که گوید شد تو گویش نی نشد

(۶/ ۷۲-۷۵)

از نظر مولانا از هرمجموعهٔ دوقطبی که در نظر بگیریم، هر کدام از عناصر دوگانه که در طیف «معنا» قرار گرفت، اصالت دارد و حکم نهایی‌ای که مولانا در مقایسهٔ بین صورت و معنا صادر می‌کند این است که: پیش معنا چیست صورت؟ بس زبون (۱/ ۳۳۴۲)؛ بنابراین لفظ نیز که در زیرمجموعهٔ صورت واقع می‌شود باید چنین ویژگی‌ای داشته باشد.

ناتوانی لفظ از بیان کامل معنا

از نظر مولانا «چگونگی گفتن» اهمیت ندارد، «چه گفتن» حائز اهمیت است و این امر درست برخلاف آن چیزی است که بیشتر نظریه‌های ادبی قرن بیستم مطرح می‌کنند. گاه آن‌چنان زیبایی اندیشه و معنا توجه مولانا را به خود جلب می‌کند که ساختمان شعر و ساختار کلام را تحت نفوذ خود در می‌آورد.

مولانا معتقد است که شعر از ماده و صورتی تشکیل شده است که ماده، معنا، محتوا و اساس شعر است و لفظ، صورت آن، که در مقایسه با معنا بسیار زبون و درمانده است:

پیش معنا چیست صورت؟ بس زبون چرخ را معنیش می‌دارد نگون
(۱/ ۳۳۴۳)

الفاظ همیشه گنجایش تمام و کمال معانی را ندارد، به ویژه وقتی صحبت از نفسانیات انسان در میان است، مرکب لفظ از تحمل بار آن ناتوان است. اختلاف مراتبی را که بین حالات نفسانی از قبیل ترس و جبن و شجاعت و تهور وجود دارد، یا درجات سخا و جود و ایثار را چگونه می‌توان با الفاظی بیان کرد که به طور دقیق بیانگر اختلاف کمیّت و کیفیت بین آنها باشد. مولانا زبونی لفظ را در مقابل معنا و ناتوانی آن را در شرح و وصف عشق، چنین بیان می‌کند:

هرچه گویم عشق را شرح و بیان چون به عشق آیم خجل باشم از آن
گرچه تفسیر زبان روشنگر است لیک عشق بی‌زبان روشن‌تر است
(۱/ ۱۱۲-۱۱۳)

زبان و الفاظ قادر به بیان هر نوع معنایی نیست. برخی از مفاهیم هستند که هیچ لفظی نمی‌تواند آنها را آن گونه که باید و شاید توصیف کند؛ یکی از این حقایق «بیداری دل» است:

وصف بیداری دل ای معنوی در نگنجد در هزاران مثنوی
(۳/ ۱۲۲۹)

بسیاری از حقایق نیز هست که الفاظ نه فقط آشکارکنندهٔ آنها نیست، بلکه خود حجابی است بر روی آن؛ مثلاً مطابق آیهٔ «علّم آدم الاسماء کلّها»، اسمهایی که خداوند به آدم آموخت، از طریق الفاظ نبود. این نامها زمانی که قرار شد برای وجود خاکی انسان آشکار شود، در «نقاب حرف و دم» قرار گرفت و الفاظ به اندازه‌ای که آن «اسمای جانی» را آشکار کرد، ده برابر موجب پوشیدگی آنها شد:

علم الاسما بد آدم را امام لیک نه اندر لباس عین و لام
چون نهاد از آب و گل بر سر کلاه گشت آن اسمای جانی روسیاه
که نقاب حرف و دم در خود کشید تا شود بر آب و گل معنا پدید
گرچه از یک وجه منطق کاشف است لیک از ده وجه پرده و مکنف است
(۶/ ۲۹۷۱-۲۹۷۴)

حقیقت وجود خداوند را چگونه می‌توان به وسیلهٔ الفاظ بیان کرد؟ منظور این سخن پیامبر

که فرموده‌اند: «کسی که خداوند را شناخت زبانش بند می‌آید»، قاصر بودن الفـاظ بـرای بیـان برخی از حقایق است؛ زیرا فرد شناسنده به صفاتی از خداوند معرفت پیدا می‌کند که تـا کنـون در عالم ماده آنها را ندیده و نشنیده است، بنابراین لفظی که بتوان با آن، از این صفات یاد کـرد وجود ندارد. در این حالت شناسنده همانند فردی می‌شود که لال است.

لفـظ در معنـــی همیشـه نارسـان زان پیمبر گفـت قـد کـل لسـان

(۳۰۲۴ /۲)

زبان و بیان انسان در این ناتوانی، مثل اسطرلاب است که ارتفاع ستاره را محاسبه مـی‌کنـد؛ اما از اینکه در آسمان چه می‌گذرد بی‌خبر است.

نطــق اسطرلاب باشد در حساب چه قدر دانـد ز چـرخ و آفتـاب

(۳۰۲۴ /۲)

از نظر مولانا وقتی گوینده برای بیان مفهومی از واژه‌ها و ترکیبات استفاده می‌کند، به نـوعی معانی را در حبس الفاظ در می‌آورد، به ویژه اگر آن الفـاظ در قالـب شـعر باشـد، ضـرورتهای شعری نیز تنگنای دیگری برای معانی ایجاد می‌کند.

حبـــس کـردی معنـــیِ آزاد را بنـد حرفـی کـرده‌ای تـــو یـاد را

(۱۵۲۸ /۱)

معنی اندر شعر جز با خبط نیست چون قلاسنگ است و اندر ضبط نیسـت

(۱۵۳۸ /۱)

پس هنگامی که معنا از ذهن گوینده خارج مـی‌شـود، گـویی زنـدان الفـاظ را شکسـته، در فضای آزاد به پرواز در می‌آید؛ماننـد سـنگ پرتـاب شـده بـا قلاسـنگ کـه دیگـر در اختیـار پرتاب‌کننده نیست.

مولانا الفاظ و کلمات فریبنده را همچون راه به‌ظاهر همواری می‌دانـد کـه دام در آن نهـاده باشند؛ این‌گونه الفاظ شیرین همانند ریگزاری که آب را فرو می‌برد، عمر ما را بر باد می‌دهد:

راه هموار است زیـــرش دامهـا قحط معنـی در میـــان نامهـا

(۱۰۶۴/۱)

لفظهـا و نامهـا چـون دامهاسـت لفظ شـیرین ریـگ آب عمـر ماسـت

(۱۰۶۵ /۱)

الفاظی که فاقد حقیقت باشد و برای فریب دیگران بـه کـار رود، همچـون بانـگ دیـوان و غولان است. این سخنان رنگارنگ به منزلهٔ پوست بی‌مغز است و همان زمانی که گفته می‌شـود از بین می‌رود؛ همانند نقش زره بر روی آب:

زیـن سـپس مـــن نشـنوم آن دمدمـه *بانگ دیـوان است و غـــولان آن همه*
(۱/ ۱۱۰۲)

بـر دران ای دل تـو ایشـان را مایسـت *پوستشان برکن کشان جز پوست نیسـت*
(۱/ ۱۱۰۳)

پوسـت چبـود گفتـه‌هـای رنـگ‌رنـگ *چـون زره بـر آب، کـش نبـود درنـگ*
(۱/ ۱۱۰۴)

برخلاف اینها، سخنان مردان حق مثل ریگی اسـت کـه آب گـوارا و جـانبخش دیـن از آن بیرون می‌زند و طالبان حق به برکت آن جان می‌یابند و در راه رسـیدن بـه حـق کسـب کمـال می‌کنند:

آن یکی ریگی کـه جوشـد آب از او *سخت کمیـاب اسـت رو آن را بجـو*
(۱/ ۱۰۶۶)

هست آن ریگ ای پسـر مـرد خـــدا *کو به حق پیوسـت وز خـود شـد جـدا*
(۱/ ۱۰۶۷)

آب عذب دین همـــی جوشـد از او *طالبان را زآن حیـــات اسـت و نمـــو*
(۱/ ۱۰۶۸)

سخن دیگران نیز مثل ریگ خشکی است که آب عمر آدمی را به خـود مـی‌کشـد و نـابود می‌کند:

غیـر مـرد حـق چـو ریـگ خشـک دان *که آب عمـرت را خـورد او هـر زمـان*
(۱/ ۱۰۶۹)

الفاظ ارزش ذاتی ندارد

از نظر مولانا الفاظی که به وسیلهٔ آن، افراد را معرفی می‌کنـیم، ارزش ذاتـی نـدارد. او در ایـن مورد لفظ مؤمن و منافق را مثال می‌زند و می‌گوید هر کدام از این الفاظ از چند حرف تشـکیل شده است که هیچ نشانه‌ای از خوبی یا بدی با خـود ندارنـد. محبـوب بـودن لفـظ «مـؤمن» و

مبغوض بودن لفظ «منافق» به دلیل ارزشی است که از مدلول خود کسب کرده‌اند. اگـر انسـانها از اینکه آنها را با لفظ مؤمن خطاب کنیم خوشحال و از لفظ «منافق» ناراحت می‌شوند، به علت محبوب یا مبغوض بودن ذاتهای از قبل تعریف‌شده‌ای است که که این دو واژه بر آنهـا دلالـت می‌کند.

مؤمنش خوانند جانش خوش شود — ور منافق تیز و پر آتش شود
نام او محبوب از ذات وی است — نام این مبغوض از آفات وی است
میم و واو و میم و نون تشریف نیست — لفظ مؤمن جز پی تعریف نیست
... زشتی آن نام بد از حرف نیست — تلخی آن آب بحر از ظرف نیست

(۲۹۷-۲۹۱/۱)

الفاظ همانند ظرف و مفاهیم آنها مانند آب درون ظرف است؛ ظـرف بـدون آب یـا دارای آب شور و تلخ هرچند هم زیبا باشد، در بیابان تشنگی جز مشقت بـر دوش کشـیدن -کـه بـر تشنگی انسان می‌افزاید- بهره‌ای ندارد.

حرف ظرف آمد در او معنی چو آب — بحر معنی «عنده ام الکتاب»

(۲۹۷ /۱)

الفاظی مانند عالم و عادل نیز صفات معنوی‌ای است که بایـد در بـاطن اشـخاص باشـد و آنچه بر روی کاغذ نوشته می‌شود، لفظ عالم و عادل است:

وصف و صورت نیست اندر خامه‌ها — عالم و عادل بود در نامه‌ها
عالم و عادل همه معنی است بس — کش نیابی در مکان و پیش و پس

(۱۰۲۸/۱و۱۰۲۹)

جلوه‌های صوری چه در مورد الفاظ و چه در مورد چیزهای دیگر فقط حالت سایه را دارد که نشانی از وجود آفتاب می‌دهد؛ آن اصل روشنی‌بخش و حیات‌آفرین، آفتاب است. کسی کـه می‌خواهد بدون مزاحمتهای سایه به آفتاب گرمی‌بخش عالم معنا برسد، باید هر چیزی که بـین او و آفتاب معانی سایه می‌افکند، درهم بکوبد.

هست صورت سایه، معنی آفتاب — نور بی‌سایه بود اندر خراب

(۴۷۶۱ /۶)

اصالت معنا

از آنجا که منظومه‌های تعلیمی اغلب مبتنی بر معنااندیشی شاعر است، زبان در این‌گونه آثار بیشتر ابزار انتقال معناست. بنابراین در این آثار، هدف اصلی گوینده القای معانی و اندیشه‌هایی است که در ظرف الفاظ به خواننده تقدیم می‌شود.

یکی از تقابلهای دوگانه که بسیاری از طرفداران «معنا»، از جمله مولانا برای بیان برتری «معنا» بر «لفظ» از آن بهره می‌برند، «روح و جسم» است. از نظر این گروه لفظ و معنا کیفیتی همانند جسم و روح دارد. ابتدا معنا به وجود می‌آید، سپس لفظ همانند جامه‌ای آن را در بر می‌گیرد تا از گوینده به مخاطب منتقل شود.

عتابی(۲۲۰هـ.) از قدیم‌ترین کسانی است که لفظ و معنا را به جسم و روح تشبیه کرده است. وی معتقد بود: «الفاظ همانند کالبدها، و معانی مانند ارواح می‌باشند.» (عدنان، ۱۲۹:۱۳۷۰) این تشبیه در شعر مولانا نیز انعکاس پیدا کرده‌است:

لفظ را مانندهٔ این جسم دان معنی‌اش را در درون مانند جان

(۶/ ۶۵۸)

مولوی اثر هنری را به موجود زنده‌ای مانند می‌کند که روح، جنبهٔ معنایی و جسم، جنبهٔ صوری آن است. الفاظِ زیبا و به طور کلی صورت زیبای فاقد معنا، مانند جسم بی‌جان است. زیبایی صورت آن‌گاه جذاب است که جان داشته باشد.

مولانا در جایی، مثنوی را «تبیان معنوی» و در مقدمهٔ دفتر ششم «بینات معنوی» می‌داند که «مصباح ظلام وهم و شبهت» است. در دیباچهٔ عربی دفتر سوم نیز معانی و اقوال حکمت‌آمیز را «جنود خداوند» می‌خواند که به وسیلهٔ آنها خداوند ارواح و احوال مریدان را تقویت و تنزیه می‌کند. مثنوی از نظر مولانا جزیره‌ای است که تشنگان بحر معنا باید در آن تفرج کنند. آنان پس از گشت و گذار در آن جزیره خواهند فهمید که صورت و ظاهر آن اهمیتی ندارد، آنچه در اینجا حائز اهمیت است فقط بحر معنا است:

گر شدی عطشان بحر معنوی فرجه‌ای کن در جزیرهٔ مثنوی
فرجه کن چندان که اندر هر نفس مثنوی را معنوی بینی و بس

(۶/ ۶۷و۶۸)

البته برای لب تر کردن از این بحر معنا باید خس و خاشاک الفاظ را کنار زد:

باد که را زآب جو چـــون وا کند آب یکرنگـــــی خـود پیـدا کنـد

(۶/ ۶۹)

حقایق مثنوی در پس پردهٔ الفاظ پنهان است و حـرف و گفـت‌وگـو هماننـد پـرده‌ای مـانع رسیدن به سیبستان حقایق اسرار می‌شود:

زین غمام بانـگ و حـرف و گفـت و گـوی پرده‌ای کز سیب نایـد غیـر بـوی

(۶/ ۸۵)

از این رو مولانا به کسانی که پای سخن او نشسته‌اند، اما باطن خـود را بـرای درک معـانی بلند کلامش آماده نکرده‌اند، می‌گوید: سرّ نهفته در پس الفاظ بـه رایگـان دریافـت نمـی‌شـود. ممکن است شما مثنوی را بشنوید یا بخوانید، اما آنچه نصیب شما می‌شود پوسـت آن اسـت و از مغز دانه‌های الفاظ آن چیزی بهرهٔ شما نخواهد بود:

یا تـــو پنـداری کـه حـــرف مثنـــوی چون بخوانی رایگانش بشنـــوی
یـا کـــلام حکمـــت و ســـرّ نهـــان اندر آید زغبه در گـوش و دهـان
انـــدر آیـــد لیک چـــون افسانه‌ها پوست بنمـاید نـه مغـز دانـه‌هـا

(۶/ ۳۴۶۰-۳۴۶۲)

«درحقیقت به سبب اشتمال بر همین لطایف معنوی است که مولانـا مثنـوی را همـواره بـه چشم کتابی زنده و مرشدی معنوی و روحانی تلقی می‌کند و در جای جای مثنوی و همچنـین طی دیباچه‌های موجز و لطیف عربی و فارسی که جداگانه برای هر دفتر املا کـرده اسـت ایـن طرز تلقیِ آمیخته با تعظیم و توقیر خـود را از ایـن کتـاب عظـیم خـویش بـه بیـان مـی‌آورد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۳)

توجه به اصالت معنا در نظر مولانا موجب می‌شود که مثنوی در آغاز دفتر چهـارم، موجـود زندهٔ صاحب‌جان بالنده‌ای به نظر آید که از حسام‌الدین سپاسگزاری، و در حق او دعا می‌کند:

مثنوی از تو هزاران شکر داشـت در دعا و شکر، کفها بـر فراشـت
در لب و کفّش خدا شکر تو دید فضل کرد و لطف فرمود و مزیـد
...گر زیادت می‌شود زین رو بود نز برای بوش و های و هـو بـود

(۴/ ۷-۱۲)

مولانا در سراسر مثنوی پیوسته به اصالت معنا اشاره می‌کند؛ هر آنچه به منزلهٔ صورت است

تبدیل به خاک می‌شود و معناست که جاودانه باقی می‌ماند:

حرف گو و حرف نوش و حرفها — هر سه جان گردند اندر انتها
نان‌دهنده و نان‌ستان و نان پاک — ساده گردند از صور گردند خاک
لیک معنیشان بود در سه مقام — در مراتب، هم ممیز، هم مدام
خاک شد صورت ولی معنی نشد — هر که گوید شد تو گویش نی نشد

(۶/ ۷۲-۷۵)

مولانا معنا را پری بر تن صورت می‌داند که اگر از حقیقت برخوردار باشد، می‌تواند صورت کژ را به مرتبهٔ قبولی در پیشگاه حق برساند:

رو به معنی کوش ای صورت‌پرست — زان که معنی بر تن صورت پرست

(۱/ ۷۱۴)

گر حدیثت کژ بود، معنیت راست — آن کژی لفظ مقبول خداست

(۳/ ۱۷۱)

لفظ و معنا همانند پوست و مغز است یا مثل جسم و جان. الفاظ خوش و رنگ‌رنگ همچون نقشی است که در اثر وزیدن باد روی آب ایجاد می‌شود و زود از بین می‌رود. مغز نیکو، یعنی معانی عالی، نیازی به لفظ خوشایند و آرایش کلام ندارد؛ غیرت حق خود پوشش معانی عالی است. کسی که انتظار دارد الفاظ بی‌معنا او را موفق گرداند، سرانجام بهره‌ای جز تأسف ندارد.

پوست چبود گفته‌های رنگ رنگ — چون زره بر آب کش نبود درنگ

(۱/ ۱۱۰۴)

این سخن چون پوست و معنی مغز دان — این سخن چون نقش معنی همچو جان

(۱/ ۱۱۰۵)

پوست باشد مغز بد را عیب‌پوش — مغز نیکو را ز غیرت غیب‌پوش

(۱/ ۱۱۰۶)

اصالت معنا در حکایتهای مثنوی

در حکایتهای مثنوی نیز اصالت از آنِ معناست. قصه مجموعه‌ای از واژه‌هاست که گوینده به قصد بیان معنا، با اسلوب خاصی آنها را همنشین کرده است. کسانی که فقط به نقش ظاهری

قصه می‌نگرند، مصداق حال ساده‌لوحی می‌شوند که:

تا همی گفت آن کلیلهٔ بی‌زبان — چون سخن نوشد ز دمنهٔ بی‌بیان؟
ور بدانستند لحن همدگر — فهم آن چون کرد بی‌نطقی بشر؟
در میان شیر و گاو آن دمنه چون — شد رسول و خواند بر هر دو فسون؟
چون وزیر شیر شد گاو نبیل؟ — چون ز عکس ماه ترسان گشت پیل

(۲/ ۳۶۳۳-۳۶۳۶)

مولانا در پاسخ چنین پرسشگرانی، گفتهٔ آنها را تصدیق کرده، می‌گوید: درست است، هیچ وقت زاغ با لک‌لک جنگ و ستیزی ندارد و داستانهای کلیله و دمنه به ظاهر همگی افتراست:

این کلیله و دمنه جمله افتراست — ورنه کی با زاغ لک‌لک را مِراست؟

(۳۶۳۷/۲)

«اما قصه را باید همچون پیمانه‌ای تلقی کرد که البته معنا، حکم دانه‌ای را دارد که در درون آن است و هر کس جویای دانه است به ظرف و پیمانه نظر ندارد و چنین اعتراضها که بر صورت ظاهر امثال و قصه‌ها ممکن است وارد آید، انسان را از توجه به معنا و سرّ قصه بازمی‌دارد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۷۹)

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای است — معنی اندر وی مثال دانه‌ای است
دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل — ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(۲/ ۳۶۳۸)

ماجرای شمع با پروانه تو — بشنو و معنی گزین ز افسانه تو
گرچه گفتی نیست، سرّ گفت هست — هین به بالا پر، مپر چون جغد پست

(۲/ ۳۶۴۱-۳۶۴۲)

مولانا با بیان داستان «منازعت چهار کس جهت انگور که هر یکی به نام دیگر فهم کرده بود آن را»، اختلاف بین مردم را ناشی از این می‌داند که به صورت الفاظ می‌نگرند و گوش هوش به سوی معنا نمی‌گمارند، در حالی که اگر کسی آنها را به معنای واحدِ نهفته در پس الفاظ فرا خواند، همهٔ منازعات از بین می‌رود.

صاحب‌سرّی عزیزی صد زبان — گر بدی آنجا بدادی صلحشان
پس بگفتی او که من زین یک درم — آرزوی جمله‌تان را می‌دهم

چون که بسپارید دل را بی‌دغل این درم‌تان می‌کند چندین عمل

«صاحب‌سرّ» کسی است که مطابق گفتهٔ مولوی، هیچ دوره‌ای از وجود امثال او خالی نیست و می‌تواند فرقه‌هایی را که به دلیل منازعات لفظی، جان و مال و زندگی یکدیگر را به تباهی می‌کشند با سوق دادن به معنای واحد به همدلی فراخواند.

نتیجه

بینش مولانا به لفظ و معنا ناشی از نگرش دوگانه‌گرایی قدیم و نظام ارزشگذاری عناصر تقابلهای دوتایی است. مولانا برای ارزیابی و توصیف کلیهٔ تقابلهای دوتایی و بیان تمایز بین دو عنصر آنها، تقابل دوگانهٔ «صورت و معنا» را معیار ارزیابی قرار می‌دهد. تقابل «صورت و معنا» یکی از ارکان تعلیم مولاناست که در آن، عنصر «صورت»، دنیوی، مادی، فانی و زودگذر است و در مقابل آن، عنصر «معنا» پایدار و جاودانه و منشأ آن خداوند است. در استدلالهای مولوی هر کدام از عناصر دوگانهٔ دیگر بنا بر انتساب خود به یکی از دو عنصر معیار «معنا» یا «صورت» کسب ارزش می‌کند. از نظر مولانا، در تقابل دوتایی «لفظ و معنا»، عنصر «معنا» جاودانه و اصیل است و عنصر «لفظ» به سبب منسوب بودن به «صورت» بی‌ارزش و ناپایدار است.

نشانه‌های زیادی در مثنوی وجود دارد که دلالت بر «اصالت معنا» در نگرش مولانا به تقابل «لفظ و معنا» می‌کند. در نگرش مولانا هر آنچه در طیف «معنا» قرار می‌گیرد، ارزشمند و اصیل است؛ زیرا سرچشمهٔ آن به خداوند می‌رسد. از همین رو پیوسته به همنشینی با اهل معنا سفارش می‌کند:

همنشین اهل معنی باش تا هم عطا یابی و هم باشی فتی

(۱/ ۷۱۵)

و کسانی را که از معنا غافل‌اند و چشم به صورت دوخته‌اند، ملامت می‌کند:

تو به صورت رفته‌ای ای بی‌خبر زآن ز شاخ معنی‌ای بی‌بار و بر

(۲/ ۳۶۸۶)

چند صورت آخر ای صورت‌پرست جان بی‌معنیت از صورت نرست

(۱/ ۱۰۱۸)

در مثنوی، واژهٔ «لفظ» حدود بیست و هشت مرتبه و «معنا» حدود دویست و سیزده بار به کار رفته است. اختلاف چشمگیر بسامد این دو واژه ناشی از اهمیتی است که «معنا» در نظر مولانا دارد. علاوه بر این، در تصاویری که مولانا از لفظ و معنا ارائه می‌کند، از لفظ با واژه‌های «لفظ، صورت، نقش، جسم، نام، دمدمه، بانگ دیو و غول، پوست، اسم، گفته، گفت، گفتار، وکر(لانهٔ پرنده)، زره، حدیث، حرف، خار، خاشاک، بیشه و سایه» یاد می‌کند. در مقابلِ این واژه‌ها همزادانِ دیگر آنها را: «معنا، جان، فکر، مغز، پر، طایر (پرنده)، شیر، مسما و آفتاب» برای معنا به کار می‌برد.

کاربرد واژه‌هایی مانند «دمدمه، بانگ غول و دیو، خار و خاشاک» به نیابت از «لفظ» که همه بار معنایی منفی دارند و در مقابل آنها کاربرد واژه‌هایی با بار معنایی مثبت از قبیل «جان، فکر، شیر، آفتاب» برای «معنا»، حکایت از ارزشی دارد که مولانا برای معنا قائل است.

علاوه بر نشانه‌های مزبور، نتایج استدلالهایی که مولانا برای مقایسهٔ لفظ و معنا انجام می‌دهد و در مقاله نمونه‌هایی از آن مطرح شد، همه بیانگر «اصالت معنا» در مثنوی است.

پی‌نوشتها

۱. روشنگری (Enlightenment)، نهضتی روشنفکرانه است که از اواخر قرن هفده در اروپای غربی شروع شد و در قرن هجده به کمال رسید. تأکید این نهضت بر ارزشیابی مجدد اصول و عقاید مذهبی، فلسفی و اجتماعی بود و هدفش آزادی اندیشهٔ انسان از قید تعصبات فکری بر پایهٔ خردگرایی و گسترش دایرهٔ شناخت انسان بود. نویسندگان دورهٔ روشنفکری معیارهای تازه‌ای چون نبوغ، زیبایی و قدرت تخیل را به معیار مورد قبول کلاسیک‌ها، یعنی عقل سلیم افزودند.

۲. کانت (Imanuel Kant) فیلسوف آلمانی(۱۷۲۴– ۱۸۰۴).

۳. سوسور (Ferdinand de Saussure) زبانشناس سوئیسی، بنیانگذار مکتب زبانشناسی ژنو(۱۸۵۷– ۱۹۱۳).

۴. ویتگنشتاین (Ludwig von Wittgenstein) فیلسوف اتریشی (۱۸۸۹–۱۹۵۱).

۵. رولان بارت (Roland Barthes) منتقد ادبی فرانسوی (۱۹۱۵–۱۹۸۰).

۶. امبرتو اکو (Umberto Eco) دانشمند و نویسندهٔ ایتالیایی (تولد ۱۹۳۲).

۷. کلود لوی اشتروس (Claud Levi Strauss) فیلسوف و مردم‌شناس برجستهٔ فرانسوی (۱۸۸۴– ۱۹۸۱).

۸. عدد سمت راست ممیز، شمارهٔ دفترهای ششگانهٔ مثنوی و عدد سمت چپ شمارهٔ بیت است.

منابع

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ تهران: نشر مرکز،۱۳۸۰.

ایگلتون، تری؛ ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

پورنامداریان، تقی؛ ***در سایهٔ آفتاب***؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.

_____؛ ***سفر در مه***؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۱.

چیتیک، ویلیام؛ ***راه عرفانی عشق: تعالیم معنوی مولوی***؛ ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی؛ تهران: پیکان، ۱۳۸۲.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***شعر بی‌دروغ ـ شعر بی‌نقاب***؛ چ ۴، تهران: جاویدان، ۱۳۶۳.

_____؛ ***بحر درکوزه: نقد و تفسیر قصه‌ها و تمثیلات مثنوی***؛چ ۸، تهران: علمی، ۱۳۷۸.

_____؛ ***سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی***؛ چ۸ ، ۲ج، تهران: علمی، ۱۳۷۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***شاعری در هجوم منتقدان***؛ تهران: آگه، ۱۳۷۵.

قیس رازی، شمس؛ ***المعجم فی معاییر الاشعار العجم***؛ تصحیح مدرس رضوی؛ چ۳، تهران: زوار،۱۳۶۰.

شیمل، آن ماری؛ ***شکوه شمس: سیری در آثار و افکار مولانا***؛ ترجمهٔ حسین لاهوتی؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۷.

عدنان، سعید؛ ***گرایشهای فلسفی‌در نقد ادبی***؛ ترجمهٔ نصرالله امامی؛ اهواز: دانشگاه شهید چمران، ۱۳۷۰.

قاسم‌زاده، محمد، و سحر دریایی (ویراستار)؛ ***ناگه غروب کدامین ستاره***؛ تهران: بزرگمهر، ۱۳۷۰.

مولانا، جلال‌الدین محمد؛ ***مثنوی***؛ تصحیح محمد استعلامی؛ دفتر۱، چ ۳، تهران: زوار،۱۳۷۱.

_____؛ ***مثنوی***؛ تصحیح محمد استعلامی؛ دفتر ۲، چ ۳، تهران: زوار، ۱۳۷۱.

_____؛ ***مثنوی***؛ تصحیح محمد استعلامی؛ دفتر ۳، تهران: زوار، ۱۳۶۳.

_____؛ ***مثنوی***؛ تصحیح محمد استعلامی؛ دفتر ۴، تهران: زوار، ۱۳۶۹.

_____؛***مثنوی***؛ تصحیح محمد استعلامی؛ دفتر ۵، تهران: زوار، ۱۳۷۰.

_____؛ ***مثنوی***؛ تصحیح محمد استعلامی؛ دفتر ۶، تهران: زوار، ۱۳۷۰.

ابهام[1] در شعر فارسی

دکتر علی محمدی*

مقدمه

از نظر اصطلاحی، شعر مبهم[2] به سروده‌ای گفته می‌شود که معنا در آن گنگ و مبهم باشد؛ یعنی یا دریافت مخاطب از معنای متن با دریافت مخاطبان دیگر یکسان نباشد، یا به طور کلی آن شعر «معنا» نداشته باشد. اما آیا در آثار ادبی، سروده یا سخن بی‌معنا یافت می‌شود؟ یا اینکه شعری هست که در حالی که ارزش ادبی خود را حفظ کرده، معنایش گنگ و مبهم باشد؟

یکی از ناقدان برجستهٔ شعر معاصر می‌گوید: «از نظر قدما، زبان بدون معنای قابل دریافت برای خواننده، زبان تلقی نمی‌شد. مفهوم کلمهٔ معنا از نظر کسانی که دربارهٔ شعر سخن می‌گفتند، ظاهراً روشن‌تر از آن بود که دربارهٔ ماهیت آن بخواهند تأمل کنند.» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۹۵)

شمس قیس رازی، پرآوازه‌ترین منتقد شعر کلاسیک عربی و فارسی، در تعریف شعر گفته است: «بدان که شعر در اصلِ لغت، سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی، موزون، متکرر، متساوی و حروف آخرین آن به یکدگر مانند و در این حد گفتند: سخن مرتب معنوی تا فرق باشد میان شعر و هذیان، کلام نامرتب بی‌معنا.» (قیس رازی، ۱۳۶۰: ۱۹۶)

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه همدان

بنابر گفتهٔ شمس قیس، شعر بی‌معنا هذیان بوده است. وی از قول ابوالهذیل علاف می‌گوید: «چون سخنی شنودی بی‌معنای لطیف، گفتی: هذا کلامٌ فارغٌ.» (همان، ۴۶۰)

بدین‌سان، در کهن‌ترین نوشته‌های بلاغی، اصطلاح «کلام فارغ» را برای شعر یا سخن بی‌معنا می‌بینیم؛ اما نه شمس قیس و نه دیگران نمونه‌ای از «کلام فارغ» یا هذیان را ارائه نداده‌اند که ما امروز بهتر بتوانیم دربارهٔ نداشتن معنا و ابهام در شعر، سخن بگوییم. فقط ابوالهذیل برای روشن شدن معنای «کلام فارغ» گفته است: «الفاظ اوعیهٔ معانی است و معانی امتعهٔ او؛ پس هر سخنی که در او معنایی لطیف نباشد، کی طباع اهل تمیز بدان میل بود، هم چنان باشد که وعایی خالی در وی هیچ متاعی نبُود.»[۳] (همان، ۴۶۱)

مولانا جلال‌الدین بلخی، شاعر و اندیشمند بزرگ سدهٔ هفتم، به جز یک بار که از نبودن یگانگی معنا در شعر سخن می‌گوید،[۴] مکرر از اهمیت معنا و بی‌اعتباری لفظ در مثنوی سخن گفته است.[۵] این در حالی است که بسیاری از غزلهای او در کلیات شمس، اگر نتوان گفت بی‌معناست، می‌توان گفت فاقد معنایی روشن است. بازبُرد و اسناد جمله در برخی از غزلهای او روشن نیست؛ برای مثال آنجا که می‌گوید:

هان سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود وا رهد از هر دو جهان بی‌حد و اندازه شود

(کلیات شمس، ۲۲۲)

معلوم نیست که چه کسی باید سخن تازه بگوید؟ سخن تازه که دو جهان (ملک و ملکوت) را تازه می‌کند، چه ویژگی‌ای دارد؟ وجود قراین در شعر و توجه به محور عمودی آن نیز نمی‌تواند پاسخی مناسب برای پرسشهای مزبور باشد. به همین دلیل منتقدی گفته است: «در غزلیات عرفانی، مثل بسیاری از غزلهای سنایی، عطار و به خصوص مولوی و حافظ که به سبب تجربیات خاص روحی، عنصر عاطفه کاملاً غلبه دارد، زبان در موارد بسیار نقش معنارسانی خود را از دست می‌دهد.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۶)

ابهام یا چندگانگی‌ای که در برخی غزلها و سخنان رمزی عارفان وجود دارد، همان است که برخی ناقدان از آن با عبارت «آیینگی در شعر» نام برده‌اند[۶] (افلاکی، ۲/ ۷۵۲). سخن آینه‌گون سخنی است که هر کس مخاطب آن باشد، معنایی متناسب با قامت برداشت خود، در آن می‌بیند. ابهام در این گونه سخنان، بیشتر به گوناگونی یا اختلاف معنا تعبیر می‌شود.

انسانها با وجود اختلافاتی که با یکدیگر دارند، گاه تفکر، نیاز و عاطفهٔ تقریباً یکسانی دارند. وقتی کسی از تجربه‌ای تازه خبر بدهد، ممکن است این تجربه، برای برخی دیگر نیز قابل دریافت باشد؛ اما مخاطبانی نیز هستند که قادر به درک آن تجربهٔ ویژه نیستند و نمی‌توانند آن را با تجربه‌های روزمرّهٔ خویش تطبیق دهند. اگر تجربهٔ یادشده مجال ظهور در زبان بیابد، برای این گروه از مخاطبان، آن زبان گنگ و مبهم خواهد بود. شیخ محمود شبستری می‌گوید:

سخنها چون به وفق منزل افتاد — در افهام خلایق مشکل افتاد
کسی را کاندرین «معنی» است حیران — ضرورت می‌شود دانستن آن

(شرح گلشن راز، ۷۲۵)

چون دانستن «معنا» ضرورت داشت، گروهی از مفسران و منتقدان به رمزگشایی این سخنان پرداخته‌اند. توجیه این کار کاملاً بدیهی است؛ زیرا «معنا» یکی از ستونهای اصلی شعر به حساب می‌آمد و اگر این رکن، ناکارامد می‌شد، بدیهی بود که برای ترمیم و بازساخت آن، باید به تفسیر و تأویل دست زد. این کار تجربهٔ ناآشنا در متن را به تجربهٔ آشنا و روزمره در زندگی بدل می‌کرد؛ لذا شعر برای خواننده پذیرفتنی و معنادار می‌شد.

کوششی که در برخی از تفسیر متنهای عرفانی و رمزی دیده می‌شود، از این حکایت دارد که برای مفسران و منتقدان، این نوشته‌ها کاملاً بدیهی بوده است؛ چه این سخنان معنا دارد و باید کوشید تا با به کاربستن کلیدها و روشهایی به آن رسید.

شیخ محمود شبستری در پاسخ پرسشی که برای رمزگشایی برخی واژه‌های عرفانی، مانند شراب و شمع و شاهد از او می‌شود، می‌گوید:

شراب و شمع و شاهد عین معنی است — که در هر صورتی او را تجلی است
شراب و شمع ذوق و نور عرفان — ببین شاهد که از کس نیست پنهان
شراب اینجا، زجاجه، شمع، مصباح — بود شاهد فروغ نور ارواح

(همان، ۷۶۱)

و دربارهٔ مفهوم بت و زنار و ناقوس در زبان عارفان نیز گفته است:

بت اینجا مظهر عشق است و وحدت — بود زنار بستن عقد خدمت
چه کفر و دین بود قایم به هستی — شود توحید عین بت‌پرستی
بت و زنار و ترسایی و ناقوس — اشارت شد همه بر ترک ناموس

(همان، ۷۶۴)

شرح و تفسیر شبستری، برخلاف عقیدهٔ خویش، چندان هم از اصطلاحات غامض عرفانی رمزگشایی نکرده است؛ به گونه‌ای که عبارات و اصطلاحات عارفانه همچنان در هاله‌ای از ابهام و رموز باقی مانده است؛ مثلاً در آن پاره که گفته است: شراب و شمع و شاهد عین معنی است، خود این جمله چه معنایی دارد؟ آیا معنای آن برای مخاطبی ورزیده در متون رمزی، روشن و آشکار است؟[۷] هم از این روست که بر شرح شبستری شرحهای گوناگونی نوشته شده است که یکی از مشهورترین آنها شرح محمد لاهیجی است.

هاتف اصفهانی نیز در ترجیع‌بند پرآوازهٔ خود گفته است:

هاتف ارباب معرفت که گهی — مست خوانندشان و گه هشیار
از می و بزم و ساقی و مطرب — وز مغ و دیر و شاهد و زنار
قصد ایشان نهفته اسراری است — که به ایما کنند گاه اظهار
پی بری گر به رازشان دانی — که همین است سرّ آن اسرار
که یکی هست و هیچ نیست جز او — وحدهٔ لا الاهَ الاّ هو

(دیوان)

حاصل سخن اینکه در گذشته حتی برای غزلهای عرفانی که برخی از آنها گنجایی معانی گوناگون داشت، مفسرانی با آشکار کردن معنای پاره‌ای اصطلاحات و قرار دادن روشهای ویژه، حد و مرزی تعیین کرده بودند و در خیالشان هم خطور نمی‌کرد که این سخنان، بی‌معنا یا چندمعنا باشد. این در حالی است که شراب و شاهد، بزم و ساقی و مطرب، و مغ و دیر و زنارِ هر کس، می‌تواند مخصوص عالم خودش باشد. آن پرسش بیجای تیمور –اگر سخن دولتشاه بجا باشد– که از حافظ پرسیده بود: من سمرقند و بخارا را به هزاران خون دل فتح کردم، تو چگونه آن ملک را به خال هندویی می‌بخشی؟ حاکی از این است که حافظ می‌خواسته، سمرقند و بخارای خود را به آن ترک شیرازی ببخشد نه آنچه تیمور گشوده بود. پاسخ حافظ هم که گفته بود: قربان! از این دست بخششهاست که به این روز افتاده‌ام، پاسخی سخت شاطرانه بوده است![۸] (دولتشاه، ۱۹۰۱ م: ۳۰۷).

بنابراین، ابهامِ سخنان رمزی عارفان –که گفتیم مربوط به تجربه‌های شخصی بوده است– با کمک کلیدواژه‌هایی که معنای خاصی یافته بود، تا اندازه‌ای برطرف می‌شد؛ اگرچه حکم برطرف شدن ابهام آن اشعار، چندان قوی و مستدل نبود و هر آن امکان نپذیرفتن آن معنا برای

خواننده وجود داشت. به عنوان نمونه، این غزل مولانا با کدام معیارهای زبانی قابل تفسیر خواهد بود؟

رَستم از این نفس و هوا زنده بلا مرده بلا — زنده و مرده وطنم، نیست به جز فضل خدا
رَستم از این بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل! — مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا
قافیه و مفعله را گو همه سیلاب ببر — پوست بود، پوست بود، درخور مغز شعرا
من خَمُشَم خسته‌گلو، عارف گوینده بگو — زان که تو داوود منی، من چو کُهم رفته ز جا
مرد سخن را چه خبر از خمُشی همچو شکر — خشک چه داند، چه بود تراللا تراللا

(گزیدهٔ غزلیات شمس، ۲۴)

این نفس و هوا که اشارهٔ نزدیک به آن دارد، کدام است؟ آیا قرینه‌ای حضوری برای مخاطب وجود دارد که به سادگی مرجع این ضمیر را بیابد؟ اگر رَستن به معنای مردن است، مگر مردن در تجربهٔ عارف رهایی و رسیدن نیست؟ پس چرا باید بلا باشد؟ در فضل خدا چگونه می‌توان وطن گزید؟ برای مرده وطن چه معنایی دارد؟ انسانی که از بیت و غزل رسته، چگونه بیت و غزل می‌گوید؟ این شه و سلطان ازل کیست؟ مفتعلن چگونه می‌تواند کسی را بکشد؟ آن چه سیلابی است که قافیه را می‌برد؟ اگر پوست درخور مغز شعراست، گویندهٔ این سخنان مگر شاعر نیست؟ اگر شاعر خموش است، این نغمهٔ زلال از گلوی چه کسی می‌ریزد؟ از گلوی خسته (مجروح) چگونه شعر می‌تراود؟ داوود با کوه ز جا رفته (مُنْدَک) چه پیوندی دارد؟ شاعر مرد سخن است یا خموش؟ اگر خموش است، این سخن سحرآمیز و این ترانهٔ دل‌انگیز از نای که می‌جوشد؟ تراللا چه معنایی دارد؟

بیان پرسشهای فوق نه بدان معناست که پاسخی درخور آنها نیست؛ این غزل و غزلهای مشابه، بارها تفسیر و تأویل شده‌اند و هر کس به فراخور دریافت خویش، معنایی به آنها داده است. حرف بر سر این است که اگر بشود معنایی زیبا و شایسته برای بیتهای بالا یافت، از سویی می‌توان ایرادهای دستوری و منطقی بجایی نیز از آنها گرفت. چنین نیست که فقط با اصطلاحات عرفانی موجود بتوان همهٔ آن ابیات و اشعار را رمزگشایی کرد یا تا حد معنای نهایی و یگانه، تمام ژرفای آن را کاوید.

اما در شعر معاصر، سخن از تاریکی و ابهامی است که در مسیر رسیدن به معنا، از عین به ذهن وجود دارد. این ابهام آن‌گاه برطرف می‌شود که بتوان میان این دو، مبتنی بر پذیرش ذهن

و معیارهای زیبایی‌شناسی، پیوندی برقرار کرد. اگر این کار انجام گیرد، ابهام و گنگی برطرف شده است و دیگر خواننده نباید نگران این دغدغه باشد که آیا این تناسب درک‌شدهٔ من‌عندی با پیوندی که در ذهن شاعر یا نویسنده ایجاد شده بود، مطابقت دارد یا نه؟

هرگاه شعر را از نظر روانشناسی، هماهنگی‌ای بدانیم که میان بازوهای شناخت صورت می‌گیرد[۹] (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۴۹)، در روند یادشده، این پیوند میان عین و ذهن شکل گرفته است و حاصل آن سرخوشی و نشاطی است که نصیب مخاطب می‌شود. این همان بهره‌ای است که در غایت شعر جست‌وجو می‌کنند؛ یعنی دست یافتن به شناختی که برخوردار از دریافت و چششی زیبایی‌شناسانه باشد.[۱۰]

اکنون باید بکوشیم به این پرسش پاسخ دهیم که آیا هرگونه گنگی و ابهام در ادبیات، درخور ستایش است؟ بی‌تردید، پاسخ این پرسش باید منفی باشد. ابهام در سخن تا آنجا که موجب کوشش ذهنی مخاطب برای درک پیوند میان عینیت و ذهنیت باشد و حاکی از دریافت لذتی زیباشناسانه شود، پذیرفتنی است و می‌توان آن را جزء ارزشهای ادبی انگاشت؛ اگر جز این باشد، به یک رکن اصلی ادبیات که همان اثر (متن) است، خلل وارد شده است. اگر همهٔ ارزش متن به این باشد که مخاطب آن را بازسازی کند و برای نشانه‌های موجود در آن، مصداقهای احتمالی و ذهنی بسازد، دیگر آنچه درخور ستایش است، ذهن خیال‌پرور و کاشف مخاطب است؛ بنابراین با این روش از هر اثری می‌توان شاهکار ساخت و چون همه چیز به ذهنیت مخاطب وابسته است، کوشش برای داوری و ارزشگذاریِ متن کاری بیهوده است.

داشتن جوهرهٔ هنری از ویژگیهای انکارناپذیر اثر ادبی است. اثر ادبی باید خود به خود اهمیتی داشته باشد که ذهن مخاطب را به جست‌وجو وادارد و زمینهٔ پرواز خیال را برای او مهیا سازد. برای نمونه از سرودهٔ مُشرف اصفهانی یاد می‌کنیم. مُشرف اصفهانی وادار به ساخت منظومه‌های بی‌معنایی شده بود و شرط نهاده شده بود که اگر معنایی در بیت یا ابیات آن بیابند، می‌توانند به اندازهٔ هر معنا دندانی از او بکنند. یکی از آن منظومه‌ها، اسکندرنامه است که در آن کتاب گفته است:

اگر عاقلی بخیه بر مو مزن — به جز پنبه بر نعل آهو مزن
سوی مطبخ افکن ره کوچه را — منه در بغل آش آلوچه را
که نعل از تحمل مربا شود — به صبر آسیا کهنه حلوا شود

ز افسار زنبور و شلوار ببر قفس می‌توان ساخت اما به صبر''

(اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۶۸)

شاید بتوان با آسمان ریسمان کردن معنایی برای سرودهٔ مذکور یافت: بخیه بر مو زدن را کنایه از کاری سخت گرفت؛ راه کوچه به مطبخ افکندن را شکم‌بارگی و مربا شدن نعل را ثمره دادن شکیبایی معنا کرد. البته با این تفسیرها و تأویلهای مهمل در واقع خود را در معرض تمسخر خوانندگان قرار می‌دهیم.

داشتن جوهرهٔ هنری، لازمهٔ اثر ادبی است. هر نوشتهٔ بی‌سر و ته و گنگی نمی‌تواند در قالب اثر ادبی درخور ستایش باشد. منتقدان متون کلاسیک نیز در گذشته، هر سخن موزون و مقفایی را شعر نمی‌دانستند و فقط با داشتن وزن و قافیه آن را ارزشگذاری نمی‌کردند.

ابهام آن‌گاه مایهٔ برجستگی و برتری اثری است که در خدمت عناصر زیبایی و سیر عاطفی آن نوشته باشد؛ بدون اینکه در شکل‌گیری اثر، تصنع و تکلفی به کار رفته باشد. برجستگی این ابهام بسته به پیوند و تناسبی است که شاعر میان ابزارهای شناخت خویش برقرار می‌کند. این تناسب و پیوند، هرچه هست، نباید دور از معیارهای عاطفی، زیبایی‌شناسانه و حتی با کمی مسامحهٔ خردورزانه باشد. البته نمی‌خواهیم برای اثر و ذهن مخاطب، فرمان از پیش پذیرفته‌شده یا معیارهای کلیشه‌ای تجویز کنیم؛ همچنین با نتیجه‌ای که از اثر ادبی و کوشش ذهنی مخاطب به دست می‌آید، کاری نداریم؛ سخن بر سر این است که آنچه حاصل این برداشت است، باید از پشتوانهٔ پذیرشهای عمومی زیبایی‌شناسان و منتقدان برخوردار، و با سنجه‌های نسبی همگانی مطابق باشد. این شرط اجازه نمی‌دهد که ابهام در سخن لگام‌گسیخته عمل کند.

ابهام و گنگی در شعر قدیم

گنگی در شعر کهن وقتی ظاهر می‌شود که مخاطب برای دریافت معنای شعر، دچار مشکل شود و نتواند معنای تمام یا بخشی از ابیات را بفهمد. همان‌طور که می‌دانیم، ابزار شاعر برای آفرینش اثر ادبی، واژه‌ها و نشانه‌ها هستند. تا زمانی که رابطهٔ میان نشانه و معنا براساس معنای راستین نشانه‌ها باشد، معنای نهاده در متن، روشن و دور از شائبهٔ ابهام است؛ اما هرگاه

مخاطب در برخورد با نشانه‌ای نتواند به معنای خاصی دست یابد، ابهام و گنگی آغاز شده است.

ابهام در متون کلاسیک یا وابسته به دشواری واژه‌ها و پیچیدگی ساختار دستوری است، یا در باریکی خیالی است که برای زیبایی سخن به کار بسته شده است.

۱. واژه‌های دشوار

یکی از ناهنجاریهایی که در بلاغت معنا یا فصاحت کلام در شعر کلاسیک، خلل وارد می‌کرد، دشواری واژه‌ها یا واژه‌های دشوار بود. روند یکسان زبان ادبی، سنجه‌های پابرجا و یک‌دست مضمونها و آرایه‌ها و تکراری و ملموس بودن پیامها کار خوانندهٔ شعر کهن را آسان کرده بود. در سراسر شاهنامهٔ فردوسی، دیوان ناصرخسرو، سروده‌های در امان ماندهٔ رودکی و ستایش‌نامه‌های فرخی و منوچهری و همگنان آنها، بیتهایی که بتوان در آنها واژه‌ای دشوار یافت که به هنجار معنوی شعر خلل وارد کند، در برابر بسامد آن سروده‌ها، ناچیز است. برخی از دشواریهای واژگانی، بنا بر روال سخن و پیش و پس کردن تعبیرها برطرف شدنی است؛ اما در برخی دیگر، این امکان همیشه نمی‌تواند مخاطب را به دریافت معنای واژهٔ مورد نظر راهنمایی کند. آنجا که رودکی می‌گوید:

رفیقا چند گویی کو نشاطت — بنگریزد کس از گرم آفروسه
مرا امروز توبه سود دارد — چنان چون دردمندان را شنوسه

(دیوان، ۵۴)

آفروسه (آفروشه) و شنوسه واژگانی نیستند که در شعر کلاسیک بسامد فراوانی داشته باشند؛ به همین سبب مخاطب نمی‌تواند به معنای مورد نظر در بیت دست یابد، مگر اینکه بداند آفروسه نوعی خوردنی (حلوا) و شنوسه همان عطسه است، در این صورت گنگی و ابهام در بیت برطرف شده است. در این بیت نیز:

شدم پیر بدین‌سان و تو هم خود نه جوانی — مرا سینه پر انجوخ و تو چون چفته کمانی

(همان، ۱۰۴)

اگر انجوخ و چفته‌کمان معنا شوند، ابهام معنایی از بین رفته است. ناصرخسرو گفته است:

کم خور و مفروش به نان آب روی — سنگ خور از ننگ و سفال سکال

(دیوان، ۳۴۸)

چون معنای سکال روشن نبوده است، استاد مجتبی مینوی در برابر آن نشان پرسش گذاشته است.

۲. پیچیدگی ساختار دستوری

یکی دیگر از دشواریهای مخاطب در فهم شعر کهن، پیچیدگی ساختار دستوری متن است. این بیت را در نظر بگیرید:

از این سو هزار و از آن سو هزار چو برهم زدند، کشته شد صد هزار

خواننده می‌پرسد اگر دو هزار سپاهی برهم زنند (با هم درگیر شدند)، چه شد که صد هزار کشته شدند؟[۱۲] سرایندهٔ دیگری گفته است:

من مستم و چشم تو مقابل هشیار ز باده کی شود مست

می‌خواسته بگوید که مست از باده هشیار نمی‌شود؛ اما مخاطب برای رسیدن به این معنا باید بر ساختار دستوری بیت تأمل ویژه داشته باشد.

از دیگر دشواریهای دستوری، نیاوردن (حذف) بخشی از سخن در جمله است. حذف اگر به قرینهٔ نزدیک باشد، دشواریِ چندانی در کار نیست. دشواری آنجاست که حذف پاره‌ای از سخن، خواننده را از هیجان پی‌درپی متن خارج کند و او را در جایگزینی انواع دیگر، سرگردان سازد. به بیت زیر از ناصرخسرو توجه کنید:

اگر بار خرد داری و گر نی سپیداری سپیداری سپیدار[۱۳]

(دیوان، ۱۸)

پیام و خواست سراینده بر مخاطبِ این نوع ادبی آشکار است، اما اگر بخواهیم بیت را با توجه به محور هم‌نشینی و جانشینی معنا کنیم و بنابر سنجه‌های زبانی، نهاد، گزاره و دیگر عناصر سازندهٔ ضروری جمله را بیابیم، با مشکل روبه‌رو می‌شویم. اگر بار خرد داری چه چیزی روی می‌دهد که اگر نداشته باشی، سپیدار هستی؟

در برخی بیتها، نیاوردن بخشی از جمله، چنان پیچیده و دشوار می‌شود که بیت را به معمایی ناگشودنی تبدیل می‌کند. دکتر شفیعی دربارهٔ این بیتِ بیدل:

حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است طاووس جلوه‌زار تو آیینه‌خانه‌ای است

(۱۷)

می‌گوید: «از یک‌یک اجزای این شعر، می‌توان لذت شعری و هنری برد و می‌توان عناصر تشکیل‌دهندهٔ معنا را جداجدا دریافت؛ اما به طور کلی، مجموعِ قصد گوینده معلوم نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۲۰)

در بیت دیگری، حذف، بیت را به گره کوری تبدیل کرده است که برای بازکردن آن باید با چنگ و دندان کوشید:

آنچه بر من می‌رود، گر بر شتر رفتی ز غم کافر حربی زدی در جنت‌المأوا قدم[۱۴]

خواننده از کجا باید بداند که میان آنچه بر شاعر رفته است، با بردباری شتر و خرامیدن کافر حربی در بهشت چه پیوندی برقرار است؟[۱۵]

۳. آرایه‌های ادبی

گنگی و ابهام در گسترهٔ زیباییهای سخن به یک اندازه نیست. در برخی از آرایه‌ها، توقف مخاطب برای رسیدن به معنای مورد نظر بسیار اندک است و در برخی بیشتر؛ اما نکتهٔ مهم این است که معنای مورد نظر، یکی است و همهٔ کوششها باید در راه رسیدن به آن معنای یگانه صورت گیرد. از میان آرایشهای ادبی، ما در اینجا به مبحث مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، معما، لغز و تمثیل اشاره می‌کنیم.

مجاز[۱۶]

در آرایش مجاز، برای رسیدن از نشانه به معنا (دال به مدلول) اندکی درنگ لازم است. پیداست که این درنگ بیشتر در برخوردِ نخستین بارِ مخاطب با مجاز است، نه در کاربردهای کلیشه‌ای آن. آنجا که می‌گوییم: فلان کس پای پیش نهاد و دست به تیغ برد و گردن فلان کس را زد، واژهٔ دست در معنای راستین خود به کار رفته است و هیچ گونه ابهامی در معنای آن واژه و در پی آن، در معنای جمله ایجاد نمی‌شود. اما اگر سخن از نشانه‌ای در میان باشد که معنای راستین آن نشانه اراده نشود و خواست گوینده، معنایی به جز معنای راستین باشد —اگر مجاز از انواع پیش‌پا افتاده و سادهٔ آن نیز نباشد— برای رسیدن به معنای غیرراستین (مجازی)، درنگ و توقف لازم است. در مثال مذکور پای پیش نهادن، کاربردی مجازی است.

برخی گفته‌اند که مجاز آنجا ارزش پیدا می‌کند که استعاره در میان باشد؛ زیرا در مجازی که استعاره نباشد، تخیل نقشی ندارد. از میان انواع مجاز: شرعی، عرفی، عقلی و لغوی، مجاز عقلی (اسناد مجازی) و مجاز لغوی (مرسل) در ادبیات بیشتر مورد توجه است. مجاز عقلی در استعارهٔ مکنیه و مجاز لغوی در استعارهٔ مصرحه ظهور پیدا می‌کند. هرگاه میان مفهوم معنای راستین و غیرراستین واژه پیوند همانندی باشد، مجاز لغوی در استعارهٔ مصرحه آمده است؛ اما اگر میان واژهٔ راستین و معنای غیرراستین پیوندی جز همانندی باشد، آن مجاز مرسل است. مجاز مرسل پیوندهای گوناگونی دارد. فردوسی آنجا که می‌گوید:

چو آن چامه بشنید بهرام گور بخَورد آن گران‌سنگ جام بلور

جام بلور، خوردنی نیست؛ اما پیوندی که جام بلور با اندرون جام دارد، گنگیِ پیش‌آمده را برطرف می‌کند. جام بلور با پیوند جای و جای‌گیر، «می» معنا می‌شود.

تشبیه[۱۷]

در تشبیه، در معنای موردنظر، ابهام چندانی پیش نمی‌آید؛ اما گذشتن از نشانه تا رسیدن به معنا، با اندکی درنگ صورت می‌گیرد. فردوسی در آغاز داستان بیژن و منیژه، متناسب با فضای حاکم بر جامعه و امکان جوانی خویش، از تشبیه‌های زیبا و تازه‌ای بهره جسته است:

شبی چون شبه روی شسته به قیر نه بهرام پیدا، نه کیوان، نه تیر
سپاه شب تیره بر دشت و راغ یکی فرش افکنده چون پرّ زاغ
چو پولاد زنگار خورد سپهر تو گفتی به قیر اندر اندوده چهر
نمودم ز هر سو به چشم اهرمن چو مار سیه باز کرده دهن
هر آن‌گه که بر زد یکی باد سرد چو زنگی برانگیخت ز انگشت گرد
چنان گشت باغ و لب جویبار کجا موج خیزد ز دریای قار

(بیژن و منیژه، ۱)

برای مثال، در بیت ششم، باغ و لب جویبار را به دریای قار (تیره و قیرگون) تشبیه کرده است که از آن موج برمی‌خیزد. در این تشبیه اندکی درنگ لازم است تا به مقصود گوینده دست یابیم. این خیال‌انگیزی همراه با شیفتگی حاصل از آن، سرعت رسیدن از نشانه (دال) به معنا (مدلول) را کند می‌کند.

استعاره[۱۸]

عالی‌ترین گونهٔ مجاز، استعاره است. استعاره مجازی است که میان معنای راستین و غیرراستین، پیوند همانندی برقرار باشد. بنا بر این گفته، یک گونه استعاره بیشتر نباید باشد و آن استعارهٔ آشکار (مصرحه) است. استعارهٔ پنهان (مکنیه) با رویکرد به تعریف مجاز (استعمال لفظ در معنای غیر ما وُضِعَ له)، اصولاً نباید در زمرهٔ استعاره باشد؛ زیرا مثلاً در پیوند «دست روزگار»، روزگار در معنای راستین خود به کار رفته است، اما معنای دست غیرواقعی است؛ پس می‌توان آن را در گروه مجازها جای داد[۱۹] (تفتازانی، ۲۲۴). از طرفی عنصر اصلی تشبیه، مشبه است نه مشبهٌ‌به؛ زیرا حذف مشبهٌ‌به ابهام چندانی در روند معنا ایجاد نمی‌کند؛ همان طور که اگر بگوییم: فلانی اسیر روزگار است، منظورمان این است که روزگار او را گرفتار کرده است. در اینجا منظور از روزگار، خود روزگار، و از دست، قدرت و اقتدار آن است؛ لذا در نظر کسانی که به نوع دوم استعاره اعتقاد دارند، روزگار مشبهی است که حضور دارد و مشبهٌ‌به که مثلاً انسان یا هر موجود دیگر باید باشد، حذف شده و یکی از لوازم آن باقی مانده است. نظامی گفته است:

چشمه درخشنده‌تر از چشم حور — تا برد از چشمهٔ خورشید نور
سبزه بر آن چشمه وضو ساخته — شکر وضو کرده و پرداخته

(مخزن‌الاسرار، ۵۷)

در بیت دوم، استعاره از نوع مکنیه دیده می‌شود. مشبهٌ‌به که گفتیم عنصری تزیینی است، حذف شده و مشبه موجود است. درنگ و توقف در این استعاره تا رسیدن به معنای مورد نظر، مانند تشبیه کوتاه است و می‌توان نموداری مثل تشبیه برای آن رسم کرد. اما در استعارهٔ آشکار، چون مشبه –که عنصر اصلی پیام است– در ذهن گوینده می‌ماند و مشبهٌ‌به ذکر می‌شود، معنا مبهم است؛ یعنی مدلول موجود در این‌گونه استعاره، مورد نظر گوینده نیست و خواننده ناچار است از آن مدلول بگذرد و به مدلول دیگری که خواستِ گوینده بوده است برسد. گنگی در این رهگذر از آنجا برطرف می‌شود که هم قرینهٔ صارفه و علاقهٔ شباهت در کلام موجود است، هم مدلول خاص و واحدی در نظر گوینده و خواننده بوده است که خواه ناخواه باید به آن رسید. با همین رویکرد، کاربرد استعارهٔ مصرحه در شعر کلاسیک، مشروط به رعایت علاقهٔ شباهت و

نیز قرینهٔ صارفه است تا مخاطب به معنا و مقصود واحد دست یابد. خاقانی در چکامهٔ «رخسار صبح» گفته است:

سرد است سخت سنبلهٔ رز به خرمن آر — تا سستی‌ای به عقرب سرما برافکند
بی‌صرفه در تنور کن آن زرّ صرف را — کاو شعله‌ها به صرفه و عوّا برافکند
مریخ بین که در زحل افتد پس از دهان — پروین‌صفت کواکب رخشا برافکند
طاووس بین که زاغ خورد و آن‌گه از گلو — گاورس ریزه‌های منقّا برافکند

(کزازی، ۱۳۶۸: ۲۵۹)

دکتر پورنامداریان در تفسیر ابهام ابیات فوق چنین گفته است: «ابهام در ابیات فوق، ناشی از وجود کلمات یا نشانه‌هایی است که به مدلولهای اولیه که برای آنها وضع شده‌اند، نمی‌توانند دلالت کنند... عدم سازگاری این مفاهیم یا مدلولهای حاصل از این عبارت با واقعیت و تجربه‌های ما، سبب می‌شود که مدلول حقیقی کلمات یا نشانه‌هایی که این مفاهیم را ساخته‌اند در اینجا ندیده بگیریم؛ چون در این حال این نشانه‌ها جنبهٔ دلالی خود را از دست داده‌اند. اما در شعر کهن ما نه می‌توانیم و نه لازم است که از خود به این نشانه‌ها معنا ببخشیم و آنها را تبدیل به دال کنیم. شاعر چون معنای از پیش معلومی را سروده است و آگاهانه آن را کتمان کرده است، قراین لازم را برای راهنمایی خواننده در سخن نهاده است و شباهتهای ملموس را نیز در کاربرد این استعاره‌ها رعایت کرده است. زمینهٔ معنایی سخن نیز قرینهٔ حالیِ دیگری است که خواننده را به سوی مقصد سخن هدایت می‌کند... به همین سبب در شعر خاقانی علی‌رغم تزاحم استعاره‌ها، زمینهٔ معنایی و قراین متعدد، خواننده را هدایت می‌کند که در همان فضای شعر از نشانه‌های اولیه و مذکور در کلام به نشانه‌های ثانوی، و با گذر از آنها، به مدلول، مفهوم یگانه و پذیرفتنی و قطعی و با تجربهٔ سازگار شعر برسد... بنابراین شعر خاقانی که در سطح دلالت اولیهٔ نشانه‌ها حکایت از تجربه‌ای ناآشنا و ناسازگار با افق ذهنی ما داشت، تبدیل به تجربه‌ای آشنا و پذیرفتنی یا معنادار می‌گردد: هوا سخت سرد است. هیمه‌های زرد و خشک مو را به فراوانی بیاور و آنها را که مثل طلای خالص زرین است، در تنور آتش بیفکن تا شعله‌های آتش به آسمان بلند شود و سرما را که مثل عقربی گزنده، با نیش سرمای خود ما را می‌گزد، سست و بی‌حال کند. آن‌گاه به تنور نگاه کن که چگونه آتش –که مثل سیارهٔ مریخ سرخ است– زغالها را –که مثل سیارهٔ زحل سیاه است– فرا می‌گیرد و مشتعل می‌کند و

گُله‌های آتش را مثل ستاره‌های پروین برافروخته می‌سازد، و نیز نگاه کن که چگونه شعله‌ها که مثل طاووس رنگارنگ است، زغالها را -که مثل زاغ سیاه است- در کام خود فرو می‌کشد و فروزان می‌کند و جرقه‌های آتش را -که مثل ارزنهای پاک شده است- به اطراف می‌پراکند.» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۰۵)

کنایه[۲۰]

به کار گرفتن کنایه در سخن، اگر از نوع تازه و بیگانه با هنجار زبانی ما باشد، سبب ابهام در شعر می‌شود. کنایه‌ای چون «تهمتن» در شمار واژگان پرکاربرد قاموسی درآمده است و آمدن آن در شعر ابهامی ایجاد نمی‌کند. کنایه بیشتر در گسترهٔ جمله یا ترکیب مصدری، و کمتر به صورت مفرد به کار می‌رود. از سویی معنای دومی یا مجازی‌ای دارد که برآمده از معنای تک‌تک اجزای سازندهٔ آن نیست. مجموعهٔ فراهم آمده به منزلهٔ نشانه‌ای است که بر نشانه یا معنای دیگری دلالت دارد.

تفاوت کنایه با استعاره در این است که در کنایه نه میان معنای حقیقی و مجازی آن پیوند همانندی است نه معنای ثانوی و مجازی آن به کمک قرینه به دست می‌آید. در استعاره، قرینه بیرون از بافت استعاره است؛ اما در کنایه، قرینه در بافت و ساخت خود کنایه نهفته است. آنچه خواننده را از معنای اولیه منصرف می‌کند، زمینهٔ معنایی سخن و بیگانگی آن معنا با بافت راستین جمله است. اگر کنایه تازه باشد و پیوندهای میان معنای نخست و معنای نهایی بیش از یکی باشد، ابهام آن از استعاره بیشتر است؛ با این حال، یک معنا بیشتر ندارد و هر مخاطب و خواننده‌ای باید بکوشد تا آن معنای یگانه را بیابد. خاقانی گفته است:

های خاقانی بنای عمر بر یخ کرده‌اند زو فقع مگشای کان محکم نخواهی یافتن

(دیوان، ۳۶۱)

فقع گشودن ترکیبی کنایی است که با چند واسطه به معنا و مدلول نهایی می‌رسد: فقاع گشودن در اینجا به معنای آروغ زدن است؛ کسی آروغ می‌زند که سیستم گوارش او خوب کار کند؛ آن که گوارش خوب دارد، لابد غذای خوبی خورده است؛ آن که غذای خوب می‌خورد، توانگر است؛ توانگر در ناز و نعمت زندگی می‌کند؛ آن که در ناز و نعمت زندگی کند، خواه ناخواه

خودستا و به خویش‌نازنده بار آمده است. خاقانی گفته است: ای خاقانی فقع مگشا؛ یعنی به خود مناز.

ایهام[۲۱]

ایهام یکی از زیباترین آرایه‌های ادبی است. در بلاغت عربی و پس از آن در زبان فارسی، آن را داشتن دو معنای دور و نزدیک تعریف کرده‌اند. گفته‌اند: ایهام آن است که گوینده واژه‌ای را آشکارا در معنای نزدیکش بیان کند؛ اما معنای دور آن را در نظر داشته باشد. در همین روند، خواه ناخواه چون گوینده قصدش از به‌کارگیری این صنعت، نوعی آشنایی‌زدایی در زبان است، ابهامی در معنا ایجاد می‌شود؛ به عنوان مثال در عبارت قرآنی «الرحمن علی العرش استوی» (طه/ ۵) گفته‌اند: استوی معنای نزدیکش استقرار و معنای دورش استیلاست (خطیب قزوینی، ۹۰:۱۴۱۸). در این قطعه:

ابیاتُ شعرک کالقصور و لا قصور بها یعیق
و من العجائب لفظها حُرّ و معناها رقیق[۲۲]

(هاشمی، ۱۳۹۸: ۳۶۳)

معنای نزدیک رقیق که با حر تناسب دارد، اسیر و گرفتار است و معنای دورش لطیف و نازک.

ایهام در زبان فارسی با آنچه در زبان عربی آمده است، فرق دارد. در زبان فارسی ایهام، کاربردی است که دو معنای برابر داشته باشد و مخاطب آزاد است که یکی از دو معنا یا هر دو را برگزیند، مشروط به اینکه اگر یکی را برگزید، نظر به دیگری نیز داشته باشد. در این چهارپاره:

به گرد لب خط از عنبر نوشتی بساط خوبرویان در نوشتی
کسی بالاتر از یاقوت ننوشت تو از یاقوت بالاتر نوشتی

(همایی، ۱۳۷۷: ۲۷۱)

در پارهٔ سوم و چهارم، در واژهٔ یاقوت ایهام است. درست نیست که برای چنین ایهامی دو معنای دور و نزدیک قائل شویم؛ با این حال دریافت معنای دوم یاقوت و پی بردن به دیگر ملازمات آن تأمل‌برانگیز است.

لغز[۲۳]

یکی دیگر از آرایه‌های معنوی، لغز یا چیستان است. در چیستان ویژگیهای چیزی را بدون آوردن نام آن در سخن، بیان می‌کنند و از مخاطب می‌خواهند که به معنا یا خواست گوینده پی ببرد. گرچه در این آرایه، دریافت معنا به مخاطب سپرده شده است، معنا نباید خیلی پیچیده و دیریاب باشد، اگر نه از حریم معما سر بیرون می‌آورد. با این حال همین لغز هم ممکن است مخاطب را به این فکر بیاندازد که منظور گوینده چه خواهد بود؟ مانند:

لعبتی چیست نغز و خاک مزاج — که به آبی است از جهان خرسند
دست بر سر نهاده پنداری — به سر خویش می‌خورد سوگند[۲۴]

(کزاری، ۱۳۷۳: ۱۶۵)

لغزهای شمع از منوچهری، شمشیر از عنصری، آب از جمال‌الدین اصفهانی و ابر از مسعود سعد از لغزهای معروف ادبیات فارسی‌اند.

معمّا[۲۵]

معمّا از لغز دشوارتر و دیریاب‌تر است. دیریابی آن به دلیل وجود برخی پیچیدگیهای ویژه‌ای است که در آن وجود دارد. برای حل مسئله و فهم معنای معما باید از ابزارهایی بهره گرفت؛ مانند معمای مشهور زیر که در حساب جمل آمده است:

گر بخواهی نام آن زیبارخ سیمین بدن — رو تو قلب قلب را بر قلبِ قلبِ قلب زن

اگر قلب قلب را بر قلب قلب بزنی، از این آبکاری، بلقیس به عمل خواهد آمد.

در مبحث لغز و معمّا، باید این نکته را یادآوری کرد که اگر آگاهیهای تاریخی و مقطعی به کمک مخاطب نیایند، این احتمال وجود خواهد داشت که مخاطب به مقصود گوینده هرگز پی نبرد و معنا در کمون بماند؛ اما این درنیافتن معنا، به معنای بی‌معنایی متن یا عبارت نیست. از آنجا که رسیدن به معنای مورد نظر در ماده‌تاریخ شبیه به کاربرد معمّا است، ما در اینجا از این صنعت بدیعی سخن نگفتیم.

تمثیل[۲۶]

تمثیل بیشتر در داستان بیان می‌شود و آن است که گوینده بنابر دوراندیشی و نیز اثبات و ابلاغ معنا، از بیان معنای آشکار خودداری کند. هدف از به‌کارگیری تمثیل برای اهل ادب قابل فهم و

دریافت است؛ اما به ندرت پیش می‌آید که مخاطبی به قصد گوینده پی‌نبرد. ارزش ادبی تمثیل به «این‌همانی» و تطبیق یک به یک عناصر داستان با عناصر مورد نظر در عالم عین است. تمثیلهای کلیله و دمنه، مثنوی و منطق‌الطیر از تمثیلهای خوب زبان فارسی‌اند.

ابهام در ادبیات و شعر معاصر[۲۷]

در شعر نو، مانند برخی از شعرهای نیما و پیروان او، از راه پیوندهای یادشده، به معنای یگانه‌ای نمی‌توان رسید و به پرسش «معنا چیست؟» پاسخ خشنودکننده‌ای نمی‌توان داد. در این دست سروده‌ها، زمینهٔ سخن و شیوهٔ بیان به گونه‌ای است که براساس نشانه‌های یادشده، خواننده به تجربه‌ای درخور فهم و برابر با ذهنیت خویش نمی‌رسد. در سروده نیز یادکرد آشکار و روشنی که خواننده را متوجه نشانه‌های او کند، نیست. به ناچار خواننده از نشانه‌های ذکرشده در سخن به معنای قراردادی آنها در زبان، یعنی بیرون از فضای شعر می‌رود؛ آن‌گاه در امکانات دلالت‌کنندهٔ بالقوهٔ معنا درنگ می‌کند و از میان آن امکانات، آنها را که با زمینهٔ کلی و عمومی شعر و نیز سایر نشانه‌ها مناسبت دارد، برمی‌گزیند و به منزلهٔ نشانه‌های احتمالی و ثانوی به درون شعر می‌آورد و در جهت ابزارهای معنایی شعر می‌آزماید تا به معنا و مدلولی درخور با افق ذهنی و چشم‌داشت خود و امکانات عمومی شعر دست یابد. طبیعی است خواننده‌ای که بر اساس این رهگذر شعر را می‌پذیرد، خوانندهٔ منفعلی نیست، بلکه فعالیت ذهنی او در کمال بخشیدن به شعر نقش اساسی دارد. مسیری را که خواننده از ابتدای خواندن تا کشف معنای مورد نظر می‌پیماید، «تأویل» می‌گویند. این ابهام در شعر نو، برآمده از ورود ناآگاهی در سامان گرفتن و آفرینش شعر است. یونگ به این گونه سروده‌ها «سرودهٔ روانشناسانه» می‌گوید که مبتنی بر کشف و شهود و محصول جذبه است (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۷۳). شعر کلاسیک به سبب دخالت نداشتن ناخودآگاهی در آن یا تبدیل کردن مضامین ناآگاه به آگاه از راه هم‌سازی با تجربه‌های عادی و قابل درک مخاطب، فاقد آن ابهامی است که در شعر نو از آن سخن رفت. در شعر نو پرسش خواننده که «معنای این سروده چیست؟» از جنس پرسش خوانندهٔ شعر کلاسیک نیست. در شعر کلاسیک معنایی واحد پیش روی خواننده، و در پشت هر ابهامی وجود داشت که باید پس از جست‌وجو به آن رسید، در حالی که در شعر نو، معنا وابسته به مخاطب است. گنگی و ابهام در سروده‌های نو رمز جاودانگی آن است. در شعر

نو، ابهام جانشین پیچیدگی و دشواری در شعر کهن شده است؛ البته منظور من از شعر نو، شعرهای مشهور نیما، شاملو و دیگر شاعران پرآوازهٔ معاصر است.[۲۸]

پی‌نوشتها

۱. واژهٔ ابهام که معادل انگلیسی آن (Ambiguity) است از زبان عربی اخذ شده است. در باب افعال از مجرد (بَهَمَ) به معنای دشواری و گنگی، در زبان فارسی رواج دارد. در متنهای قدیم‌تر این واژه با معنای یادشده کاربرد نداشته است؛ اما اسم مفعول آن، یعنی واژهٔ مبهم با همین معنا در زبان عربی و فارسی به کار رفته است. ریشهٔ آن بیشتر با معنای تاریک و سیاهی قرین است. بهیم بر وزن فعیل به معنای سیاهی است که هنوز هم در زبان عربی به کار می‌رود. در متون برگزیدهٔ ادبیات کهن، رگه‌هایی از ابهام شعری می‌توان یافت؛ اما در کتب بلاغت قدیم، ابهام آرایهٔ ادبی تعریف شده است. دکتر کزّازی در کتاب بدیع خود از آرایهٔ ابهام نام می‌برد (۱۴۴)؛ اما مصداقهایی که او از آنها با نام ابهام یاد می‌کند، می‌توان در گروه آرایه‌های ایهام یا توجیه (محتمل‌الضدین) جای داد. کزّازی می‌گوید: «ابهام یا دوگانه آرایه‌ای است درونی که به ایهام می‌ماند. دوگانه آن است که در ساخت بیت یا جمله، احتمال دو معنای ناساز باشد؛ مانند خانه‌هاشان بلند و همت پست / یا رب این هر دو را برابر کن.» سکاکی از این آرایه با نام «توجیه» یاد می‌کند: «و منه التوجیه و هو ایراد الکلام محتملاً لوجهین مختلفین. کقول من قال لاعور: لیت عینیه سواء.»؛ یعنی از آن جمله (آرایه‌های بدیعی و معنوی) توجیه است و آن بیان سخن به گونه‌ای است که احتمال دو معنای مختلف باشد. مانند این سخن که کسی به یک چشم بگوید: کاش دو چشمش یکسان بود. مصرع یادشده از بشار پسر بُرد است که در یک چهارپاره گفته بود: خاط لی عمرو قباء / لیت عینیه سواء / قلتُ شعراً لیس یدری / اَ مدیحٌ ام هجاء (خطیب قزوینی، ۱۴۱۸: ۱۰۰).

۲. در این گزارش، هر جا سخن از شعر و ادبیات بیاید، هر دو معنای یکسان دارند.

۳. معنای واژه‌های سخن ابوالهذیل: اوعیه: جمع وعاء به معنای ظرف / امتعه: جمع متاع، به معنای مظروف / طباع: جمع طبع به معنای خوی و خصلت / اهل تمیز: خردمند و صاحب تشخیص.

۴. معنی اندر شعر جز با خبط نیست چون قلاسنگ است اندر ضبط نیست (۱/ ۱۵۲۸)

۵. این سخن چون پوست و معنی مغز دان این سخن چون نفس و معنی همچو جان (۱/ ۱۰۹۸)

و نیز : ای برادر قصه چون پیمانه است معنی اندر وی مثال دانه است

دانهٔ معنی بگیرد مرد عقل ننگرد پیمانه را گر گشت نقل (۲/ ۳۶۲۲-۲۳)

۶. افلاکی در این کتاب از قول حسام‌الدین، مرید مولانا، می‌گوید: «کلام خداوندگار ما به مثابت آیینه است؛ چه هر که معنایی می‌گوید و صورتی می‌بندد، صورت معنا خود را می‌گوید، آن معنا کلام مولانا

نیست.» و نیز نگاه کنید به: نامه‌های عین‌القضات، ۲۱۶، به نقل از سفر در مه، ۱۶ که گفته است: «شعر آینه‌ای است که هر کس نقد حال خویش را در آن می‌بیند.»

۷. شبستری دربارهٔ معنای «من» در سخن عارفان، گفته است: «دگر کردی سؤال از من که من چیست؟ / مرا از من خبر کن تا که من کیست؟ // چه هستی مطلق آید در اشارت / به لفظ من کنند از وی عبارت// و در پاسخ این پرسش: چه خواهد مرد معنی زآن عبارت / که دارد سوی چشم و لب اشارت// چه جوید از رخ و زلف و خط و خال / کسی کاندر مقامات است و احوال // می‌گوید: هر آن چیزی که در عالم عیان است / چو عکسی زآفتاب آن جهان است // جهان چون زلف و خط و خال و ابروست / که هر چیزی به جای خویش نیکوست // تجلی گه جمال و گه جلال است / رخ و زلف آن معانی را مثال است // صفات حق تعالی لطف و قهر است / رخ و زلف بتان را زآن دو بهر است // و نیز در معنای رمزی مسافر گفته است: مسافر آن بود کو بگذرد زود / ز خود صافی شود چون آتش از دود // (به ترتیب ۷۳۷، ۷۳۸ و ۷۵۷)

۸. مفهوم این نقد برگرفته از سخن دولتشاه سمرقندی، در تذکره‌الشعرا است: «حکایت کنند که در وقتی که سلطان صاحب‌قران اعظم، امیرتیمور گورکان –انارالله برهانه– فارس را مسخّر ساخت، در سنهٔ خمس و تسعین و سبع مائه و شاه منصور را به قتل رسانید. خواجه حافظ در حیات بود. کس فرستاد و او را طلب کرد. چون حاضر شد گفت: من به ضرب شمشیر آبدار اکثر ربع مسکون را مسخّر ساختم و هزاران جای و ولایت را ویران کردم تا سمرقند و بخارا که وطن مألوف و تخت‌گاه من است آبادان سازم، تو مردک به یک خال هندوی ترک شیرازی سمرقند و بخارای ما را می‌فروشی؟... خواجه حافظ زمین خدمت را بوسه داد و گفت: ای سلطان عالم از آن نوع بخشندگی است که بدین روز افتاده‌ام.» ر.ک. (سمرقندی، ۱۹۰۱: ۳۰۷) بیت حافظ: اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را / به خال هندویش بخشم، سمرقند و بخارا را (بختیاری، ۱۳۷۶: ۳).

۹. این تعریفی است که دکتر زرین‌کوب از شعر مبتنی بر دیدگاه روان‌شناسانه به دست می‌دهد.

۱۰. روند خشنودی از جست‌وجوی معنا را با مثالی روشن‌تر بیان می‌کنم. در گذشته، کنار برخی از جاده‌ها، تیرکها یا نشانه‌هایی از سنگ و کلوخ و گاه چوب گذاشته می‌شد تا هنگام برف و کولاک یا سیاهی شب مسافران بتوانند راه را از بیراهه تشخیص دهند. صائب به این نشانه‌ها سنگ نشان گفته است: پیش هر سنگی که کردم سینه را صائب سپر / در بیابان طلب سنگ نشانی شد مرا// افسردگان چو سنگ نشانند خرج راه / پای به خواب رفته به منزل نمی‌رود (کریمی، ۱۳۶۹: ۲/ ۶۴ و ۱۷۱). فرض کنیم در جاده‌ای با همین مشخصات قرار گرفته‌ایم. ناگهان به جایی می‌رسیم که دیگر خبری از نشانه‌های هدایتگر نیست، چه می‌کنیم؟ مسلماً قصد بازگشت نداریم، اگر هم باز گردیم، فقط برای

بازبینی و بررسی مسیر احتمالی نشانه‌هایی است که از بین رفته‌اند. برای رسیدن به مقصد، ناچاریم به پیشروی ادامه دهیم؛ اما معلوم نیست که پیشروی در یک مسیر، ما را به سرمنزل مقصود می‌رساند؟ اگر رهگذر خردمندی باشیم، در مسیر طی‌شده، از خود نشانه‌هایی باقی می‌گذاریم تا راه بازگشت به مقطع را گم نکنیم. این رفت و آمد، در نهایت ما را به مقصد که هدف جست‌وجوی ماست، خواهد رساند. اگرچه تا رسیدن به این جایگاه، کوشش بسیاری کرده‌ایم، از اینکه به نتیجه‌ای دلخواه رسیده‌ایم، خشنودیم. حال این مثل را برابر می‌نهیم با سروده یا نوشته‌ای مبهم. نشانه‌های جاده همان واژه‌های متن هستند. مقطع جاده، همان جایی است که ما با پایان پذیرفتن نشانه‌های واژگانی، به نتیجهٔ رضایت‌بخش و مطلوب نرسیده‌ایم. رفت و برگشت در مسیرهای احتمالی و مقطع جاده، مسیرهای تأویل شعر است که پیموده می‌شود. رسیدن به منزل مقصود در جاده، همان خشنودی و پیوندی است که میان جهان عین و ذهن برقرار کرده‌ایم و به دریافتی مبتنی بر ذهن خویش رضایت داده‌ایم.

۱۱. میرزا حسین مشرف اصفهانی پنج مثنوی بر وزن خمسهٔ نظامی و امیرخسرو دهلوی دارد که همهٔ ابیات آن مثنویها، بی‌معنا است. مقرر شده بود که اگر او بتواند از پس این کار برآید، به هر بیت بی‌معنایی، مثقالی سیم ناب بگیرد و اگر خلاف آن ثابت شود، به هر بیت معنادار دندانی از او بکنند و بر مغزش بکوبند. آورده‌اند که بر سه بیت آن، معنا بستند و سه دندان از او کندند و بر سرش نشاندند (برای آگاهی بیشتر از او و شعرش ر. ک: اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۶۸).

۱۲. سرایندهٔ بیت یادشده می‌خواسته بگوید: صد هزار سپاهی برهم زدند، از این سو هزار و از آن سو هزار، جمعاً دو هزار سپاهی کشته شدند.

۱۳. حذف در این بیت را می‌توان با قرینهٔ حضوری یا لفظی موجود دانست. سپیداری، یعنی سپیدار هستی که مقابل آن سپیدار نیستی می‌شود. سپیدار بودن یا نبودن در حوزهٔ بلاغت قابل تفسیر است. سعدی گفته است: اگر به شرط وفا دوستی به جا آورد / وگر نه دوست مدارش تو نیز و دست بدار؛ یعنی اگر شرط وفا به جای آورد، دوست بدارش و نیز همو گفته: گر از حدیث تو کوته کنم زبان امید / که هیچ حاصل ازین گفت‌وگو نمی‌آید و نیز این جمله از ترجمهٔ تفسیر طبری: «بگو که اگر بیایی و مسلمان شوی و اگر نه که سپاهی بفرستم سوی شما که طاقت ایشان ندارید.» (زبان فارسی ۵، رشته ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۷۱: ۲۰۴).

۱۴. سرایندهٔ بیت را نمی‌شناسم؛ اما این بیت در آزمون دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان در سال ۱۳۷۵ پرسیده شده بود.

۱۵. در بیت اشاره به این آیهٔ قرآنی در سورهٔ اعراف است که: «لایدخلونَ الجنه حتّی یلجَ الجملُ فی سمّ الخیاط» (اعراف/ ۴۰). در قرآن به امر محالی اشاره رفته است که ورود کافر به بهشت غیرممکن است.

شاعر گفته است: غمی که من دارم –اگر شتر داشت– آن‌قدر لاغر و باریک می‌شد که از چشمهٔ سوزن می‌گذشت. گذر شتر از سوزن، جواز ورود کافر به بهشت را فراهم می‌آورد.

16. Trope
17. Simile
18. Metaphor

۱۹. برای شرح بیشتر در این خصوص نگاه کنید به: تفتازانی، ۲۲۴ به بعد؛ شمیسا، ۱۳۷۶: ۷۷.

20. Metonymy
21. Amphiboly

۲۲. معنای دو بیت عربی: بیتهای سرودهٔ تو چون کوشکهای بلند و به آسمان افراشته‌ای است و البته منظور از قصور، نواقصی نیست که شعر تو را زشت گرداند و از شگفتیهای شعر تو الفاظ آن است که برگزیده و منحصربه فرد است و معنای آن لطیف و صمیمی و شیرین و دلپذیر است (حُرّ در معنای آزاد مقابل رقیق به معنای بنده و بردهٔ زرخرید است. قصور و قصور نیز جناس تام دارد).

23. Puzzle

۲۴. منظور از این چیستان، کوزه است.

25. Riddle
26. Allegorical

۲۷. این بخش از گفتار، بیشتر از مبحث «ابهام در شعر نو» دکتر تقی پورنامداریان در کتاب خانه‌ام ابری است گرفته شده است.

۲۸. اصل این مقاله، کار تحقیقی درس مکتبهای ادبی در دورهٔ دکتری است.

منابع

احمدی، بابک؛ ***حقیقت و زیبایی***؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.

اخوان ثالث، مهدی؛ ***نقیضه و نقیضه‌سازان***؛ به کوشش ولی‌الله درودیان؛ تهران: زمستان، ۱۳۷۴.

افلاکی، شمس‌الدین محمد؛ ***مناقب‌العارفین***؛ تحسین یازیجی؛ ۲ج، آنقره، [بی‌تا].

بختیاری، پژمان؛ ***لسان‌الغیب، حافظ***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.

پورداوود، ابراهیم (به کوشش)؛ ***بیژن و منیژه*** از ***شاهنامه***؛ تهران: جویا، ۱۳۶۳.

پورنامداریان، تقی؛ ***خانه‌ام ابری است***؛ تهران: سروش، ۱۳۷۷.

ـــــــــــــ؛ ***سفر در مه***؛ تهران: چشم و چراغ، ۱۳۷۴.

تفتازانی، سعدالدین مسعود؛ ***مختصرالمعانی***؛ مؤسسهٔ دارالفکر قم، [بی‌تا].

خاقانی؛ ***دیوان***؛ به کوشش ضیاءالدین سجادی؛ چ۴، تهران: زوار، ۱۳۷۳.

خطیب قزوینی، جلال‌الدین محمد؛ ***التلخیص فی علوم البلاغه***؛حققه.. الدکتور عبدالحمید هنداوی؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، ۱۴۱۸ه.

رودکی؛ ***دیوان***؛ زیر نظر ی.براگینسکی؛ تهران: فخر رازی، ۱۳۶۷.

زرین‌کوب، عبدالحسین؛ ***نقد ادبی***؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۳.

سمرقندی، دولتشاه؛ ***تذکره‌الشعرا***؛ تصحیح ادوارد براون؛ چاپ لیدن بریل، ۱۹۰۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***شاعر آیینه‌ها***؛ چ۳، تهران: آگاه، ۱۳۷۱.

شمیسا، سیروس؛ ***بیان***؛ چ۶، تهران: فردوسی، ۱۳۷۶.

قیس رازی، شمس؛ ***المعجم***؛ تصحیح عبدالوهاب قزوینی و به اهتمام مدرس رضوی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۰.

کریمی، امیربانو؛ ***دویست و یک غزل صائب***؛ تهران: زوار، ۱۳۶۹.

کزازی، میرجلال‌الدین؛ ***رخسار صبح***؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.

ـــــــــــــــــ؛ «بدیع»، ***کتاب ماه***؛ (۱۳۷۳).

لاهیجی، محمد؛ ***شرح گلشن‌راز***؛ مقدمهٔ کیوان سمیعی؛ چ۵، تهران: سعدی، ۱۳۷۱.

مولوی؛ ***گزیدهٔ غزلیات شمس***؛ به کوشش شفیعی کدکنی؛ چ ۸ تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی، [بی‌تا].

ـــــــ؛ ***کلیات شمس تبریزی***؛ فروزانفر؛ چ۷، تهران: جاویدان، ۱۳۶۶.

ناصرخسرو؛ ***دیوان***؛ تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق؛ چ۵، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۸.

نظامی؛ ***مخزن‌الاسرار***؛ به کوشش وحید دستگردی؛ تهران: علمی، [بی‌تا].

هاتف اصفهانی؛ ***دیوان***؛ وحید دستگردی؛ فروغی، [بی‌تا].

هاشمی، احمد؛ ***جواهرالبلاغه***؛ الطبعه‌الثانیه عشره، بیروت: دارالفکر، ۱۳۹۸ه.

همایی، جلال‌الدین؛ ***فنون بلاغت و صناعت ادبی***؛ چ۱۴، تهران: مؤسسهٔ نشر هما، ۱۳۷۷.

اصل اصالت موسیقی در تصحیح بیتی از حافظ

دکتر جواد مرتضایی*

مقدمه

در میان نسخه‌های خطّی که از آثار نظم و نثر گذشته به دست ما رسیده است، نمی‌توان حتی دو نسخه را یافت که عیناً در کتابت و ضبط کلمات یکسان باشند. این اختلاف بین نسخ متأسّفانه به دلیل اهمالهایی است که ناسخان، خواسته یا ناخواسته، هنگام کتابت و نسخه‌برداری مرتکب می‌شده‌اند[1] و تقریباً می‌توان ادّعا کرد که هیچ نسخه‌ای وجود ندارد که تمامی متن آن دقیقاً منطبق با متن اصلی شاعر یا نویسنده باشد. بنابراین عموماً هنگام تصحیح متون، برای رسیدن به اصیل‌ترین ضبط، قدیم‌ترین نسخه را اصل و ملاک قرار می‌دهند و نسخه‌های دیگر را به ترتیب تقدّم زمانی در حکم نسخه بدل در نظر می‌گیرند. بنابراین تصحیح متن براساس قدیم‌ترین نسخه، امری معقول و منطقی به نظر می‌رسد؛ زیرا هرچه نسخه جدیدتر و با فاصلهٔ زمانی بیشتری از صاحب اثر باشد، احتمال تصرّف و تغییر در آن بیشتر است. نکته اینجاست که تاریخ نسخ، تاریخ کتابت آنهاست و هیچ ناسخی ذکر نمی‌کند که از کدام نسخه کتابت و استنساخ کرده، لذا ممکن است نسخه‌ای از لحاظ زمانی متأخّرتر از نسخه یا نسخ دیگر باشد؛ ولی تاریخ و اصالت نسخه‌ای که این نسخه از روی آن کتابت شده، قدیم‌تر و بیشتر باشد.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد – نیشابور

در مورد دیوان حافظ و اختلاف نسخه‌های آن، وضع به گونه‌ای دیگر است. اگر اختلاف و تغییر و تحریفهای نسخه‌های دیگر ناشی از دخل و تصرّف کاتبان است، این اختلاف و تغییر در نسخه‌های به جا مانده از دیوان حافظ بیشتر به دست خود او، و کمتر توسّط ناسخان ایجاد شده است. هوشنگ ابتهاج به درستی اشاره کرده است که «اگر از بعضی خطاهای کاتبان کم‌سواد -که تشخیص آن دشوار نیست- بگذریم و برخی اشتباههای سمعی و بصری آنان را نادیده بگیریم، سهم مختصری برای عمد و غرض کاتبان می‌ماند. عمدهٔ اختلافها و نسخه‌بدلها کار خود شاعر است که با وسواس و موشکافیِ شگفت‌آوری شعر را گام به گام به سوی کمال و تعالی لفظی و هنری برده است.» (ابتهاج، ۱۳۷۳: ۲۱)

با توجه به سال ولادت خواجه (حدود ۷۲۷ هـ . ق) و وفات خواجه (حدود ۷۹۲ هـ . ق) (صفا، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۰۶۶-۱۰۷۱)، نزدیک به پنجاه سال عمر شاعری می‌توان برای او در نظر گرفت. با تقسیم این سالها بر تعداد غزلهای او به این نتیجه می‌رسیم که او تقریباً در هر سال ده غزل سروده است. بدین ترتیب حافظ شاعری کم‌گوی، امّا دیرپسند و گزیده‌گوی است. آنچه در این سالها ذهن شاعر را بیش از همه به خود مشغول می‌داشته و با دقت و ظرافت بدان می‌پرداخته، پیرایش و پرداخت همهٔ عناصر شعرش (مضامین و عواطف مطرح در شعر، گزینش واژگان و تصاویر و موسیقی شعر) بوده است. آنچه در گزینش کلمات و چگونگی ساختار بیت در سیر تکاملی مبانی جمال‌شناسی شعر حافظ بسیار مؤثّر بوده، قانون و اصل اصالت موسیقی است.[۲] این قانون و اصل که در دوران رو به کمالِ شاعری، در اندیشهٔ او بوده، باعث تغییرات پی‌درپی در ابیات و انتخاب و جایگزینی واژگان شده است. سعی شاعر در این دوران در جهت انتخاب واژگانی است که آرایش واجها در آنها به‌گونه‌ای به کار رفته است که هنگام تلفظ هم‌مخرج یا قریب‌المخرج باشند تا بدین ترتیب جنبهٔ موسیقایی بیت درحوزهٔ اصوات غنی‌تر و سرشارتر شود.[۳]

از میان چهار نوع موسیقی شعر، موسیقی بیرونی (اوزان عروضی)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) و موسیقی داخلی (کلمات مسجّع درون و میان بیت) برای خواننده و مخاطب کاملاً محسوس و جنبهٔ موسیقایی آنها قابل درک و دریافت است؛ امّا موسیقی معنوی‌ای که برخی صنایع بدیعی برجسته در کلام ایجاد می‌کند، چون فاقد جنبهٔ آوایی و شنیداری است، محسوس نمی‌باشد. به عبارت دیگر آن بخش از موسیقی که به تعریف خاصّ آن با تشابهات نسبی میان

اقوام و ملل مختلف مربوط می‌شود، کاملاً محسوس و دریافتنی است. امّا موسیقی در مفهوم و تعریف عام خود–که انواع تناسب و تقارن برجسته و عالی را شامل می‌شود– در بعضی موارد، از جمله نوعِ موسیقی معنوی آن در شعر به سادگی محسوس و دریافتنی نیست. «موسیقی یک تعریف محدود، رایج و شناخته دارد که در تعریف ابن‌سینا عبارت است از: «بخشی از دانش ریاضیات که در آن از احوال نغمه‌ها به لحاظ هماهنگی یا عدم هماهنگی و از احوال ازمنهٔ موجود در فواصل نغمه‌ها بحث می‌شود تا دانسته شود که لحن چگونه تألیف می‌شود و یک تعریف شامل‌تر دارد که به گفتهٔ اخوان الصفا «علم نسبتها» است. در این چشم‌انداز بررسی هر نوع نظم و نظام و نسبت متقارنی در کاینات، حوزهٔ موسیقی است و محدود به تناظر و تقارن اصوات و حرکات و سکونها در حوزهٔ آواها نیست.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۹۴)

البته این تناظر و تناسب و نسبت متقارن بنا بر اعتبار، درجه و فضیلت، در حوزهٔ موسیقی جای می‌گیرد؛ به عنوان مثال چیدن چند سنگ و آجر با فواصل معیّن، نسبت متقارن و موسیقی محسوب نمی‌شود؛ اما همین سنگها و آجرها با مصالح و نقشهٔ قبلی و محاسبات و ایجاد تناظرها و تقارنها، بنا و هیئتی را شکل می‌دهد که ذهن و احساس آدمی با مشاهده و دریافت آن سرشار از نشاط و آرامش می‌شود که این خود نوعی موسیقی است. سخن گوته، شاعر بزرگ آلمان، که می‌گوید «من معماری را موسیقی منجمد می‌نامم» (همان، ۲۹۵)، برخاسته از همین دریافت تناظر و تناسب ارزشمند و دارای فضیلت است. این تناظر و تقابل و نسبتهای فاضل که ارزش و زیبایی آن را – همان‌طور که گفتیم– ذهن و احساس و عاطفهٔ آدمی با قانع شدن حسّ جمال‌شناسی‌اش درک می‌کند و می‌پذیرد و اصطلاحاً «موسیقی معنوی» نام دارد، در کلّ نظام هستی با حفظ شرط مذکور مصداق دارد. در حوزهٔ شعر نیز علاوه بر سه نوع موسیقی بارز و محسوس (بیرونی، کناری، داخلی)، برخی صنایع بدیعی که موجد این تناظر و تقابل فاضل و ارزشمند هستند، موسیقی معنوی محسوب می‌شوند. با توجه به این اصل منطقی که در جهان، هیچ دو امر یکسان و برابر وجود ندارد، صنایع بدیعی نیز دارای ارزش یکسان و برابر نیستند. تعداد صنایع بدیعی برجسته و زیبا تقریباً به عدد انگشتان دو دست است که متأسّفانه برخی ادبا و اهل بلاغت گذشته و حال به جای اینکه به فکر انجام دادن کارهای اساسی و ضروری در ادبیات و محدودهٔ بلاغت آن باشند، ذهن و اندیشهٔ خود را به صنعت‌تراشی و صنعت‌سازی از میان همین معدود صنایع بدیعی و ذکر شاخه‌ها و انشعاباتی از

آنها مشغول کرده‌اند که حاصل این کار جز خلق عناوین و اصطلاحات عجیب و غریب و درنتیجه دلزدگی متعلّمان این علم نیست. ملاک تعیین اعتبار و ارزش صنایع بدیعی ایجاد تناظر و تقابل و نسبتِ فاضل است و هر صنعتی که موجِد این تناظر و تناسب نباشد، ارزش زیبایی‌شناسی ندارد. «آنچه از صنایع بدیعی که در کتب معروف بلاغت یاد شده و ارزش و اعتباری می‌تواند داشته باشد، همانهاست که بر محور نوعی تناظر و تقابل استوار است ... ایهام، مطابقه (نیز شامل بیان نقیضی و حسّامیزی)، تبیین و تفسیر [تقریباً همان لفّ و نشر]، تلمیح، تقابل یا مراعات‌نظیر، تأکید المدح بما یشبه الذّم، تنسیق صفات، سیاقه‌الاعداد، ردّ العجز علی الصدر. از این مجموعه که بگذریم آنچه از صنایع بدیعی دویست و بیست‌گانه باقی می‌ماند به دو گروه قابل تقسیم است: یا صورتهایی از همین صنایع است که بهر حال می‌تواند برخوردار از نوعی موسیقی صوتی یا معنوی باشد و تعدد نامها مشکلی را نمی‌گشاید، بلکه بهتر است همه را در عناوین محدودتری بگنجانیم تا آموزش آنها آسان‌تر شود، یا از مقولهٔ موسیقی صوتی و معنوی نیست و این‌گونه صنایع را جز دیوانگی و جنون و حماقت، عاملی دیگر نمی‌تواند توجیه کند، مگر عامل بیکاری و تنبلی و غفلت از فلسفهٔ وجودی ادبیات و نقش خلّاقیت در هنرها.» (همان، ۳۰۷-۳۱۳)

نحوهٔ به‌کارگیری آرایشهای بدیعی در شعر و سخن در کیفیت و تأثیر آنها در مخاطب – به عنوان موسیقی معنوی– شرط بسیار مهمی است. شعر گفتن به قصد ارائهٔ صنایع بدیعی و نشان دادن قدرت استفاده از انواع و اقسام این صنعتها موجدِ موسیقی معنوی در کلام نمی‌شود. دلیل این ادّعا همان نکته‌ای است که در سطور پیشین اشاره کردیم. تقابل، تناظر و نسبت فاضل و عالی وقتی موسیقی محسوب می‌شود که طبیعی و زیبا باشد؛ یعنی بتواند حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب را اقناع کند. بدین‌ترتیب وقتی معماری، (به قول گوته) موسیقی منجمد محسوب می‌شود که آن بنا برخاسته از پاسخ به نیاز فطریِ سازندهٔ آن باشد؛ یعنی روح هنر–که در هر نوع آن زایشی است و پاسخ به نیاز فطری و طبیعی– در هر اثر هنری وجود داشته باشد. پس هر ساختمان، معماری، مجسّمه‌سازی و غیره نمی‌تواند نمایش تقابل، تناظر و رعایت نسبت فاضل باشد. اگر این اصل را نادیده بگیریم، تمام ساختمانها با اشکال و نماهای گوناگونشان، موسیقی منجمد بودند و بساز بفروشها که قصد و هدفشان از ساخت و ساز پول در آوردن است، موسیقیدان و موسیقی‌نواز! در شعر نیز موسیقی معنوی وقتی به وجود می‌آید که

آرایشهای بدیعی به طرزی ظریف و هنرمندانه در آن به کار رفته باشد. هر قدر خواننده و مخاطب شعر هنگام خواندن یا شنیدن آن دیرتر متوجه وجود صنعت بدیعی شود و دریافت آن نیاز به توجه و دقت بیشتری داشته باشد، موسیقی معنوی بیت غنی‌تر و زیباتر است.

همان‌طور که گفتیم از میان چهار نوع موسیقی شعر، موسیقی معنوی به اندازهٔ سه نوع دیگر محسوس نیست و اصلاً به همین دلیل معنوی نامیده شده است. مقایسهٔ دو قطعه یا دو بیت شعر که یکی همراه با صنعت بدیعی برجسته باشد و دیگری فاقد آن، به خوبی وجود و ارزش موسیقی معنوی را نمایان می‌کند. تناسب و تناظری که به واسطهٔ وجود آرایش بدیعی بین عناصر و اجزای بیت برقرار می‌شود، بر غنای موسیقایی بیت می‌افزاید و حسّ زیبایی‌شناسی مخاطب را اقناع می‌کند.[۴] به این دو بیت متوالیِ یکی از غزلهای خواجه دقت کنید:

دلم رمیده شد و غافلم من درویش — که آن شکاری سرگشته را چه آمد پیش
چو بید برسر ایمان خویش می‌لرزم — که دل بدست کمان‌ابروییست کافرکیش

(۲۸۳/ ۱-۲)[۵]

در بیت اول هیچ صنعت بدیعی وجود ندارد، ضمن اینکه بیت عاری از قافیهٔ درونی و میانی است؛ لذا ازچهار نوع موسیقی شعر فقط موسیقی بیرونی (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع‌لن) و موسیقی کناری (درویش، پیش) داریم. در بیت دوم علاوه بر این دو نوع موسیقی، وجود صنعت بدیعی برجستهٔ ایهام تناسب، تقابل و تناظرهای زیبایی را بین کلمات به وجود آورده که بیت را برخوردار از موسیقی معنوی کرده است. در بیت، دو ایهام تناسب وجود دارد: بین کلمات «سر، دل، دست، ابرو» از یک طرف و از طرف دیگر بین «کمان و کیش» (به معنای تیردان). طبیعی است ذوق و احساس جمال‌شناسیِ خواننده در حوزهٔ درک موسیقی به معنای عامّ آن در این‌گونه ابیات قانع‌تر و سرشارتر می‌شود. به این دو بیتِ متوالی از غزلی دیگر نیز توجه کنید:

باز آی و دل تنگ مرا مونس جان باش — وین سوخته را محرم اسرار نهان باش
زان باده که در میکدهٔ عشق فروشند — ما را دو سه ساغربده وگو رمضان باش

(۲۶۶/ ۱-۲)

بیت اول این غزل نیزعاری از آرایش بدیعی و در نتیجه موسیقی معنوی است. این بیت دو نوع موسیقی بیرونی (مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل) و موسیقی کناری (جان، باش/ نهان، باش)

دارد. در بیت دوم علاوه بر این دو نوع موسیقی، وجود صنعت بدیعی تناسب ما را از موسیقی معنوی نیز بهره‌مند می‌کند: تناسب میان کلمات «باده، میکده، ساغر» و تضاد میان این کلمات با واژهٔ «رمضان». حافظ، به گواهی اشعار بی‌نظیرش، در میان شاعران فارسی‌زبان یگانه شاعری است که با ممارست، تفکر و تأمّل از ظرفیتهای زبان فارسی در همهٔ زمینه‌ها، از جمله بلاغت، بیشترین بهره و سود را برده است. از میان صنایع بدیعی به کار رفته در شعر او، ایهام و تناسب و نیز صنعتهایی از قبیل تبادر، ایهام تناسب، ایهام تضاد، تضاد، پارادوکس، استخدام و غیره که زیرمجموعهٔ دو صنعت ایهام وتناسب هستند، کاربرد بسیاری دارد.

هنگام تصحیح دیوان حافظ، در ترجیح ضبط نسخه‌ای بر نسخه‌های دیگر، توجه به اصل اصالت موسیقی مقدّم بر اصل اقدَم نسخ می‌باشد؛ یعنی نسخه‌ای را که از نظر تاریخ کتابت متأخّرتر از قدیم‌ترین نسخه است و ضبط کلمه یا کلمات بیت در آن متفاوت با اقدَم نسخ است، نباید چشم‌بسته بر نسخهٔ قدیم‌تر ترجیح داد، بلکه اگر ضمن افادهٔ مفهوم و معنا از لحاظ موسیقی (از هر نوع و جنبهٔ آن) غنی‌تر است، آن را صورت نهایی و تکامل‌یافتهٔ بیت پس از تجدیدنظرهای حافظ بدانیم و بر نسخهٔ اقدم ترجیح دهیم. پیش از این نیز اشاره کردیم که تاریخ نسخه‌ها، تاریخ کتابت آنهاست؛ پس چه بسا ناسخ نسخه‌ای -که تاریخ کتابت آن متأخّرتر است- در استنساخ، نسخه‌ای بسیار قدیم و اصیل در اختیار داشته است. اکنون در ادامه، بیتی از ابیات حافظ را با توجّه به قانون اصالت موسیقی—که سمت و سوی سیر تکامل شعر خواجه است- تصحیح می‌کنیم. یکی از زیباترین غزلهای حافظ غزلی است با مطلع:

سمن‌بویان غبار غم چو بنشینند بنشانند پری‌رویان قرار دل چو بستیزند بستانند

(۱ /۱۸۷)

که موسیقی آن از هر نظر غنی و سرشار است؛ از آرایش واجها در واژگان گرفته تا کلمات متجانس و مسجّع (موسیقی داخلی) در بیت، موسیقی معنوی و موسیقی بیرونیِ خیزابی و طرب‌انگیز آن (هزج مثمّن سالم). یکی از ابیات زیبای این غزل این بیت است :

سرشک گوشه‌گیران را چو دریابند دُر یابند رخ مهر ازسحرخیزان نگردانند اگر دانند

موسیقی این بیت نیز چون دیگر ابیات غزل کامل و غنی است. علاوه بر موسیقی بیرونی و کناری که اصولاً ذاتیِ شعر کلاسیک ماست، ما از موسیقی زیبایی که از آرایش واجهای «ر، د، ن» در واژگان ایجاد شده است و موسیقی داخلی‌ای که کلمات مسجّع و متجانس «گیران،

خیزان / دریابند، دُر یابند / نگردانند، اگر دانند» به وجود آورده‌اند، لذت می‌بریم. موسیقی معنوی بیت نیز شامل این موارد می‌شود: در مصراع اول صنعت زیبای تبادر (نوعی ایهام) بین «دریابند» و «دُر یابند» وجود دارد. فعل «دُر یابند» واژهٔ دریا را به ذهن متبادر می‌کند که در این صورت با «دُر» تناسب می‌یابد. دو تناسب دیگر نیز می‌توان در بیت یافت: بین «سرشک» و «دُر» (با توجه به شکل و هیئت) و تناسبی ظریف میان «گوشه‌گیران» و «سحرخیزان». یکی از معانیِ «سَحَر» کرانه و گوشهٔ هر چیز است که در لغتنامهٔ دهخدا به نقل از دو فرهنگ عربیِ منتهی‌الارب و اقرب‌الموارد به این معنا اشاره شده است. اینجاست که نهایت دقت و هنر حافظ را در انتخاب واژگان برای رعایت هرچه بیشتر تناسب بین آنها مشاهده می‌کنیم. افزون بر اینها اگر از کلمهٔ «مهر» در مصراع دوم خورشید را اراده کنیم، نوعی تناظر و تناسب نیز بین این کلمه و کلمات «سَحَر» و «نگردانند» (نگشتن و نچرخیدن) ایجاد می‌شود. اما، یک گام دیگر مانده تا موسیقی این بیت به اوج کمال و نبوغ هنری مورد نظر حافظ برسد و به نظر نگارنده این گام، تصحیحی است که مصراع دوم بیت نیازمند آن است.

ضبط مصراع دوم در چاپهای قزوینی و غنی (۱۹۸)، بختیاری (۱۸۹)، خانلری (۱/ ۳۹۵)، رشید عیوضی و اکبر بهروز(۲۰۱)، جلالی نائینی و نورانی وصال (۲۹۸)، ابتهاج (۱۸۷) و خرّمشاهی (۱۹۵) به شکلی است که در مقاله آمده است. شرح نسخه‌بدلهای مصراع مذکور در چاپ مرحوم دکتر خانلری از این قرار است: نسخهٔ ب، ک: بگردانند اگر دانند؛ ط: چو گردانند گردانند؛ ی: بگردانند بگردانند (۱/ ۳۹۵). چاپ دکترجلالی نائینی و دکتر نورانی وصال: ط: چو گردانند گر دانند؛ گ: بگردانند بگردانند؛ ص و ن: بگردانند اگر دانند (۸۱۹). چاپ دکتر عیوضی و دکتر بهروز: خ: نگردانند؛ آ و ن: بگردانند؛ ر: چو گردانند؛ آ و ن: اگر دانند؛ ر: گردانند (۲۰۱). بقیهٔ چاپها نسخه‌بدلی ذکر نکرده‌اند. نسخهٔ «ط» که مورد استفادهٔ مرحوم دکتر خانلری بوده همان نسخهٔ «ر» در چاپ دکتر عیوضی و دکتر بهروز است. این نسخه، نسخه‌ای قدیم و معتبر است که در کتابخانهٔ سلیمانیهٔ استانبول نگهداری می‌شود و تاریخ کتابت آن سال ۸۲۲ هجری قمری است (حافظ، ۱۳۶۳: ۲/ ۱۱۳۳). نسخهٔ «ط» که دکتر جلالی نائینی و دکتر نورانی وصال از آن استفاده کرده‌اند، در اصل مجموعه‌ای است که در حاشیهٔ بعضی صفحات آن ۴۱ غزل از حافظ مندرج است و تاریخ کتابت آن ۸۰۵ هجری قمری است و نسخه‌ای قدیم و معتبر؛ امّا متأسّفانه فقط معدودی از غزلهای حافظ را دربردارد. این نسخه در کتابخانهٔ

دستخط‌های شرقی آکادمی علوم تاجیکستان نگهداری می‌شود (حافظ، ۱۳۷۲: ۳۰). ضبط آخر مصراع دوم بیت در هر دو نسخه –که قدیم و معتبرند– «چو گردانند گر دانند» است. اگر چه مصراع با این ضبط معنادار است، به نظر نگارنده «چو گردانند» بر «نگردانند» که ضبط بیشتر نسخه‌ها و چاپهای حافظ است، ترجیح دارد و ضبط «گردانند» که در دو نسخهٔ مذکور آمده است، بر «اگر دانند». با این تصحیح و ضبط علاوه بر ارتباط معنایی دو مصراع با یکدیگر، موسیقی بیت به اوج کمال و زیبایی می‌رسد. در ضبط «نگردانند اگر دانند» فقط جنبهٔ موسیقی داخلی و کناری بیت غنی است و از نظر علم بدیع جناس مکرّر یا مزدوج را –که موجِدِ موسیقی صوتی است– داریم، حال آنکه با ضبط «نگردانند گر دانند» علاوه بر این مزیّت و ارزشهای زیبایی‌شناسیِ دیگر بیت که به آن اشاره کردیم، ایهام تضاد نیز–که یکی از صنایع بدیعی برجسته، عالی و مورد توجه حافظ است– ایجاد می‌شود. توضیح ایهام تضادِ به وجود آمده چنین است: اگر فعل «گردانند» را به معنای «چرخانند» که مورد نظر شاعر نیست در نظر بگیریم، با «رخ نگردانند» به معنای صورت نمی‌گردانند و نمی‌چرخانند ایهام تضاد می‌یابد. بدین ترتیب موسیقی معنوی بیت غنی‌تر و سرشارتر می‌شود و سیر تکاملی بیت بر اساس اصل اصالت موسیقی–که اصیل‌ترین مبنای جمال‌شناسی حافظ در تصحیح ابیات بوده است– به عالی‌ترین حدّ هنری خود می‌رسد. نکتهٔ جالب توجه اینکه شمّ و ذوق شاعرانهٔ مرحوم شاملو، از بزرگ‌ترین شاعران معاصر، نیز ضبط مورد نظر را ترجیح داده است. ضبط مصراع دوم در دیوان حافظ به تصحیح ایشان چنین است: «رخ مهر از سحرخیزان نگردانند گر دانند» (حافظ، ۲۶۵).

پی‌نوشتها

۱. مرحوم علّامه قزوینی در مقدمهٔ کلیات چهار مقالهٔ نظامی عروضی با ابراز تأسّف و تحسّر ازتصحیفات و تصرّفهای بسیار ناسخان در این متن کم‌حجم می‌نویسد: «از اینجا حال کتب قدیمهٔ ما را که چندین قرن از زمان تألیف آن گذشته با ملاحظهٔ حال ناسخان ایرانی در جهل و قلّت معرفت و با ملاحظهٔ اینکه مقابله با اصل و سماع بر اساتید و اجازه در روایت کتاب و نحو ذلک از شروط لازم برای نسخ و نقل کتاب که در میان عرب مرسوم بوده در ایران ابداً معمول نبوده است، می‌توان قیاس نمود. غالب کتب ادب و تاریخ و دواوین شعرای بزرگوار ما ... به درجه‌ای از فساد و تحریف رسیده

که اگر فی‌الواقع اکنون آنها را به مصنّفین اصلی آن نشان دهند آنها را باز نشناسد... .» (مقدمه، کا-کب))

۲. برای دیدن تفصیل این بحث، نک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۲۱-۴۶۳.

۳. در کتاب موسیقی شعر از صفحهٔ ۴۲۳-۴۶۳ با توجه به این اصل، شواهدی از ابیات با ذکر و تحلیل دخل و تصرّفهای حافظ در واژگان نقل و بررسی شده است. نیز در مقدمهٔ حافظ به سعی سایه از صفحهٔ ۲۱ به بعد ابیاتی به عنوان نمونه همراه با ضبط‌های متفاوت مورد تحلیل و بررسی واقع شده و ضبط و پسند نهایی بیت توسط شاعر مشخص شده است.

۴. صاحب کتاب قابوسنامه از شعرعاری از صنعت بدیعی به «شعرِ راست» و شعر بی‌نمک تعبیر می‌کند و می‌گوید: «اگر شاعر باشی... به وزن و قافیت تهی قناعت مکن، بی‌صناعتی و ترتیبی شعر مگوی که شعر راست ناخوش بود. ملحی باید که اندر شعر و اندر زخمه و اندر صوت مردم تا خوش آید با صناعتی برسم شعرا چون مجانس و مطابق و ... .» (قابوس بن وشمگیر، ۱۳۶۶: ۱۸۹)

۵. ابیات از متن حافظ به سعی سایه است. عدد سمت راست شمارهٔ غزل و سمت چپ شمارهٔ بیت می‌باشد.

منابع

حافظ، شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان: حافظ به سعی سایه***؛ به کوشش هوشنگ ابتهاج؛ چ۲، تهران: هوش و ابتکار و چشم و چراغ، ۱۳۷۳.

ـــــــــــــــــ؛ ***دیوان***؛ باتصحیح و مقدمهٔ پژمان بختیاری؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.

ـــــــــــــــــ؛***دیوان***؛ تصحیح دکتراکبر بهروز و دکتر رشید عیوضی؛ چ۲، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

ـــــــــــــــــ؛ ***دیوان***؛ به اهتمام دکتر محمد رضا جلالی نائینی و دکتر نورانی وصال؛ تهران: نشر سخن و قطره، ۱۳۷۲.

ـــــــــــــــــ؛ ***دیوان***؛ تصحیح بهاءالدین خرمشاهی؛ تهران: دوستان، ۱۳۸۲.

ـــــــــــــــــ؛ ***دیوان***؛ به روایت احمد شاملو؛ چ۶، تهران: زمانه، ۱۳۷۳.

ـــــــــــــــــ؛***دیوان***؛ تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی؛ چ۲، تهران: زمانه، [بی‌تا].

ـــــــــــــــــ؛ ***دیوان***؛ تصحیح و توضیح دکتر پرویز ناتل خانلری؛ چ۲، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۲.

دهخدا، علی‌اکبر؛ لغتنامه؛ چ۱ از دورهٔ جدید، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

شفیعی‌کدکنی، محمد رضا؛ ***موسیقی شعر***؛ تهران: آگاه، ۱۳۶۸.

صفا، ذبیح الله؛ ***تاریخ ادبیات در ایران***؛ چ۸ ، تهران: فردوس، ۱۳۷۱.

قابوس بن وشمگیر، عنصرالمعالی؛ ***قابوس‌نامه***؛ به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی؛ چ ۴، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۶.

نظامی عروضی سمرقندی؛ ***چهار مقاله***؛ به سعی و اهتمام و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی؛ تهران: اشراقی، [بی‌تا].

سبک‌شناسی امثال فارسی

دکتر سید احمد پارسا*

مقدمه

مثل مانند هرگونهٔ ادبی دیگر دارای ویژگیهای سبکی خاصی است که آن را از گونه‌های همانند آن جدا می‌کند. بررسی این ویژگیها یکی از راههای شناخت دقیق‌تر آثار و گونه‌های ادبی است. بررسی از این دیدگاه، ارزش ادبی اثر را روشن‌تر، و بهره‌گیری ما را از میراث گذشتگان سودمندتر خواهد کرد؛ زیرا مثل عصارهٔ تجربیات انسانها درطول زمان و آینهٔ باورها، اندیشه‌ها و نشان‌دهندهٔ جهان‌بینی آنهاست. یولس (۱۸۷۴–۱۹۴۶ م.) مثل را در ردیف فرمهای نُه‌گانهٔ بسیط ذکر می‌کند و آنها را فرمهایی دارای ساختار جهانی می‌داند. او معتقد است که امثال و حکم، فرمهایی هستند که حکمت این‌جهانی و تجربهٔ گذشته را در قالب سرفصلهایی کوتاه بیان می‌کنند که می‌توان در زمان حال به آنها متوسل شد (اسکولز، ۱۳۷۹ :۷۳)؛ زیرا به نظر او مثل همچون معما، فرمی است که به ساختار کار خود توجه دقیق دارد؛ با این تفاوت که در مثل برخلاف معما قصد پنهان کردن معنا در بین نیست، بلکه فشرده کردن آن در قالب فرمولی به یاد ماندنی مطرح است (همان‌جا).

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

ابزار بیان در امثال نیز همچون آثار و گونه‌های دیگر ادبی، زبان است. بنابراین ممکن است ساختار سبکی امثال در زبانهای مختلف با توجه به تفاوتهای ساختاری آن زبانها متفاوت باشد؛ اما این تفاوتها مانع از وجود مشترکاتی بین آنها نخواهد بود؛ به عنوان نمونه ایجاز و فشردگی، یکی از وجوه مشترک امثال در همهٔ زبانهاست. در این مقاله ساختار سبکی امثال فارسی در سه سطح واژگانی، موسیقی و دستوری بررسی شده است. دلیل پرداختن به این سطوح، اهمیت آنها در بررسیهای سبک‌شناسی است.

۱. مثل

مثل را در فارسی به نامهای ضرب‌المثل (حقیقت سمنانی، ۱۳۷۴: پیشگفتار)، دستان (شکیبی گیلانی، و دیگران، ۱۳۷۴: ۵)، مثل سائر(حکمت، ۱۳۳۲: ۴۸) و مثل (بهمنیار، ۱۳۲۹: ۲۲؛ ابریشمی، ۱۳۷۶: ۹؛ رجب‌زاده، ۱۳۷۶: ۴) می‌شناسند. این واژه «در زبان عبری ماشال، در زبان آرامی مثلاً، در زبان حبشی مسل و در زبان آکدی مشلم [meslum] است.» (زلهایم، ۱۳۸۱: ۱۱) در انگلیسی آن را Proverb و در زبان فرانسوی proverbe می‌خوانند (بدیع یعقوب، ۱۹۹۵ :۱۷).

مثل در اصل واژه‌ای عربی و از مثل یمثل مثولاً به معنای شباهت داشتن چیزی به چیز دیگر گرفته شده است. این معنا در تمام هم‌خانواده‌های این واژه نیز به چشم می‌خورد؛ همچون: مثال، تمثیل، مماثله، تمثال و غیره. به عنوان نمونه واژهٔ «مثال»، یعنی شبیه و نظیری بر آنچه گفته شد یا «تمثال» به معنای عکس یا تصویر ساخته شده شبیه به اصل آن. مبرد مثل را برگرفته از مثال معرفی می‌کند: «المثل مأخوذٌ من المثال و هو قول سائرٌ یُشبهُ به حال الثانی بالاول و اصلٌ فیه التشبیه.» (میدانی، ۱۳۹۳: ۵) ابوهلال عسکری نیز اصل مثل را شباهت بین دو چیز در کلام می‌داند: «اصل المثل التماثل بین الشیئین فی‌الکلام.» (عسکری، ۱۳۸۴: ۷)تعریفهای بسیار دیگری نیز از مثل ارائه شده است که می‌توان آنها را در چند رویکرد طبقه‌بندی کرد که در اینجا مجال پرداختن به آنها نیست؛ اما به نظر می‌رسد تعریف واتیکینگ (۱۹۳۲م.) به دلیل توجه به زمینهٔ استعاری آن، تعریفی تقریباً جامع و مانع به شمار رود:

«مثل یک گفتهٔ مختصر و مفید با کاربرد معمول و مشخص و یک جملهٔ موجز است که اغلب به صورت استعاری و آهنگین به منظور بیان برخی حقایق به کار می‌رود که تجربه یا مشاهده‌ای که برای همگی آشناست، آن را معین می‌کند.» (Paczolay)

۲. سبک‌شناسی امثال

بررسی جنبه‌های ادبی امثال موارد گوناگونی را در برمی‌گیرد. یکی از این موارد سبک‌شناسی امثال است که اینک به بررسی آن می‌پردازیم:

۱-۲. سطح واژگانی

یکی از ویژگیهای سبکی امثال بررسی سطح واژگانی آنها است. برای این منظور امثال را از نظر زبان معیار، میزان واژه‌های تابوی به کار رفته در آنها و بسامد واژهای عربی در مقایسه با گونه‌های دیگر نثر، بررسی می‌کنیم.

۱-۱-۲. به کارگیری الفاظ عامیانه

یکی از ویژگیهای زبانی امثال، به کارگیری واژه‌های عامیانه است. منظور از واژه‌های عامیانه، الفاظ محاوره‌ای است؛ یعنی همان واژه‌هایی که افراد در گفت‌وگوهای خود به کار می‌برند. این واژه‌ها در امثال خواص دیده نمی‌شود و در نگارش رسمی به کار نمی‌رود.

به کارگیری زبان محاوره از زمان مشروطیت در ادبیات مکتوب رواج یافت. دهخدا و جمال‌زاده از پیشگامان استعمال زبان محاوره‌ای در نثر محسوب می‌شوند. بررسی الفاظ عامیانه در امثال نشان می‌دهد که سالها و شاید قرنها پیش از ادبیات مکتوب چنین الفاظی در امثال فارسی استفاده می‌شده است. امثال زیر نمونه‌ای از این موارد می‌باشد:

– می‌خواستی از **توی** صد دینار آش کشک شال کشمیری درآید.

– مثل پیاز هزار **تا تو** داره و هزار **تا** رو.

– آبم است، **گابم** است، نوبت آسیابم است.

– از صدقهٔ سر رازیانه، آب **میره** پای سیاه‌دانه.

– هر چه بز کمتر، **اخ اخ** کمتر.
– سگ که پیر شد از جلو **هاف هاف** می‌کند، از عقب زیر زیر.
– گله را راندند، **ننهٔ** قلی را بردند، شکر خدا به خیر گذشت.
– خروس**آتقی** رفته به هیزم که از بوی دلاویز تو مستم.
کدخدا را دیده، ده را **چاپیده**.
رفتم خانهٔ خاله، دلم **واشه**، خاله **تیزید**، دلم پوسید.
به تنبل گفتند برو به سایه، گفت سایه خودش **می‌آیه**.
و غیره.

گرچه در امثال عوام در زبان فارسی، این‌گونه الفاظ عامیانه به چشم می‌خورد، تعداد آنها انگشت‌شمار است و این امر بیانگر این است که این لغات یا به سوی زبان معیار تغییر جهت داده‌اند، یا اینکه مردم چنین الفاظی را در امثال چندان جایز ندانسته و از به کارگیری آنها به نحوی پرهیز کرده‌اند.

۲-۱-۲. استفاده از زبان معیار در امثال

با وجود تنوع زبانها و گویشهای مختلف در ایران، در بیان امثال فارسی از زبان معیار استفاده شده است. به نظر می‌رسد این تنوعها نتوانسته است امثال فارسی را چندان تحت تأثیر قرار دهد.

اگر تعداد انگشت‌شماری از امثال را که در آنها واژه‌های عامیانه به کار رفته است نادیده بگیریم، می‌توان گفت زبان به کار گرفته شده در امثال، زبان فارسی معیار است. در سطح نحوی نیز در جامعهٔ آماری این پژوهش، هیچ مثلی یافت نشد که ساختار نحوی آن با زبان فارسی ناهمگون بوده و بیانگر ساختار زبانهای دیگر این سرزمین باشد. به نظر می‌رسد دلیل این امر را می‌توان در رسمی بودن این زبان و اهمیت دادن به آن دانست. تنوع زبانی در جامعهٔ ایران موجب شده است که زبان فارسی به عنوان زبان رسمی، نقش میانجی را در بین زبانهای غیررسمی ایفا کند و این امر موجب رواج این زبان شده است. اگر امثالی نیز از زبانهای دیگر وارد زبان فارسی، و به این زبان ترجمه شده باشند، چنان ساختار زبان فارسی به خود گرفته‌اند که جز با بررسیهای بسیار دقیق نمی‌توان به اصل آنها پی‌برد.

۳-۱-۲. الفاظ تابو در امثال

در هر زبانی الفاظی وجود دارد که گویندگان آن زبان از به کارگیری آنها پرهیز می‌کنند. کاربرد و تعداد این واژه‌ها با توجه به اوضاع اجتماعی و فرهنگی هر جامعه‌ای متفاوت است. این واژه‌ها را در اصطلاح جامعه‌شناسی تابو می‌نامند. ناتل خانلری دربارهٔ تابو چنین می‌گوید: «در هر یک از جوامع بشری از وحشی‌ترین قبایل سرخ‌پوست و سیاه‌پوست گرفته تا متمدن‌ترین ملّتهای امروزی اعتقادات و اوهام یا آدابی وجود دارد که بر زبان آوردن بعضی از الفاظ را در اجتماع یا حتی در خلوت منع می‌کند. در جامعه‌شناسی اصطلاحی برای این مورد اتّخاذ کرده‌اند و آن کلمهٔ «تابو Taboo» است که از زبان مردم جزایر پلی‌نزی اقتباس شده است و معنای آن تقریباً حرام بوده است.» (ناتل خانلری، ۱۳۷۳: ۱۰۱)

تابوها انواع مختلفی دارند و در هر جامعه‌ای به اوضاع فرهنگی و اجتماعی آن جامعه بستگی دارد؛ اما قدر مسلم این است که بسامد واژه‌های تابو در هیچ جامعه‌ای در مقایسه با کل واژگان زبان در آن جامعه زیاد نیست. این واژه‌ها بیشتر مربوط به اعضای جنسی، روابط جنسی، مدفوع، عمل دفع و مواردی از این قبیل است که ذکر صریح آنها در بیشتر جوامع نفی شده است و به‌کارگیری آنها موجب می‌شود که گوینده را به بی‌ادبی منسوب کنند. خانلری دلیل به کار نگرفتن این واژگان را عواملی مانند شرم، ترس، احترام، اعتقادات دینی یا موهومات دانسته است (همان، ۱۰۱-۱۰۷).

درصد الفاظ حرام یا تابو در میان امثال عوام بیش از امثال خواص است و این مسئله بیانگر این است که به کارگیری چنین کلماتی در میان آنها، ممنوعیت کمتری داشته است؛ به عنوان نمونه به چند مورد اشاره می‌کنیم:

- **تیز** کدبانو بی‌صداست.
- شلوار لوطی را دزدیدند، گفت: بگذار ببرند، توش **تیز** داده بودم.
- ...ن برهنه و آتش‌بازی؟ که بعدها به تن لخت و آتش‌بازی؟! تبدیل شده است.

به عبارت دیگر افراد بی‌سواد یا کم‌سواد جامعه به اندازهٔ خواص (تحصیل‌کردگان) خود را به پرهیز از این واژگان مقید نمی‌کردند. واکنش گردآورندگان امثال نیز در برابر امثالی که دارای چنین واژگانی هستند، متفاوت است؛ به عنوان مثال ۵۸ مثل از ۵۶۴ مثلی که میرزا صادق

اصفهانی گردآوری کرده است، یعنی در حدود ۱۰/۲۸ درصد را چنین مثلهایی تشکیل می‌دهند. بهمنیار نیز چنین امثالی را ضبط کرده است؛ اما به جای برخی از الفاظ، به ویژه الفاظ مربوط به آلات تناسلی نقطه‌چین گذاشته است، در حالی که دهخدا از ضبط این‌گونه موارد خودداری کرده و گاه حتی آنها را تغییر داده است. ابریشمی در این باره می‌گوید: «دهخدا ... بعضی از واژه‌های مثل را تغییر داده و به جای واژهٔ مستهجن واژهٔ دیگری به کار برده است. نمونهٔ آن در امثال و حکم بسیار است و از آن جمله به ذکر چند مورد اکتفا می‌شود: برای مصلحت بوسه به دُم خر زنند؛ چیزی که شد پاره وصله برنمی‌دارد؛ ریش خام طمع به جیب مفلس؛ سزای حلق کافر تیغ ملحد. در این مثلها دُم، چیز، جیب، حلق و تیغ در دهخدا به جای واژه‌های مستهجن عامیانه‌ای که بعضی می‌دانند یا می‌توانند حدس بزنند، آمده است و از این‌گونه موارد زیاد است.» (ابریشمی، ۱۳۷۶: ۳۰)

استعمال این واژگان در امثال بیانگر استفادهٔ عامهٔ مردم از چنین الفاظی بدون داشتن منع اخلاقی آن بوده است و این امر یکی از ویژگیهای سبکی امثال فارسی به شمار می‌رود.

۴-۱-۲. کم بودن واژه‌های عربی

درصد واژه‌های عربی در امثال فارسی در مقایسه با نثر امروز بسیار کم است. شاید امثال فارسی یکی از مباحث نادر ادبیات باشد که تا حدود زیادی از تأثیر عربی بر کنار مانده است. هرچند به نظر می‌رسد یکی از دلایل این امر، بی‌سوادی یا کم‌سوادی تودهٔ مردم بوده باشد، بسامد این واژگان در امثال خواص نیز با وجود آشنایی آنها (شاعران و ادیبان) با زبان عربی در مقایسه با زبانِ معیارِ جامعهٔ فعلی بسیار کمتر است. برای نمایاندن اندک بودن واژگان عربی در امثال فارسی، بندی از متن امروزی را که به زبان معیار و با خامهٔ شیوای یکی از اندیشمندان امروز کشور به نگارش درآمده است، بررسی می‌کنیم:

«ما اگر حساب دانش را از فضیلت و انسانیت و اخلاق جدا کنیم، نشانهٔ آن است که به گمراهی افتاده‌ایم و دیگر شایستگی و توانایی آن را نداریم که فرهنگ و تمدن گذشتهٔ خود را بارور و زنده نگاهداریم. ما هر سال، بودجهٔ کشورِ خود را از تصویب می‌گذرانیم و به ظاهر، بر مصرف آن نظارت می‌کنیم و باز به ظاهر، کسی را که در دخل و خرج تخطّی کرده باشد،

مسئول می‌شماریم؛ اما عجب این است که حساب سود و زیان معنی خود را نداریم. قرارداد ... را به علت آنکه تعهدات خود را انجام نداده است، لغو می‌کنیم؛ لیکن هزاران استعداد پژمرده می‌شود، دلها و هوشهای بسیار سرگردان و سترون می‌ماند، رشد معنوی قومی دستخوش آشفتگی و فتور می‌گردد و با این حال، بر کمتر چهره‌ای از این وضع، سایهٔ نگرانی و تأسفی می‌بینیم و هیچ‌کس را در این میانه بازخواست نمی‌کنیم.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۱: ۵۶)

در این بند، واژه‌های حساب (دو بار)، فضیلت، انسانیت، اخلاق، تمدن، تصویب، ظاهر (دو بار)، مصرف، نظارت، دخل، خرج، تخطّی، مسئول، عجب، معنی، علت، تعهدات، انجام، لغو، لیکن (صورت دیگری از لکن)، استعداد، رشد، معنوی، قومی، فتور، حال، وضع و تأسف، واژه‌های تازی است؛ به عبارت دیگر از ۸۹ واژهٔ این متن (بدون احتساب حروف اضافه، نشانه و ربط) سی واژهٔ عربی به کار رفته است. این آمار در حالی به دست آمده که نویسندهٔ این متن در به کارگیری واژگان فارسی تواناست، شاید هرگاه بندی از روزنامه انتخاب می‌شد، آمار واژه‌های عربی بسیار زیادتر می‌شد.

در ده مثل زیر که به طور تصادفی برگزیده شده است، در میان ۵۹ واژه فقط هفت واژهٔ عربی وجود دارد. هرچند نمی‌توان این نتیجه را به همهٔ امثال فارسی تعمیم داد، به نظر می‌رسد همین تعداد نیز در مقایسه با بند فوق تا حدوی مؤید کمی واژگان عربی در امثال و حکم فارسی باشد. بنابراین شاید با بررسی بیشتر بتوان گفت هیچ یک از مباحث ادب فارسی از نظر کمی واژه‌های عربی به کار رفته در آنها، با امثال قابل مقایسه نیست و همین امر موجب پدید آمدن ویژگی سبکی شاخص در امثال فارسی شده است.

امثال فارسی	تعداد کل واژه‌ها (بدون احتساب حروف اضافه و ربط و...)	تعداد واژه‌های عربی
یک بز گر گله را گرگین کند.	۶	ـــــ
گله را راندند، ننه قلی را هم بردند، شکر خدا به خیر گذشت.	۹	۲ (خیر، شکر)

هر چه بز کمتر، اخ اخ کمتر.	۵	ـــــ
شب سیاه و گاو سیاه.	۴	ـــــ
شیر میش مال بره است.	۵	ـــــ
زخم خر زیر پالان خوب می‌شود.	۶	ـــــ
هر کس تنها برود پیش قاضی، بر می‌گردد راضی.	۷	۲ (قاضی و راضی)
حساب به مثقال، دوستی به خروار.	۴	۲ (حساب و مثقال)
گاوی که در نهان با گاو دیگر جفت شود آشکارا خواهد زایید.	۷	ـــــ
از ده بیرونش کرده‌اند، ادعّای کدخدایی می‌کند.	۶	۱ (ادعّا)

۳. دسته‌بندی سبکی امثال

امثال را می‌توان از نظر سبکی به سه دسته تقسیم کرد: امثال ساده، امثال گفت‌وگویی و امثال داستانی. این امثال جز امثال گفت‌وگویی-که همیشه به صورت نثر به کار می‌رود- در دو شکل منظوم و منثور ظاهر می‌شوند.

۳-۱. مثلهای ساده

منظور از مثلهای ساده در اینجا امثالی هستند که شکل گفت‌وگویی ندارند و فاقد ریشهٔ داستانی هستند یا ریشهٔ داستانی آنها در حال حاضر فراموش شده است. این نام را فقط برای جدا کردن آنها از امثال گفت‌وگویی و امثال داستانی برآنها نهاده‌ایم. این دسته که بیشترِ امثال فارسی را

دربرمی‌گیرد، به شکل استعارهٔ تمثیلیه به کار می‌روند و ساختار دستوری خاصی دارند که در جای خود به آنها اشاره خواهد شد. موارد زیر نمونه‌هایی از این امثال هستند:

– به آهو می‌گوید بدو، به تازی می‌گوید بگیر.

– با گرگ دنبه می‌خورد و با چوپان گریه می‌کند.

– از هر طرف باد بیاید، بادش می‌دهد.

– شب نماز شبگیر می‌کند، روز آب تو شیر می‌کند.

۲-۳. امثال گفت‌وگویی

برخی از امثال به صورت گفت‌وگو بیان شده است؛ یعنی ساختار گفت‌وگو یا پرسش و پاسخ به خود گرفته است؛ مانند:

– به روباه گفتند کو شاهدت، گفت دمبم!.

– به سرناچی گفتند: سرنا بزن! گفت کف پایم می‌خارد.

– به شل گفتند: چرا کج کج می‌رقصی؟ گفت: اتاق کج است.

– به قاطر گفتند: پدرت کیست؟ گفت: اسب آقا دایی‌ام است.

– به لُر گفتند: زردآلو بخور تا رنگت سرخ و سفید شود. گفت: به رنگ خود چه کرده است که به رنگ من بکند؟.

– به تنبل گفتند برو به سایه، گفت: سایه خودش می‌آیه.

– به کژدم گفتند: چرا به زمستان در نمی‌آیی. گفت: به تابستانم چه حرمت است که در زمستان نیز بیرون آیم.

و غیره.

۱-۲-۳. ویژگیهای امثال گفت‌وگویی

۱. در همهٔ این گفت‌وگوها مخاطب بیش از یک نفر نیست که از نظر دستوری در همهٔ جمله‌ها نقش متممی گرفته است و حرف اضافهٔ قبل از آن اغلب «به» می‌باشد؛ مانند به

سرناچی گفتند...، به قاطر گفتند: ... . در برخی از موارد نیز به ندرت بـه جـای «بـه»، حـرف اضافهٔ «از» آمده است: از شتر پرسیدند: شغلت چیست؟ گفت: رکاب‌داری.

۲. در همهٔ این گفت‌وگوها فعل اول، ماضـی سـاده، سـوم شـخص جمـع از مصـدر گفـتن یـا پرسیدن است که به تناسب آن از حرف اضافهٔ از یا به استفاده کرده‌اند. در مواردی بسـیار نـادر نهاد فعل اول نیز ذکر شـده اسـت: چوپـان بـه بـز گفـت: گوشـت را مـی‌گیـرم و دور میـدان می‌چرخانم، گفت: خودت هم همراه من می‌چرخی.

۳. نهاد اختیاری فعل اول (گفتند یا پرسیدند)، اغلب حذف شده است و از نظر علم معانی ایـن کار به علت این است که در این امثال تأکید بر گزاره است تا نهاد.

۴. جملات مورد گفت‌وگو اغلب یا پرسشی است یا امـری؛ماننـد از قـاطر پرسـیدند پـدرت کیست؟ ... یا به لُر گفتند: زردآلو بخور ...

۵. مخاطب در این امثال گاه حیوانی است؛ مانند گرگ، شتر و غیره و گاه انسانی با یک ویژگی خاص مانند لُر، کچل، شل و غیره. پاسخ آنها نیز اغلب متناسب با روحیـهٔ آنهـا و توجیـه‌کننـدهٔ اعمالشان است.

۶. در بیشتر این گفت‌وگوها، ایجاز به کار رفته و این ایجاز بیشتر در اثر حذف به قرینـهٔ لفظـی ایجاد شده است؛ مانند به روباه گفتند: کو شاهدت؟ گفت: دمبم؛ یعنی شاهد من دمبم است کـه واژه‌های **شاهد**، **من** و فعل ربطی **است** به قرینهٔ لفظی جملهٔ پرسش حذف شده است.

۷. گاهی در گفت‌وگوها جملهٔ پرسش حذف شده است و سیاق کلام به خوبی نشان مـی‌دهـد که مثل در پاسخ سؤال مقدری بیان شده است؛ مانند از شیخ‌علی‌خـان بترسـیم، از سـگش هـم بترسیم؟ که گویی در پاسخ این پرسش است که «چرا از سگ شیخ‌علی‌خان نمی‌ترسی؟».

۳-۳. امثال داستانی

امثال محصول تجربیات انسان در مواجهه با وقایع و رویدادهای زندگی است. به همـین سـبب برخی از آنها دارای ریشه‌ای داستانی هستند که دانستن آنها به فهـم درسـت ایـن امثـال کمـک می‌کند و گاه بدون دانستن ریشهٔ داستانی مثلی نمی‌توان آن را فهمید؛ به عبارت دیگـر بـا بیـان مثل به صورت استعارهٔ تمثیلیه به مخاطب خود می‌فهمانند که وضع مورد بحث شـبیه مـاجرای مندرج در این مثل است. مثلهای زیر نمونه‌ای از امثالی هستند که ریشهٔ داستانی دارند:

– آن مرحوم دیگر بار چه گفت؟
– جیک جیک مستانت بود، فکر زمستانت نبود؟
– از این ستون به آن ستون فرج است.
– از ماست که بر ماست.
– اسمش را نبر، خودش را بیار.
– یک بام و دو هوا.
– کفشها را هم امام صادق فرمود، خودت نگاه دار.
– دیبا کهنه شود، اما پاتاوه نشود.
– حکیم‌باشی را دراز کنید.
– صد دینار جگرک سفرهٔ قلم‌کار نمی‌خواهد.
– برای من نان ندارد، برای تو که آب دارد.
– به هزار و یک دلیل اولش باروت نداشتم.
و غیره.

برخی از گردآورندگان امثال، به این داستانها توجه کرده و آنها را کم و بیش در آثار خود بیان کرده‌اند. برخی نیز چون امیرقلی امینی و پرتوی آملی ریشهٔ داستانی امثال را جداگانه منتشر کرده‌اند. در اینجا ریشهٔ داستانی یکی از امثال را بیان می‌کنیم: اگر برای گوسفندان ما ضرری ندارد، بگذار هر چه می‌خواهد بگوید.

«مردی به دهی رفت و هنگام سحر به اذان گفتن پرداخت. یکی از روستاییان پرسید این چه صدایی است؟ گفتند: صدای اذان است. پرسید اذان چیست؟ گفتند: یکی از مراسم دینی. پرسید به گاو و گوسفند ما که کاری ندارد؟ گفتند: خیر. گفت: پس بگذار هر چه می‌خواهد بگوید.» (حمیدی، همشهری مورخ ۱۸ و ۷۷/۷/۱۹)

۴. موسیقی امثال

موسیقی امثال را می‌توان از جهات مختلف همچون موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی درونی، کناری و معنوی بررسی کرد. در این میان موسیقی بیرونی و معنوی اهمیت بیشتری دارند.

۱-۴. وزن

امثال از نظر وزن به دو دستهٔ امثال وزن‌دار و امثال بی‌وزن تقسیم می‌شوند. مثلهای آهنگین (دارای وزن) خود بر دو قسم‌اند: امثال با وزن هجایی و امثال با وزن عروضی.

۱-۱-۴. وزن هجایی

در این وزن، مثلها معمولاً به دو بند چندهجایی (اغلب متساوی) تقسیم می‌شوند که گاه دارای قافیه و گاه فاقد آن می‌باشند. تعداد هجاها نیز در دو بند مثل، گاه یکسان و گاه متغیر است. «وزن هجایی در متون نثر به ویژه در نثرهای عارفانه نیز به کار می‌رود. مناجات‌نامهٔ خواجه عبدالله انصاری بهترین نمونهٔ این وزن است. پژوهشگران این نثر را، نثر موزون نامیده‌اند.» (صفا،۱۳۵۳: ۳۱؛ شمیسا، ۱۳۷۶: ۶۱) صفا این نثر را بازماندهٔ شعر هجایی قدیم ایران می‌داند: «این‌گونه نثر را باید دنبالهٔ شعر هجایی قدیم ایران دانست که در دوره‌های اسلامی هم مدتی متداول بود و سپس جای خود را به شعر عروضی داده و با این حال در ادبیات عامیانه و نیز در ادبیات شفاهی ولایتی باقی مانده است، همچنین است در برخی از مثلها:

آتش چنان سوزد فتیله را که عداوت بسوزد قبیله را

که از دو بند ده هجایی قافیه‌دار تشکیل می‌شود.

بد مکن که بد افتی چه مکن که خود افتی

که از دو بند هفت هجایی قافیه‌دار به وجود می‌آید و نظایر این امثال را باز در زبان و ادب فارسی می‌توان یافت.» (صفا،۱۳۵۳: ۳۱) مثلهای زیر نمونه‌ای از امثال با وزن هجایی هستند:

- کاسه داریم آرک اورک، تو پر کنی من پر ترک.
- دیگی که برای ما ندارد بهره، می‌خواهد سر خر توش بجوشد یا سر بره.
- مرده نمی‌رود به گور، می‌برندش به زور.
- اگر تو گز کنی نبری، وجب کنی ندری، نه آن کنی که باید، نه آن شوی که شاید.
- هر چه مرغ لاغر است، جایش خانهٔ ملّا باقر است.
- از مارگیر، مار برآرد دمار.
- با همین ریش، می‌خواهی بروی تجریش؟

– اینجا آهو سم می‌اندازد، الاغ دُم.

– اگر کبک نکند قهقههٔ بیجا، کی می‌داند کجا کرده جا؟

– خودم به جا، خرم به جا، می‌خوای بزا، می‌خوای نزا.

– من که شدم از دنیا به در، دنیا بشود زیر و زبر.

به نظر می‌رسد برخی از امثالی که وزن هجایی دارند، در اثر نقل سینه به سینه و با افـزودن واژه‌هایی به آنها یا تغییرات دیگر، وزن آنها خدشه‌دار شده است. در امثال زیر نمونه‌ای از ایـن تغییر و دگرگونیها دیده می‌شود:

– دیگی که برای ما ندارد بهره، می‌خواهد سر خر توش بجوشد یا سر بره: در این مثل واژهٔ «می‌خواهد» وزن را خدشه‌دار کرده و موجب شده است که تعداد هجاهای بنـد دوم بـه پـانزده هجا برسد، در حالی‌که بند اول دوازده هجایی است. ممکن اسـت هجاهـای دو بنـد در امثـال همیشه یکسان نباشد. اما در این مثل اگر واژهٔ «می‌خواهد» از اول بند دوم حذف شـود، هـر دو بند مثل دوازده هجا خواهد بود.

– هر چه مرغ لاغر است، جایش خانهٔ ملاّ باقر است: در این مثل اگر واژهٔ «جایش» حـذف شود و مصوّت میانجی (ی) بین مضاف و مضافٌ‌الیه (خانهٔ ملاّ باقر) حذف و به صورت ساکن تلفّظ شود، وزن هر دو بند کاملاً برابر خواهد شد.

هر/ چِ/ مُر/ غِ/ لا/ غَ/ رُست = هفت هجا.

خا/ نه‌ی = نَی/ مُل/ لا/ با/ قِ/ رست = هفت هجا.

– با همین ریش می‌خواهی بروی تجریش: در این مثل بند اول چهار هجا و بند دوم هشت هجاست؛ یعنی بند دوم از نظر تعداد هجا، دو برابر هجاهای بند اول است. بـه نظـر مـی‌رسـد اصل این مثل چنین بوده باشد: با همین ریش، می‌ری تجریش؟ کـه در اصـل کـاملاً درسـت و تعداد هجاهای هر دو بند مساوی بوده است. تغییرات زیر موجب خدشه‌دار شدن وزن این مثل شده باشد: ۱. صورت محاوره‌ای فعل «می‌ری» به صورت کاربرد آن در زبان معیار به «می‌روی» تغییر شکل داده است.۲. واژهٔ «می‌خواهی» در اثر نقل سینه به سینه، به مرور زمان به آن افـزوده شده است.۳. عوامل فوق موجب شده، شکل جمله نیز از جملهٔ پرسشی به جملهٔ خبـری تغییـر جهت دهد تا با تغییرات داده شده، منطبق گردد.

– اگر کبک نکند قهقههٔ بیجا، کی می‌داند کجا کرده جا: به نظر می‌رسد واژهٔ (است) از بند دوم آن حذف شده و واژهٔ (اگر) به بند اول افزوده شده باشد؛ یعنی صورت اصلی آن چنین بوده است: کبک نکند قهقههٔ بی‌جا کی می‌داند کجا کرده است جا؟ در این صورت وزن متعادل شده و تعداد هجاهای هر دو بند مساوی و هر کدام دارای ده هجا خواهند شد.

۲-۱-۴. وزن عروضی

بعد از ورود اسلام به ایران، فرهنگ و ادبیات عربی ـ اسلامی از بسیاری جهات، فرهنگ ما را تحت تأثیر قرار داد. در زمینهٔ ادبیات، قالبهای شعری، صور خیال، معانی، بیان، بدیع، عروض، قافیه و نقد ادبی از ادبیات عربی تأثیر پذیرفتند. بیشتر امثال خواص (شاعران و ادیبان) دارای وزن عروضی هستند. این امثال گاهی شامل مثلهایی است که شاعران در شعر خود به صورت ارسال‌المثل یا ارسال‌المثلین به کار برده‌اند که بعدها به دلیل وزن و آهنگ آن بیش از صورت عامیانه و نثری آن بر سر زبانها افتاده است؛ برای نمونه مثل سگ را که گنده کنی، بچه‌ات را می‌درد یا سگ را که چاق کنی، هار می‌شود، مثلی عامیانه است؛ ولی سعدی مضمون آن را به صورت شعر درآورده است که از مثل نثر آن کاربرد بیشتری دارد:

چو گربه نوازی کبوتر برد چو فربه شود گرگ، بره درد

امثال دارای وزن عروضی علاوه بر ارسال‌المثلها گاه شامل مصرعها و ابیاتی از شاعران یا جمله‌ای کوتاه از نویسندگان است که به دلیل داشتن ویژگیهای یک مثل، حالت مثل به خود گرفته‌اند:

صلاح کار کجا و من خراب کجا (حافظ)؛ گرگ در گله و سگ بسته و چوپان به خواب (لاهوتی)؛ مه فشاند نور و سگ عوعو کند (مولوی)؛ دیو چو بیرون رود فرشته درآید (حافظ)؛ به سرماخورده لرزیدن میاموز (صائب)؛ روز سرد و برف و آن‌گه جامه تَر؟ (مولوی)؛

دور مجنون گذشت و نوبت ماست هر کسی پنج روز نوبت اوست

(حافظ)

زگندم جو، ز جو گندم نیاید (جامی).

تعدادی از امثال دارای وزن عروضی، گویندهٔ مشخصی ندارند. به نظر می‌رسد این‌گونه امثال در اصل، مصراعی از بیت اشعار یا دیوانهای شعری‌ای بوده‌اند که بنا به دلایل مختلف ممکن است از میان رفته باشند؛ مانند:

عید قربان است دایم خانهٔ قصاب را؛ چراغ مفلسان نوری ندارد؛ خوش آن چاهی که آبش خود بجوشد؛ ریشخند چاپلوسان فیل را خر می‌کند؛ تو مادرمرده را شیون میاموز. از میان مثلهای مزبور، دو مثل عید قربان است دایم خانهٔ قصاب را و ریشخند چاپلوسان فیل را خر می‌کند، بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) هستند و بقیه بحر هزج مثمن محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن).

گاهی به نظر می‌رسد که ساختار مثل یک مصراع بیش نیست؛ مانند دختی که نکوست از برارش پیداست؛ اما با قدری دقت و تأمل درمی‌یابیم که این مثل و مثل سالی که نکوست از بهارش پیداست، دو مصراع یک بیت شعر بوده‌اند و چون هر دو مصراع شرایط مثل شدن را داشته‌اند، هرکدام جداگانه به شکل مثل به کار رفته‌اند و بعدها فراموش شده است که اینها هر کدام مصراعی از یک بیت شعر هستند:

سالی که نکوست از بهارش پیداست *دختی که نکوست از برارش پیداست*

بیشتر مواردی که گردآورندگان مثلها از جملهٔ شکورزادهٔ بلوری تحت عنوان امثال از شاعران ذکر کرده‌اند، مثل نیستند، بلکه حکمت محسوب می‌شوند. متأسفانه این‌گونه موارد، درصد بسیار زیادی از حجم کتابهای امثال را اشغال کرده‌اند؛ مانند موارد زیر از کتاب دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها:

بر دوستان رفته چه افسوس می‌خوریم *ما خود مگر قرار اقامت نهاده‌ایم*

(صائب)

ور نیاید به گوش رغبت کس *بر رسولان پیام باشد و بس*

(سعدی)

بلاگردان جان و تن، دعای مستمندان است.

به دانش بود بی‌گمان زنده مرد *خنک رنج بردار پاینده مرد*

(فردوسی)

۲-۴. موسیقی درونی

یکی دیگر از موسیقیهای چهارگانهٔ شعر، موسیقی درونی است. شفیعی‌کدکنی دربارهٔ موسیقی درونی چنین می‌گوید: «مجموعهٔ هماهنگیهایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامتها و مصوّتها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شدهٔ آن نام ببریم، انواع جناس را باید یادآور شویم و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۹۲)

مثل نیز همانند شعر دارای موسیقی درونی است؛ اما به دلیل کوتاهی ساختار آن، نمی‌توان انتظار داشت همانند قصیده، غزل، قطعه یا حتی رباعی و دوبیتی آرایه‌هایی داشته باشد که موسیقی درونی را افزایش می‌دهد. با وجود این برخی از مثلها، به ویژه مثلهایی که از دو جملهٔ هم‌پایه تشکیل شده‌اند، از نوعی موسیقی درونی به نام تکرار نحوی بهره‌مند هستند. وحیدیان کامیار تکرار نحوی را این گونه تعریف می‌کند: «تکرار الگوی نحوی ترفندی است که علمای بدیع ما به آن توجه نداشته‌اند و حال آنکه برجسته و زیباست و در ادب غرب جزو ترفندهای ادبی است.

»... تکرار نحوی قرینه‌سازی نحوی است و مانند هر قرینه‌سازی دیگر زیبا است؛ علاوه بر این، این تکرار با تأکیدی همراه است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۶-۵۷)

این امر مربوط به جملات هم‌پایه است و هر کدام از این دو جمله از نظر نحوی ساختار یکسانی دارند که حرف ربط ظاهر یا مقدری آنها را به هم پیوند داده است. مثلهای زیر از نمونه مثلهایی هستند که از تکرار نحوی برخوردارند:

-روزه خوردنش را دیده‌ایم، نماز خواندنش را ندیده‌ایم.

گروه نهادی	گروه مفعولی	گروه فعلی
∅	روزه خوردنش را	دیده‌ایم.
∅	نماز خواندنش را	ندیده‌ایم.

-اگر محمود زاولی در خواب است، محمود بی‌زوال بیدار است.

نهاد	صفت	مسند	فعل ربطی

[اگر] محمود زاولی در خواب است.
محمود بی‌زوال بیدار است.

امثال زیر نیز دارای الگوی تکرار نحوی هستند:

– هر آن کس که دندان دهد، نان دهد.
– عیسی به دین خود، موسی به دین خود.
– حضرت خضر را دیدیم و بیلمان را پارو کردیم.
– ابلیس رفت و جنایتش ماند.
– دنیا جای آزمایش است، نه جای آسایش.
– نجس، تَر شود، نجس‌تر شود.
– اگر سید نیستم، عام که هستم.
– هم از زاغ ماند، هم از رزّاق.
– از قلندر هویی، از خرس مویی.
– هم اسب شمر را نعل می‌کند، هم مشک حضرت عباس را می‌دوزد.
– خدا خواسته اگر حضرت عباس هم بگذارد.
– در کاظمین دانه می‌خورد و در دارالمعظم فضله می اندازد.
– یکی بخورد پاک، یکی بخورد خاک.
– من نوکر سلطانم، نه نوکر بادنجان.
– به آهو می‌گوید بدو، به تازی می‌گوید بگیر.
– به نام قادر، به کام نادر.
– از شما عباسی، از ما رقّاصی.
– وا کن کیسه، بخور هریسه.
– گلوله مفت باشد، جفت جفت باشد.
– هم ریسمان گسست، هم دوک شکست.
– این گوی و این میدان.
– همه را برق می‌گیرد، ما را چراغ نفتی.

۳-۴. موسیقی کناری

برخی از امثال موسیقی کناری دارند و همین امر این امثال را گوش‌نوازتر و به خاطرسپردن آنها را آسان‌تر کرده است. شفیعی‌کدکنی در این باره می‌گوید: «منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است؛ ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. برعکس موسیقی بیرونی که تجلی آن در سراسر بیت و مصراع یکسان است و به طور مساوی در همه‌جا و به یک اندازه حضور دارد. جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیعها.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۹۱)

بسیاری از امثال موزون، چه وزن عروضی و چه وزن هجایی، دارای قافیه هستند و از میان آنها برخی نیز ردیف دارند. در امثال شعری، قافیه و ردیف کاملاً مشهود است. در امثالی نیز که دارای وزن هجایی هستند، وقف یا برشی به چشم می‌خورد که در حکم مکث آخر مصراعهاست، قافیه نیز درست قبل از این مکثها به کار برده شده است؛ مانند هر که تنها رود پیش **قاضی**، برمی‌گردد، **راضی**. که راضی و قاضی، در واقع، قافیه محسوب می‌شوند. مثلهای زیر نمونه‌هایی از این‌گونه‌اند:

– هر چه مرغ **لاغر است**، جایش خانهٔ ملاّ **باقر است** (لاغر، ملاّ باقر: قافیه)، (است: ردیف).

– دور دور میرزا **جلال است** [پس] هر کاری **حلال است** (جلال، حلال: قافیه)، (است: ردیف).

– با همین **ریش**، می‌خواهی بروی **تجریش** (ریش، تجریش: قافیه).

– توی این هیر و **ویر**، بیا زیر ابرویم را **بگیر** (ویر، بگیر: قافیه).

– کدخدا را **دیده**، ده را **چاپیده** (دیده، چاپیده: قافیه).

– از صدقهٔ سر **رازیانه**، آب میره پای **سیاه‌دانه** (رازیانه، سیاه‌دانه: قافیه).

آهنگین بودن برخی از امثال، داشتن قافیه و ردیف و ایجاز موجب شده است که به خاطر سپردن این‌گونه امثال آسان‌تر باشد. پیشینیان به خوبی از این مسئله آگاهی داشتند، به همین سبب گاه برای رعایت وزن و قافیه از واژه‌های بی‌معنا نیز استفاده می‌کردند:

کاسه داریم آرک اورک من پر کنم تو پر ترک

واژهٔ «آرک اورک» ظاهراً معنا ندارد و فقط برای وزن مثل و رعایت قافیه به کار برده شده است؛ زیرا قافیه و ردیف در ایجاد موسیقی کناری نقش بسزایی دارند.

۴-۴. موسیقی معنوی

یکی دیگر از اقسام چهارگانهٔ موسیقی شعر را موسیقی معنوی تشکیل می‌دهد. شفیعی‌کدکنی در این باره می‌گوید:

«همان‌گونه که تقارنها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آوایی زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارنها و تشابهات و تضادها در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد. بنابراین همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت، یا یک مصراع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری، اجزای موسیقی معنوی آن اثرند و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته شدهٔ این‌گونه موسیقی چیزی را نام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع از قبیل تضاد، طباق، ایهام و مراعات‌نظیر از معروف‌ترین نمونه‌هاست. یادآوری این نکته ضرورت دارد که در آن سوی صنایع شناخته شدهٔ بدیع، این بخش از موسیقی شعر جلوه‌هایی دارد که در قلمرو اصطلاحات موجود نمی‌گنجد و مهم‌تر اینکه مبنای جمال‌شناسی و از سوی دیگر انسجام غالب شاهکارهای شعری، در همین جلوه‌های بی‌نام موسیقی معنوی است.» (همان، ۳۹۲-۳۹۲)

گرچه آرایه‌های ادبی یادشده در امثال نیز کم و بیش به چشم می‌خورند، برجسته‌ترین آرایهٔ موجود در امثال مربوط به علم بیان است و آن هم استعاره می‌باشد. امثال در زبان فارسی دارای زمینهٔ استعاری هستند و به سبب ساختار جمله‌گونه‌ای که دارند، استعارهٔ تمثیلیه محسوب می‌شوند. به عبارت دیگر وضع موجود (مشبه) را به وضع مندرج در مثل (مشبهٌ‌به) تشبیه کرده‌اند و با توجه به اینکه مستعار در آن یک جمله است و مشبه نیز ذکر نشده، استعارهٔ تمثیلیه است. بنابراین موسیقی معنوی مثل بر استعارهٔ تمثیلیه استوار است و موسیقی استعاره به مراتب بیش از موسیقی تشبیه می‌باشد؛ زیرا در تشبیه ادّعای همانندی مطرح است، در حالی‌که در استعاره، ادعای همسانی و یکی بودن. بدیع یعقوب به خوبی این نکته را دریافته است: «مثل در اساس خود، استعارهٔ تمثیلیه‌ای است که بر تشبیه حالتی به حالتی (دیگر) بنا نهاده شده است و این استعاره از قوی‌ترین شیوه‌های بیان است و از نظر شأن و مقام در بلاغت والاترین

است؛ زیرا از معانی پنهان و حالتهای معنوی به شکلهای حسی می‌رسد و پر از حرکت و حیات است.» (بدیع یعقوب، ۱۹۹۵: ۴۷)

تعدادی از مثلهای زبان عربی ساختار استعارهٔ تمثیلیه دارند؛ اما بیشتر آنها بر تشبیه استوار است و همین امر موجب شده، گردآورندگان امثال فارسی نیز رویکردی تشبیهی به تعریف مثل داشته باشند؛ در حالی‌که امثال فارسی در حیطهٔ استعاره قابل بررسی‌اند. داشتن زمینهٔ استعاری امثال فارسی موجب شده است که موسیقی معنوی در مثلهای فارسی بیش از امثال عربی باشد.

۵-۴. ایجاز

یکی از شرایط مثل ایجاز است و آن بیان معانی فراوان در واژگانی اندک همراه با شیوایی و رسایی است. پس اگر بگوییم «در میان سخنان مردم، کلامی موجزتر از امثال وجود ندارد» (همان، ۴۹)، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. ابراهیم نظّام چهار شرط برای مثل در نظر گرفته که یکی از آنها ایجاز است: «در مثل چهار ویژگی وجود دارد که در کلامهای دیگر پیدا نمی‌شود: ایجاز در لفظ، رسیدن به معنای، حسن تشبیه و خوبی کنایه، بنابراین مثل نهایت بلاغت است.» (میدانی، ۱۳۹۳: ۶)

اینکه ایجاز از ویژگیهای اصلی مثل است، سخن گزافی نیست؛ زیرا کمتر جلوه‌ای از جلوه‌های ادبیات به اندازهٔ مثل از ایجاز برخوردار است. در واقع مثل استعارهٔ تمثیلیه‌ای است که در اصل تشبیهی بوده که مشبه آن (وضع موجود) حذف شده و مشبهٌبه (مطلب مندرج در مثل) باقی مانده است و از آنجا که ایجاز را در علم معانی به دو نوع ایجاز قصر و ایجاز حذف تقسیم کرده‌اند، ایجاز مثل از نوع ایجاز حذف است؛ زیرا «ایجاز حذف ایجازی است که با حذف قسمتی از کلام تحقق پذیرفته باشد». (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۱۳)

بهترین شکل ایجاز را در امثال داستانی می‌توان دید. این امثال، ریشه‌ای داستانی دارند که بدون آگاهی از آن، فهم معنای مثل با دشواری روبه‌رو خواهد شد. کوتاهی در این امثال چنان است که پیام و چکیدهٔ داستان اغلب در یک جمله بیان شده است. امروزه موجزترین داستان را داستانهای مینی‌مالیستی می‌دانند؛ ولی حتی چنین داستانهایی نیز از نظر ایجاز با امثال داستانی قابل مقایسه نیستند.

ایجاز امثال بیشتر از نوع ایجاز حذف است.حذفهای صورت‌گرفته اغلب در موارد زیر می‌باشد:

حذف نهاد (مسندٌالیه)

در همهٔ امثالی که ساختار گفت‌وگویی دارند، مسندٌالیه (نهاد) اختیاری حذف شده است؛ مانند:

از کژدم پرسیدند...، به روباه گفتند...، به سرناچی گفتند...

علت این امر، این است که در این گونه امثال تأکید برگزاره است نه بر نهاد. بنابراین بودن نهاد چندان مطرح نیست. در برخی از امثال دیگر نیز گاه نهاد به همین دلیل حذف می‌شود: [او] رستم است و [او] یک دست اسلحه[دارد]. [او] یار اسکندر است و [او] رفیق دارا [است].

حذف فعل

گاه در امثال به دلیل ایجاز بیشتر، فعل را حذف می‌کنند و این امر بیشتر در جملات اسنادی مشاهده می‌شود:

- یک التفات قاضی بهتر از صد گواه [است].
- آش همان آش [است] و کاسه همان کاسه [است].
- حساب به مثقال [است] و دوستی به خروار [است].
- روی گدا سیاه [است] ولی توبره‌اش پر [است].
- نردبان پله پله [است].
- آسیا به نوبت [است]
- این آش [است] و این نقاره [است].

حذف حرف ربط

-[گر] ماهی را نمی‌خوری، دمش را بگیر.

-[اگر] اجل سگ برسد، نان چوپان را می‌خورد.

-[هرگاه] گاو با گاو بجنگد، گوساله از میان می‌رود.

بنابراین امثال فارسی از ایجاز زیادی برخودار است؛ ایجازی کـه نـه فقـط مخـلّ فصـاحت نیست، بلکه بر شیوایی و رسایی آن نیز افزوده است و شاید یکی از دلایل به خاطر سـپردن آن و سینه به سینه بازگو کردنش، همان ایجاز امثال باشد.

۶- ساختار دستوری امثال

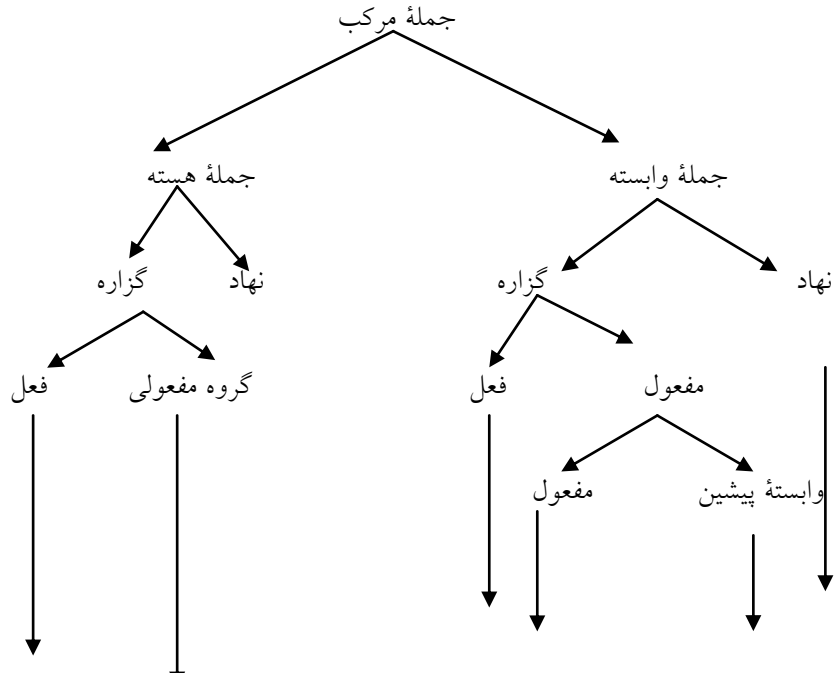
امثال در زبان فارسی همواره به شکل جمله است؛ بنـابراین از نظـر دسـتوری تـابع الگوهـای ساختاری جملات فارسی است که به دلیل پرهیز از اطالهٔ کلام از بحث در این‌بـاره خـودداری می‌شود و برخی از امثال را از نظر محور جانشینی بررسی می‌کنیم.

۱-۶. بررسی امثال از نظر محور جانشینی

تعدادی از مثلهای زبان فارسی مفهوم و ژرف‌ساخت یکسانی دارند و فقط در محور جانشـینی، با توجه به فضای به کار گرفته‌شده، تغییرات بسیار انـدکی در آنهـا صـورت گرفتـه اسـت. بـه عبارت دیگر بسیاری از این امثال، مفهوم و ساختار دستوری یکسـانی دارنـد و فقـط برخـی از واژگان به کار رفته در آنها متفاوت است. امثالی که در طول زمان بنا به دلایـل مختلـف دچـار تغییر و دگرگونی شده‌اند، جزء این دسته هستند. امثال زیر از نمونه مثلهایی هستند کـه بنـا بـه تناسب شغلی در میان دارندگان پیشه‌ها تغییر کرده و صورت جدیدی به خود گرفته‌اند:

- صد **چاقو** بسازد، یکیش **دسته** ندارد.
- صد **کوزه** بسازد، یکیش **دسته** ندارد.
- هزار **قبا** بدوزد، یکیش **آستین** ندارد.
- هزار **کیسه** بدوزد، یکیش **ته** ندارد.

همان‌گونه که گفته شد، ساختار امثال مزبور از نظر دستوری در محور هم‌نشینی و حتی از نظـر مفهوم و ژرف‌ساخت نیز یکسان است، تغییرات آنها فقط در محور جانشینی است. نمودار زیـر به فهم بهتر این مطالب کمک می‌کند.



[اگر] ∅ صد چاقو بسازد یکیش دسته ندارد.

[اگر] ∅ صد کوزه بسازد یکیش دسته ندارد.

[اگر] ∅ هزار قبا بدوزد یکیش آستین ندارد.

[اگر] ∅ هزار کیسه بدوزد یکیش ته ندارد.

همان‌طور که می‌بینیم هر کدام از این امثال جملهٔ مرکبی هستند که از یک جملهٔ هسته و یک جملهٔ وابسته تشکیل شده‌اند و حرف ربط مقدّری آنها را به هم می‌پیوندد. هر کدام از جملات هسته و وابسته، یک جملهٔ سه‌جزئی با مفعول‌اند و ساختار هر کدام به تنهایی چنین است: گروه فاعلی + گروه مفعولی + گروه فعلی.

در همهٔ این مثلها، نهاد در جملهٔ وابسته (جملهٔ پیرو)، تهی(∅) است. گروه مفعولی نیز از یک وابستهٔ پیشین و یک مفعول درست شده است. وابستهٔ پیشین در همهٔ جملات صفت شمارشی اصلی است که در دو مثل اول واژهٔ «صد» و در دو مثل آخر واژهٔ «هزار» می‌باشد. مفعول (موصوف) نیز در همهٔ آنها واژه‌ای است که به همان شغل مربوط می‌شود؛ مانند چاقو، کوزه، قبا و کیسه.

زمان و شخص همهٔ فعلهای جملات وابسته یکسان است؛ همهٔ آنها مضارع التزامی و سوم شخص مفرد هستند. فقط شکل و ساختار معنایی آنها با توجه به محور هم‌نشینی فرق می‌کند و این امر مربوط به قاعده‌مندی ریاضی‌گونهٔ زبان است.

در مثل اول و دوم، مفعول جملهٔ هسته، واژهٔ دسته است که با چاقو و کوزه در جملهٔ وابسته، کاملاً تناسب دارد؛ زیرا چاقو و کوزه، هر دو، دارای دسته می‌باشند. مفعول در مثل سوم واژهٔ آستین است که با قبا در جملهٔ وابستهٔ خود متناسب است و در مثل چهارم، واژهٔ ته با کیسه کاملاً تناسب دارد.

فعل جملات وابسته مثلهای اول و دوم مضارع التزامی از مصدر «ساختن» است؛ زیرا دستهٔ کوزه و چاقو هر دو ساختنی هستند، در حالی که برای جمله‌های وابستهٔ امثال شمارهٔ سه و چهار فعل مضارع التزامی از مصدر «دوختن» به کار برده شده است؛ زیرا قبا و کیسه دوختنی هستند و نمی‌توان برای آنها افعال خانوادهٔ ساختن را به کار برد. از این رو فعل مضارع التزامی «بدوزد» در محور جانشینی، جای فعل «بسازد» را گرفته است. واژه‌های چاقو، کوزه، قبا و کیسه گزینش این افعال را در محور هم‌نشینی بر جمله‌ها تحمیل کرده‌اند.

ساختار جمله‌های هسته (پایه) از نظر نحوی شبیه جملات وابسته است؛ یعنی هر کدام از جملات پایه نیز جملهٔ سه‌جزئی گذرا به مفعول‌اند؛ به عبارت دیگر این جملات در محور هم‌نشینی از نظر ساختار نحوی، با هم تفاوتی ندارند. اما در محور جانشینی، مفعول هر کدام از جملات هسته به تناسب مفعول جملهٔ وابسته گزینش شده است؛ یعنی برای چاقو و کوزه، دسته، برای قبا، آستین و برای کیسه، ته انتخاب شده است و این امر همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، به علت منطق استوار و ریاضی‌گونهٔ زبان است. ذوالفقاری و دیگران در این باره می‌گویند: «هر دستگاه عددی، مثل جمله یک محور هم‌نشینی دارد که اعداد بر روی آن محور در کنار هم قرار می‌گیرند اما این محور هم‌نشینی چنان نیست که انتخاب عددی از میان امکانات ده‌گانهٔ اعداد، بر گزینش دیگر تأثیر بگذارد؛ اما در زبان این پیچیدگی ناشی از نظم حساب شده تا آن حد است که هر گزینشی می‌تواند خود در سرنوشت اعضای دیگر مجموعه اثرگذار و تعیین‌کننده باشد؛ مثلاً در دستگاه عددی زیر:

	۲		۴	۹	

هیچ عاملی یا عدد موجودی، نمی‌تواند عامل یا اعداد دیگر را تعیین و انتخاب آن را اجباری سازد؛ اما در دستگاه زبانی زیر:

	ـَ م

آخرین حلقهٔ زنجیر هم‌نشینی این جملهٔ فرضی، پاره‌ای از جایگاه‌ها را دقیقاً تعیین می‌کند و بر پاره‌ای دیگر اثر تعیین‌کننده می‌گذارد؛ مثلاً بی‌تردید، جایگاه نخستین این دستگاه از آنِ ضمیر «من» خواهد بود که خود به خود از میان شبکهٔ منظم شش‌تایی موجود در زبان می‌آید و نخستین جایگاه را اشغال می‌کند. بنابراین، جملهٔ بالا، خواسته یا نخواسته این شکل را می‌گیرد:

من		ـَ م

اگر فرض را بر این بگذاریم که نوبت بعدی از آنِ جایگاه پیش از آخر است، در برابر ما، خیل عظیمی از واژگان زبان ـکه البته همه از یک ردهٔ مشخص‌اند و می‌توانند در این جایگاه قرار بگیرندـ برای انتخاب از میان آنها ظاهر می‌شوند؛ از قبیل شنیدن، آمدن، رفتن، دیدن، شدن و ...

»هر انتخابی از میان این گروه نیز بی‌درنگ جایگاههای دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و آنها را محدود می‌کند. واضح است که مثلاً انتخاب (شدن)، تکلیف جایگاه مسند را روشن می‌کند یا (دیدن) به جمله ظرفیت مفعول‌پذیری می‌دهد و مثلاً (شنیدن) پر کردن دو جایگاه متمم و مفعول را الزامی می‌سازد.» (ذوالفقاری، و دیگران، ۱۳۸۰:۹۷-۹۸)

بنابراین بسیاری از امثالی که ساختار دستوری و مفهوم معنایی (ژرف‌ساخت) یکسانی دارند، فقط در محور جانشینی، روساختی متفاوت با یکدیگر دارند؛ مثلاً ژرف‌ساخت دو جملهٔ زیر یکسان است:

– کوسه رفت پی ریش، سبیلش را هم از دست داد.

– رفت کلاه بیاورد، سر را هم به باد داد.

هر دو مثل بر دست نیافتن مطلوبی و از دست دادن امر دیگری دلالت دارند. محور هم‌نشینی این جملات از ساختار یکسانی برخوردارند؛ اما از نظر محور جانشینی، کلاه در جملهٔ اول جای ریش، و سر در جملهٔ دوم جای سبیل را گرفته است. این تغییر در محور جانشینی، جایگاه فعل را نیز تحت تأثیر قرار داده است. باقی ماندن فعل جملهٔ اول نادرست نیست؛ ولی

«به باد دادن»، چگونگی از دست دادن کلاه را نیز روشن کرده است؛ بنابراین فعل جملهٔ دوم از نظر معنایی وضوح بیشتری دارد.

تغییرات در محور جانشینی امثالی که ژرف‌ساخت یکسانی دارند، بیشتر هنگام تحول امثال رخ می‌دهد؛ به عبارت دیگر هرگاه مثلی از میان دارندگان پیشه‌ای به میان دارندگان پیشهٔ دیگر یا از ناحیه‌ای به ناحیهٔ دیگری برود، به‌ظاهر شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد؛ شکلی که با محیط جدید سازگاری بیشتری داشته باشد. دقت در امثال زیر بیانگر این مسئله است:

- خر نر را از بیضه‌اش می‌شناسد.
- خر بندری را از دمش می‌شناسد.
- خیار خوب را از دوبرگه‌اش می‌شناسد.

ساختار دستوری این امثال در محور هم‌نشینی چنین است:

گروه فاعلی + گروه مفعولی + گروه متممی + گروه فعلی.

- ∅ + خر نر را + از بیضه‌اش + می‌شناسد.
- ∅ + خر بندری را + از دمش + می‌شناسد.
- ∅ + خیار خوب را + از دوبرگه‌اش + می‌شناسد.

می‌بینیم که فاعل (نهاد اختیاری) جمله در هر سه مورد، تهی ∅است. گروه مفعولی نیز در همهٔ جملات از مفعول (موصوف) و یک صفت نسبی متناسب با آن تشکیل شده است. فعل هر سه جمله نیز یکسان است؛ ولی در محور جانشینی خر بندری و خیار خوب، در گروه مفعولی جای خر نر را گرفته است. متمم مناسب با هر کدام نیز در گروه متممی ذکر شده است. به نظر می‌رسد تغییرات در محور جانشینی در این سه مثل به علت سیر حرکت آن از دامپروری به کشاورزی باشد؛ زیرا دو مثل اول مربوط به جامعهٔ دامپروری و مثل سوم مربوط به جامعهٔ کشاورزی است. البته این مطلب به معنای نفی وجود جانوری چون خر در جامعهٔ کشاورزی نیست؛ ولی کاشتن خیار دست‌کم محصول جامعهٔ کشاورزی است نه دامپروری.

امثال زیر سیر حرکت و دگرگونی خود را از گذشته‌های دور به زمان آمدن فرنگیان به ایران (حدود دورهٔ صفویه به بعد) نشان می‌دهد. علاوه بر آن، بیانگر خلق و خوی قاطرچیها و عادات فرنگیها نیز می‌باشد:

– از قاطرچی‌گری فقط کفر گفتنش را یاد گرفته.
– از فرنگی‌مآبی ایستاده شاشیدنش را یاد گرفته.

ژرف‌ساخت امثال زیر نیز یکسان است و تفاوت روساختی آنها فقط در محور جانشینی است:

– زیره به کرمان بردن. – مروارید به عمان بردن.
– چغندر به هرات بردن. – دُرّ به دریا بردن
– خرما به بصره بردن. – گل به گلستان بردن.
– لعل به بدخشان بردن. – چشمه به دریا بردن.
– زغال‌سنگ به نیوکاسل بردن. – پای ملخ به سلیمان بردن.

ساختار همهٔ این امثال از نظر دستوری یکسان است. همهٔ آنها از نظر نحوی جمله‌ای چهار جزئی با مفعول و متمم هستند، نهاد در همهٔ آنها محذوف است و فعل به صورت وجه مصدری بیان شده است. در محور جانشینی در همهٔ مثلها، فقط کلماتی که نقش مفعول و متمم دارند، عوض شده‌اند. در شش مثل نخست گروه مفعولی را محصول تولیدی و گروه متممی را محل تولید آنها تشکیل می‌دهد؛ به عبارت دیگر اسامی شهرها و کشورهای به کار رفته در این امثال بیانگر محل تولید آنهاست.

نتیجه

سبک‌شناسی امثال فارسی به نتایجی منجر شده که فهرست‌وار به شرح زیر است:

۱. با وجود رواج امثال در میان عامهٔ مردم، بسامد الفاظ عامیانه در آنها بسیار اندک است. به نظر می‌رسد که این الفاظ به مرور زمان به سوی زبان معیار تغییر جهت داده‌اند.

۲. درصد واژه‌های عربی در امثال بسیار اندک است و شاید هیچ‌گونهٔ دیگر ادبی، حتی زبان معیار از این جهت قابل مقایسه با امثال فارسی نباشد. به نظر می‌رسد که عامهٔ مردم برخلاف تحصیل‌کردگان توجه چندانی به کاربرد واژه‌های عربی از خود نشان نداده‌اند؛ شاید دلیل این امر کمی تعداد باسوادان در میان عامهٔ مردم در زمان گذشته باشد.

۳. به کارگیری واژه‌های تابو از دیگر ویژگیهای سبکی امثال در سطح واژگانی به شمار می‌رود. بسامد واژه‌های تابو در امثال عامیانه بیش از امثال خواص (شاعران و نویسندگان) است. این

مسئله نشان می‌دهد که این الفاظ در میان عوام از ممنوعیت کمتری برخوردار بوده و به کارگیرندگان آن، خود را به پرهیز از این واژه‌ها مقید نمی‌کردند. واکنش گردآورندگان امثال نیز با این واژه‌ها متفاوت بوده است: میرزا صادق اصفهانی بدون هیچ گونه قید و بندی چنین امثال را گردآوری کرده است و از ۵۶۴ مثل گردآوری شده، ۵۸ مثل (۱۰/۲۸درصد) را به چنین امثالی اختصاص داده است؛ بهمنیار این امثال را در کتاب خود ذکر کرده و به جای این‌گونه الفاظ نقطه‌چین گذاشته است و گاه حرفی از واژهٔ محذوف را ذکر کرده که خواننده از روی آن واژهٔ تابو را درمی‌یابد؛ دهخدا جای این واژه‌ها را با کلماتی دیگر عوض کرده است و این کار گاه مثل را از مثل بودن خارج کرده است، زیرا یکی از ویژگیهای مثل عدم تغییر واژگان آن است؛ به عنوان نمونه هرگاه در مثل هر گردی گردو نیست، جای گردو را به توپ یا هر چیز گرد دیگری تغییر دهیم، دیگر مثل نخواهد بود.

۴. برخی از امثال ساختار گفت‌وگویی (پرسش و پاسخ) دارند. این گونه امثال از ویژگیهای سبکی خاصی برخوردارند که آنها را از امثال دیگر متمایز می‌کند.

۵. بسیاری از امثال موزون‌اند، برخی از آنها دارای وزن هجایی و برخی دارای وزن عروضی هستند. با توجه به اینکه قبل از اسلام وزن اشعار هجایی بوده است، به نظر می‌رسد که امثالی که وزن هجایی دارند، از قدمت بیشتری برخوردار باشند.

۶. ایران سرزمینی است با زبانها و گویشهای فراوان، و زبان فارسی به عنوان زبان رسمی کشور بین این زبانها و گویشها نقش میانجی و رابط پیدا کرده است. شک نیست امثال فارسی متعلق به همهٔ ساکنان سرزمین ایران است، با وجود این، اثر چندانی از واژه‌ها یا ساختار نحوی زبانها و گویشهای دیگر دیده نمی‌شود. بنابراین زبان امثال، زبان فارسی معیار است.

۷. برخی از امثال ریشهٔ داستانی دارند که دانستن فهم آنها در گرو آگاهی از ریشهٔ داستانی این امثال است.

۸. امثال جمله هستند و از نظر پیام به خبری، امری، پرسشی و عاطفی و از نظر ساختار نیز به جملات سادهٔ مستقل و جملات مرکب تقسیم می‌شوند. بسیاری از جملات مرکب الگوی تکرار نحوی دارند که یکی از ترفندهای ادبی درعلم بدیع محسوب می‌شود.

۹. برخی از امثال در زبان فارسی دارای ژرف‌ساخت و محتوای یکسانی هستند. از نظر محور همنشینی از ساختار واحدی برخوردارند و فقط از نظر محور جانشینی با هم تفاوت دارند. به

نظر می‌رسد که دگرگونی در محور جانشینی در اثر مرور زمان حاصل شده باشد. برخی از این دگردیسیها محصول دگرگونی اوضاع اجتماعی است؛ به عنوان نمونه مثل دو کس ازکمان شکسته می‌ترسند، به دلیل عدم به کارگیری ابزاری چون کمان، به مثل دو کس از تفنگ شکسته می‌ترسند، تبدیل شده است و ترکیب وصفی **کمان شکسته** به **تفنگ خالی**. در واقع محور هم‌نشینی (ساختار نحوی) هر دو جمله یکسان است؛ ولی در محور جانشینی، کمان شکسته جای خود را به تفنگ خالی داده است.

منابع

ابریشمی، احمد؛ ***فرهنگ نوین گزیدهٔ مثلهای فارسی***؛ تهران: نشر زیور، ۱۳۷۶.

اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ ***ایران را از یاد نبریم***؛ تهران: توس، ۱۳۵۱.

اسکولز، رابرت؛ ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ تهران: آگه، ۱۳۷۹.

بدیع یعقوب، امیل؛ ***موسوعه امثال العرب***؛ الطبعه الاولی، بیروت: دارالجیل، ۱۹۹۵ .

بهار، محمدتقی؛ ***سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی***؛ چ۲، ج۳، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.

بهمنیار، احمد ؛ «مثل»، ***یغما***؛ ش ۲ (فروردین ۱۳۲۸).

ـــــــــــ ؛ «تقسیمات مثل»، ***یغما***؛ ش ۳ (۱۳۲۹).

ـــــــــــ؛ ***داستان‌نامهٔ بهمنیاری***؛ به کوشش فریدون بهمنیار؛ چ۲، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۹.

پارسا، سید احمد؛ ***بررسی، توصیف و تحلیل علمی و ادبی امثال و حکم پارسی***؛ پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری، شیراز: دانشگاه شیراز، ۱۳۸۲.

حقیقت سمنانی، محمدعلی؛ ***ضرب‌المثلهای منظوم فارسی***؛ با مقدمهٔ دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن؛ تهران: نشر گزاره، ۱۳۷۴.

حکمت، علی اصغر؛ ***امثال و قرآن***؛ چ۲، تهران: بنیاد قرآن،۱۳۶۱.

حمیدی، محمدمحسن؛ «قدرت، سیاست وحکومت در آینهٔ امثال فارسی»، ***همشهری***؛ (۱۸و۱۹/۷/۱۳۷۷).

دهخدا، علی اکبر؛ ***امثال و حکم***؛ ۴ج، تهران: امیرکبیر،۱۳۵۲.

ذوالفقاری، حسن و دیگران؛ ***زبان و ادبیات فارسی: برگزیدهٔ متون فارسی مباحث دستور و زبان فارسی***؛ چ۶، تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۰ .

رادویانی، عمر بن محمود؛ ***ترجمان‌البلاغه***؛ به اهتمام، تصحیح، حواشی و توضیحات احمد آتش؛ ترکیه، استامبول: چاپخانهٔ ابراهیم خروس، ۱۹۴۹.

رجب‌زاده، هاشم؛ ***برخی از مثلها و تعبیرات فارسی (ادبی و عامیانه)***؛ مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.

زلهایم، رودلف؛ ***امثال کهن عربی***؛ ترجمهٔ احمد شفیعی‌ها؛ تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۸۱ .

زمخشری، جارالله محمود بن عمر؛ ***المستصفی فی امثال العرب***؛ الطبعه‌الثانیه، بیروت: دارالکتب العلمیه، ۱۹۸۷.

شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***موسیقی شعر***؛ چ۵، تهران: آگاه، ۱۳۷۶ .

شکوری‌زاده بلوری، ابراهیم؛ ***دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها***؛ مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۸۰.

شکیبی گیلانی، جامی، و دیگران؛ ***پند و دستان یاب***؛ ۲ج، تهران: ناشر و ویراستاران، ۱۳۶۵.

شمیسا، سیروس؛ ***سبک‌شناسی نثر***؛ تهران: میترا، ۱۳۷۶.

صفا، ذبیح‌الله؛ ***گنجینهٔ سخن***؛ چ ۳، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۵۳.

عسکری، ابی هلال؛ ***جمهره الامثال***؛ حققه و علق حواشیه و وضع فهارسه محمد ابوالفضل ابراهیم و عبدالمجید قطامش؛ بیروت: مؤسسه العربیه الحدیثه، ۱۳۸۴ق.

مشکوه‌الدینی، مهدی؛ ***دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریه گشتاری***؛ و ۲، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۹.

میدانی، ابوالفضل؛ ***مجمع‌الامثال***؛ حققه و فصّله و ضبط غرائبه و علّق حواشیه محمد مح الدین عبدالحمید؛ الطبعه‌الثالثه، بیروت: دارالفکر، ۱۳۹۳ ق.

ناتل خانلری، پرویز؛ ***زبانشناسی و زبان فارسی***؛ چ۶، تهران: توس،۱۳۷۳.

وحیدیان کامیار، تقی؛ ***بدیع از دیدگاه زیباشناسی***؛ تهران: دوستان، ۱۳۷۹.

وحیدیان کامیار، تقی، و غلامرضا عمرانی؛ ***دستور زبان فارسی(۱)***؛ تهران: سمت، ۱۳۷۹.

Miedr Wolfgang; "Modern Paremiology in Retrospect:Ana Prospect"; USA, University of Vermant Avaliable at: <*files/A:\proverb forum.html.2002*>

Paczolay, Gyula; "Some Notes on Theory of Proverbs"; University of Veszprem, Hungary, Availiable at< *www. Vein./lein/library /ve /proverbs /some.html.2002*>

"What is a Proverb: Avaliable" at <*cogweb.ucla.edu/discourse/proverbs/definitions.html. 1999*>

مختصّه‌ای سبکی در مقطّعات خاقانی

دکتر مهدی نیک‌منش*

مقدمه

پیشینهٔ سبک‌شناسی در ایران چندان درازدامن نیست. با وجود اشارهٔ برخی شاعران به «طرز»، «شیوه»، «طریق»، و نیز تتبّع و جست‌وجوی شاعران دورهٔ بازگشت ادبی در شیوه و اسلوب قصاید سبک خراسانی و غزلیات سبک عراقی، تدوین سه جلد سبک‌شناسی نثر ملک‌الشعرای بهار را ـکه پس از سال ۱۳۲۱ش. به چاپ رسیدـ می‌توان مبدأ سبک‌شناسی در ایران قلمداد کرد.

اگرچه از قرن نوزدهم میلادی –که دانش سبک‌شناسی در غرب بنیان نهاده شد– تعاریف بسیاری از مفهوم سبک و سبک‌شناسی مطرح شده است، به زبانی بسیار ساده می‌توان سبک را ویژگیهای خاص هر اثر یا دسته‌ای از آثار دانست که در مقایسه با دیگر آثار از بسامد بیشتری برخوردارند.

سبک‌شناسی در ایران، تجربهٔ عملی قابل توجهی ندارد تا بتوان گرایش آن را به یکی از مکاتب مهم سبک‌شناسی دنیا نشان داد؛ اما در همین تجربه‌های اندک موجود، خود را به ارتباط همهٔ عناصر و اجزای اثر در آفرینش سبک (مکتب ساختگرا) متمایل‌تر نشان داده است.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی الزهراء

در بررسیهای سبک‌شناسانه، عناصر زبانی، ادبی، و فکری مهم‌ترین اجزای تشکیل‌دهندهٔ هر اثر ادبی به شمار می‌رود. از این میان، عناصر ادبی در سه زمینهٔ موسیقایی، تصویری و آرایه‌های معنوی قابل بررسی است. آرایه‌های لفظی، وزن، قافیه و ردیف زمینهٔ موسیقایی را پدید می‌آورد و از تأثیر دو عامل وزن و قافیه، ریخت یا قالب شعر به وجود می‌آید. تعداد ابیات و موضوع شعر، دو عامل دیگر در ایجاد شکل یا قالب شعرند. حاصل پیوند این عناصر چهارگانه ریخت یا قالب شعر را می‌آفریند که از آن با عنوان «موسیقی قالب» یا «موسیقی ریختاری» یاد می‌شود.

قالب قطعه نیز از جمله قالبهای شعر فارسی است که اغلب داشتن مطلعی غیرمصرّع، قافیهٔ عمودی، حداقل دو بیت و حداکثر چهل بیت، و طرح موضوعی واحد که به ویژه در بیت پایانی به اوج خود می‌رسد،[1] از مشخصه‌های اصلی آن است (خالقی‌راد، ۱۳۷۵: ۷-۸).

قطعه‌های خاقانی

بسامد قطعه در مقایسه با دیگر قالبهای شعری در دیوان خاقانی عبارت است از: ۳۲۰ قطعه،۳۲۳ غزل، ۱۳۲ قصیدهٔ بزرگ،۲۰ قصیدهٔ کوچک، ۲۹۷ رباعی و ۱۶ ترکیب و ترجیع بند. از ویژگیهای مقطّعات خاقانی، کاربرد خاص تخلّص شاعر است. تخلّص ـ بنا بر مشهورـ نام شاعر یا نام شاعرانهٔ اوست که معمولاً در بیت یا ابیات پایانی غزل و گاه قصیده ذکر می‌شود. آنچه به تخلّص در مقطّعات خاقانی ارزش سبکی می‌بخشد، جایگاه و بسامد آن است.

۵۲ درصد از قطعه‌های خاقانی تخلّص دارند و در ۴۸ درصد تخلّص دیده نمی‌شود. از مجموع ۱۶۵ قطعه‌ای که تخلّص دارند، تخلّص «خاقانی» در ۳۱ درصد از قطعات در بیت یا ابیات پایانی آمده و در ۶۹ درصد از این قطعات نام خاقانی در بیت نخست شعر قرار گرفته است.[2] این موضوع می‌تواند ویژگی یا مختصّه‌ای از مختصات سبکی شعر خاقانی به شمار رود. به دو نمونه از این کاربرد شگفت که معمولاً با خطاب شاعر به خود، صورت گرفته است، توجه کنید:

*بیش بیش است فضل **خاقانی** دولتش کم کم آمد از عالم*
کار عالم همه شتر گربه است که دهد فضل بیش و دولت کم

(دیوان خاقانی، ۹۰۱)

*ای خداوند بنده **خاقانی** عذرخواه است عذر او بنیوش*
آنچه خود می‌کنی ز فضل مگوی و آنچه او می‌کند ز جرم بپوش
هر دو فرموش کن که مرد کریم هم عطا هم خطا کند فرموش
(همان، ۸۹۱)

ذکر تخلّص در مطلع قطعه در دیوان انوری فقط در ۸ قطعه از ۴۹۲ قطعهٔ وی دیده می‌شود.[۳] در دیوان سنایی نیز این کاربرد خاص، فقط در مطلع ۶ قطعه از ۱۷۹ قطعهٔ وی به چشم می‌خورد.[۴] بسامد زیاد ذکر تخلّص در مطلع مقطّعات خاقانی، در مقایسه با دو شاعر بزرگ قطعه‌سرای معاصر وی، سنایی و انوری، ارزش سبکی قابل توجهی دارد. این نکته می‌تواند در بررسیهای سبک‌شناسانهٔ قطعه‌های خاقانی مورد استفاده قرار گیرد.

این ارزش سبکی مختص تخلص نیست، بلکه هر نکتهٔ زبانی، ادبی و فکری ـهر چند کم‌اهمیتـ با توجه به دو مسئلهٔ «بسامد» و «مقایسه» در پژوهشهای سبکی ارزنده خواهد بود.

در دیوان خاقانی تصحیح دکتر ضیاء الدین سجادی قطعه‌ای متفاوت با دیگر مقطّعات وی دیده می‌شود:

دار عزلت گزید خاقانی که به از دار ملک خاقان است
خورش از مشرب قناعت ساخت که چو زمزم هم آب و هم نان است
نبرد تا تواند انده رزق که انده رزق بر جهانبان است
عمر اگر بهر رزق موقوف است رزق موقوف بهر فرمان است
نپذیرد ز کس حوالهٔ رزق که ضماندار رزق یزدان است
مور را روزی از سلیمان نیست که ز روزی ده سلیمان است
*تا به غربت فتاد **خاقانی** یک دری خانه‌ایش زندان است*
نه درون ساختنش توفیق است نه برون تاختنش سامان است
روی چون عنکبوت در دیوار پس سنگی چو مور پنهان است
پاسبانش برون در قفل است پرده‌دارش درون کلیدان است
اشک جیحون و در سمرقندی دل بخاری و آه سوزان است
یعنی این در چهار دیواری است که درش سوی چرخ گردان است
از برون لب به قفل خاموشی است وز درون دل به بند ایمان است

خانه در بسته دار بر اغیار — تا در او این غریب مهمان است
*برگ عیشی مساز **خاقانی** — که وجودش ورای امکان است*
عالم از چار علت است به پای — که یکی زآن چهار ارکان است
خانه را هم چهار حد باید — کان چهار اصل کار بنیان است
علت عیش را سه جنس نهند — کان مکان و زمان اخوان است
زآن نگفتند چارمین یعنی — نیست چیزی که چارم آن است

(همان، ۸۳۰)

تفاوت صوری این قطعه با دیگر قطعه‌های خاقانی، در تخلّص سه‌گانهٔ آن است. سه بار تخلّص در یک قطعه در هیچ یک از مقطعات شاعر دیده نمی‌شود. به نظر نگارنده، شعر مزبور، سه قطعهٔ جداگانه است که به علت وزن و قافیهٔ مشترک و نیز مطلع غیرمصرّع، تفکیک این سه قطعه از نگاه مصحّح دیوان به دور مانده است. یکی از دلایلی که در اثبات این ادّعا می‌توان اقامه کرد، مختصّهٔ سبکیِ ذکرِ تخلّص در مطلع هر کدام از این سه قطعه است. خوشبختانه این سه قطعه از قطعاتی هستند که خاقانی در مطلع آن تخلّص خود را ذکر کرده است. با توضیحی که پیشتر دربارهٔ تشریح این ویژگی خاص ذکر کردیم، قبول جدایی این سه قطعه از ذهن دور نمی‌نماید. دلیل دیگر، بررسی موضوع این سه قطعه است. چنان که پیشتر ذکر کردیم، «طرح موضوعی واحد» از ویژگیهای خاص قطعه است. موضوع و محور اصلی قطعهٔ نخست «عزلت و قناعت» است:[۵]

*دار عزلت گزید **خاقانی** — که به از دار ملک خاقان است*
خورش از مشرب قناعت ساخت — که چو زمزم هم آب و هم نان است
نبرد تا تواند اندهٔ رزق — که اندهٔ رزق بر جهانبان است
عمر اگر بهر رزق موقوف است — رزق موقوف بهر فرمان است
نپذیرد ز کس حوالهٔ رزق — که ضماندار رزق یزدان است
مور را روزی از سلیمان نیست — که ز روزی ده سلیمان است

محور اصلی سخن در قطعهٔ دوم «شِکوه از غربت» است:

*تا به غربت فتاد **خاقانی** — یک دری خانه‌ایش زندان است*
نه درون ساختنش توفیق است — نه برون تاختنش سامان است

روی چو عنکبوت در دیوار — پس سنگی چو مور پنهان است
پاسبانش برون در قفل است — پرده‌دارش درون کلیدان است
اشک جیحون و در سمرقندی — دل بخاری و آه سوزان است
یعنی این در چهار دیواری است — که درش سوی چرخ گردان است
از برون لب به قفل خاموشی است — وز درون دل به بند ایمان است
خانه در بسته دار بر اغیار — تا در او این غریب مهمان است

جالب است که علی عبدالرسولی در تصحیح خود، این قطعه را تا پایان قطعهٔ سوم با عنوان «در حبس گفته» از قطعهٔ نخست جدا کرده است (عبدالرسولی، ۱۳۵۷: ۵۸۱).

موضوع قطعهٔ سوم نیز «نصیحت نفس و ترک عیش» است:

*برگ عیشی مساز **خاقانی** — که وجودش ورای امکان است*
عالم از چار علت است به پای — که یکی زآن چهار ارکان است
خانه را هم چهار حد باید — کان چهار اصل کار بنیان است
علت عیش را سه جنس نهند — کان مکان و زمان اخوان است
زآن نگفتند چارمین یعنی — نیست چیزی که چارم آن است

تفاوت موضوع این سه قطعه، گواه دیگری برای جدایی آنها از هم است.

نتیجه

سبک، ویژگی یا ردّپایی است که هنرمند آگاهانه یا ناخودآگاه در اثری که می‌آفریند از خود بر جای می‌گذارد. وظیفهٔ سبک‌شناس، بررسی دقیق ویژگیهای هر اثر تا جزئی‌ترین حدّ ممکن است. توجه به شکل خاص تخلّص و بسامد آن در مقطّعات خاقانی، نکته‌ای است که تاکنون در پژوهشهای سبک‌شناسانه و نیز خاقانی‌پژوهیهای ما مورد توجه قرار نگرفته است. این نکته، افزون بر ارزش سبکی مقایسهٔ قطعات خاقانی با دیگر قطعه‌سرایان معاصر وی، به عنوان نمونه‌ای از کارکرد سبک‌شناسی در تصحیح یا نقد متون، در تفکیک سه قطعه از مقطّعات شاعر مورد استفاده قرار گرفته است.

پی‌نوشتها

۱. این بخش از تعریف قطعه: «اوج قطعه در بیت یا مصراع پایانی» از ضیاء موحّد است (ر. ک: ضیاء موحّد، ۱۳۷۸: ۱۷۹).

۲. در رباعیات خاقانی نیز این کاربردِ خاصِ تخلص دیده می‌شود (برای نمونه ر. ک: خاقانی، ۱۳۷۳: ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، و ...).

۳. ر. ک: انوری، ۱۳۷۲: ۵۱۱، ۶۱۰، ۶۲۴، ۶۴۶، ۶۵۹، ۷۲۴، ۷۴۴,

۴. ر. ک: سنایی، ۱۳۶۴: ۱۰۵۹، ۱۰۶۳، ۱۰۷۵، ۱۰۸۵، ۱۰۹۵، ۱۱۰۵,

۵. بنا به پاورقی مصحّح ارجمند، عنوان این قطعه در نسخهٔ مجلس چنین است: در عزلت (ر. ک: دیوان خاقانی، ۸۳۰).

منابع

انوری، علی بن محمد؛ ***دیوان***؛ چ۴، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲.

خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل بن علی؛ ***دیوان***؛ تصحیح و تحشیه و تعلیقات علی عبدالرسولی؛ تهران: کتابخانهٔ خیام، ۱۳۵۷.

ـــــــــــــــــــــــــــــ؛ ***دیوان***؛ به کوشش دکتر ضیاء الدین سجادی؛ چ۴، تهران: زوّار، ۱۳۷۳.

خالقی راد، حسین؛ **قطعه و قطعه‌سرایی در شعر فارسی**؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم؛ **دیوان**؛ به سعی و اهتمام مدرس رضوی؛ چ۳، تهران: کتابخانهٔ سنایی، ۱۳۶۳.

فرشیدورد، خسرو؛ ***دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی***؛ چ۳، ۲ج، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸.

موحّد، ضیاء؛ ***سعدی***؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۸.

مقایسهٔ تحلیل گفتمان و علم معانی

دکتر حسین هاجری *

مقدمه

معانی، بیان و بدیع علومی هستند که در حوزهٔ علم بلاغت قرار می‌گیرند. در دوران معاصر، علم معانی در مقایسه با دو علم دیگر رونق کمتری داشته است و منتقدان در نقد و تحلیل متون ادبی اغلب تمایل دارند از فنون بیانی و بدیعی استفاده کنند. این کم‌اقبالی به معانی در دانشگاهها نیز مشهود است و مدرسان ادبیات رغبتی به تدریس آن ندارند و دانشجویان حتی پس از گذراندن این درس دو واحدی، مهارت کافی برای درک فنون آن در متون ادبی پیدا نمی‌کنند. در آزمون کارشناسی ارشد نیز کمترین میزان سؤال در بخش کلیات ادبی مربوط به معانی است.[۱]

برخی منتقدان سبب کم‌رونقی علم معانی را مباحث آن می‌دانند که از زبان و ادبیات عرب گرفته شده است و ناتوان از بیان نکات بلاغی زبان فارسی است؛ زیرا مباحث علم معانی همچون علم بیان خاصیت جهانی ندارد و قواعد معانی هر زبان را باید به طور ویژه کشف کرد (شمیسا، ۱۳۷۴: مقدمه). به هر حال ارتباط نزدیک شعر عربی و فارسی موجب شده تا پژوهندگان بلاغت، مصطلاحات معانی عربی را عیناً در زبان فارسی نیز به کار گیرند و معانی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

در فارسی امروز تقریباً ترجمه‌ای از معانی در زبان عربی باشد که با اندکی مثالهای فارسی همراه شده است.

مسئلهٔ اصلی این مقاله، تبیین سبب کم‌اقبالی به علم معانی و پیشنهادی برای خروج از این وضع است. برای نیل به این منظور، علاوه بر شناخت سیر تحول علم معانی، باید محدودیتهای موجود را که مانع از بروز ظرفیت کاربردی این علم است، شناخت. بدیهی است برای فهم این مطلب ناگزیر از درک هدف علم معانی، تاریخچهٔ تطوّر و ابزارهای تحلیلی آن هستیم.

منشأ علم معانی

علم معانی زیرمجموعه‌ای از حوزهٔ وسیع‌تری در گذشته بوده که رتوریک[۲] خوانده می‌شده است. رتوریک در حوزهٔ علوم بلاغی به فن خطابه ترجمه شده است و نام کتاب ارسطو در این باره نیز رتوریک بوده است. ارسطو علاوه بر فلسفه و منطق در زمینهٔ علوم بلاغی نیز پیشگام بوده است و برای نخستین بار این مبحث را مطرح می‌کند. توجه ارسطو در این کتاب بیشتر معطوف به فن سخنرانی است که در یونان آن زمان رواج داشت. بنابراین رتوریک در اصل هنر مؤثر سخن گفتن را آموزش می‌داد و بعدها در زمینهٔ مؤثر نوشتن هم توجه نویسندگان را به خود جلب نمود.

ارسطو رتوریک را فقط به سخنرانی مربوط می‌دانست و وظیفهٔ آن را کشف اصول تأثیرگذاری خطابه بر شنونده می‌انگاشت. از این نظر با ادبیات[۳] تفاوت داشت؛ چرا که در ادبیات (شعر)، عواطف و احساسات و به طور کلی مطالب مخیّل بیان می‌شد و حال آنکه در خطابه حقایق و واقعیات به نحو مؤثری عرضه می‌شد. به عبارت دیگر، ادبیات از نظر ارسطو تقلید (محاکات) بود؛ اما خطابه شیوه‌ای بود که از همهٔ ابزار و وسایل ترغیب استفاده می‌کرد. این ابزار و وسایل همچون تشبیه، استعاره، اغراق و جناس همه برای تأثیر نهادن بر شنونده به کار گرفته می‌شد.

چالشهای معانی

علمای معانی اصول رتوریک را در تأثیرگذاری بر مخاطب به حوزهٔ ادبی بسط دادند و اعلام کردند که نوشتهٔ خوب نیز همچون خطابه باید بر مخاطب تأثیرگذار باشد. آنان مطابقت با مقتضای حال را نیز سبب تأثیرگذاری نوشته دانستند.[۴] اما از همان آغاز چند موضوع در حوزهٔ معانی دقت و وضوح کافی را به دست نیاورد. نخست اصطلاح «مطابقت با مقتضای حال» بود؛ زیرا در فن خطابه به آسانی می‌شد مخاطب و اقتضای حال او را درک کرد؛ اما در نوشته، مخاطب به آسانی دست‌یافتنی نبود. به همین سبب پژوهشگران معاصر حوزهٔ معانی در توضیح مقتضای حال، تفسیرهای گوناگونی بیان کرده‌اند؛ از قبیل:

۱. به مقتضای حال، یعنی به مقتضای اوضاع و احوال سخن گفتن؛ مثل اینکه در موقع تسلیت باید از لغات و عبارات خاصی استفاده کرد و در مواقع تهنیت از امکانات دیگر زبانی بهره برد.

۲. به مقتضای حال، یعنی کاربرد واژه‌های متناسب با مقام و موقعیت شخصیت در اثر ادبی؛ مانند فردوسی که در مورد اسفندیار لغات اسب و سوار و در مورد رستم لغات باره و خداوند را به کار برده است و بدیهی است که این واژه‌ها رسمی، محترمانه‌تر و با شکوه‌تر است و علاقهٔ قلبی فردوسی را به رستم نشان می‌دهد:

ببینیم تا اسب اسفندیار — سوی آخر آید همی بی‌سوار؟
و گر بارهٔ رستم جنگجوی — به ایوان نهد بی‌خداوند روی

۳. به مقتضای حال، یعنی رعایت همخوانی[۵] لغات و عبارات متن با یکدیگر. منظور خودداری از در هم آمیختن سبکهای مختلف زبانی است و اینکه نباید لغات ادبی، عامیانه، بازاری، حوزوی و غیره را در کنار هم قرار داد.

۴. به مقتضای حال، یعنی همخوانی اجزای یک اثر با هم. منظور تناسب و هماهنگی میان مقدمه، تنهٔ مطلب و نتیجه است؛ مانند تناسب براعت استهلال با متن اثر که فردوسی در رعایت آن کوشیده است و نمونهٔ برجستهٔ آن در داستان رستم و سهراب مشاهده می‌شود (همان، ۳۲).

کوشش پژوهشگران حوزهٔ معانی برای تبیین و توضیح مفهوم «مقتضای‌حال» –که نمونه‌هایی از آن بیان شد– در حدّ تعریف و بیان مبانی نظری متوقف می‌شود و بیان شاخصها و ساز کارهای زبانی آنها مغفول می‌ماند؛ به عبارت دیگر توضیح داده نمی‌شود که برای رعایت مقتضای حال با فرض هر یک از تعاریف مزبور، چه اصول و قواعدی را در گونه‌های مختلف

متن باید رعایت نمود و عبارات و واژگان تحت کدام یک از عوامل مؤثر و تعیین‌کننده در ساختار جمله‌ها می‌توانند هدف مقتضای حال را بر آورده سازند. بدین ترتیب کتب معانی فارسی موجود با وجود آنکه کوشیده‌اند مفهوم کلیدی مقتضای حال را در نوشتار تبیین و شفاف سازند و نوشتار را همچون گفتار نیازمند به تطابق با مقتضای حال نشان دهند، در کشف قواعد زبانی آن ناکام مانده‌اند و به همین دلیل ناگزیر از تکرار همان مباحث سنتی مأخوذ از معانی در زبان عربی شده‌اند و البته آنها را با اندک شواهد فارسی ملازم ساخته‌اند.

موضوع دوم در علم معانی، انتخاب واحد تحلیل است. واحد تحلیل در علم معانی جمله است و بررسی موضوع انطباق با مقتضای حال بیشتر در سطح جمله کاویده می‌شود. به همین سبب مباحثی چون ارتباط ساختاری جمله‌ها یا بافت کلام[۶] مطرح نمی‌شود. بنابراین وقتی واحد تحلیل فقط جمله انگاشته شود و بافت کلی کلام نادیده گرفته شود، به تناقضهای متعددی برمی‌خوریم؛ به عنوان نمونه در اینجا به اسباب حذف مسندٌالیه اشاره می‌شود. یکی از اسباب حذف مسندٌالیه، تعظیم و بزرگداشت آن است؛ مانند بیت زیر:

ز ابر افکند قطره‌ای سوی یم — ز صلب آورد نطفه‌ای در شکم
از آن قطره لولوی لالا کند — وزین، صورتی سر و بالا کند

(سعدی)

که مسندٌالیه، یعنی خداوند از آن حذف شده است.

گاهی به سبب خوار داشتن مسندٌالیه و کراهت داشتنِ ذکر نام او، آن را حذف می‌کنند:

نه محقق بود نه دانشمند — چارپایی بر او کتابی چند
آن تهی‌مغز را چه علم و خبر — که بر او هیزم است یا دفتر

(همان‌جا)

مسندٌالیه عالم بدون عمل است که به دلیل پستی مقام حذف شده است (علوی‌مقدم، ۱۳۷۶: ۳۸).

بدیهی است که بزرگداشت یا خوارداشت مسندٌالیه از ساختار کلی کلام درک می‌شود و پس از حصول این ادراک می‌توان دربارهٔ حذف مسندٌالیه در جمله‌ای خاص حکم صادر کرد. از سوی دیگر یک نشانهٔ واحد نمی‌تواند بر دو مفهوم متناقض دلالت داشته باشد، مگر آنکه در بافتهای کلامی متفاوت بر مفاهیم مختلف دلالت پیدا کند؛ به عنوان مثال در ابیات فوق این

بافت کلی کلام است که نشانه‌ای خاص (حذف مسندٌالیه) را در دو معنای مختلف به کار گرفته است.

سومین موضوع در علم معانی آن است که موضوع[۷] یا نویسنده مختار و آزاد است و تنها عامل مؤثر در شکل‌گیری متن به شمار می‌رود و به تأثیر عواملی چون ساختارهای ایدئولوژیک و قدرت در کاربرد زبان –که مورد توجه تحلیلگران انتقادی گفتمان است– پرداخته نمی‌شود. سبب مقایسهٔ علم معانی و تحلیل گفتمان، وجه اشتراک آنها در زمینهٔ چگونگی کاربرد زبان و شناخت فرایند تعامل آن با محیط است. به عبارت دیگر تحلیل گفتمان، ادامهٔ علم معانی در حوزه‌های مختلف علوم انسانی است که با تکیه بر دستاوردهای زبانشناسی وجههٔ توصیف دقیق‌تری یافته است. از سوی دیگر اگر منشأ معانی را فن خطابه[۸] بدانیم و خطابه را هم نوعی گفتمان محسوب کنیم، منشأ تحلیل گفتمان به نظریه‌های قدیم خطابه (ارسطو، سی‌سرو، لانجینوس) بازمی‌گردد (سلطانی، ۱۳۸۴: ۲۷) و از این نظر منشأ مشترکی با معانی پیدا می‌کند.

گفتمان و تحلیل گفتمان

اصطلاح گفتمان[۹] به دو معنا در حوزه‌های علوم انسانی به کار رفته است: نخست به معنای «یک قطعهٔ بزرگ زبانی» که اجزای آن به نحوی به هم مربوط‌اند و هدف خاصی دارد (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۵۶). این تعریف مبتنی بر نگرشی زبانشناسانه است. عامل اصلی شکل‌گیری این مفهوم گفتمان، کشف قواعد و مشاهدهٔ ویژگیهای موجود در واحدهای زبانی بزرگ‌تر از جمله بوده است. از این دیدگاه، زنجیره‌ای از جمله‌های خوش‌ساخت و سالم از نظر دستوری لزوماً کنش ارتباطی موفق را به وجود نمی‌آورد؛ مثلاً اگر در پاسخ به این پرسش که «اهل کجا هستید؟» بگوییم: «فردا برف می‌بارد»، پاسخ مناسبی نداده‌ایم؛ با وجود آنکه هر دو جمله از نظر دستوری صحیح هستند. بنابراین بررسی گفتمان بر افزایش توان ارتباطی، توانایی ما در ترکیب جمله‌ها و پیوند زدن آنها به موضوع گفتمان تأکید دارد.

این برخورد زبان‌شناختی بیشتر متوجه ویژگیهای صوری قطعات زبانی بزرگ‌تر از جمله است؛ ویژگیهایی مانند بسامد واژه‌ها، ساختارهای نحوی، تناسب واژگانی، نظم ساختارهای خودمتن و ساختارهای فراجمله‌ای، مانند پاراگراف، سناریو، ژانر، و غیره (همان‌جا).

گفتمان در معنای دوم به تلازم گفته[۱۰] با کارکرد اجتماعی[۱۱] یا معنایی آن تعبیر شده است (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۴۲) و تحلیل گفتمان عبارت از تعبیهٔ ساز کار مناسب و اعمال آن در کشف و تبیین ارتباط گفته (متن) با کارکردهای فکری– اجتماعی است. البته باید یادآور شد تبلور دیدگاه فکری– اجتماعی به صورت کارکردی مناسب از طریق مؤلفه‌های خاصی در متن به نام ساختارهای گفتمان‌مدار[۱۲] انجام می‌شود. تحلیل گفتمان در هر دو معنای مزبور دستاوردهایی سودمند داشته است که می‌توان در علم معانی از آنها بهره برد.

دستاوردهای تحلیل گفتمان برای معانی

از آنجا که هدف نگارنده فقط طرح امکانات بالقوهٔ موجود در حوزهٔ تحلیل گفتمان بوده، استقصای کامل در این زمینه به عمل نیاورده است، فقط به بیان چند دستاورد مهم در نظریهٔ تحلیل گفتمان اشاره می‌شود که به نظر می‌رسد می‌توان از آنها در علم معانی هم استفاده کرد. برای شناخت همهٔ این امکانات و هماهنگ ساختن آنها با اهداف و موضوع معانی به پژوهشی جامع با مجریان خبره در این زمینه نیاز است.

۱. کشف ویژگیهای موجود در واحدهای زبانی بزرگ‌تر از جمله

همان‌طور که پیش از این گفته شد، معانی، قواعد مطابقت لفظ با مقتضای حال را بیشتر در جمله جست‌وجو می‌کند؛ اما در تحلیل گفتمان به تحلیل توان ارتباطی با مخاطب توجه می‌شود که مبتنی بر ترکیب جمله‌ها و پیوند زدن آنها به موضوع گفتمان است. بدین ترتیب دانستن قراردادهای ناظر بر پیوند جمله‌ها به یکدیگر و پیوند آن به بافت[۱۳]، شرط ضروری برقراری ارتباطی موفق محسوب می‌شود. بنابراین در تحلیل گفتمان به ویژگیهای صوری واحدهای زبانی بزرگ‌تر از جمله همچون بسامد واژه‌ها، ساختارهای نحوی، تناسبهای واژگانی، نظم ساختارهای خودمتن، ساختارهای فراجمله‌ای مانند پاراگراف، سناریو، ژانر و غیره پرداخته می‌شود.

تحلیل گفتمان در بررسی روابط واحدهای فراجمله‌ای از دستاوردهای زبانشناسیِ نقشگرا[۱۴] سود می‌جوید که نمایندهٔ شاخص آن، مایکل هالیدی[۱۵] است. هالیدی فرض اصلی زبانشناسی

نقشگرا را چنین بیان می‌کند: «شکل خاصی که نظام دستوری هر زبان به خود می‌گیرد، رابطه تنگاتنگی با نیازهای اجتماعی و فردی‌ای دارد که آن زبان باید انجام دهد.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۵۷) بدین‌ترتیب هر زبان برای بیان گزاره‌ای واحد، اشکال مختلفی را در اختیار کاربران زبان قرار می‌دهد و زبانشناس نقشگرا به جست‌وجوی قواعدی می‌پردازد که باعث می‌شوند ما یکی از این اشکال را انتخاب کنیم. بدیهی است که زبانشناسی نقشگرا می‌تواند ما را به کاربرد زبان، خواه در کاربرد روزمره، خواه در ادبیات هشیار کند. از این منظر، شباهت زیادی میان علم معانی و زبانشناسی نقشگرا دیده می‌شود. در معانی نیز انتخاب شکل گزاره‌ای زبانی به اقتضای حال مخاطب ارتباط می‌یابد و کاربرد جمله در معانی ثانوی، در واقع بیانگر استفاده از همان ظرفیتهای زبانی است که هالیدی به آن اشاره می‌کند.

پژوهش آقای دکتر یارمحمدی[۱۶] با عنوان «بررسی مقابله‌ای ارجاع صریح و ضمنی در متون انگلیسی و فارسی» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۹) نمونه‌ای از تحلیل گفتمان است که با بررسی انواع مختلف ارجاعات، میزان و چگونگی صراحت متنی را تحلیل می‌کند. میزان ابهام یا صراحت تا حدّی با موضوع اطناب و ایجاز در معانی ارتباط می‌یابد؛ بنابراین شیوهٔ به کار رفته در این پژوهش می‌تواند در معانی نیز برای تعیین شفافیت متن استفاده شود.

تعیین میزان قطعیت[۱۷] متن در تحلیل گفتمان نیز از مواردی است که در حوزهٔ معانی مورد توجه است. در علم معانی انواع خبر از نظر حال مخاطب بر سه نوع است که عبارت‌اند از: خبر ابتدایی، خبرطلبی و خبر انکاری. اگر مخاطب به مفاد خبر خالی‌الذهن باشد و هیچ‌گونه انکاری به آن نداشته باشد، کلام عادی است و نیازی به آوردن ادات تأکید نیست؛ این گونه خبر را خبر ابتدایی گویند. هنگامی که شنونده دربارهٔ مفاد خبر تردید داشته باشد و با اندک تأکیدی این تردید برطرف شود یا اینکه شنونده تردید ندارد، ولی گوینده برای تأثیر بیشتر، کلام را مؤکد می‌آورد، خبر را طلبی گویند. هنگامی که مخاطب مفاد خبر را منکر باشد، در این صورت گوینده آن را با ادات، واژه‌ها و عبارات بیشتری مؤکد می‌کند و اگر لازم باشد سوگند هم یاد می‌کند، این گونه خبر را خبر انکاری گویند. این دسته‌بندی اخبار در محدودهٔ جمله است و به ما نمی‌گوید کلّ متن چه میزان قطعیت یا تأکید را القا می‌کند.

یکی از جنبه‌های مورد توجه تحلیلگران گفتمان در تحلیل عملکرد زبان، بررسی میزان قطعیت کلام[۱۸] است. هالیدی در کتاب مقدمه‌ای بر دستور نقشگرا سه نقش عمده برای زبان قائل می‌شود:

۱. عملکرد اندیشگانی[۱۹] که ضمن آن شخص تجربه و احساس خویش را از عالم خارج بیان می‌کند.

۲. عملکرد بینامتنی[۲۰] که گوینده یا نویسنده از قضیه‌ای استفاده می‌کند تا با دیگران ارتباط برقرار کند.

۳. عملکرد متنی[۲۱] که ضمن آن گوینده یا نویسنده پیامی را که مبتنی بر دو عملکرد قبلی است به صورت گفته یا نوشته (یا به صورت ممکن دیگر) سازمان می‌دهد و به دیگران منتقل می‌کند.

یکی از جنبه‌های عملکرد بینامتنی، عرضه‌داشت میزان قطعیت[۲۲] در کلام است. میزان قطعیت عبارت است از نگرش گوینده یا نویسنده به میزان توفیق انجام عمل. تحلیلگران با تعیین سطوح مختلف قطعیت و شاخصهای زبانی هر یک، راجع به درجهٔ قطعیت می‌توانند نتیجه‌گیری کنند و با به کارگیری روشهای آماری مناسب، از نتایج به دست آمده تفاسیر مناسبی عرضه نمایند.

بیان این دو نمونه برای نشان دادن این نکته بود که بررسی و تحلیل واحدهای فراتر از جمله (علاوه بر تحلیلهای جمله‌ای موجود) حقایق گسترده و جدی‌تری را راجع به متن و متناسب بودن آن با مقتضای حال (مطلوب علم معانی) ظاهر می‌کند.

۲. تأثیر عوامل فرهنگی، اجتماعی و ایدئولوژیک بر زبان

رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان برای رفع کاستیهایی که در تحلیل گفتمان رایج در زبانشناسی وجود دارد، مفاهیمی چون قدرت و ایدئولوژی را نیز وارد تحلیل گفتمان کرد و بافت کاربرد زبان را با بافتهای وسیع‌تر اجتماعی و فرهنگی ربط داد و در عین حال از روشهای دقیق تحلیل متن به شیوهٔ مرسوم در تحلیل سنتی گفتمان نیز سود جست. رویکردهای مختلف تحلیل انتقادی گفتمان همگی بر این نکته اتفاق نظر دارند که «از توصیف زبانی باید فراتر رفت تا

بتوان به تبیین دست یافت و نشان داد که نابرابریهای اجتماعی در زبان خلق، و منعکس شده‌اند. همچنین باید بتوان به کمک این رویکردها، این نابرابریهای اجتماعی را کشف کرد و شرایط آن را تغییر داد.» (پینکوک، ۱۳۷۸: ۱۵۷–۱۱۸)

تبلور عواملی چون قدرت و ایدئولوژی از طریق مؤلفه‌های خاصی در متن به نام ساختارهای گفتمان‌مدار[۲۳] انجام می‌شود؛ این مؤلفه‌ها برخی زبانشناختی و برخی جامعه‌شناختی – معنایی هستند. برخی از این مؤلفه‌ها در علم معانی شناخته‌شده هستند؛ مثل به کارگیری مجهول در برابر معلوم یا برعکس، حذف نهاد و انتخاب نقش. برخی دیگر، دستاورد پژوهشهای زبانشناختی و گفتمان‌کاوی هستند که در صورت به‌کارگیری در حوزهٔ معانی، توان تحلیلی افزون‌تری را به وجود می‌آورند؛ مانند بهره‌گیری از الگوهای متفاوت جمله، گزینش لغات و تعبیرات خاص (نام‌دهی)، بیان به صورت جنس یا نوع، بیان به صورت مشخص یا نامشخص، بیان به صورت شخصی یا غیرشخصی و غیره. دستاورد پژوهشهای زبان‌شناختی و گفتمان‌کاوی بیش از موارد مزبور است و روز به روز بر تعداد آنها افزوده می‌شود. در صورت وصل معانی به این دستاوردها و استفادهٔ ابزاری از آنها، این علم از جایگاهی والاتر از امروز بهره‌مند خواهد شد و در این صورت ما توانسته‌ایم بین میراث فرهنگی و علمی نیاکان خویش و یافته‌های امروزی ارتباطی مبارک برقرار کنیم.

نتیجه

برای رونق علم معانی فارسی پیشنهاد می‌شود، میراث مأخوذ از زبان عربی را با دستاوردهای نو در حوزه‌های نقد ادبی جدید، همچون تحلیل گفتمان، تحلیل انتقادی گفتمان، دستور نقشگرا و نقد بلاغی درآمیزیم. در این صورت علم معانی با ابزارهای کاراتر به تحلیل جدی و عمیق‌تر متون ادبی خواهد پرداخت و جایگاه والاتری را در حوزهٔ بلاغت فارسی به دست خواهد آورد.

مهم‌ترین چالشهای علم معانی در دو زمینهٔ واحد تحلیل و تشخیص عوامل مؤثر بر تولید گفتار دانسته شد و پیشنهاد شد برای رفع این کاستیها، علاوه بر تعریف دقیق‌تر «مقتضای حال در نوشته»، در انتخاب واحد تحلیل و تعیین عوامل مؤثر از دستاوردهای زبانشناسی در حوزهٔ

تحلیل گفتمان استفاده کند. هدف نگارنده فقط طرح پیشنهاد بوده و توضیحات مختصری راجع به حدود موضوع بیان شده است. بدیهی است که عملی شدن این پیشنهاد منوط به اجرای طرح پژوهشی جامع و کامل در این زمینه است.

پی‌نوشتها

۱. در آزمون کارشناسی ارشد ۱۳۸۴-۱۳۸۳ از ۳۸ سؤال کلیات ادبی، فقط سه سؤال دربارهٔ معانی بوده است.

2. Rhetoric
3. Poetics

۴. سکاکی در تعریف علم معانی می‌نویسد: «قواعدی است که به واسطهٔ آن، احوال لفظ شناخته می‌شود؛ احوالی که به سبب آنها، لفظ با مقتضای حال برابری کند.» (علوی مقدم، ۱۳۷۸: ۲۹)

5. Consistency
6. Context
7. Subject
8. Rhetoric
9. Discourse
10. Utterence
11. Socid Practice
12. Discourse
13. Context
14. Functional linguistics
15. Halliday, michael

۱۶. استاد گروه زبان و ادبیات انگلیسی در دانشگاه شیراز.

17. Modality
18. Modality
19. Idealtional
20. Interactional
21. Textual
22. Modality
23. Discoursive structures

منابع

سلطانی، علی‌اصغر؛ ***قدرت، گفتمان و زبان***؛ تهران: نشر نی، ۱۳۸۴.

شمیسا، سیروس؛ ***معانی***؛ تهران: نشر میترا، ۱۳۷۴.

علوی مقدم، محمد، و رضا اشرف‌زاده؛ ***معانی و بیان***؛ تهران: سمت، ۱۳۷۶.

فصلنامهٔ علوم سیاسی، ش۴ (۱۳۷۸).

مکاریک، ایرناریما؛ ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***؛ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: آگاه، ۱۳۸۴.

یارمحمدی، لطف‌الله؛ ***گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی***؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۳.

Halliday, M.A.K, *An Introduction to Fucctional Grammer*; London: Edward Arnold, 1985.