مجموعه مقالات

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

به کوشش: دکتر سیدمحسن حسینی مؤخر

ویراستار: الناز معتمدی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

فهرست مقالات

مقدمه ۹

آفرینش حماسه یا بازآفرینی حماسه (بررسی تطبیقی شاهنامهٔ فردوسی، ایلیاد هومر و آنه‌اید ویرژیل) ۱۱

آینه‌ای برای آینهٔ خاقانی (تحلیل فرایندهای مدیحه‌ای از خاقانی براساس دستور نقش‌گرای هلیدی) ۲۵

ابیات عربی در تاریخ گزیده ۳۸

استعدادیابی زبامغزمحور: روشی مؤثر در کشف و هدایت استعدادهای دانش‌آموزان ۵۵

اصطلاحات و تعبیرات رایج فارسیِ شهر غزنی در تاریخ بیهقی و مکاتیب سنایی ۷۴

الگوی زن‌مداری در آثار پروین اعتصامی و سیمین دانشور ۸۹

بازتاب فرایند فردیّت‌یابی اصالت وجودی در تمثیلات عرفانی مثنوی ۱۰۱

بازتاب و بررسی باورهای عرفان بودایی در اشعار سهراب سپهری و مقایسهٔ تطبیقی آن با عرفان و تصوف اسلامی ۱۱۹

بازخوانی سیر دگردیسی گیاهان اساطیری در گذر از اسطوره به عرفان (مطالعهٔ موردی: انار، انگور، گندم، مشی و مشیانه) ۱۳۷

بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان شکارچی کوسهٔ کر اثر عباس عبدی ۱۵۹

باستان‌گرایی و کاربرد انگاره‌های پهلوانی در آثار میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی ۱۷۶

بررسی استعاره‌های پیچیده در نی نامهٔ مولوی و نقش آن در الگوی تفکر غیر خطی براساس نظریهٔ سیستم‌های پیچیده ۱۸۴

بررسی استعارهٔ مفهومی غم در اشعار محمد جواد محبت بر پایه نظریات لیکاف و جانسون ۲۰۱

بررسی انسجام متنی و منطق وایت براساس دیباچه و حکایات چهارمقاله ۲۰۹

بررسی برخی از زندان‌نامه‌های داستانی در زمان پهلوی دوم ۲۱۹

بررسی تطبیقی داستان موسی در قرآن و دو غزل مولانا از لحاظ تصویرپردازی هنری (با رویکرد رؤیای گویا) ۲۳۶

بررسی تطبیقی رمان‌های زویا پیرزاد از منظر طرحواره ۲۵۴

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های ادبیات متعهد در شعر قیصر امین‌پور و طراد حماده ۲۶۸

بررسی جلوه‌های آیات قرآنی در دیوان کمال‌الدین حسین خوارزمی ۲۷۵

بررسی چرخهٔ اساطیری سیمرغ در متون آیینی، پهلوی، حماسی، فلسفی و عرفانی ۲۸۹

بررسی چند واژهٔ گویشی در متون کهن فارسی- عبری ۳۱۵

بررسی درجات عرفانی مجالس سبعه براساس منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری و شرح منازل السائرین عزالدین محمود کاشانی ۳۳۱

بررسی رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» از غزاله علیزاده بر مبنای جامعه‌شناسی زبان ۳۳۸

بررسی رمان زمین سوخته از لحاظ پس‌نگاه ۳۵۱

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی ساختار، موسیقی و درون‌مایه‌های لالایی‌های کرمانجی ۳۶۲
بررسی سنخیت عاشق ومعشوق در مثنوی مولوی ۳۷۲
بررسی غرور و تکبر در مثنوی مولانا و دیوان حافظ ۳۸۵
بررسی فقر واژگانی در رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد براساس نظریهٔ راجر فالر ۳۹۹
بررسی مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم در شعر بیژن کلکی ۴۲۸
بررسی وجه‌نمایی در شعر «تولدی دیگر» فروغ فرخزاد؛ براساس دستور نقش‌گرای هلیدی ۴۳۸
بررسی مفهوم و جایگاه سرزمین‌های حسن‌خیز در شعر و نثر فارسی ۴۵۳
بررسی و تحلیل استعاره‌های شناختی در ساختار افعال با تکیه بر رمان «تهران مخوف» ۴۶۷
بررسی و تحلیل عناصر داستان در کتاب فارسی دوم ابتدایی ۴۸۶
بر قلب ما ببخش که نقدی است کم‌عیار (نقدی بر کتاب گلبانگ عاشقانه اثر احمد شوقی‌نوبر) ۴۹۷
تأثیر آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان دورهٔ دوم متوسطهٔ ناحیهٔ سه تبریز ۵۱۳
تبیین جهان پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی به مثابهٔ روشی در نقد ادبی ۵۳۰
تحلیل اقوالِ ابوسعید خراز در آیینهٔ شرح شطحیات روزبهان و حسنات‌العارفین داراشکوه ۵۴۹
تحلیل انتقادی گفتمان رمان فال خون ۵۶۲
تحلیل انتقادی نقش مطبوعات در تحول ادبیات معاصر افغانستان (۱۳۵۷-۱۴۰۰) ۵۷۴
تحلیل تطبیقی یادگیری زبان فارسی در دانش‌آموزان فارسی‌زبان و فارسی‌آموزان عرب‌زبان (مطالعهٔ موردی: درس املا) ۵۹۸
تحلیل رمان «خون‌مردگی» الهام فلاح براساس اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش ۶۰۷
تحلیل ساختار ناخودآگاه با تکیه بر مفهوم دیگری در غمنامهٔ رستم و سهراب ۶۲۳
تحلیل شعر «ستارهٔ من الهام» از «مجید فروتن» براساس رویکرد نشانه‌شناسی شعر «مایکل ریفاتر» ۶۳۸
تحلیل فرگشتی رمان رازی در کوچه‌ها اثر فریبا وفی ۶۵۲
تحلیل قابوس‌نامه از منظر استعارهٔ مفهومی ۶۶۵
تحلیل کارکرد عنصر تضاد و تقابل در عناصر روایی مصیبت‌نامهٔ عطار نیشابوری ۶۷۳
تحلیل کیفیت بیداری قهرمان درون در داستان فانتزی «سفر چشمهٔ کوچک» اثر فریدون عموزاده خلیلی ۶۹۲
تحلیل مؤلفه‌های نوشتار زنانه در دو خاطره‌نوشت جنگ؛ خداحافظ سالار و یادت باشد ۷۰۶
تحلیل نشانه‌های دوبارزادگی در زندگانی امام محمد غزالی براساس نظریهٔ ویلیام جیمز ۷۲۶
تحلیل نمادها و دلالت‌های پنهان در اشعار عاشورایی جواهری و گرمارودی ۷۴۲
تحلیل وجوه «دیگری» در شعر سیمین بهبهانی ۷۵۰
تحول روایت در گذر از متن نوشتاری به متن دیداری (مطالعهٔ موردی: کانونی‌سازی در فیلمنامه و فیلم «مسافران» اثر بهرام بیضایی) ۷۶۹

ISC
IMAM KHOMEINI
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ترس و اضطراب در رمان پیش از بستن چمدان با تأکید بر آرای پل‌تیلیش ۷۹۴
ترفندهای موسیقی میانی در اشعار سپید افشین یداللهی ۸۰۳
تصاویر شعری در شعرشاعران ایلامی با تکیه بر اشعار فرهاد شاهمرادیان ۸۱۸
تکنیک‌های کاربردی در تدریس فارسی عمومی ۸۳۷
تناسب «طنبی و «پای خم» در بیتی از حافظ ۸۴۷
تیپ‌شناسی شخصیت مرد در گلستان سعدی ۸۵۵
چگونگی آموزش روایت‌پژوهی: با رویکرد نظری-کاربردی ۸۶۸
خطی چون دستگاه کفشگران (نقدی دیگر بر کتاب درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور اثر منصور ثروت) ۸۹۰
خطیب قزوینی و جایگاه او در بلاغت ۹۱۳
دانشنامه‌نویسی در حوزهٔ نظریه‌های ادبی؛ دستاوردها، نیازها و چالش‌ها ۹۲۷
رویکرد پیکره‌بنیاد در زبان‌شناسی حقوقی: تحلیل زبان‌شناختیِ موادی از قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی ۹۳۸
رهیافت رئالیسم جادویی در آثار اولیهٔ غلامحسین ساعدی ۹۵۶
رئالیسم جادویی در نمایش‌نامهٔ چوب به دست‌های ورزیل اثر غلامحسین ساعدی ۹۷۰
زبان‌آموز به‌مثابهٔ مشارکی کارساز در گفتمان آزفا: تفکر انتقادی و کاربستِ گفت‌وشنود در آموزش زبان فارسی ۹۸۵
زن در دین زرتشتی برگرفته از متن ارداویراف‌نامه ۱۰۰۳
سازوکار سیر و سلوک عرفانی از دیدگاه پدیدارشناسی ۱۰۲۰
سبک‌شناسی انتقادی نامهٔ فرهادمیرزا معتمدالدوله به ناصرالدین‌شاه قاجار با تأکید بر لایه‌های واژگانی و بلاغی ۱۰۴۱
سنجش کارآمدی نظریهٔ رابین لیکاف در باب جنسیت و زبان (با استناد به چهار مجموعهٔ داستان ایرانی و سوری) ۱۰۶۲
سیمای انسان در قرآن از نگاه ناصرخسرو ۱۰۷۵
شگردهای طنز در داستان‌های منتخب کودک و نوجوان ایرانی و غیرایرانی ۱۱۰۰
طرحواره‌های تصویری نَفس در دفتر اول مثنوی سلسلةالذهب جامی ۱۱۱۶
عبارتی چون هذیان مَحموم (نقدی بر کتاب «درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور» اثر منصور ثروت) ۱۱۳۵
کارکرد بلاغی صورخیال در اشعار علیرضا قزوه ۱۱۵۲
کارکرد تخیل ریشه در آثار فرخزاد و سپهری بر مبنای آرای گاستون باشلار ۱۱۶۱
کارکرد زبان ادبی در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» نوشتهٔ غزاله علیزاده ۱۱۷۴
کرامات بردگان: تحلیل تاریخی و معنوی جایگاه بردگان در متون عرفانی فارسی ۱۱۹۰
گرشاسب‌نامه در کشاکش حماسه و غنا (بررسی کیفیت زبانی گرشاسب‌نامه در قیاس با شاهنامه فردوسی با تکیه بر نظریه «اضطراب تأثیر» هرولد بلوم و نظریه «قطب استعاری و مجازی زبان» یاکوبسن) ۱۲۰۲

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

مقایسهٔ اندیشه‌های سنایی و ناصرخسرو دربارهٔ روزگار ۱۲۱۹
ملّا آنی و ساقی‌نامهٔ نوشناختهٔ او ۱۲۴۲
نشانه‌شناسی فرهنگی عرفان و تصوف اسلامی ۱۲۵۵
نقد کتاب اقتدارگرایی مولانا در گرداب قدرت ۱۲۷۲
نقد و بررسی روایت‌شناسی سه داستان از تاریخ بیهقی با تأکید بر نظریه روایی ژرارژنت ۱۲۸۵
نقدی بر تصحیح ابیاتی از بوستان مصحِّح غلامحسین یوسفی ۱۲۹۴
نگاهی به اردیبهشت روز در فرهنگ کهن ایران ۱۳۰۳
نگاهی به شکل‌گیری و ویژگی‌های گویش دری (فارسی) شهرستان سرخرود ننگرهار ۱۳۱۴
نمادینگی آتش در شعر فولکلور کُردی (گویش کلهری) ۱۳۲۹
نمودهای طنز در شعر سید اسماعیل بلخی ۱۳۴۰
واکاوی اشعار عربی در المضاف الی بدایع الازمان ۱۳۵۵
واکاوی فرایند صیرورت/ شدن در بخش اساطیری شاهنامه (با تکیه بر شخصیت جمشید و ضحاک از منظر ژیل دلوز) ۱۳۷۷
هویّت ایرانی در آثار روح‌الله خالقی با تکیه بر سرود «ای ایران» ۱۳۹۶

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
ISC Islamic World Science Citation Center
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

به نام خدایی که جان آفرید سخن گفتن اندر زبان آفرید

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴

سپاس خدای را که توفیق داد یازدهمین همایش دوسالانهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی را در روزهای ۳۱ اردیبهشت و اول خرداد ۱۴۰۴در دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) و در شهر مینودری قزوین برگزار کنیم.

برپایی این همایش حاصل همکاری دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، پایگاه استنادی جهان اسلام، انجمن علمی ویراستاری ایران، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، دانشگاه الزهرا و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی با انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی است.

www.anjomanfarsi.ir

در کنار موضوعات عمومی همایش که مهم‌ترین مباحث علمی حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی را در برمی‌گرفت، محور ویژهٔ این همایش به فرهنگ و ادب کهن دیار مینودری قزوین اختصاص یافته بود.

طی دو روز برگزاری همایش بیش از ۴۰ مقاله و سخنرانی در ۹ نشست تخصصی ارائه شد. یکی از این نشست‌ها به قزوین‌پژوهی اختصاص داشت که با استقبال مردم و علاقه‌مندان فرهیخته مواجه شد. همچنین یک نشست تخصصی به مقولهٔ «زبان فارسی و هویت ملی از متون کهن تا داستان امروز» اختصاص داشت. برخی از مقالات برگزیده در فصلنامه‌های علمی پژوهشی همکار با همایش منتشر شد و بخشی دیگر اینک در قالب مجموعه مقالات همایش یازدهم منتشر می‌شود.

برگزارکنندگان و شرکت‌کنندگان در همایش، در بیانیهٔ پایانی بر این نکات تأکید ورزیدند:

الف) کیفیت‌بخشی به گرایش‌های ایجادشده در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی و تهیهٔ منابع درسی آموزشی مناسب و روزآمد برای آن‌ها.

ب) مأموریت‌محور شدن دانشگاه‌ها برای انجام پژوهش‌های مسئله‌محور و اقدامات کاربردی و اساسی در حوزهٔ زبان ادبیات فارسی پس از آسیب‌شناسی دقیق وضعیت موجود به‌خصوص در مورد رساله‌ها و پایان نامه‌ها و نیز پژوهش‌های منتشرشده در فصلنامه‌های علمی ـ پژوهشی.

پ) برنامه‌ریزی و اقدام برای رشد هماهنگ حوزه‌های گوناگون تحقیقات ادبی.

ت) توجه بیشتر به خوانش و تحلیل خودبسندهٔ متون ادبی و کشف ابعاد گوناگون آن و پرهیز از تحمیل نابه‌جای نظریه بر متن.

ث) توجه به رشد روزافزون فناوری‌های ارتباطی و اطلاعاتی و نیازهای جدید مخاطبان در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی و انطباق آن با پدیده‌های روزآمدی چون هوش مصنوعی.

ج) تقویت و گسترش گفتمان ملی پاسداشت زبان و ادبیات فارسی از طریق تشکیل سمن‌ها و ایجاد آگاهی و حساسیت زبانی ایرانیان نسبت به زبان فارسی و اهمیت آن در تحکیم هویت ملی.

چ) توجه بیشتر به ایجاد میزگردهای تخصصی مسئله‌محور در ضمن برگزاری همایش‌های عمومی حوزهٔ زبان ادبیات فارسی و ارائهٔ راه‌حل‌های کارشناسانه.

ح) برنامه‌ریزی برای ارتباط بیشتر گروه‌های آموزشی زبان و ادبیات فارسی با جامعه و توجه به مسائل ادبی روز و مخاطبان جدید با هدف اعتلای ذوق ادبی و فرهنگ عمومی جامعه.

خ) توجه ویژه به مقولهٔ آموزش زبان و ادبیات فارسی و زبان و نگارش علمی در دانشگاه‌ها.

د) توجه بیشتر به کرسی‌های زبان ادبیات فارسی خارج از کشور و تسهیل و اقدام به موقع در اعزام استادان.

ذ) توجه ویژه به مقولهٔ زبان ادبیات فارسی در افغانستان و پشتیبانی از دانشجویان و پژوهشگران علاقه‌مند برای ادامهٔ تحصیل در ایران.

ر) تلاش در جهت تهیهٔ متون آموزشی مناسب برای کرسی‌های زبان ادبیات فارسی در خارج از کشور.

اینک و در آستانهٔ انتشار مجموعه مقالات همایش، ضمن قدردانی از برگزارکنندگان این همایش به‌ویژه آقایان دکتر غلامحسین غلامحسین زاده ریاست انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، دکتر قاسم زاده دبیر همایش، دکتر دالوند دبیر اجرایی همایش و خانم‌ها دکتر حیاتی، دکتر قنبری(که در برگزاری پیش‌نشست‌های همایش نقشی فعال داشتند)، اعضای هیئت‌مدیره انجمن‌های علمی ویراستاری و زبان و ادبیات فارسی، اعضای فرهیختهٔ کمیتهٔ علمی همایش و همکاران گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، از خانم الناز معتمدی که زحمت بازبینی و ویرایش متن مجموعه مقالات را برعهده داشتند قدردانی می‌کنم.

سید محسن حسینی مؤخر

دبیر علمی همایش

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

آفرینش حماسه یا بازآفرینی حماسه
(بررسی تطبیقی شاهنامهٔ فردوسی، ایلیاد هومر و آنه‌اید ویرژیل)

بهاره عسکریان

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران

Baharehasgarean1379@gmail.com

چکیده

شعر حماسی از پایه حاکی از تکوین قومیت مردم یک سرزمین و تاریخ است. به‌راستی که حماسه در پرآشوب‌ترین دوران یک سرزمین و تاریخ و قوم به وجود می‌آید؛ زمانی‌که جامعه برای تسکین و بازیابی هویت اصیلی خویش احساس نیاز می‌کند. حماسه‌ها در نطفهٔ اندیشهٔ آرمانی و تفکر اسطوره‌ای شکل می‌گیرد. درواقع این حماسه‌ها رؤیای آزادگی و حیات یک قوم است. به خاطر این، باورهای مختلف را با بررسی حماسهٔ یک قوم، ریشه‌های تفکر و فرهنگ و تاریخ و ارتباط فرهنگی و تاریخی ملت‌های گوناگون درمی‌یابیم و خواهیم فهمید که در جهان چه ارتباط عظیم فرهنگی و چه پیوستگی‌ای در فکر و اسطوره و آرمان میان ملت‌های گوناگون و مهدهای تمدن وجود دارد؛ با این هدف ما به بررسی سه حماسهٔ عظیم جهان شاهنامهٔ فردوسی، ایلیاد هومر، آنه‌اید ویرژیل می‌پردازیم و این حماسه‌ها را از لحاظ تقلید و تأثیرگذاری و طبیعی و مصنوعی بودن بررسی می‌کنیم. حقیقت این پژوهش به بررسی اصالت و اعتبار حماسه‌ها می‌پردازد تا ریشه‌های اصیل و ساختگی آن‌ها را کشف کند و ساختار روایی و موضوعی حماسه را نیز بررسی می‌کند.

واژگان کلیدی: آفرینش حماسه یا بازآفرینی حماسه، حماسهٔ مصنوعی یا طبیعی، ایلیاد هومر، شاهنامهٔ فردوسی، آنه‌اید ویرژیل.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

۱-۱. شکل‌گیری حماسه

یکی از قدیمی‌ترین انواع شعر، حماسه است که بعد از سرودهای مذهبی و سرودهای اولیه‌ای که از بشر به‌جامانده ایجاد شده است. قدیمی‌ترین سرودهای مذهبی بشر بسیاراند که می‌توان قسمت‌هایی از تورات، پاره‌هایی از اوستا، سرودهای مذهبی یونان و سرودهای مذهبی هندو را نام برد که هر یک در حماسه‌های قومی این اقوام تأثیر گذاشته‌اند. پس‌ازاین سروده‌های مذهبی حماسه‌ها خلق شده‌اند. (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۷: ۱۴۷) درواقع پس‌ازاین سرودها بود که حماسه آغاز شد و به عبارتی ملت و قومی در دوران کهن خود برای تکوین و تشکیل و در حقیقت برای تثبیت قومیت خود و یا استقرار در محلی یا سرزمینی، یک سلسله جنگ‌ها و مبارزات و گریزهایی داشته است که بعد این وقایع به‌صورت افسانه و یا واقعیت درآمده‌اند و با گذشت زمان و تاریخ این واقعیت‌ها یا

افسانه‌ها گستردگی یافته‌اند؛ شاخ و برگ گرفته‌اند و به شکلی جمع‌آوری شده‌اند و درنهایت در آخرین مرحله این شاعر حماسی است که توانسته است حماسهٔ قومی ملتی را خلق کند. (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۳: ۱۷-۲٤)

سرمنشأ حماسه، چکامه یا سرود پهلوانی است که شعری روایی و کوتاه در وصف اعمال پهلوانان است که به جزئیات وقایع نمی‌پردازد. در سروده‌های پهلوانی واقعه بیشتر به خود پهلوان معطوف است تا داستان و این سروده‌های پهلوانی را آوازخوان‌های دوره‌گرد مردم برای عموم مردم و گوسان‌ها یا آوازخوانان هنرمند هم در دربارها و بزم‌های درباری و بزرگ‌زادگان در مراسمات شاهان در مواقع سفر یا لشکرکشی‌ها می‌خواندند. این سروده‌ها در ابتدا بیشتر شفاهی بودند که از آن‌ها در ایران چیزی باقی نمانده است؛ اما می‌توان بعضی از بخش‌های روایی اوستا را که دربارهٔ شخصیت‌های حماسی مانند شاهان و پهلوانان است به‌عنوان اولین سروده‌های پهلوانی ایرانیان بیان کرد. ما در دوران ساسانیان بعضی از سروده‌های باربد را ازجمله کین سیاوش و کین ایرج داریم که اشاره‌ای است که سرود حماسی از آن دوران وجود دارد. (فروغ، ۱۳۹۹: ۱۷-۱۸) ملت‌هایی که سال‌های طولانی در یک ناحیه زندگی کرده‌اند و با حوادث و رویدادهای آسان و سخت روبه‌رو شده و فتوحات و پیروزی‌ها و شکست‌ها را تجربه کرده و دیده‌اند، ناگزیر از این پهلوانی‌ها، خاطراتی در اذهان آنان به یادگار می‌ماند که در حقیقت یادآور دوران پدید آمدن و استوار شدن هویت و ملیت آنان است و به خاطر همین داستان‌هایی را برای نگهداری این خاطرات نژاده به وجود می‌آورند که نمایندهٔ شکوه و غرور آنان است و زبان به زبان و سینه‌به‌سینه نقل می‌شود و می‌گردد و همراه با گذر روزگار و تاریخ گسترده می‌شود و ترقی می‌یابد تا این‌که درنهایت دست توانمند شاعر حماسی مجموعهٔ این داستان‌ها را به‌صورت منظومه‌ای عظیم درمی‌آورد. حماسهٔ ملی بر بسیاری از حقایق تاریخی و تحقیق در آن‌ها مبتنی است و وسیلهٔ اطلاع از سرگذشت و سرنوشت هر ملت در کهن‌ترین روزگار حیات آنان است. باید گفت که روایات و منظومه‌های حماسی ملی همواره از قدیمی‌ترین ایام تمدن هر قوم آغاز می‌شود و به خاطر همین قدیمی‌ترین عناصر تاریخی و ماقبل‌التاریخ حیات هر ملت در آن وجود دارد و دریافتن ارزش منظومه‌های حماسی ملی هر کشور مستلزم اطلاع و آگاهی از منظومه‌های ملل دیگر جهان است. (صفا، ۱۳۳۳: ۱) اغلب حماسه‌ها در زمانی به وجود می‌آیند که توقع این حرکت و حادثه نباشد و افراد حماسه‌ساز و حماسه‌آفرین در نقطه‌ای که کسی پیش‌بینی حضور آنان را ندارد حضور می‌یابند و به ایفای نقش می‌پردازند. حماسه‌ها در زمانی شکل می‌گیرند که یک ملت و قوم یک سرزمین با تاریخی کهن و تمدنی عظیم درگیر جنگ‌ها و ناملایمتی‌های روزگاران می‌شود و هویت خویش را از خاطر می‌برد و احساس نیاز و احتیاج به هویت‌یابی و بازیابی شخصیت خود دارد؛ برای اینکه هویت خود را باری دیگر بازبیابد، شاعر به خلق حماسه‌ها دست می‌زند و تمام عناصر فرهنگی و تاریخی یک ملت را در حماسهٔ خویش می‌آورد. پیدایش درون‌مایه‌های حماسی در ایران را می‌توان به دو هزار سال قبل از میلاد، زمان مهاجرت آریایی‌ها و درگیری این اقوام با بومیان عیلامی و تپوران و کادوسیان و قبایل دیگر، تأثیر باورهای زردشتی، درگیری ایرانیان با یونانیان و سایر اقوام مهاجم شرق، درگیری ایران و روم و علاقهٔ شدید ساسانیان به داستان‌های پهلوانی دانست. (خومحمدی خیرآبادی، ۱۳۸۱: ۱۰٦-۱۲٤)

به نظر می‌رسد که ایرانیان یادگاری‌های اسطوره‌ها و پهلوانان خود را از طریق کلام و سنت شفاهی در ابتدا به شکل آوازها و خطابه‌ها به آیندگان منتقل می‌کردند و توجه به روایات شفاهی پس از دوران ساسانیان نیز ادامه داشته است؛ چنان‌که فردوسی در نظم شاهنامه علاوه بر استفاده از روایات مکتوب خدای‌نامه از سنت شفاهی هم سود می‌برد. (جعفری دهقی، ۱۳۸٤: ۳) تا قرن هفتم که صفویان روی کار می‌آیند، حماسه ملی بزرگی به وجود نمی‌آید و جای داستان‌های حماسی طبیعی و ملی را داستان‌های حماسی مصنوعی تاریخی می‌گیرند. ید آید با توجه به تقسیم‌بندی حماسه به انواع طبیعی و آن‌هایی که زاییدهٔ ذهن داستان‌پرداز یک شاعر یا

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uajournalfarsi.ir

نویسنده هستند و از آغاز به‌صورت مکتوب به وجود می‌آیند، حماسه‌های ابتدایی و طبیعی که شفاهی و شفاهی - ادبی بودند، زاییدهٔ دوران‌هایی هستند که در آن‌ها، هم صورت ابتدایی شفاهی و هم شکل ادبی مطرح است. این نوع حماسه‌ها از پایه بعد از طی دوران حماسهٔ ملی طبیعی فرا می‌آیند. در دوران کلاسیک اروپا تا دورهٔ رمانتیک نمودهایی از این حماسه‌های طبیعی و ابتدایی وجود دارد؛ آنه‌اید ویرژیل، سرود رولان، بهشت گمشدهٔ میلتون را از این‌گونه می‌توان نام برد. (مختاری، ۱۳۷۹: ۲۲-۲۳) یکی از علل تحول از اسطوره به حماسه شاید مربوط به زمانی شود که اعتقاد به اسطوره‌ها کم می‌شود و یا اسطوره‌ها به‌عنوان اسطورهٔ دین می‌میرند و تقدس و اصالت خود را از دست می‌دهند؛ ولی به‌صورت روایات، روایات پهلوانی باقی می‌مانند و آن زمان به حماسه تبدیل می‌شوند. علت این انتقال و تحول این است که انسان دوست دارد خودش را شبیه خدایان ببیند؛ بنابراین روایت‌های خدایان را به‌مرور به پهلوانان محبوب نسبت داده است. امروز حتی دربارهٔ ایلیاد هومر هم این اعتقاد وجود دارد که این اثر یک روایت دینی قدیمی بوده است؛ این انتقال خیلی عمومی بوده است و الزامی نیست که همهٔ حماسه‌ها از اسطوره آمده باشند. از یونان تا هند و نزد سایر ملل دیگر روایات اساطیری وارد حماسه می‌شوند. حماسه ازلی و مقدس نیست؛ مال اعصار قدیم است؛ روایت محبوبی است؛ اما تقدس دینی ندارد. حماسه اغلب روایتی در اصل الهی است که انسانی شده است. (مهرداد بهار، ۱۳۷۱: ۱۸-۳۱)

آنچه حماسه‌ها را در ایران به نسل‌های بعد رسانده است در ابتدا گروهی از مردم به نام دهقانان بودند؛ اینان در اصل راوی و حافظ داستان‌های حماسی ایران بودند و سنت شفاهی حماسی ایران را نقل می‌کردند. لازم به ذکر است که مجموعهٔ حماسهٔ ملی ایران در اصل خود به‌صورت افسانه‌ها و اساطیری بوده‌اند که به گفتهٔ خود فردوسی به‌صورت بخش‌هایی پراکنده در اختیار دهقانان و موبدان بوده‌اند. (ممتحن و مظفری، ۱۳۸۷: ۱۴۱-۱۶۱) بهترین شیوهٔ حفاظت از آداب‌ورسوم و سنت‌ها پیش از اختراع خط، سنت یا روایت شفاهی بوده است. جدا از اهمیتی که ایران بر سنت شفاهی خویش قائل است در یونان هم به فرهنگ شفاهی بیشتر اهمیت می‌دهند. تمدن یونان با همهٔ زیربنای فرهنگی خویش نگارشی نبوده و گفتار و کلام در آن اهمیت ویژه‌ای داشته است. در میان خدایان اصلی که اُلمپیان بوده‌اند، ایزد موکل بر نگارش نداریم؛ اما گروه نه‌گانه‌ای از بانوان کهتری به نام «موزه‌ها» هستند که دختران زنوس‌اند و این پریان زیبا الهام‌بخش هنر، تاریخ، شعر و تراژدی هستند و تا این موزه‌ها به نزد هنرمندان نروند، آن‌ها نمی‌توانند اثر خوبی بیافرینند و شاید از میان آن‌ها بتوانیم کالیوپ[1] را به‌عنوان ایزد موکل بر نگارش در یونان معرفی کنیم. (آموزگار، ۱۳۸٤: ٦٧-۸۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ایلیاد از کهن‌ترین آثار برجای‌مانده از یونان باستان است که قدمت آن به سدهٔ هشتم قبل از میلاد بازمی‌گردد؛ این اثر نخستین پدیدهٔ ادبی تمدن غرب است. هومر را در یونان، پیرمرد نابینای دوره‌گردی می‌دانند که شعرهای خود را در معابر بلند برای مردم می‌خوانده است. اشعار منسوب به او از زمان‌های کهن بین مردم رایج بوده است و نقالان و آوازه‌خوانان دوره‌گرد، آن‌ها را در شهرهای مختلف و به مناسبت‌های گوناگون برای مردم می‌خواندند؛ گاهی هم در مراسم ویژه‌ای نقل این اشعار با یک آواز خوش و اغلب همراه با موسیقی بود. مردم سرزمین یونان از دیرباز با این اشعار آشنا بوده‌اند که به‌صورت پراکنده در دهان می‌چرخیده است و حتی افرادی وجود داشته‌اند که در حفظ کردن و نقل سینه‌به‌سینهٔ این اشعار اهتمام ورزیده‌اند. یکی از افرادی که در یونان درصدد جمع‌آوری این اشعار برآمده همان هومر است. (کابلی، ۱۳۸۱: ٤٧-٤٨) از موارد درخور توجه دربارهٔ اشعار حماسی گذشتگان این است که این داستان‌ها مدام درحال تغییر بوده‌اند؛ یعنی ایلیاد یک داستان واحد و ثابتی نبوده بلکه هر داستان‌سرا آن را به‌گونه‌ای

۱. Callioppe

متفاوت روایت کرده است؛ همانند سنت نقالی‌ای که در ادبیات فارسی وجود دارد. فیلسوفان یونانی در فلسفهٔ خود دربارهٔ تقسیم انسان به چند نوع برای مردمی که خود را وقف کار می‌کردند، ارزش ویژه‌ای قائل بودند؛ آن‌ها باور داشتند که این‌گونه مردمان را یک عنصر اساسی غریزی در روان آدمی به سمت سرشت نهایی می‌رانده است. باور آن‌ها این بود که اصولاً هر انسانی که در مسیر نام و ننگ تلاش و مجادله می‌کند، خود به‌ذات پدیده‌ای با ارزش است. یونانی‌ها در قرن پنجم و ششم قبل از میلاد آن مردمانی را که هومر را پهلوان می‌نامید، آفریده‌های والاتری می‌دانستند و باور داشتند که در طول تاریخ خود پهلوانانی وجود داشته‌اند که این نوع انسان‌ها بر آن تسلط داشته‌اند؛ همان گونه که هیسود[1] بیان کرده است میان عهد برنزی و عهد آهن تمدن‌ها یک عهد پهلوانی نیز وجود دارد. (خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ٦)

رویدادهای حماسی اقوام ایرانی و یونانی که تاریخ و تمدن کهنی دارند با وقایع تلخ و شیرین از شکست‌ها و پیروزی‌ها همراه است که از درون اسطوره‌های خود تولد می‌یابند و در مسیر بالندگی و شکوفایی با عناصری از تاریخ درمی‌آمیزند. حماسه نمایندهٔ روح ملی است که هنوز نمرده است و این پهلوان حماسه است که شعلهٔ فروزان حیات جاوید یک ملت را در خود دارد. (رشیده ۱۳۸۸: ۹۹) به گفتهٔ لوکاچ ویژگی عصر حماسه این است که هنوز دریافتی از جهان درون وجود ندارد و روح هنوز با خود بیگانه نشده است و به همین خاطر به جست‌وجوی خویش نمی‌پردازد و در این عصر هنوز دریافتی از آنچه باید باشد هم وجود ندارد؛ زیرا در این جهان تمامی اجزاء به هم وابسته‌اند و عنصر زمانی در حماسه ناشناخته است و طی زمان بر قهرمانان اثری نمی‌گذارد. (موقن، ۱۳۷۲: ۲۷-٤۱) دوران حماسه به اعتقاد هگل دورهٔ فعالیت مستقل و خودمختار انسان، دورهٔ قهرمانان است که در آن تضادی میان فرد و جامعه نیست و قهرمان، روزگارش را در وحدتی جوهری در تمامیت جامعه و اجتماع می‌گذراند. حماسه‌ها دارای انواعی هستند؛ در یک تقسیم‌بندی جامع حماسه‌ها به لحاظ منشأ به انواع ملی و طبیعی و حماسه‌های مصنوعی و به لحاظ موضوع به حماسه‌های اساطیری و پهلوانی، دینی، عرفانی و تاریخی و براساس قدمت به حماسه‌های سنتی، ثانوی و متأخر تقسیم می‌شوند. حماسه‌های ملی: جنگ‌ها، پهلوانی‌ها و افتخارات یک قوم را وصف می‌کنند. ازآنجاکه حماسه با روح و تمدن و فکر مردم یک سرزمین درآمیخته است، گرایش مردم به حماسه زمانی بیشتر می‌شود که ملیت و هویت آن‌ها در خطر باشد؛ به‌ویژه زمانی که احساس ملی‌گرایانه و میهن‌پرستانه در آنان تهدید شود؛ شاعر در این نوع از خود داستانی را ابداع نمی‌کند؛ بلکه داستان‌های مردم سرزمین خویش را با هنر و توانمندی به نظم درمی‌آورد. پشت هر داستان حماسی یک واقعیتی تاریخی وجود دارد. (نواب‌زاده شفیعی، ۱۳۹۸: ٥٦۰-٥۷۸) حماسه‌های پهلوانی و اساطیری، یادگاری از دوران بسیار کهن ملت‌ها هستند و در به وجود آمدن این نوع حماسه‌ها یک نفر یا چند شخص را نمی‌توان معرفی کرد؛ بلکه سازندهٔ این نوع حماسه‌ها همهٔ مردم یک سرزمین هستند و ریشهٔ آن‌ها به دو موضوع برمی‌گردد؛ یکی تشکیل و تکوین ملیّت و هویت و دیگری دفاع از آن و فقط ملت‌هایی از آن برخوردارند که دوران تکوین خود را گذرانده باشند. می‌توان گفت که حماسه‌های ملی در واقع آمیزه‌ای از اسطوره‌هایی مربوط به خدایان و آرزوهای یک قوم و وقایع و رخدادهای تاریخی هستند که در گذر روزگاران با باورها و اعتقادات و آرزوها و حوادثی دیگر درمی‌آمیزند. (دزفولیان، ۱۳۸۰: ٤۲-٥۰) یکی از ویژگی‌های حماسه‌های ملی این است که یک موضوع تاریخی که زمانی صاحب حقیقت خارجی بوده است با نهایت شدت با اسطوره‌های مذهبی و داستان‌ها و خوارق عادت آمیخته شده است؛ اما درهرحال صورت تاریخی داشته عبارت است از یک سلسله اعمال منظم دربارهٔ پهلوانان و پادشاهان که سرگذشت معیّنی دارند و حماسه‌های منظوم

۱. Hesiod

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

مصنوع، حماسه‌های ابتکاری هستند. شاعر ممکن است موضوع حماسهٔ خود را از دوران پیشین حیات یک ملت بردارد که دوران نبرد و مبارزه بوده است و یا از لحظات مهم تاریخی یک قوم بوده است. (فخری و امینی، ۱۳۹٤: ۱۵٤۰-۱۵۵۹)

ویژگی حماسه‌های ملی: مدت‌ها پس از حوادثی به وجود می‌آید که از آن‌ها سخن می‌گویند و محدود به زمان و مکان نیست. وقایع پهلوانی و ملی در زمان وقوع چندان تفاوتی با اعمال عادی بشری ندارند؛ منتهی در گذر زمان نتایجی که از آن‌ها حاصل می‌شود از جمله ایجاد استقلال ملی، دفع دشمنان، غرور و افتخار و بر اثر اهمیتی که دارند آن‌ها را در چشم نسل‌های بعدی بزرگ می‌کنند و به‌تدریج بر آن‌ها چیزهایی افزوده می‌شود و پهلوانان به درجات فوق بشری می‌رسند و خارق عادت در آن‌ها شکل می‌گیرد.

امری که در پدید آمدن حماسه و حفظ حماسهٔ ملی مهم است این است که اعتقادات و آثار مدنی و اندیشه‌هایی که در دورهٔ نخست زندگی پهلوان وجود دارد، نباید در دورهٔ دوم زندگی او یک‌باره فراموش شود و یا جای آن را عقاید مخالف بگیرد. لازمهٔ یک منظومهٔ حماسی جنگ و خونریزی نیست؛ بلکه باید در عین توصیف پهلوانی‌ها و نبردها آیینه‌ای برای بازتاب افکار، تمدن، فرهنگ و تاریخ سرزمین خود باشد. هر ملتی به‌تنهایی مؤسس حماسهٔ خویش است و شعرا تنها کارگزاران در تدوین و تنظیم هستند. (صفا، ۱۳۳۳: ۷-۱۲) حماسه ملی محتوای سیاسی، فرهنگی دارد و تنها زمان کوشش قوم برای تشکیل یک ملت و یا هنگام دیدن آسیب و تجزیه شدن روح و مظاهر ملی پدیدار می‌شود تا باعث شکل‌گیری جامعهٔ واحدی شود و حماسه در کل از آن قومی است که به شکست باور ندارد؛ به مرگ روح خود باور ندارد و همین عدم باور حماسه را می‌سازد. (احمدی دستگرد، ۱۳۹۵: ۳۶-٤۰) حماسه‌های طبیعی، تاریخ تدوین مشخصی ندارند و آیینهٔ آرمان یک قوم هستند؛ درحالی‌که حماسه‌های مصنوع پدیدآورندهٔ مشخص دارند و اعمال خارق‌العاده در آن‌ها بسیار است و محتوای حماسهٔ طبیعی از زمان‌های دور به‌صورت شفاهی در یک ملت وجود داشته و بعدها به‌صورت مکتوب درآمده است. کار حماسه‌سرا در حماسهٔ طبیعی آفرینش حماسه است؛ ولی کار اصلی در حماسهٔ مصنوع بازآفرینی حماسه و تقلید و بازآفرینی از حماسه‌های ملی و طبیعی است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۲-۱. پیشینهٔ تحقیق

www.anjomanfarsi.ir

ایرانیان داستان‌های حماسی خود را دست‌کم از قرن پنجم قبل از میلاد به شکل مکتوب و نوشتاری در دست داشته‌اند. می‌توان گفت که در قرن چهارم قبل از میلاد ایرانیان دفترهای شاهان یا شاهنامه‌ای داشته‌اند که حاوی نام و نشان شاهان و پهلوانان افسانه‌ای ایران بوده است. داستان‌های ملی ایران همیشه بخشی از ادب و تربیت بوده و تدوین آن‌ها در دورهٔ ساسانیان شکل گرفته است که خدای‌نامه نمونه‌ای از آن در بعد از اسلام است و ترجمهٔ عربی خدای‌نامه که معروف‌ترین آن سیرالملوک‌الفرس است. از پژوهش‌هایی که دربارهٔ حماسه‌های ملی و طبیعی انجام شده‌اند، می‌توان کتاب‌ها و مقاله‌های زیر را نام برد: حماسه‌سرایی در ایران از ذبیح‌الله صفا (۱۳۳۳). مقالهٔ ارزش‌های حماسی شاهنامه، مقایسه‌ای بین شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد هومر (تأثیر شاهنامه در فرهنگ و تمدن) (۱۳۵۳). کتاب آنه‌اید ترجمهٔ جلال‌الدین کزازی (۱۳٦۹). کتاب حماسه در راز و رمز ملی از محمد مختاری (۱۳۷۹). کتاب شاهنامه از اسطوره تا حماسه از مهرداد بهار (۱۳۸۱). کتاب اساطیر، حماسه، عرفان از عبدالحسین کابلی (۱۳۸۱). کتاب شرح و بررسی تطبیقی ایلیاد از محمد بقایی (۱۳۸۲). مقالهٔ شاهنامه حماسهٔ ملی و آیینهٔ فرهنگ ایرانی از مجتبی دماوندی (۱۳۸۵). مقالهٔ نگاهی تطبیقی به شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد هومر از مهدی ممتحن و روح‌الله مظفری (۱۳۸۸). کتاب حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی از جلال خالقی مطلق (۱۳۸٦). کتاب ایران و یونان در بستر باستان از محمدعلی اسلامی ندوشن (۱۳۷۸).

مقالهٔ تطبیق شخصیت‌های حماسی آنه‌اید و شاهنامه از محسن رمضان کیایی و ایمان منصوب بصیری (۱۳۸۸). مقالهٔ تطبیق شخصیت‌های حماسی آنه‌اید ویرژیل با شاهنامه از سید ابراهیم آرمند و خدیجه بهرامی رهنما (۱۳۹۱). مقالهٔ مقایسهٔ تطبیقی مهر و کین در شاهنامه و ایلیاد از حمید جعفری قریه و علی رویین‌تن فرهمند (۱۳۹۲). تنها پایان‌نامه‌ای که تاکنون دربارهٔ شاهنامه و آنه‌اید انجام شده است با نام مقایسهٔ تطبیقی کردارها و گفتارهای ماوراءالطبیعی در شاهنامهٔ فردوسی از مهوش نجف‌وند دریک‌وندی با راهنمایی محمدرضا حسنی جلیلیان در دانشگاه لرستان (۱۳۹۲) است. مقالهٔ انتقام و انگیزه‌های آن در شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسهٔ هومر از مریم محمدزاده (۱۳۹۷). کتاب حماسه: شناخت نامه حماسه‌های ایران و جهان از فروغ اولاد (۱۳۹۹). مقالهٔ وجوه تمایز حماسهٔ ملی از منظومه طبیعی در ادبیات فارسی از زهرا جمشیدی (۱٤۰۰). کتاب تأثیر شاهنامه بر دیگر حماسه‌های ملی از علیرضا قیامتی (۱٤۰۰). حماسه‌های بعد شاهنامه در موضوعات تاریخی، دینی و عرفانی به حیات خود ادامه دادند و از آن جنبهٔ ملی تا حدودی بی‌بهره بوده‌اند.

از دوران کلاسیک اروپا تا دورهٔ رمانتیک نمودهایی از این حماسه‌های طبیعی و ابتدایی وجود دارد؛ از این‌گونه می‌توان آنه‌اید ویرژیل، فارسالیای لوکان، سرود رولان، رهایی اورشلیم تاسو و بهشت گمشدهٔ میلتون را نام برد. امروزه هنوز در بخشی از جهان یک هنر داستان‌سرایی وجود دارد که کارهای شگفت‌آور مردان نامی را بیشتر با شعر بیان می‌کند ولی به موضوع پهلوانی یا شایستگی‌های انسان کمتر توجه می‌کند. اشعار حماسه‌های نو در اروپا هنوز تا کمی پیش در روسیه در یوگسلاوی هم توسط مسیحیان و هم مسلمانان در یونان و بلغارستان و... رواج دارد. تئوری حماسه در غرب تا سدهٔ نوزدهم براساس حماسه‌های هومر یونانی و ویرژیل بوده است و بعد حماسه‌های گفتاری_بدیهی به‌ویژه براساس پژوهش‌های میلمن پری[۱] و دستاریش آلبرت لرد[۲] در دههٔ سوم قرن بیستم پیروان بسیاری پیدا کرد.

یونان سرزمینی است که برای غربی‌ها مهم‌ترین مهد دانش و علم است و غرب، یونان را سرچشمهٔ تفکرات و تعلیمات می‌داند. یونانی‌ها نخستین مردمانی بودند که به‌طور منطقی و منظم به بررسی موضوعاتی از جمله سیاست، اخلاق، تعلیم و تربیت پرداختند. مطالعات نشان از آن دارد که ارتباط دو تمدن بزرگ ایران و یونان پیش از حملهٔ اسکندر در سطحی بالا بوده است. تاریخ تربیت یونان با تاریخ ادبیات آن‌ها یکی است و شعر نمایندهٔ بزرگ فرهنگ و تمدن یونانیان است و در سرتاسر تاریخ این قوم از قرن هشتم تا چهارم قبل از میلاد وجود داشته است؛ این زمینه با هومر در قرن هفتم شروع شده است که او گویی دروازهٔ تاریخ و فرهنگ یونان و مربی تمامی یونانی‌ها است.

۳-۱. روش تحقیق

ما در این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی سه اثر حماسی شاهنامهٔ فردوسی، ایلیاد هومر و آنه‌اید ویرژیل با شیوهٔ به‌کارگیری روش پژوهشی کتابخانه‌ای و مطالعهٔ منابع به‌دست‌آمده به نتایج حماسه و ویژگی‌ها و انواع آن در این سه اثر به شیوهٔ روایتی با تکیه بر مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی و فارغ از منظر تاریخی و زمانی این دو اثر و تأثر این آثار بر یکدیگر خواهیم پرداخت. در این پژوهش از شاهنامهٔ نسخهٔ جلال خالقی مطلق و آنه‌اید ویرژیل ترجمهٔ جلال‌الدّین کزازی و ایلیاد ترجمهٔ سعید نفیسی استفاده خواهیم کرد.

۱. Milman Parry

۲. A.B.Lord

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲. بحث و بررسی

حماسه‌های ملی، جنگ‌ها، پهلوانی‌ها و افتخارات یک قوم را وصف می‌کنند. ازآنجاکه حماسه با روح و تمدن و فکر مردم یک سرزمین درآمیخته است، گرایش مردم به حماسه زمانی بیشتر می‌شود که ملیت و هویت آن‌ها در خطر باشد؛ به‌ویژه زمانی‌که احساس ملی‌گرایانه و میهن‌پرستانهٔ آنان تهدید شود. شاعر، داستانی را در این نوع از خود ابداع نمی‌کند؛ بلکه داستان‌های مردم سرزمین خویش را با هنر و توانمندی به نظم درمی‌آورد و پشت هر داستان حماسی یک واقعیتی تاریخی وجود دارد.

هومر موجب اتحاد اقوام یونانی شد و آنان را بر گرد یک زبان، یک فرهنگ و یک اندیشه گرد آورده است و نهالش سیصد سال بعد در جنگ ایران و یونان به بار نشست؛ شاهنامه نیز این‌گونه است؛ خصوصیات ذاتی انسان چه نیک و چه بد در هر دو اثر انعکاس یافته است. شعر حماسی که موضوع جنگ دارد، ذخیره‌های درونی انسان را به بالاترین کشش می‌رساند؛ چراکه بیشترین سختی و رنج را عاید می‌کند.

ایلیاد برای یونانیان باستان و نیز اروپایی‌ها «انجیل مغرب زمین» شناخته می‌شود. شاهنامه را هم ابن اثیر «قران القوم» خوانده است. همان گونه که اشعار شاهنامه در سنت شفاهی ما در قهوه‌خانه‌ها و در مجامع توسط راویان خوانده می‌شد، اشعار هومر را نیز راویان در سراسر یونان برای مردم می‌خوانند.

هومر زبان و بیانی به تمام‌معنی پهلوانی دارد؛ پرصلابت و جان‌دار و خود فردوسی نیز «آن سخن گفتن پهلوی» را می‌خواند. هر دو اثر از یک نیرو و فوران برخوردارند و ژرفای تمدن ملت خود را به زیباترین و مستحکم‌ترین شیوه منعکس می‌کنند. (ندوشن، ۱۳۷۸: ۱۷۹-۱۷۷) وقایع کتاب هومر به دوازده قرن ق. م مربوط است و از آن‌طرف وقایع کهن‌ترین بخش شاهنامه در نه تا ده قرن ق. م جای دارد. (قاسمی و نصیری، ۱۴۰۱: ۳۸-۲۲)

درون‌مایهٔ آنه‌اید را «اعتلای رومیان» و «ساختن آرمان‌شهر» تشکیل داده است. فرهیختگانی که نسل روم را بعد از جنگ تروا ادامه دادند، اجازه ندادند که چراغ راه آیندگان و پاسدار تلاش‌هایی خاموش شود که در ده سال مبارزه و نبرد آنان بوده است. آنان داستان پهلوانی‌ها و ایستادگی قهرمانانشان را همواره حفظ کردند. تروابیان تبارنامهٔ خویش را در آنه‌اید دیدند که از ذوق و قریحهٔ ویرژیل تراوش کرده بود.

به باور هگل تاریخ از ایران آغاز می‌شود و یونانیان نیز با گذشتهٔ درخشان خویش دومین تمدن بزرگ جهان هستند. در میان شباهت‌های بی‌شمار میان این آثار به سه نکته می‌توان اشاره کرد؛ وقایع کتاب هومر به دوازده قرن ق. م مربوط است و از آن‌طرف وقایع کهن‌ترین بخش شاهنامه در نه تا ده قرن ق. م جای دارد. با توجه به نظر بابک سلامتی[1] شاهنامه از یک حماسهٔ ملی و حتی انسانی فراتر است.

اگر اِشوزرتشت برای ما آموزش‌های نیکوی خردمندانه آورد، اگر منشور حقوق بشر ارمغان کوروش بزرگ بود و اگر داریوش بزرگ مدیریت و تدبیر کشورداری را به ما ارزانی کرد تا بتوانیم به میراث گران‌بهای خود ببالیم و آن را به جهانیان پیشکش کنیم، فردوسی نیز «حماسهٔ داد» را به ایرانیان بخشید تا پیشکش دیگر ما به مردم جهان باشد.

۱. یکی از پایه‌گذاران نشریهٔ امرداد و سردبیر این مجله.

از زمانی‌که «تئودورنلدکه» نام پژوهش خود دربارهٔ شاهنامه را «حماسهٔ ملی ایران» نامید تا به اکنون هرگاه بحث دربارهٔ شاهنامه شده است آن را «حماسهٔ ملی ایران» نامیده‌اند. ارزش‌های انسانی در شاهنامه فراتر از ارزش‌های ملی است. ازآنجاکه مهم‌ترین ملاک برای تشخیص اینکه یک حماسه ملی است، ملی‌گرایی و داشتن آرمان‌ها و دغدغه‌ها و قهرمانان ملّی و وطنی است. مّلی بودن یک حماسه به عوامل مختلفی بستگی دارد؛ ازجمله بیانگر روح و هویت ملی باشد؛ یک قهرمان ملی و بی‌پروا ابرپهلوان آن باشد؛ در راستای آرمان و دغدغهٔ قوم ایرانی باشد؛ دارای بنیاد اسطوره‌ای باشد و مکان‌ها در آن مبهم و اسطوره‌ای باشد. از عوامل ملی بودن این حماسه می‌توان شاخص زبان را یادآور شد؛ زبان فارسی‌ای که در زبان و بیان خردمندانهٔ فردوسی حفظ و ماندگار شد؛ سخن و بیانی که زنده‌کنندهٔ زبان فارسی شد و طی سالیان دراز معیار و پشتوانهٔ زبان فارسی قرار گرفت. به‌طور طبیعی وقتی فضای اندیشگانی جامعه درحال تغییر یافتن است، این تغییر در ابتدا در زبان و واژگان است و به‌مرور به سطح مفاهیم جمعی انتقال می‌یابد و زمانی که زیبایی‌شناسی عمومی مردم تغییر می‌کند، جهان اندیشگانی هم دچار تغییر می‌شود؛ درنتیجهٔ این تغییر جامعه به برساختی جدید از مفاهیم در زندگی روزمره و فرهنگ می‌رسد. (آرزومند و قاسم‌زاده، ۱٤۰۰: ۱۳-۳۸) شاهنامه در حقیقت سند تاریخی ارزشمندی است که با پیوند وفادارانه‌ای که با سنت گذشته دارد، آشکارکنندهٔ حقیقت‌هایی است که نه ازلحاظ تاریخ بلکه ازلحاظ پژوهش در شکل‌گیری آغازین اهمیت دارد.

دربارهٔ ایلیاد: سرایندهٔ این حماسه از دوران پهلوانی دور بوده و خود نیز در زمانی زندگی می‌کرده است که مردم زمانهٔ او در حسرت آن دوران پهلوانی و پر از شکوه و شگفتی بوده‌اند و هومر سرایندهٔ ایلیاد در زمانی نمی‌زیسته است که این وقایع رخ داده است. یونانیان بر این باورند که ایلیاد مجموعه‌ای از سروده‌هایی است که «آئدها» در قرن‌های متعدد سروده و سپس آن‌ها را یکدست و یکنواخت کرده است. داستان‌های مرتبط با این نبرد عظیم به مدت چهارصد سال به‌طور شفاهی میان مردم سینه‌به‌سینه انتقال می‌یافت. داستان این نبرد به‌ویژه میان شاعران و آوازه‌خوانان در مراسم ضیافت شام در خانه‌های اشرافی نقل می‌شد. این داستان‌ها به مدت چهارصد سال در گردش بودند تا اینکه هومر برخی از این داستان‌های پراکنده را جمع‌آوری کرد و آن‌ها را به هم پیوند داد و روایتی فاخر ساخت؛ یک حماسهٔ رزمی و جنگی که به دوران پهلوانی نزدیک بوده است. ایلیاد ترجمهٔ سعید نفیسی (۱۳۷۸) حماسه‌ای است که تفکرات مردمش را دربارهٔ شیوهٔ پرستش خدایان به‌کلی تغییر داده است. بنا به گفتهٔ هرودت، هومر خدایان یونانیان باستان را توصیف کرده و به آن‌ها هویت انسانی بخشیده است. (ایلیاد، ۱۳۳٤: ۱٦-٦) حماسه‌ای که تصاویر تکان‌دهنده‌ای را از اوج و فرودهای جنگ، شهر تحت محاصرهٔ ایلیون، نبرد بین خدایان و سرنوشت انسان‌های فانی همراه با روایتی از حوادث درمی‌آمیزد؛ اشعاری که فرهنگ اولیهٔ یونان را در تاریخ جاودانه ساخته است. داستان این حماسه به مدت چهارصد سال به‌طور شفاهی سینه‌به‌سینه بین مردم منتقل می‌شد. منبع اصلی ایلیاد همان فرهنگ شفاهی‌ای است که در بین مردمان رواج داشته است؛ درواقع شرح سلحشوری قهرمانان در جدال بین ننگ و افتخار است با توجه به این‌که تحقیقات نشان داده است تعدادی از آثار هومر در دوران ساسانیان به پهلوی ترجمه شده بود و با توجه به علاقهٔ شدیدی که فردوسی به این آثار داشت اگر مستقیم هم به این آثار دسترسی نداشته ولی از وجود آن‌ها باخبر بوده و اطلاع داشته است. (عبداللهزاده و همکاران، ۱٤۰۱: ۹۵-۷۵)

حماسه‌های پهلوانی و اساطیری یادگاری از دوران بسیار کهن ملت‌ها هستند و در به وجود آمدن این نوع حماسه‌ها یک یا چند شخص را نمی‌توان معرفی کرد؛ بلکه سازندهٔ این نوع حماسه‌ها همهٔ مردم یک سرزمین هستند و ریشهٔ آن‌ها به دو موضوع برمی‌گردد؛ یکی تشکیل و تکوین ملیّت و هویت و دیگری دفاع از آن و فقط ملت‌هایی از آن برخوردارند که دوران تکوین خود را گذرانده باشند. حماسهٔ ویرژیل حماسه‌ای است که آیینه‌وار آرمان‌های رومیان را به‌روشنی بازتاباند؛ او خود اذعان می‌دارد که من داستان شبانان،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.khoneiran.ir

کشتزارها و قهرمانان را سروده‌ام؛ باشد که فرهیختگان و نشردهندگان را سعادت و دانایی مردمان سرزمین‌های خود، خود را با خویشکاری وفق دهند و در امر روشنگری ارزش‌های کهن و باستانی قلم بزنند و گام بردارند. (رحیمی، ۱۳۹۹: ٦٧-٨٠) ویرژیل در آنه‌اید یک نهاد را، مردمی وظیفه‌شناس و برگزیده را، ارج می‌دهد نه یک شخصیت و نه یک قهرمان را. قهرمان اصلی او به‌عنوان یک ابزار منظم و نهادینه‌شده در خدمت سرنوشت قرار می‌گیرد. هدف ویرژیل برای سرودن این اثر، پدید آوردن پیشینهٔ تاریخی همراه با شخصیتی نیمه خدایی به‌عنوان قهرمان ملی رم بوده است. آنه‌اید شعری فرازمانی است. داستان آنه‌اید برای رومیان داستانی نیک، مردمی و آشنا بود. هنر ویرژیل در این بود که داستان‌های کهن مردمی را برگزید که گاهی در سروده‌های سخنوران دیگر یادی از آن‌ها شده بود تا حماسه‌ای پرشور و تپنده بسازد که بتواند آیینه‌وار آرمان‌های رومیان را که به‌ویژه در دوران آگوست، فروغی نو یافته بود به زیبایی بازتاباند؛ اثری که شایستگی این را داشته باشد تا حماسهٔ روم نام بگیرد؛ این اثر با تاروپود زندگی رومیان درآمیخته بود. (کزازی، ۱۳٦۹: ١٤-١٥)

باید گفت که تمدن غرب سایه‌ای از دنیای ایلیاد است؛ دنیای عرفانی ما نیز سایه‌ای از شاهنامه است. شاهنامه در قرن چهارم، چهارصد سال پس از شکست ایرانیان از اعراب سروده شد؛ زمانی‌که خراسان در تلاش بود تا سرنوشت سیاسی و فرهنگی خودش را در شرایط تازه در برابر خلافت بغداد بسازد؛ اواخر دوران ساسانیان زمان پادشاهی یزدگرد سوم تعدادی از داستان‌های حماسی ایران در مجموعه‌ای به نام «خوتای‌نامگ»[1] به زبان پهلوی تألیف شد. (رزمجو، ۱۳۷۸: ۱۳۷) با از دست رفتن استقلال و وحدت ملی ایرانیان که با شکست غرور و امید به آینده، بدبینی و ضعف و از بین رفتن اعتمادبه‌نفس ملی همراه بود و ضعف اندیشه که به خاطر رواج سیاست‌های دینی و عقیدتی از اواخر قرن پنجم تا اواخر قرن هفتم رخداده بود باعث شد که شعر حماسی نیز متروک شود و حملهٔ مغول هم آن را به نیستی رساند. شرق و شمال شرقی ایران به‌دلیل حملهٔ اقوام بیابان‌گرد و کوچ اجباری بعضی از آن‌ها مرکز پیدایش حماسهٔ ملی ایران در دورهٔ کیانی و اشکانی است. زمانی‌که روحیهٔ ایرانیان بر اثر جنگ و از دست دادن و شکست نابود شده بود، تحولی نیاز داشت تا باور نژادهٔ ایرانی را دوباره به این سرزمین برگرداند؛ پس شاهنامه سروده می‌شود و چون کنادی فروهرهای ایرانی را رهایی می‌بخشد. (جعفری، ١٤٠١: ١١٩-١٣٢).

چه شد که ایلیاد نوشته شد؟ حملهٔ خشایارشاه به یونان در سال ٤٨٠ آغاز شد و بی‌تردید تأثیر خودش را در جهش بخشیدن به این سرزمین داشت؛ مردمش را متحد کرد؛ غرور آنان را برانگیخت و موضوع به دست هنرمندان و شاعران داد. تحول جنگ باعث شد بحث و حرف و فکر به تکاپو درآید؛ از طرفی ارتباط با مشرق زمین هم بیش‌ازپیش انجام می‌شد و جنگ استعدادها را به حرکت درمی‌آورد و مؤلفه‌های خودشناسی و توجه به منابع معنوی سرلوحهٔ انسان قرار گرفت. یونان به ایجاد انسجام در همهٔ شئون فکری و اجتماعی افتاد تا نوعی اخلاق را وارد زندگی کند. (ندوشن، ۱۳۷۸: ۳۰۹-۳۱۰) ایلیاد هومر چیزی بیش از یک رمان جنگ است؛ اصول دست یافتن به حماسه در ایلیاد با نام «قانون شرافت» تجسم می‌یابد و از دورانی حکایت می‌کند که بشر درحال تکوین است. امری که در پدید آمدن حماسه و حفظ حماسهٔ ملی مهم است این است که اعتقادات و آثار مدنی و اندیشه‌هایی که در دورهٔ نخست زندگی پهلوان وجود دارد نباید در دورهٔ دوم زندگی او یک‌باره فراموش شود و یا جای آن را عقاید مخالف بگیرد؛ لازمهٔ یک منظومهٔ حماسی جنگ و خونریزی نیست؛ بلکه باید در عین توصیف پهلوانی‌ها و نبردها، آیینه‌ای برای بازتاب افکار، تمدن، فرهنگ و تاریخ سرزمین خود باشد. هر ملتی به‌تنهایی مؤسس حماسهٔ خویش است و شعرا تنها کارگزاران در تدوین و تنظیم هستند. (صفا، ۱۳۳۳:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱. Xvatai-Namage

۷-۱۲) به باور هگل تاریخ از ایران آغاز می‌شود و یونانیان نیز با گذشتهٔ درخشان خویش دومین تمدن بزرگ جهان هستند؛ به شباهت‌های بی‌شماری میان این آثار می‌توان اشاره کرد.

هر سه حماسه روایت‌کنندهٔ جنگی بزرگ هستند؛ همراه با جزئیات و نقشه‌های گوناگون؛ جنگی که دارای تحولات و تغییراتی زیادی است و نشانگر و بیانگر حوادث، تاریخ و افسانه‌ای شگفت است. قهرمان در دو اثر شاهنامه و ایلیاد آغازگر جنگ نیست؛ بلکه برای دفاع درگیر جنگ می‌شود و درگیر نوعی جنگ تدافعی می‌شود. همان گونه که شاهنامه کتاب دفاع خوبی در برابر بدی است، این بن‌مایهٔ فرهنگی و تاریخی در ایلیاد و آنه‌اید نیز وجود دارد؛ جدال و کشمکش در ایلیاد بر سر زن رخ می‌دهد ولی انگیزهٔ جنگ‌ها در شاهنامه اخلاقی‌تر و انسانی‌تر هستند. (قاسمی و نصیری، ۱۴۰۱: ۲۲-۳۸) جنگ که صاحب تحولات عظیمی مانند ویران شدن، نابود شدن، پایه‌گذاری یا بنیان نهادن یک سرزمین جدید است، یافته‌ها در شاهنامهٔ فردوسی حاکی از آن است که اولین شباهت میان گفتار آثار فردوسی و هومر، واژهٔ جنگ است؛ جنگ میان ایران و توران و یونان و تروآ بنیادهای همانندی دارد. جنگی که میان آشیل و آگاممنون در ایلیاد روایت می‌شود و تروآیی که محل تاخت‌وتاز نیروهای گوناگون و عرصهٔ تجلی رفتارها و سخنان قهرمانان بزرگ می‌شود با این در افسانه و اسطوره دلیل آن دزدیده شدن همسر پادشاه اسپارت (منلائوس) توسط پاریس فرزند پریام‌شاه تروا قلمداد شده است؛ اما طبق روایتی دلایل تاریخی نیز دارد که این علل به اقتصاد و سیاست یونان تروآ بازمی‌گردد؛ چراکه تروآ در موقعیت اقتصادی غنی‌ای قرار داشت؛ دیگر این‌که در جنوب خاوری تروآ فلزات گران‌ب‌ها به دست می‌آمد؛ اما علت اصلی همان موقعیت جغرافیایی خاص تروآ بود که نزدیک تنگهٔ داردانل و در همسایگی سرزمین‌های غنی دریای سیاه قرار دارد (هاشمی‌نیا و همکاران، ۱۴۰۲: ۶۲-۸۱) و مبارزه و تلاشی که آنه‌اید برای زنده ماندن و رسیدن به ایتالیا و پایه‌گذاری سرزمین روم می‌کند همه و همه گویی یک داستان طولانی است که یک تاریخ را روایت می‌کند.

ویژگی‌هایی مثل این‌که پادشاه بی‌دین شایستگی آفرین ندارد، هر خوبی و بدی ولو اندک پاداش و جزا دریافت می‌کند و سرمایهٔ عمر هر انسانی نیز عمل صالح اوست، باعث شده است که فردوسی از اخلاق و سیاست اقوام و مللی که در شاهنامه نام برده می‌شود از جمله توران، روم، ایران، هند و هومر نیز از اقوامی چون یونانی‌ها، تروآیی‌ها، آرگوس و... سخن بگویند؛ تمامی این شاخص‌ها از همان دوران اسطوره‌ای و حماسی یونان باستان و ایران برگرفته شده است که از آداب و سیاست و خلق‌وخوی پهلوانان بنام حکایت می‌کند. هومر از مرگ به بدی یاد می‌کند و به این خاطر است که پایان ایلیاد را با سوگواری در مرگ هکتور به پایان می‌رساند تا نشان دهد که جنگ بد است و این‌که خویشتن‌داری بهترین فضیلت انسان است. (رحیمی و رحیمی، ۱۴۰۰: ۱۰۹-۱۱۶) بن‌مایهٔ اصلی تمام این سه حماسه جنگ است؛ جنگی که در تاریخ رخ داده و سبب غم و جان‌فشانی و پیروزی و شکست شده است؛ جنگی که آستانهٔ تحمل تاریخ، شکوه و جان‌فدایی‌هایش را برنمی‌تابد؛ پس شاعر آن را در حماسه به‌گونه‌ای می‌سازد که یادگاری از دوران باشکوه ملت و مردمش باشد؛ جنگ از هر نوعی، دفاع برای پیروزی نیکی بر بدی، برای نجات مردم یک سرزمین، برای حفظ نام و غرور، برای محافظت از مرزهای سرزمین خودی. جنگی که به پشتوانهٔ تاریخ می‌آید چراکه آنچه در تاریخ رخ داده است برای مردمان این سرزمین‌ها دردناک و سنگین بوده است و حماسه با هنرمندی‌های خود گویی انگیزه و امید و عشق را در جان‌ها می‌دمد تا هم بر زخم‌ها و فداکاری‌ها مرهمی باشد، هم یادگاری از شجاعت‌ها و پهلوانی‌ها باشد و هم برای محافظت از تاریخ و تمدن یک سرزمین و هم دلیلی برای ادامه دادن مبارزه باشد. این جدال‌ها و کشمکش را در شاهنامه و ایلیاد و آنه‌اید می‌بینیم.

فردوسی از که جنگ تاریخی شکست ایران از اعراب و ایلیادی که از تروآ و آن آشوب بی‌سابقه می‌گوید و ویرژیلی که آنه‌اید بازماندهٔ تروآ را معرفی می‌کند و سرزمینی نوبنیان می‌نهد. حماسه در دنیایی چندخدایی رخ می‌دهد؛ به این دلیل که در حماسه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.afghanistanfarsi.com

جدال بر سر دخالت خدایان در امور زمینیان و دشمنی انسان با برخی از خدایان و دوستی او با برخی دیگر از خدایان است؛ این اساس ایلیاد و آنه‌اید است حماسه جنگ انسان با تقدیری است که خدایان رقم می‌زنند؛ گاهی این موضوع به نفع قهرمان است و گاه نیست؛ شاعر در حماسه می‌خواهد قدرت انسان را گزارش دهد. (نعمتی، ۱٤۰۳) ایلیاد کتاب جنگ و کشتار است؛ مردم او به لطف خدایان چشم دوخته‌اند تا آنان را یاری کنند که هدفی جز غارت ندارند و خود را با افتخار «ویرانگر شهرها» می‌خوانند. ایلیاد یک کتاب انسانی است؛ چراکه در عمق آن ترحم به بشریت نهفته است؛ او علی‌رغم خود آزمند است مثل آخیلوس؛ شاخص‌ترین دلاور که وقتی آزرده می‌شود، مانند بچه‌ای می‌گرید؛ زیرا تصمیمش را اراده‌ای بالاتر از ارادهٔ او به هم می‌زند. اثری انسانی است زیرا سرایندهٔ ذات انسان است و اگر نبود، نمی‌توانست در فاصلهٔ دو هزار و هشتصد سال در کانون توجه بشریت آگاه و متمدن قرار بگیرد. هومر قصد دارد بگوید که زندگی بر خشم جریان دارد و دلیل این خشم هم طلبیدن و به دست نیاوردن است؛ پس آدمی به‌طورکلی موجودی خشمگین است؛ چراکه همواره نیازمند و ناراضی است و همهٔ این‌ها از آز او یعنی بیش‌طلبی‌اش سرچشمه می‌گیرد. این جهان‌بینی نه‌تنها برای ایران و یونان بلکه برای کل بشریت است. در اعتقاد فردوسی آز، چشم روشن‌بینی انسان را فرومی‌بندد؛ اما مشکل این است که بی‌آز هم نمی‌توان زیست؛ تنها یک راه وجود دارد این‌که به اندازه‌ای خوی خشمگین او را رام کنند و در مسیری قرار دهند که از راه‌های دیگر به‌گزین‌تر باشد؛ بر سر اصل آز میان ایلیاد و شاهنامه توافق وجود دارد؛ تفاوت میان انتخاب راه است. (ندوشن، ۱۳۷۸: ۳۰٤-۳۰۷)

تنها منظومه‌های حماسه ملی و پهلوانی دربردارندهٔ ابعاد مختلفی از مدنیت و ملیت هستند و واسطهٔ آگاهی از سرگذشت ملت‌ها در قدیمی‌ترین ایام تاریخ که نقش حیاتی‌ای در تکوین هویت ملی دارند. در منظومه‌های حماسی یک نفر به‌عنوان قهرمان اصلی، جهان‌پهلوان معرفی می‌شود تا آرزوها و امیدها و خواسته‌های افراد یک جامعه در وجود او تجلی بیابد، آیینه‌ای بازتاب‌کننده از آنچه جامعه و ملیت می‌خواهند و آرزو دارند؛ (قنبری مزیدی، ۱۳۹۷: ۷٤۷-۷۷۰) چراکه قهرمان در حماسه کارکردی بنیادی دارد؛ با پیدایش حماسه و هستی‌بخشی به قهرمان که به دنبال شکست‌ها، سختی‌ها و تحمیل قدرت‌های بیگانه ایجاد می‌شود، امری ضروری است؛ چراکه لحظاتی از زندگی قهرمان را ثبت می‌کند که گویا همهٔ کنش‌های او معنادار هستند؛ شاید به این سبب است که آن را سرودهٔ قهرمانی نیز می‌گویند. یکی از ویژگی‌های این حماسه‌های ملی، طرح انسان آرمانی است. (رحیمی، ۱۳۹٤: ۱-۲۰) اصلی‌ترین موضوع در خلق محتوای حماسی حضور قهرمان و شرح اعمال و افکار در راه دفاع از حیثیت و کسب استقلال است که اهمیت ملی دارد؛ آشیل و هکتور در ایلیاد، آنه‌اید در حماسهٔ ویرژیل و در شاهنامه رستم. قهرمانی که به‌تنهایی بار تاریخ و اسطوره و فرهنگ و اندیشهٔ یک قوم را به دوش می‌کشد نماینده‌ای برای تجلی بخشیدن به محتوای تاریخ و فرهنگی ملی می‌شود؛ برای همین شخصیتی مهم و چشمگیر است. قهرمانی که ایلیاد آن را ترسیم می‌کند، ویژگی‌اش این است که از کوشش و تلاش باز نایستد؛ می‌رود و می‌رود تا اینکه از پای بیفتد؛ هماورد او خدایان‌اند.

یکی دیگر از ویژگی‌های حماسه‌های ملی این است که یک موضوع تاریخی که زمانی صاحب حقیقت خارجی بوده است با نهایت شدت با اسطوره‌های مذهبی و داستان‌ها و خوارق عادت آمیخته شده است؛ اما درهرحال صورت تاریخی داشته است؛ عبارت می‌شود از یک سلسله اعمال منظم دربارهٔ پهلوانان و پادشاهان که سرگذشت معیّنی دارند؛ مدت‌ها پس از حوادثی که از آن‌ها سخن می‌گویند به وجود می‌آید و محدود به زمان و مکان نیست. وقایع پهلوانی و ملی در زمان وقوع چندان تفاوتی با اعمال عادی بشری ندارند؛ منتهی در گذر زمان نتایجی که از آن‌ها حاصل می‌شود ازجمله ایجاد استقلال ملی، دفع دشمنان، غرور و افتخار بر اثر اهمیتی که دارند آن‌ها را در چشم نسل‌های بعدی بزرگ می‌کنند و به‌تدریج بر آن‌ها چیزهایی افزوده می‌شود و پهلوانان به درجات

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

فوق بشری می‌رسند و خارق عادت در آن‌ها شکل می‌گیرد. حماسه‌های ملی درواقع آمیزه‌ای از اسطوره‌هایی مربوط به خدایان و آرزوهای یک قوم و وقایع و رخدادهای تاریخی هستند که در گذر روزگاران با باورها و اعتقادات و آرزوها و حوادثی دیگر درمی‌آمیزند.

هر سه اثر به بخش‌های اسطوره‌ای تاریخ خود پرداخته‌اند و پیوندی میان اسطوره و تاریخ و حماسه ایجاد کرده‌اند؛ آن‌ها شخصیت‌های تاریخ را از تاریخ و تمدن خویش وام گرفته و در قالب اسطوره برای آنان اسطوره‌پردازی کرده و با ابزارهای حماسه به آن‌ها شخصیت و حالت انسانی داده‌اند. ما نمود واقعیت‌های تاریخی را در این آثار مشاهده می‌کنیم. این عرصهٔ حماسه است که آمیزه‌ای از اسطوره و تاریخ و افسانه و فولکور است. حماسه در مرز قابل‌انعطافی از گرایش‌های عاطفی و اندیشگی انسان در شناخت جهان قرار دارد و به شناخت عقلانی‌تری نزدیک است. رویدادهای حماسی ملت‌های بزرگی چون ایران و یونان که تاریخی کهن دارند از درون اساطیرشان زاده می‌شود و در مسیر بالندگی خود با عناصر تاریخی آمیخته می‌شود؛ (شهریاری و حاج رحیمی، ۱۳۹۹: ۱۶۹-۱۹۳) برای مثال در شاهنامه شخصیت‌های تاریخی‌ای مثل ضحاک، گشتاسب، رستم. بسیاری از پژوهشگران بر این باورند که رستم می‌تواند بازتابی از یک پهلوان تاریخی در دوره‌های ایران باستان باشد که به‌احتمال زیاد شخصیت او الهام گرفته از پهلوانان سکایی یا شاهزادگان هخامنشی است که از ناحیهٔ سیستان برمی‌خیزد یا کیخسرو که با کوروش کبیر، بنیان‌گذار پادشاهی هخامنشی، می‌تواند ارتباط داشته باشد که هرکدام از آن‌ها به شیوه‌ای می‌تواند جنبه‌هایی را از زندگی واقعی ایرانیان در گذشته نشان دهد. (دلتا، ۱۴۰۳) از ارتباط میان اسطوره‌هایی که در شاهنامه و ایلیاد و آنه‌اید وجود دارد، می‌توان دریافت اسطورهٔ آفرینش است که در هر سه اثر هم در بیان حماسی و هم در تاریخ و فرهنگ آنان وجود دارد؛ آن‌گونه که ما کیومرث را در شاهنامه به‌عنوان نمونهٔ نخستین انسان داریم، زئوس نیز در ایلیاد عنوان نخستین انسان را می‌گیرد؛ این کهن‌الگوی انسان نخستین، هبوط انسان و... در هر دو تمدن وجود دارد. (خواجه‌گیر و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۷-۱۲۰) آنچه دربارهٔ شاهنامه می‌توان اذعان کرد این است که در این اثر شخصیت‌های بزرگ همراه با ایزدان و نیروهای فوق طبیعی حماسه‌ساز هستند؛ در ایلیاد و آنه‌اید آنچه بیشتر دیده می‌شود، خدایان و افسانه‌های روم و یونان است. با توجه به آنچه در تاریخ یونان و روم آمده است، نخستین ساکنان روم، مردمی کشاورز بودند که ارواح مردگان را پرستش می‌کردند و به‌مرور تعدادی از ارواح به مقام خدایی می‌رسند؛ رومیان برای خشنودی خدایان قربانی حیوانات داشتند تا از بیماری و خشکسالی در امان بمانند؛ به‌مرور که رومیان با آداب ملل همسایه آشنا شدند، پس از برقراری ارتباط با مترسک‌ها مجسمه‌هایی با صورتک انسانی برای خدایان خود ساختند. از نخستین خدایان روم می‌توان به خدای ساتورن اشاره کرد که حامی کشاورزان بود و به‌مرور خدایان دیگری چون ژوپیتر (خدای باران و آسمان)، وژونو، مارس و وستیا به جمع خدایان رومی اضافه شدند. خویشکاری این خدایان و کارکرد آنان در دو اثر ایلیاد و آنه‌اید همین‌گونه است؛ پیوندی را نشان می‌دهد که میان تاریخ و اسطوره و حماسه رخ داده است. از سویی مذهبیون آن از طریق اجماع مردم ایجاد شده بود و عقاید آن‌ها هم‌زمان با تفکرات دربارهٔ خدایان در دین یونان بود. همهٔ سرزمین‌های آن این‌گونه بود که آن‌ها جنبه‌های اخلاقی، فرهنگی، سیاسی و تجربه‌های خویش را در دین شخصی می‌کردند. زمین، دریا، کوه و... همه به لحاظ شخصی و طبیعی دیده می‌شد و این تفکر سبب شد تا هر الههٔ خدا در دین یونان به جنبه‌ای از جهان بشریت نسبت داده شود. (رحیمی و دیانتی، ۱۴۰۱: ۴۴-۵۶) این یکی از ویژگی‌هایی است که نشان می‌دهد این حماسه‌ها ملی هستند و از اندیشه‌ای ملی سخن می‌گویند.

منابع

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uploadfarsi.ir

- احمدی دستگرد، مظفر (۱۳۹۵). «حماسهٔ ملی چیست»، ***نشریهٔ فرهنگ اصفهان***، شمارهٔ ۴۳، صص ۳۶-۴۰.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۷). ***آواها و ایماها***، تهران: نشر قطره.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۷۸). ***ایران و یونان در بستر باستان ایران، لوک پیر، نمایشنامهٔ ایرانیان از ایسخیلوس، ایران و یونان به گواهی شاهنامه و ایلیاد***، ویرایش دوم، تهران: شرکت سهامی انتشار.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۵۳). «ارزش‌های حماسی شاهنامه، مقایسه‌ای بین شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد هومر، تأثیر شاهنامه در فرهنگ و تمدن»، ***هنر و مردم***، شمارهٔ ۱۳۸.
- آرزومند لیالکل، مصطفی؛ قاسم‌زاده، علی (۱۴۰۰). «تاریخ ذهنیت و مطالعات شاهنامه»، ***پژوهشنامهٔ ادب حماسی***، شمارهٔ اول، پیاپی ۳۱، صفحات ۱۳-۳۸.
- آموزگار، ژاله (۱۳۹۴). «خط در اسطوره‌ها»، ***نشریهٔ بخارا***، شمارهٔ ۴۴، صص ۶۷-۸۰.
- اولاد، فروف (۱۳۹۹). ***حماسهٔ شناخت‌نامه حماسه‌های ایران و جهان***، تهران: نشر چشمه.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۱). «شاهنامه از اسطوره تا حماسه»، ***چاووش***، سال اول، شمارهٔ ۹ و ۱۰، صص ۲۱-۳۱.
- جعفری، نذر (۱۴۰۱). «نقش ایزدبهرام در تدوین حماسهٔ ملی ایران»، ***نشریهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبیات کاربردی***، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۹-۱۳۲.
- جعفری دهقی، محمود (۱۳۸۴). ***بازشناسی منابع و مآخذ تاریخ ایران باستان از ورود آریایی‌ها تا سقوط امپراطوری ساسانیان***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- جمشیدی، زهرا (۱۴۰۰). «وجوه تمییز حماسهٔ ملی از منظومهٔ طبیعی در ادبیات فارسی»، ***نشریهٔ مطالعات زبان فارسی***، شمارهٔ ۷، صص ۵۳-۶۸.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶). ***پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی***، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، کانون فردوسی.
- خواجه‌گیر، علیرضا؛ اسکندری، سارا؛ نادرخانی، حکیمه (۱۴۰۰). «واکاوی الگوی آفرینش در اساطیر ایران و یونان باستان»، ***نشریهٔ جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام***، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۷-۱۲۰.
- خومحمدی خیرآبادی، سعید (۱۳۸۱). «شناخت اسطوره و حماسه»، ***نشریهٔ ادبیات و علوم انسانی***، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۶-۱۲۴.
- دزفولیان، کاظم (۱۳۸۰). «پاره‌ای از مشترکات حماسه‌های ملی»، ***نشریهٔ نامهٔ پارسی***، شمارهٔ ۲۰، صص ۴۲-۵۰.
- رحیمی، رضوان (۱۳۹۴). «جستاری بر دگرگونی‌های انواع ادبی در حماسه»، ***همایش بین‌المللی و نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی***، صص ۱-۲۰.
- رحیمی، سعدالله؛ دیانتی، محمد (۱۴۰۱). «نگاهی به اخلاق و سیاست در بخش اساطیری و حماسی شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسه»، ***نشریهٔ دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی***، شمارهٔ ۵۱، صص ۴۴-۵۶.
- رحیمی، سعدالله؛ رحیمی، کبری (۱۴۰۰) «گسترهٔ اخلاق و سیاست در اساطیر شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسهٔ هومر»، ***نشریهٔ مطالعات علوم اسلامی انسانی***، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۰۹-۱۱۶.
- رحیمی، کبری و رحیمی، سعدالله (۱۳۹۹). «آنه در آنه‌اید ویرژیل»، ***نشریهٔ مطالعات علوم اسلامی انسانی***، شمارهٔ ۲۲، صص ۶۷-۸۰.
- رزمجو، حسین (۱۳۸۱). ***قلمرو ادبیات حماسی ایران***، جلد دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۸). «حماسه‌سرایی در ایران پس از حملهٔ مغول تا ظهور صفویان»، ***آینهٔ میراث***، شمارهٔ ۴۱، صص ۵-۲۱.
- رشیده، حسن (۱۳۸۸). «معرفی حماسه‌های ملّی، تاریخی و دینی ایران و مشخصات آن»، ***دانش*** (مرکز تحقیقات ایران و پاکستان)، شمارهٔ

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۹۹، صص ٦٥-۸۰.

- شهریاری، حسن؛ حاج‌رحیمی، فاطمه (۱۳۹۹) «تأثیر ارواح مردگان بر کردار قهرمان در منظومه‌های حماسی (گیل‌گمش، ایلیاد، ادیسه، آنه‌اید، شاهنامه، بهمن‌نامه، شهریارنامه)»، ***نشریهٔ کهن‌نامهٔ ادب پارسی***، شمارهٔ ۲، صص ۱۷۱-۱۹۱.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳). ***حماسه‌سرایی در ایران، از قدیمی‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری***، تهران: چاپ پیروز.
- عبدالله زاده، عباسعلی و همکاران (۱٤۰۱). «بازتاب اسطوره در حماسه‌های ملی ایران و یونان با رویکرد به شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسهٔ هومر»، ***نشریهٔ ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد مشهد)***، شمارهٔ ۷٤، صص ۷۵-۹۵.
- فخری، آزاده و امینی، رحمت (۱۳۹٤). «گذر از حماسه به درام»، ***هشتمین پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، صفحات ۱۵٤۰-۱۵۵۰.
- قاسمی، سعید و نصیری، داریوش (۱٤۰۱). «بررسی تطبیقی شاهنامهٔ فردوسی و ادیسهٔ هومر از منظر زنانگی و شهر»، ***جستارنامهٔ فرهنگ و هنر اسلامی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صفحات ۲۲-۳۸.
- قنبری مزیدی، فرهاد (۱۳۹۷). «فرهنگ و هویت ملی در آیینهٔ حماسه (با بررسی تطبیقی شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسهٔ هومر)»، ***مجموعه مقالات همایش ملی شاهنامه و تعلیم و تربیت***، صص ۷٤٦-۷۷۰.
- کابلی، عبدالحسین (۱۳۸۱). ***اساطیر، حماسه، عرفان***، تهران: نغمه زندگی.
- ***مجلهٔ دلتا*** (۱٤۰۳). «کدام‌یک از اسطوره‌های شاهنامه واقعی هستند»، *https://mag.delta.ir/580308/myths-in- the-shahnameh/*.
- مختاری، محمد (۱۳۷۹). ***حماسه در رمز و راز ملی***، ویرایش دوم، تهران: توس.
- ممتحن، مهدی و مظفری، روح‌الله (۱۳۸۷). «نگاه تطبیقی به شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسه هومر»، ***فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات ادبیات تطبیقی***، سال سوم، صفحات ۱٤۱-۱٦۱.
- موقن، یدالله (۱۳۷۲) «لوکاچ و حماسه»، ***زنده‌رود***، شمارهٔ ٤ و ۵، صص ۲۷-٤۵.
- میرزامحمدی، دکتر محمدحسن و داوودی مقدم، دکتر فریده (۱۳۹۷). «بررسی تطبیقی زمینه‌های ادبی شکل‌گیری پایدیا در یونان باستان و آموزه‌های حکمی تربیتی در ایران باستان با تأکید بر حماسه‌های ایلیاد و اودیسه و شاهنامه»، ***نشریهٔ فلسفهٔ تربیت***، شمارهٔ ۵، صص ۱۱۹-۱۳۹.
- نعمتی، فرزاد (۱٤۰۳). «ناسیونالیسم رمانتیک باعث اقبال گسترده به شاهنامه شد»، ***هم‌میهن***، *https://hammihanonline.ir*.
- نواب‌زاده شفیعی، سپیده (۱۳۹۸). «شاهنامهٔ فردوسی حماسهٔ ملی و افسانهٔ قرون ویکتور هوگو حماسه‌ای مصنوع»، ***هشتمین همایش ملی متن‌پژوهی ادبی***، صص ۵۰٦-۵۷۸.
- هاشمی‌نیا، محمدمسیح و همکاران (۱٤۰۲). «تحلیل تاریخی و علل شکل‌گیری جنگ تروآ و پیامدهای سیاسی و اجتماعی آن»، ***نشریهٔ تاریخ (دانشگاه آزاد اسلامی واحد محلات)***، شمارهٔ ٦۹، صص ٦۲-۸۱.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۳۱ دی ماه ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

آینه‌ای برای آینهٔ خاقانی
(تحلیل فرایندهای مدیحه‌ای از خاقانی براساس دستور نقش‌گرای هلیدی)

نسرین فقیه ملک مرزبان
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
nfaghih@alzahra.ac.ir
فرزانه سادات هجرتی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
farzane.hejrati@yahoo.com

چکیده

دستور نقش‌گرای هلیدی در قالب زبان‌شناسی نقش‌گرا و با تکیه بر کارکرد اجتماعی زبان بنیان نهاده شد. این نظریه بر دو پایهٔ نظام و نقش استوار است. هلیدی در این دستور برای تحلیل گفتمان سه فرانقش بینامتنی، فردی و اندیشگانی را در نظر می‌گیرد. فرایند اندیشگانی به بررسی نقش زبان در بازنمود واقعیت می‌پردازد. این فرانقش شامل شش فرایند رابطه‌ای، ذهنی، مادی، رفتاری، وجودی و کلامی می‌گردد. در این پژوهش مدیحه‌ای کوتاه از جمله مدایح خاقانی برگزیده شده و براساس این نظریه بررسی می‌شود. در این مدیحه شاعر به ستایش ممدوح خویش، غیاث الدین محمد، می‌پردازد و سعی می‌کند خود، ممدوح و صفاتش و نوع نگاه خود را با کمک مفهوم و مضمون آینه بازشناسایی کند. در قصاید مدحی بدین جهت که شاعر تنها در صدد ستایش ممدوح است، از فرایند رابطه‌ای بیش از سایر فرایندها بهره می‌گیرد. التزام خاقانی به توصیف فضا و بهره گیری از الفاظ، خاصّه الفاظ مادی در شعر برای معناسازی، فرایند مادی را به جهت فراوانی در جایگاه بعد قرار می‌دهد. فرایندهای رفتاری، ذهنی، وجودی و کلامی نیز پس از دو فرایند نخست در خدمت ستایشگری شاعر از جهت بسامد آماری قرار می‌گیرند.

واژگان کلیدی: دستور نقش‌گرای هلیدی، فرانقش اندیشگانی، خاقانی، مدیحه.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

زبان نظامی از نشانه‌ها است که برای انتقال پیام میان انسان‌ها به‌کار می‌رود و دانش زبان شناسی دانش مطالعهٔ زبان به روش‌های علمی است. این دانش در آغاز قرن بیستم میلادی با دیدگاه‌هایی پدید آمد که فردینان دوسوسور[۱]، زبان شناس سوئیسی، در نوشته‌ای به نام دورهٔ زبانشناسی عمومی معرفی کرده بود. (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۳ و ۲٤)

۱. Ferdinand De Saussure

مطالعات در عرصهٔ زبان ابتدا از ساختار و صورت زبان آغاز گردید و سپس به بررسی نظام معنایی و نقشی در بافت زبان رسید. پس از دستور سنتی زبان که به کشف و توصیف واحدهایی چون کلمه و آوا و عبارت می‌پرداخت، دستورزایا-گشتاری نوام چامسکی[1] روی کارآمد که تجزیه و تحلیل ساختمان نحوی جملات را مورد توجه خویش قرار داد. مسیر دانش زبان شناسی به تدریج معطوف به بررسی عناصر زبان در سطح و محدوده‌ای بزرگ‌تر از جمله یعنی متن شد و «نظریهٔ زبانشناسی سیستمی ـ نقش‌گرا در نیمهٔ دوم قرن بیستم در تضاد با «زبانشناسی زایشی» که نگرشی مبتنی بر تبیین صوری زبان همچون پدیده‌ای درون فردی و ذهنی بود ـ رشد کرد». (ستاری و حقیقی، ۱۳۹۵: ۱۰۲)

با نگاه دستوری و توجه به پرداخت معنایی می‌توان ذهنیت شاعر و شخصیت‌های درون متن و از همه مهم‌تر ذهنیت متن را فی نفسه استخراج کرد و شناخت بیشتری با ساختار متن حاصل نمود.

۱ ـ ۱. بیان مسئله

خاقانی از بزرگ‌ترین شعرایی است که با ابتکارهایی بدیع در انواع تخیل توانسته است غزلیات و قصاید پرمعنایی در دامنه ادب فارسی پدید آورد. او بنا بر سنت قصیده سرایی، با استفاده از اصول ساختاری قصیده به مدح، هجو یا وعظ پرداخته است. در هر قصیده‌ای ساختار منظمی پیش روی شاعران قرار دارد که هم ممدوح و هم دیگر شنوندگان مراقبت دارند تا آن ساختار رعایت شود بدیهی استکه این نظم هندسی بنا بر تجربه حاصل شده است و همه برای تأثیرگذاری و نفوذ در مخاطب ن را رعایت می‌کنند گویی اگر در ابتدا از شراب و طبیعت زیبایی‌ها بگویند و پس از آن به تمجید از مخاطب بپردازند میزان انقلاب روحی در شنونده ابل توجه می‌شود. بدین ترتیب صیده سرایی که تجربه‌های بزرگی دارد از این اصول تبعیت می‌کند و اگر بخواهد هنجار شکنی یا آیین گذاری دیگر داشته باشد با نوع قصیده خود قدرت نوآیین خود را به رخ می‌کشاند. خاقانی هم در عرصه ساختار مجرب قصیده و هم در ایجاد و ابداع تصاویر و کنش‌های جدید بارها قدرت نمایی کرده است. در این پژوهش به قصیده‌ای پرداخته شده است که واسطهٔ تصویری میان شاعر و ممدوح قرار می‌گیرد. او در این قصیده عملاً سه شخصیت را به هم مرتبط می‌کند. یکی شخصیت شاعر که توصیف کننده است دیگری شخصیت ممدوح که از حیث زیبایی بخشندگی و قدرت مورد اعتناست و شخصیت سوم شخصیتی تصویری است که این میان واسطه‌گری می‌کند اینکه با کدام جملات توصیف مدح رخ می‌دهد مسئله این پژوهش است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱ ـ ۲. مبنای نظری

مایکل هلیدی[2] یکی از بزرگ‌ترین نظریه پردازان مکتب زبانشناسی نقش‌گرا بود. او با تأکید بر اینکه مرز مشخصی میان دستور و معنی وجود ندارد، تأکید خود را در تحلیل گفتمان بر پایهٔ معنی شناسی قرار داد و برای زبان، نقش و کارکرد اجتماعی قائل شد. (مشکوةالدینی، ۱۳۸۸: ۱۲٤). از منظر او «زبان، نظامی از معناهاست و معناست که اساس تعامل اجتماعی قرار می‌گیرد و نظام زبانی و واژگان در طی اعصار و به منظور ارضای نیاز انسان به تدریج شکل گرفته است و براساس نقشی که در ارتباط با نیازهای بشری دارد، سازماندهٔ می‌شود». (ستاری و حقیقی، همان)

۱. Noam Chomsky

۲. Michael Halliday

هلیدی ساخت‌های زبانی را تنها از راه بافت‌های اجتماعی که زبان به آن مربوط است قابل بررسی می‌داند و معتقد است که در هر متنی، سه فرانقش عمده، قابل بررسی است. مقصود از فرانقش «آن بخش از نظام زبان، امکانات معنایی دستوری خاص است که برای تشکیل نقش یا کارکرد بحث شده تکامل یافته است» (هلیدی و حسن: ۱۳۹۳: ۱۲۲) هریک از این فرانقش‌ها، وجوهٔ مختلف از متن را مورد واکاوی قرار می‌دهد:

نقش اندیشگانی (بازنمودی)[۱] یا بیان تجربه‌های درونی و بیرونی که با بررسی فرایندهای فعلی قابل دست یابی است و به بررسی نقش زبان در بازنمود واقعیت پرداخته می‌شود.

نقش بینافردی[۲] یا بیان احساسات و کاربرد صورت‌های زبانی مناسب در برخوردهای اجتماعی که به نقش زبان در تعامل بین افراد می‌پردازد.

نقش متنی[۳] و جمله سازی که گوینده را قادر می‌سازد آنچه را می‌خواهد بگوید به گونه‌ای منسجم و سازمان یافته در قالب بند ارائه دهد و به نقش زبان در پیوند با بافت خود پرداخته می‌شود. (ایرانزاده ومرادی، ۱۳۹٤: ۱٤)

«فرا نقش اندیشگانی زبان به تجربهٔ سخن گویان از جهان بیرون و جهان درون زبان بر می‌گردد. این نقش، درک ما را از واقعیت و درنتیجه تجربهٔ ما را سامان بندی می‌کند، چگونگی نگرش ما را نسبت به جهان رقم می‌زند و از تجربه آدمی از جهان واقع سخن می‌گوید» (هلیدی و میتسن، ۲۰۰٤: ۵۲۹) به بیانی دیگر فرانقش اندیشگانی «بازنمایی عملی یا چیزی [فکر، احساس و ...] است که فعالیتی براساس آن انجام می‌شود». (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ٦۵ و ٦٦)

در این فرانقش معنی محتوایی و تحت اللفظی، مورد توجه قرار می‌گیرد که با تجربه‌های ما از جهان بیرون و درون یکی است و مشخص می‌کند اهل زبان چگونه تجارب خود از جهان را تبدیل به مفاهیم می‌کنند. بر این اساس، بند از سه عنصر اصلی تشکیل شده است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

فرایند: رخداد به وقوع پیوسته در زمان است و به‌صورت گروه فعلی ظاهر می‌گردد و در یکی از شش گروه فرایندهای فعلی قرار می‌گیرد.

شرکت کنندگان در فرایند: به‌صورت گروه اسمی عینیت می‌یابد.

عناصر حاشیه‌ای: به‌صورت گروه قیدی یا حرف اضافه در ارتباط با فرایند ظاهر می‌شوند.

www.anjomanfarsi.ir

در این نوع از دستور فرانقش‌های اندیشگانی به شش گروه و دو دستهٔ اصلی و فرعی تقسیم می‌شود. این فرایندها عبارت است از: «فرایند مادی، فرایند ذهنی، فرایند رابطه‌ای، فرایند رفتاری، فرایند کلامی و فرایند وجودی. فرایندهای مادی، ذهنی و رابطه‌ای فرایندهای اصلی هستند و فرایندهای رفتاری، کلامی و وجودی فرایندهای فرعی به حساب می‌آیند.»

فرایند ذهنی

فرایندهای ذهنی «بیانگر دنیای درون ذهن هستند و شامل ادراک، احساسات، شناخت و واکنش‌های ذهنی می‌شوند». (هلیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ۲۱۰) در این فرایند دربارهٔ عمل و رخدادی فیزیکی سخن گفته نمی شود، کنشگر و کنش پذیری هم در میان

۱. Ideational Metafunction

۲. Interpersonal Metafunction

۳. Textual Metafunction

نیست. آن کسی که می‌اندیشد و ادراک می‌کند را «مدرک» و آنچه را درک، احساس یا ادراک می‌کند «پدیده» می‌نامند. افعالی مانند خواستن، تنفر داشتن، فکر کردن، دوست داشتن، دیدن، شنیدن و ... جزو این فرایند به‌شمار می‌آیند. «در فرایند ذهنی به اجبار کاری انجام نمی شود بلکه چیزی (واکنش انفعالی) در جهان درون ذهن اتفاق می‌افتد. در این فرایند مدرک می‌تواند موجودی دارای شعور باشد و یا اینکه ما او را دارای شعور می‌پنداریم.» (صفایی و دیگران، ۱۳۹٦: ۱۲۳)

فرایند مادی

فرایند مادی فرایندی است که طی آن عملی انجام یا رخدادی شکل می‌گیرد. آنچنان که هلیدی می‌گوید: «این فرایندها بیانگر تجارب و رخدادهای جهان بیرون هستند و به انجام کنشی در جهان خارج اشاره می‌کنند و درعین‌حال می‌توانند عینی و ملموس باشند مثل دوش گرفتن یا انتزاعی باشند مانند خراب کردن» (هلیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ۱۷۹)

در این فرایند ما بسته به نوع فعل (لازم یا متعدی) با کنش گر و کنش پذیر روبه‌رو هستیم. افعال لازم تنها یک مشارک یا کنشگر دارند و افعال متعدی علاوه بر یک کنش گر یک کنش پذیر هم دارند.

فرایند رابطه‌ای

فرایند رابطه‌ای «برای مشخص کردن، دسته بندی یا شناسایی به‌کار می‌رود و معمولاً به‌صورت یک فعل ربطی تحقق پیدا می‌کند. این نوع فرایندها دنیای درون و برون ذهن را به هم مربوط می‌سازد و نقش فرایند در این بندها نشان دادن وجود همین رابطه است» (هلیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ۲۱۰)

این فرایند به دو نوع اسنادی و هویتی تقسیم می‌شود که در نوع اسنادی آن، یک ویژگی به چیزی با فعل‌های «است، بود شد، گشت» نسبت داده می‌شود، اما در نوع هویتی آن، چیزی، چیز دیگر را می‌شناساند یا توضیح می‌دهد. در این جملات، کسی یا چیزی را که خصوصیتی ویژه داشته باشد «حامل» و ویژگی منتسب به حامل را «محمول» می‌گویند و فرایند رابطهٔ آن‌ها را نیز اسنادی یا هویتی می‌نامند. (حسینی و جهانی، ۱۳۹۹: ۱٤۱)

فرایند رفتاری

این نوع فرایند در حد فاصل فرایندهای مادی و ذهنی قرار می‌گیرد؛ زیرا هم «شامل رفتارهای فیزیولوژیکی است، هم رفتارهای روان شناختی انسان» (هلیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ۲٤۸). در فرایند رفتاری با یک مشارک به نام «رفتارگر» روبه‌رو هستیم که انجام دهندهٔ آن فرایند رفتاری محسوب می‌شود. از جمله این افعال می‌توان به نفس کشیدن، سرفه کردن، خندیدن، خیره شدن و.. . اشاره کرد.

فرایند بیانی-کلامی

این فرایند که «با افعالی مانند گفتن، بیان کردن، اظهار کردن، شرح دادن، توضیح دادن، روایت کردن و ... سروکار دارد، برای بیان تجربیات ذهنی مناسب است» (مجیدی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۳۰) در فرایند کلامی، با سه مشارک گوینده (آنکه چیزی می‌گوید)، مخاطب (آن که مورد خطاب است) و گفته (پیام بین گوینده و مخاطب) روبه‌رو هستیم.

فرایند وجودی

فرایند وجودی در افعالی نمود می‌یابد که از هستن، بودن، وجود داشتن، واقع یا ظاهر شدن، بحث می‌کند یا به عبارتی کلی از هستی یا نیستی پدیده‌ای سخن می‌گویند. در این فرایند مشارکی که از هستی یا نیستی او سخن می‌رود موجود نامیده می‌شود. (حسینی و جهانی، ۱۳۹۹: ۱٤٥)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uipconf.ir

۱ - ۳. پیشینهٔ پژوهش

دستور نقش‌گرای هلیدی و تحلیل متون نظم و نثر براساس آن تا کنون موضوع مقالات و پایان نامه‌های متعددی بوده است. از جمله پایان نامه‌های نگاشته شده در این باب می‌توان به «بررسی کتاب از این اوستا اثر مهدی اخوان ثالث بر مبنای سبک شناسی نقش‌گرا» و «سبک شناسی رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم با رویکرد نقش‌گرایی هلیدی» اشاره نمود.

مقالات نگاشته شده دربارهٔ این موضوع هم شامل بررسی متون براساس دستور نقش‌گرای هلیدی به‌طور اعم و هم فرانقش‌ها به‌طور اخص است که از آن جمله می‌توان «تحلیل سبک شناختی داستان هفت خوان رستم شاهنامه در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام مند هلیدی»، «تحلیل سبک شناختی چند حکایت گلستان در پرتو دستور نقش‌گرای نظام مند هلیدی»، «بررسی شعر «یادداشت‌های درد جاودانگی» قیصر امین پور براساس نظریهٔ نقش‌گرایی هلیدی»، «بررسی و تحلیل سبک شناختی فعل در غزل‌های تعلیمی سعدی با رویکرد زبان شناسی نقش‌گرا»، «مطالعه دستور نقش‌گرای هلیدی در ده رمان از ده داستان نویس زن ایرانی»، «بررسی انواع فرایندهای فرانقش اندیشگانی در غزلیات سعدی»، «سبک شناسی مقایسه‌ای تمهیدات و لوایح براساس فرانقش متنی» «بررسی فرایندهای فعلی سورمقولات از دیدگاه فرانقش اندیشگانی دستور هلیدی» «تحلیل فرانقش اندیشگانی شعر «خوان هشتمِ» مهدی اخوان ثالث براساس دستور نقش‌گرای هلیدی» «بررسی و تحلیل فرایندهای فرانقش اندیشگانی در شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» فروغ فرخزاد در چارچوب نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی» «تحلیل فرانقش بینافردی در نص و نقش آن در ترجمهٔ قرآن» را مورد توجه قرار داد.

اشعار خاقانی شروانی در مقالات معدودی از منظر نظریه‌های زبان شناسی مورد بررسی قرار گرفته است. در این بین چند مقاله به نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی اختصاص یافته است. از جمله این مقالات می‌توان به «بررسی و تحلیل دو غزل از خاقانی و حافظ بر مبنای زبانشناسی نقش‌گرای سیستمی» «بررسی انسجام دستوری و واژگانی قصیدهٔ ترساییهٔ خاقانی با استفاده از نظریهٔ زبانشناسی هالیدی» «انسجام در ابیات مغان‌های خاقانی و حافظ براساس الگوی نظام‌مند هلیدی» و «تحلیل گفتمان اشعار عربی خاقانی با تکیه بر رویکرد نقش‌گرای هلیدی» اشاره کرد. باوجوداین تا کنون مقاله‌ای قصاید و به‌طور اخص مدایح خاقانی را با تکیه بر فرایند اندیشگانی هلیدی مورد بررسی قرار نداده است. در این مقاله با انتخاب مدیحه‌ای کوتاه از خاقانی بر آنیم تا با بررسی فرایندهای مذکور در یک قصیده مدحی از خاقانی و تعیین بسامد حضور هریک از این فرایندها در شعر او راجع به کارکرد هریک از این فرایندها در پیوند با ساخت فضای مورد نظر شاعر و معنای اخذ شده و مورد نظر شاعر با تکیه بر این نظریه توضیح دهیم.

۲. خوانش و بررسی قصیده با تکیه بر فرانقش اندیشگانی هلیدی

در مدح غیاث‌الدین محمد مسعود ملکشاه

ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه — ما را نگاه در تو، تو را اندر آینه
تا آینه جمال تو دید و تو حسن خویش — تو عاشق خودی ز تو عاشق‌تر آینه
از روی تو در آینه جان‌ها شود خیال — زین روی نازها کند اندر سر آینه
وز نور روی و صفوت لعل تو آورد — در یک مکان هم آتش و هم کوثر آینه
ای ناخدای ترس مشو آینه‌پرست — رنج دلم مخواه و منه دل بر آینه
کز آه دل بسوزم هر جا که آهنی است — تا هیچ صیقلی نکند دیگر آینه

قبله مساز ز آینه هرچند مر تو را صورت هر آینه بنماید هر آینه
در آینه دریغ بود صورتی کز او بیند هزار صورت جان پرور آینه
صورت نمای شد رخ خاقانی از سرشک رخسار او نگر صنما منگر آینه
از رای شاه گیرد نور و ضو آفتاب وز روی تو پذیرد زیب و فر آینه
سلطان اعظم آنکه اشارات او ز غیب چونان دهد نشانی کز پیکر آینه
شاهنشهی که بهر عروس جلال اوست هفت آسمان مشاطه و هفت اختر آینه
ز اقبال عدل‌پرور او جای آن، بود کز ننگ زنگ باز رهد یکسر آینه
ای خسروی که خاطر تو آن صفا گرفت کز وی نمونه‌ای است به هر کشور آینه
سازد فلک ز حزم تو دایم سلاح خویش دارد شجاع روز وغا در بر آینه
گر منظر تو نور بر آئینه افکند روح القدس نماید از آن منظر آینه
گرد خلافت ار برود در دیار خصم بی‌کار ماند آنجا تا محشر آینه
ماند به نوک کلک تو و جان بد سگال چون در حجاب زنگ شود مضمر آینه
باشد چو طبع مهر من اندر هوای تو چون تاب گیرد از حرکات خور آینه
من آینه ضمیرم و تو مشتری همم از تو جمال همت و از چاکر آینه
در خدمت تو تر نتوان آمدن از آنک گردد سیاه روی چو گردد تر آینه
گر در دل تو یافت توانم نشان خویش طبعم شود ز لطف چو از جوهر آینه
طوطی هر آن سخن که بگوئی ز بر کند هرگه که شکل خویش ببیند در آینه
گر لطف تو خرید مرا بس شگفت نیست کاهل بصر خزند به سیم و زر آینه
ور ناکسی فروخت مرا هم روا بود کاعمی و زشت را نبود درخور آینه
گر جز تو را ستودم بر من مگیر از آنک مردم ضرورتی کند از خنجر آینه
دانم تو را ز من نگزیرد برای آنک گه‌گه کند پاک به خاکستر آینه
از نیم شاعران هنر من مجوی از آنک ناید همی ز آهن بد گوهر آینه
شاید که ناورم دل مجروح بر درت زیبد که ننگرم به رخ اصفر آینه
کز بیم رجم برنشود دیو بر فلک وز بهر عیب کم طلبد اعور آینه
گر نه ردیف شعر مرا آمدی به کار مانا که خود نساختی اسکندر آینه
این را نقیضه‌ای است که گفتم بدین طریق گر ذره‌ای ز نور تو افتد بر آینه
بادت جلال و مرتبه چندان که آسمان هر صبحدم برآورد از خاور آینه
حاسد ز دولت تو گرفتار آن مرض کز مس کند برای وی آهنگر آینه

قصیدهٔ مدحی منتخب در ستایش غیاث الدین محمد، سلطان سلجوقی عراق است. «این غیاث الدین محمد نوادهٔ ملکشاه سلجوقی و یکی از فرمانروایانی است که پس از حملهٔ غزها و پایان حکومت سنجر در خراسان، حکومتی در عراق ـ غرب و مرکز ایران امروز ـ داشته اند. خاقانی در نخستین سفر حج خود، سال‌های ۵۵۱ و ۵۵۲ ق این پادشاه را دیده و او راستوده است.» (استعلامی،۱۳۸۷: ۱۲۵۷) خاقانی در این قصیده با انتخاب ردیف «آینه» به مضمون سازی پرداخته است. در ابتدا به خوانش کلی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماست ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

قصیده با تکیه بر فرانقش اندیشگانی هلیدی و مشخص نمودن انواع فرایندها و بسامد آن پرداخته، سپس هریک را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهیم.

جدول بررسی فرایندهای اندیشگانی قصیده خاقانی

شمارهٔ بیت	بیت	افعال	فرایندها
۱	ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه[۱] ما رانگاه در تو، تو را اندر آینه	ایم (هستیم)/ (هستی) نگاه (است)/ (نگاه است)	رابطه‌ای{ما و تو: حامل / فتنه: محمول} رفتاری {رفتارگر: ما و تو}
۲	تا آینه جمال تو دید و تو حسن خویش تو عاشق خودی ز تو عاشق‌تر آینه	دید/ (دیدی) ی (هستی)/ (است)	ذهنی{ آینه و تو: مدرک/ دیدن: پدیده} رابطه‌ای {تو و آینه: حامل/ عاشق: محمول}
۳	از روی تو در آینه جان‌ها شود خیال زین روی نازها کند اندر سر آینه	شود ناز کند	رابطه‌ای {خیال: حامل/ جان: محمول} رفتاری{رفتارگر: آینه}
٤	وز نور روی و صفوت لعل تو آورد در یک مکان هم آتش و هم کوثر آینه	آورد	مادی{کنشگر: آینه/ کنش پذیر: آتش و کوثر}
٥	ای ناخدای ترس مشو آینه‌پرست رنج دلم مخواه و منه دل بر آینه	مشو مخواه/ دل منه	رابطه ای{تو: حامل/ محمول: آینه پرست} ذهنی {تو: مدرک/ خواستن و دل دادن: پدیده}
٦	کز آه دل بسوزم هر جا که آهنی است تا هیچ صیقلی نکند دیگر آینه	بسوزم/ است نکند	مادی {کنشگر: من} وجودی{موجود: آهن} مادی{کنشگر: هیچ کس/ کنش پذیر: آینه}
۷	قبله مساز ز آینه هرچند مر تو را صورت هر آینه بنماید هر آینه	مساز بنماید	مادی { کنشگر: تو/ کنش پذیر: قبله} رفتاری{ رفتارگر: آینه}
۸	صورت نمای شد رخ خاقانی از سرشک رخسار او نگر صنما منگر آینه	شد نگر/ منگر	رابطه ای{حامل: رخ خاقانی/ محمول: صورت نمای} رفتاری{رفتارگر: صنم}
۹	در آینه دریغ بود صورتی کز او بیند هزار صورت جان پرور آینه	بود بیند	رابطه ای{ حامل: در آینه (آوردن) صورت/ محمول: دریغ} ذهنی {مدرک: آینه/ پدیده: دیدن}
۱۰	از رای شاه گیرد نور و ضو آفتاب وز روی تو پذیرد زیب و فر آینه	گیرد پذیرد	ذهنی {مدرک: آفتاب/ پدیده: گرفتن} رفتاری{رفتارگر: آینه}
۱۱	سلطان اعظم آنکه اشارات او ز غیب چونان دهد نشانی کز پیکر آینه	(است) (نشانی) دهد	رابطه‌ای {حامل: (او)/ محمول{ سلطان اعظم} رفتاری{رفتارگر: اشارات و آینه}
۱۲	شاهنشهٔ که بهر عروس جلال اوست هفت آسمان مشاطه و هفت اختر آینه	(است)/ است	رابطه‌ای {حامل: او ـ هفت آسمان و هفت اختر/ محمول: شاهنشه ـ مشاطه و آینه}
۱۳	ز اقبال عدل‌پرور او جای آن، بود کز ننگ زنگ باز رهد یکسر آینه	بود بازرهد	وجودی{ موجود: جای} ذهنی {مدرک: آینه/ پدیده: رهیدن}

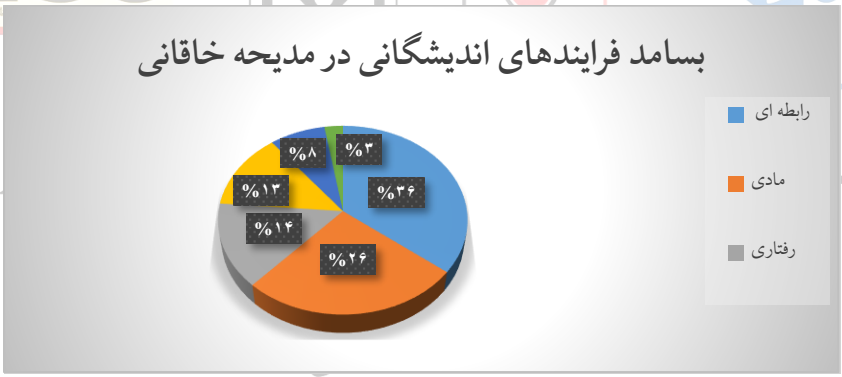
۱. رک: استعلامی، ۱۳۸۷: ۱۲۵۷ و ۱۲۵۸.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

۱٤	ای خسروی که خاطر تو آن صفا گرفت کز وی نمونه‌ای است به هر کشور آینه	صفا گرفت است	ذهنی {مدرک: خاطر/ پدیده: صفا گرفتن} رابطه‌ای{حامل: آینه/ محمول: نمونه}
۱۵	سازد فلک ز حزم تو دایم سلاح خویش دارد شجاع روز وغا در بر آینه	سازد دارد	مادی {کنشگر: فلک/ کنش پذیر: سلاح} مادی {کنشگر: شجاع/ کنش پذیر: آینه}
۱٦	گر منظر تو نور بر آئینه افکند روح القدس نماید از آن منظر آینه	افکند نماید	مادی{کنشگر: منظر} ذهنی {مدرک: آینه/ پدیده: نماید}
۱۷	گرد خلافت ار برود در دیار خصم بی‌کار ماند آنجا تا محشر آینه	برود ماند	مادی{ کنشگر: گرد} رابطه‌ای {حامل: آینه/ محمول: بی‌کار}
۱۸	ماند به نوک کلک تو و جان بد سگال چون در حجاب زنگ شود مضمر آینه	ماند شود	رابطه‌ای {حامل: آینه/ محمول: ماند} رابطه‌ای { حامل: آینه/ محمول: در حجاب}
۱۹	باشد چو طبع مهر من اندر هوای تو چون تاب گیرد از حرکات خور آینه	باشد گیرد	رابطه‌ای{حامل: آینه تاب گرفته/ محمول: طبع مهر} مادی {کنشگر: آینه}
۲۰	من آینه ضمیرم و تو مشتری همم از تو جمال همت و از چاکر آینه	م (هستم)/ (هستی) (است)/ (است)	رابطه‌ای{حامل: من و تو / محمول: آینه ضمیر و مشتری صفت} وجودی{موجود: جمال همت و آینه}
۲۱	در خدمت تو تر نتوان آمدن از آنک گردد سیاه روی چو گردد تر آینه	آمدن گردد/گردد	مادی{کنشگر: (ما)} رابطه ای{حامل: آینه/ محمول: سیاه روی}
۲۲	گر در دل تو یافت توانم نشان خویش طبعم شود ز لطف چو از جوهر آینه	یافت شود	رفتاری {رفتارگر: من} رابطه‌ای{حامل: طبع/ محمول: آینه}
۲۳	طوطی هر آن سخن که بگوئی ز بر کند هرگه که شکل خویش ببیند در آینه	بگویی/ از بر کردن ببیند	بیانی-کلامی{گوینده: تو/ پیام: سخن/ مخاطب: طوطی}/ رفتاری{رفتارگر: طوطی} ذهنی{مدرک: طوطی/ پدیده: دیدن}
۲٤	گر لطف تو خرید مرا بس شگفت نیست کاهل بصر خرند به سیم و زر آینه	خرید/ نیست خرند	مادی{کنشگر: لطف تو/ کنش پذیر: من}/ رابطه ای{محمول: شگفت} مادی{کنشگر: اهل بصر/ کنش پذیر: آینه}
۲۵	ور ناکسی فروخت مرا هم روا بود کاعمی و زشت را نبود درخور آینه	فروخت/ بود نبود	مادی{کنشگر: ناکسی/ کنش پذیر: مرا}/ رابطه ای{حامل: (آن)/ محمول: روا} رابطه‌ای{حامل: آینه/ محمول: درخور}
۲٦	گر جز تو را ستودم بر من مگیر از آنک مردم ضرورتی کند از خنجر آینه	ستودم/ مگیر کند	رفتاری{رفتارگر: من}/ ذهنی{مدرک: تو/ پدیده: مگیر} مادی{کنشگر: مردم/ کنش پذیر: آینه}
۲۷	دانم تو را ز من نگزیرد برای آنک گه‌گه کند پاک به خاکستر آینه	دانم/ نگزیرد کند	ذهنی{مدرک: من/ پدیده: دانستن}/ وجودی{موجود: گزیر} رابطه‌ای{محمول: پاک/ حامل: آینه}
۲۸	از نیم شاعران هنر من مجوی از آنک	مجوی	رفتاری{رفتارگر: تو}

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

	ناید همی ز آهن بد گوهر آینه	ناید	مادی{کنش پذیر: آینه}
۲۹	شاید که ناورم دل مجروح بر درت زیبد که ننگرم به رخ اصفر آینه	شاید زیبد	رابطه‌ای{محمول: شایستگی} رابطه ای{محمول: زیبد}
۳۰	کز بیم رجم برنشود دیو بر فلک وز بهر عیب کم طلبد اعور آینه	برنشود طلبد	مادی{کنش گر: دیو} رفتاری{رفتارگر: اعور}
۳۱	گر نه ردیف شعر مرا آمدی به کار مانا که خود نساختی اسکندر آینه	آمد نساختی	رابطه ای{حامل: ردیف شعر/ محمول: به کار} مادی{کنشگر: اسکندر/ کنش پذیر: آینه}
۳۲	این را نقیضه‌ای است که گفتم بدین طریق گر ذره‌ای ز نور تو افتد بر آینه	است/ گفتم افتد	وجودی{موجود: نقیضه}/ کلامی-بیانی{گوینده: شاعر/پیام: بیت پیشین/ مخاطب: غیاث الدین محمد} مادی{کنشگر: نور}
۳۳	بادت جلال و مرتبه چندان که آسمان هر صبحدم برآورد از خاور آینه	بادت برآورد	وجودی{موجود: جلال و مرتبه} مادی{کنشگر: آسمان/ کنش پذیر: آینه}
۳٤	حاسد ز دولت تو گرفتار آن مرض کز مس کند برای وی آهنگر آینه	(شود) کند	رابطه ای{ حامل: حاسد/ محمول: گرفتار} مادی{کنشگر: آهنگر/ کنش پذیر: آینه}



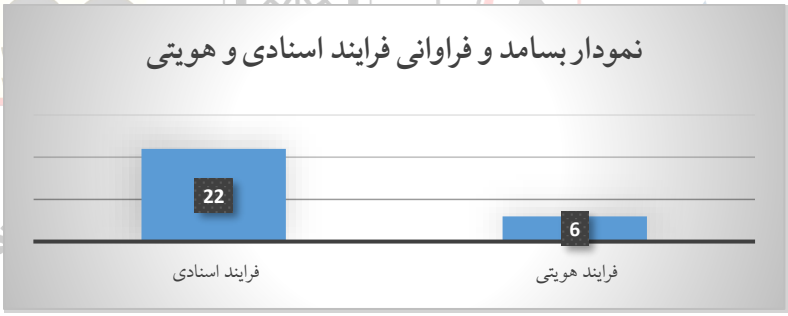
ابیات آغازین قصیده صورتی تغزلی دارد و خاقانی با تصویر سازی مناسب به بهترین نحو از پس این امر برآمده است. کلمهٔ «آینه» جان مایهٔ خاقانی به جهت تصویر سازی و مضمون پردازی در سراسر قصیده است. گاه ابزاری است که حسن و جمال ممدوح را به تصویر می‌کشد، گاه خود به ممدوح مانند می‌شود و در مواردی دیگر در خدمت بیان مضامینی چون عجز شاعر، جمال ممدوح و... قرار می‌گیرد.

در قصیدهٔ فوق ما با یک کل منسجم و یکپارچه روبه‌رو هستیم که پیام شاعر است و او به مدد رمزگان‌ها به تعامل و ایجاد ارتباط می‌پردازد. هلیدی باور دارد که یکی از مهم‌ترین کارکردهای زبان ایجاد تعامل است و «در این تعامل و ارتباط که سبب انتقال تجارب، اطلاعات و احساسات و عواطف یک فرد به فرد یا افراد دیگر می‌گردد، عواملی تأثیرگذار است که عبارت است از: «فرستنده، گیرنده، پیام، رمزگان، مجرای ارتباطی و موضوع» که در اصل هستهٔ پیام است». (حسینی و جهانی، ۱۳۹۹: ۹)

قصیده روبه‌رو هستیم. به عبارتی دیگر شاید بتوان این گونه گفت که فرایند رابطه‌ای می‌تواند به‌عنوان ویژگی یک قصیدهٔ مدحی تلقی گردد. شاعر از ابیات آغازین به توصیف می‌پردازد. شاعر شیفته ممدوح است و ممدوح شیفتهٔ آینه.

فرایند رابطه با جمله‌ای توصیفی آغاز می‌شود. آنچنان که از نمودار فوق مشهود است، فرایند رابطه‌ای بیشترین بسامد در قصیدهٔ خاقانی را داراست. فراوانی بالای فرایند رابطه‌ای به‌درستی اثبات می‌کند که ما با قصیده‌ای مدحیه‌ای ۳٦٪ کل قصیده و ۲۸ فعل از افعال موجود در این مدیحه را تشکیل داده است. در این فرایند گاه افعال ربطی مسند و مسند الیه را به هم مرتبط می‌سازند و فرایند از نوع اسنادی است. گاه نیز رابطه از نوع هویت بخشی است که یک طرف هویت بخش و طرفی دیگر هویت پذیر است.

در فرایند اسنادی مسند نقش صفت و نسبت به خود می‌گیرد. برای مثال در بیت «حاسد ز دولت تو گرفتار آن مرض/ کز مس کند برای وی آهنگر آینه» کلمهٔ «گرفتار» مسند است و به واسطهٔ فعل اسنادی محذوف «شود» به مسند الیه نسبت داده می‌شود، اما در بیتی چون: «شاهنشهی که بهر عروس جلال اوست/ هفت آسمان مشاطه و هفت اخ‌تر آینه» کلماتی چون «شاهنشه، مشاطه و آینه» هویت پذیرند. در میان افعال مربوط به این فرایند، نوع اسنادی آن بسامد بیشتری را به خود اختصاص داده است. فراوانی بالای فرایند اسنادی به این دلیل است که شاعر در اکثر ابیات به مدد بهره گیری از صفات به توصیف پرداخته است. مسندالیه این توصیفات گاه ممدوح است، گاه خاقانی و آینه و مانند آن که در خدمت مدح قرار می‌گیرد و شاعر به مدد آن به ایجاد ارتباط می‌پردازد.



فرایند مادی پس از فرایند رابطه‌ای بیشترین سهم را به خود اختصاص داده است؛ ۲٦٪ از کل قصیده و ۲۰ فعل از افعال. شاعر با به کارگیری این فرایند بر وجود کنش گر تأکید می‌کند، زیرا مشارک اصلی شکل دهندهٔ فرایند مادی کنش گر است. تمام افعال مادی در این شعر ذکر شده و فعلی حذف نشده است. لذا شاعر با این امر فضای شعر را عینی‌تر نموده است.

بسامد بالای فرایند مادی پس از رابطه‌ای به جهت نیت شاعر برای توصیف فضاست و بی‌شک وجود کلمهٔ «آینه» در شعر در این امر بی‌تأثیر نیست. آینه محور فرایند و کنش‌های مادی شعر است. به عبارتی دیگر شاعر برای مدح غیاث الدین محمد از جهتی واثبات توانایی خویش برای گنجاندن مضامین در الفاظ از جهتی دیگراز لفظ آینه بهره برده است. برای مثال در بیتی چون: «وز نور روی و صفوت لعل تو آورد/ در یک مکان هم آتش و هم کوثر آینه» آینه خود کنش گر است و در بیتی مانند: «گر جز تو را ستودم بر من مگیر از آنک/ مردم ضرورتی کند از خنجر آینه» کنش پذیر. در مصرعی مانند: «کز آه دل بسوزم هر جا که آهنی است» نیز فضای مادی شعر را تقویت کرده است.

در بین افعال مادی ذکر شده شاعر بیشتر از ساختار متعدی بهره برده است، به عبارتی او مشارک کنش پذیر را وارد فرایند کرده است.

فرایند ذهنی و رفتاری به نسبتی بسیار نزدیک به هم در شعر به‌کار رفته اند. فرایندهای ذهنی به تأویل و تفسیرنیاز دارند و شاعر به جهت بیان معانی صریح و روشن به نسبت فرایند مادی کمتر از آن بهره می‌گیرد. افعال ذهنی بیشتر در مواردی بیان می‌شود که عناصر مادی شعر رنگی انسانی به خویش گرفته‌اند و ذی فهم و ذی شعورند: «بیند هزار صورت جان پرور آینه». به عبارتی دیگر شاعر از دل عناصری مادی مفاهیمی ذهنی آفریده است. شاعر در تخاطب با ممدوح نیز گاه از این فرایند بهره برده است: «رنج دلم مخواه و منه دل بر آینه». به عبارتی دیگر خاقانی فرایند ذهنی را نیز در خدمت مدح و توصیف قرار داده است. فرایندهای رفتاری نیز حد فاصل فرایندهای مادی و ذهنی هستند؛ ترکیبی از توصیفات و ادراکات شاعر.

فرایند وجودی و کلامی در این قصیده از لحاظ آماری بسیار کم کاربردند. خاقانی در این قصیده به‌دنبال گفت‌وگویا بیان پند و اندرز نیست. او شعر مدحی سروده و تنها در صدد توصیف برآمده است. باوجوداین تنها افعال کلامی که او به‌کار برده است منحصر به خود و ممدوح است؛ من شاعر در مقابل من ممدوح. باوجوداین که مخاطب کلام شاعر و پیام او ممدوح است وبیان او طمطراق بیشتری دارد: «این را نقیض‌های است که گفتم بدین طریق/ گر ذره‌ای ز نور تو افتد بر آینه».

۳. تحلیل یافته‌ها

ترفند خاقانی در این قصیده استفاده از تصاویر آینگی است که گاهی او را کنش پذیر و گاهی کنشگر می‌کند. به هر دلیلی شاعر ترجیح می‌دهد کنش‌ها و تصاویر ذهنی را با آینه مرتبط سازد و با این قیاس محمد مسعود ملکشاه را ستایش کند.

ما فتنه بر توایم و تو فتنه بر آینه ما را نگاه در تو، تو را اندر آینه
تا آینه جمال تو دید و تو حسن خویش تو عاشق خودی ز تو عاشق‌تر آینه

شاید صحنه‌ای باشد که او ممدوح را می‌بیند که در آینه خیره شده است یا آینه‌داران مجلسش، شاعر را به‌سوی این تصویر سوق می‌دهد. درهرحال اندیشهٔ شاعر با آینه‌های نقره‌ای زنگاری پیوند می‌گیرد و اکثر فرایندهای مادی که اغلب نقشی استعاری و کنایی دارند در این متن به نوعی با آینه ساخته می‌شوند. ممدوح مسندالیهی است که صفات را می‌پذیرد و این آینه است که کنشگری می‌کند. ناخدای ترس نباید آینه پرستی کند. او باید ممدوح را از تصویر آینه تمیز دهد.

ای ناخدای ترس مشو آینه‌پرست رنج دلم مخواه و منه دل بر آینه

گویی تصویر ممدوح در صورت جهان و فلک منعکس می‌شود و کنشگری هریک از آن‌ها برگردان خواست و اراده اوست؛ به عبارت دیگر دو لایه فرایند رابطه‌ای و دولایه فرایند مادی در هر عبارت قابل فهم است. یک لایه به نسبت مشخص استنادی و رابطه‌ای ممدوح و مسند هایش باز می‌گردد و یک لایه انعکاس ان در اینه است و به همین ترتیب کنش‌های منعکس شده در آینه در اصل یک واقعیت حرکتی و مادی زیرین دارد که همان کنش‌های ممدوح بوده است.

ای خسروی که خاطر تو آن صفا گرفت کز وی نمونه‌ای است به هر کشور آینه
سازد فلک ز حزم تو دایم سلاح خویش دارد شجاع روز وغا در بر آینه
گر منظر تو نور بر آئینه افکند روح القدس نماید از آن منظر آینه

چه در فرایند رابطه‌ای بیت نخست و چه در کنش‌های ساختن سلاح و نور افکندن منظر ممدوح بر اینه و نمودن روح القدس از آن منشوری از ارتباط‌ها و کنش‌ها می‌یابیم که این قصیده را بی‌نظیر می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

٤. نتیجه گیری

با بررسی آماری فرایندهای شش‌گانهٔ فرانقش اندیشگانی در مدیحه‌ای منتخب و کوتاه از خاقانی مشخص می‌شود که این نظریهٔ زبان شناسی به‌درستی منطبق با ساختار مدیحه خاقانی و قابل بررسی در آن است. شاعر در قصیدهٔ مدحی در صدد توصیف ممدوح است و فراوانی بالای فرایند رابطه‌ای به‌درستی همسو با این هدف است. به عبارتی دیگر این فرایند عمده‌ترین کارکرد معنی ساز متن بوده است و سایر فرایندها در خدمت تقویت و بسط این فرایند استفاده شده اند.

خاقانی به مدد لفظ معنی می‌آفریند. او با انتخاب ردیف آینه در شعر خویش و افعال مادی پیرامون آن پربسامدترین فرایند پس از فرایند رابطه‌ای را شکل داده است؛ از جهتی فضا را وصف می‌کند و از جهتی دیگر آن را در خدمت مدح ممدوح قرار می‌دهد.

خاقانی در مدیحهٔ خویش به‌دنبال تفسیر و تأویل نیست، بلکه خواستار توصیفی ساده از ممدوح با مدد گیری از عنصری مادی است، فلذا هم به این مهم پرداخته و هم توانایی خود را برای انتقال پیام و تعامل اندیشگانی با بهره گیری از الفاظ رسانده است. بسامد نزدیک فرایند رفتاری به ذهنی کفهٔ فرایندهای مادی شعر را سنگین می‌کند زیرا فرایند رفتاری خودحد واسطی بین فرایندهای ذهنی و مادی است.

فرایندهای وجود ی و کلامی نیز کم‌کاربردترین فرایندها هستند و شاعر مگر به ضرورت ستایش خود از ممدوح از آن‌ها بهره نمی‌گیرد.

با توجه به قرارگیری فرایندهای مادی، ذهنی و رابطه‌ای در مقولهٔ فرایندهای اصلی فرانقش اندیشگانی این طبقه در مجموع بسامد بالایی را به نسبت سه فرایند فرعی دیگر در شعر به خود اختصاص داده است.

منابع

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

- استعلامی، محمد (۱۳۸۷). ***نقد و شرح قصاید خاقانی براساس تقریرات استاد فروزانفر***، تهران: زوار.
- ایرانزاده، نعمت الله؛ مرادی، کبری (۱۳۹٤) «بررسی شعر یادداشت‌های درد جاودانگی قیصر امین پور براساس نظریهٔ نقش‌گرایی هلیدی»، ***متن پژوهی ادبی***، سال ۱۹، ش ٦٥، صص ۷-۲۲.
- ایشانی، طاهره (۱۳۹٤) «سبک شناسی تمهیدات و لوایح براساسِ فرانقشِ متنی»، ***مجلهٔ زبان و زبان شناسی***، صص ۵۳-٦۸.
- ایشانی، طاهره و نظیف، نرگس (۱۳۹٤). «بررسی و تحلیل سبک شناختی فعل در غزل‌های تعلیمی سعدی با رویکرد زبان شناسی نقش‌گرا»، نشریهٔ علمی ـ پژوهشی، ***پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی***، سال هفتم، شمارهٔ بیست و پنجم، صص ۹۱-۱۱٦.
- بازوبندی، حسین و مرادصحرایی، رضا (۱۳۹٤). «تحلیل فرانقش بینافردی در نص و نقش آن در ترجمه قرآن»، ***دوفصلنامه -پژوهشی مطالعات ترجمه قرآن و حدیث***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱ ـ ۲۵.
- حسینی، سارا و جهانی، محمد تقی (۱۳۹۹). «تحلیل فرانقش اندیشگانی شعر «خوان هشتم» مهدی اخوان ثالث براساس دستور نقش‌گرای هلیدی»، ***پژوهشنامهٔ ادب حماسی***، سال شانزدهم، شمارهٔ دوم، پیاپی، صص ۱۳۱-۱٤۹.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۲). ***دیوان خاقانی شروانی***، به تصحیح ضیاء الدین سجادی، انتشارات زوار تهران
- ستاری، رضا و مرضیه حقیقی (۱۳۹۵). «بررسی شگردهای ایجاد انسجام در اشعار قیصر امین پور با تکیه بر نظریهٔ زبانشناسی هلیدی»، ***فصلنامهٔ فنون ادبی***، سال هشتم، شمارهٔ ۱.
- صفایی، مژگان؛ عادل، سید محمد رضا؛ رمضان زاده لک، محمود (۱۳۹٦). «بررسی و تحلیل فرایندهای فرانقش اندیشگانی در شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» فروغ فرخزاد در چارچوب نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی»، ***مجلهٔ شعر پژوهی*** (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، سال

نهم، شمارهٔ دوم، صص ۱۱۷ ـ ۱٤۰.

- صفوی، کورش (۱۳۹۱). ***آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی***، تهران: نشر علمی.

- فضائلی، سیده مریم و ابراهیمی، شیما (۱۳۹۳). «تحلیل سبک شناختی داستان هفتخوان رستم شاهنامه در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام مند هلیدی»، ***فصلنامهٔ مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران***، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه، سال اول، ش ٤، صص ۱۱۹-۱٤۲.

- مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۸۸). ***سیر زبانشناسی***، چاپ پنجم، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

- مشهور، پروین دخت مشهور و فقیری، محمد (۱۳۹٤). «بررسی انواع فرایندهای نقش اندیشگانی در غزلیات سعدی»، ***پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان***، سال سیزدهم، شمارهٔ بیست و پنجم، صص ۱۵۳ ـ ۱٦۸.

- معصومی مفرد، نرگس؛ اکبری زاده، مسعود؛ محمدی نیا، مهدی و مجوزی، احمد (۱۳۹۸). «بررسی فرایندهای فعلی سورمقولات از دیدگاه فرانقش اندیشگانی دستور هلیدی»، ***مطالعات قرآنی و فرهنگ اسلامی***، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال سوم، شمارهٔ دوم، صص ۱-۱۹.

- هلیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۳). ***زبان بافت و متن؛ جنبه‌هایی از زبان در چشم اندازی اجتماعی ـ نشانه شناختی***، ترجمهٔ مجتبی منشی زاده و طاهره ایشانی، تهران: علمی.

- Haliday,M.I.K. and Chritian M.I.M mattheissen (۲۰۰٤) an introduction to functional grammar (third edition), London: Hodder Arnold

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ابیات عربی در تاریخ گزیده

محمدرضا نجاریان
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، یزد، ایران
reza_najjarian@yazd.ac.ir

چکیده

تاریخ گزیده متعلق به حمدالله مستوفی (۶۸۰ ـ ۷۵۰ هـ ق) یکی از مشاهیر، مورِّخان، جغرافی‌دانان و شاعران قرن هشتم هجری از خاندان مستوفیان قزوین است. کتاب حاوی تاریخ عمومی عالم از آغاز خلقت تا زمان نویسنده به نام غیاث الدین محمد و از یک مقدمه، فاتحه، شش باب و خاتمه تشکیل شده است. نثر این اثر برخلاف نثرهای این دوره روان و سلیس است و تعداد ابیات شاعران عرب در آن به اندازه لزوم به‌عنوان شاهد آمده است. اشعار عربی در میان عبارات تاریخی فارسی، توأم با مدح و تشبیب و تغزل و رثا؛ متن را حاوی اطلاعات وافر در زمینه‌های گوناگون علمی و فرهنگی و سیاسی ـ اجتماعی کرده است که از دیدگاه فصاحت و بلاغت قابل بررسی است؛ امّا صاحب تاریخ گزیده در استفاده از هیچ یک از مختصّه‌های عمومی آثار مصنوع تاریخی، راه افراط نپیموده است. در این مقاله شگردها و اهداف نویسنده در به‌کار بردن ابیات عربی در میان نثر تاریخی تحلیل می‌گردد؛ همچون تأیید و تأکید نثر، نقش دستوری در ادامه نثر فارسی، شاهد شعری در معرفی شاعر و نیز تمثیل. نیز سهوهای موجود در زمینه‌های مختلف مثل اعراب، صحت شاعر، واژگان و روایت داستانی نقد می‌گردد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: حمدالله مستوفی، تاریخ گزیده، مستوفیان قزوین، ابیات عربی. نثر قرن هشتم.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

۱ ـ ۱. تعریف مسئله

حمدالله مستوفی، یکی از مشاهیر، مورخان، جغرافی‌دان و شاعران قرن هشتم هجری است که از خاندان مستوفیان قزوین است. گفته می‌شود که در سال ۶۸۰ یا به روایتی ۶۸۵ در شهر قزوین تولد شده و بالاخره در حدود سال ۷۵۰ هـ ق. در شهر قزوین درگذشت (قهرمانی، ۱۳۸۶: ۱۴۹). از حمدالله مستوفی سه کتاب در دست است:

۱. تاریخ گزیده، این کتاب در حقیقت تلخیصی است از جامع التواریخ رشیدالدین فضل الله و ظاهراً نام گزیده از این معنا حکایت می‌کند.

۲. نزهت القلوب که این کتاب در علم جغرافیاست و ده سال پس از تاریخ گزیده نوشته شده است.

۳. ظفرنامه این کتاب در نظم است که در هفتاد و پنج هزار بیت در سال‌های (۷۳۰ ـ ۷۳۵) سروده شده، این کتاب تاریخ عمومی است که از آغاز میلاد پیغمبر اکرم (ص) تا زمان حیات مؤلف را دربر می‌گیرد (نوایی، ۱۳۸۴: ۱۰۴).

نیز حمدالله مستوفی صاحب کتاب دیگر موسوم به جهان نامه است (قهرمانی، ۱۳۸۶: ۱۴۹).

تاریخ گزیده که مهم‌ترین اثر حمدالله مستوفی است در سال ۷۳۰ هجری و به نام غیاث الدین محمد، پسر خواجه رشید الدین فضل الله، تألیف شده است و تاریخ عمومی عالم از آغاز خلقت تا زمان نویسنده را در بر می‌گیرد و از یک مقدمه، فاتحه، شش باب و خاتمه تشکیل شده است. نویسنده در فاتحه که حجم کمی از کتاب را تشکیل می‌دهد به ذکر آفرینش کائنات پرداخته است و باب‌های بعدی که هرکدام از چند فصل تشکیل شده است دربارهٔ پیامبران اولوالعزم، پادشاهان ایرانی پیش از اسلام، بعثت پیامبر و آغاز اسلام، حکومت امویان و عباسیان و پادشاهان آنان، حکیمان و فلاسفه اسلامی، علما، شعرا و... است. حمدالله مستوفی در باب ششم به تاریخ و جغرافیای شهر قزوین که محل تولد خودش است، می‌پردازد که در واقع این فصل خلاصه‌ای از کتاب «التدوین» امام الدین رافعی می‌باشد و در این باب چهل و دو حدیث دربارهٔ شهر قزوین از پیامبر اکرم (ص) نقل شده است که بنابر قول نویسنده سی و شش حدیث از این احادیث از کتاب التدوین امام رافعی نقل شده است.

زبان و نثر آثار تاریخی عهد استیلای مغول گرایش افراطی به تفنن و تصنع دارد. توان فوق العاده زبان عربی در ساخت سجع، جناس، از دواج، مماثله، موازنه و بسیاری از شگردهای بدیع لفظی، سبب شده است، نویسندگان این عهد در استفاده از زبان عربی راه افراط در پیش گیرند. درج آیات، احادیث، اشعار و عبارات عربی در عرض واژه‌ها و عبارات فارسی، غلبه لفظ بر معنا، رجحان وصف بر خبر، تصویرگری و خیال پردازی‌های شعری و حتی افراط در به کارگیری اغراض شعری چون مدح و تشبیت و تغزل و رثا وانباشته کردن متن به اطلاعات غیر مربوط به موضوع که حکایت از اطلاعات وافر نویسنده درزمینه‌های گوناگون علمی ودانش‌های زمان از ویژگی‌های بارز این آثار است؛ اما صاحب تاریخ گزیده در استفاده از هیچ یک از مختصه‌های عمومی آثار مصنوع تاریخی، راه افراط نپیموده است. در اثر او خبر رجحان بر وصف دارد و لفظ تابعی از معناست و همین جذابیت تاریخ گزیده را دو چندان کرده است. اولین ویژگی و مختصه زبانی تاریخ گزیده ساخت طولی جملات آن است. در سبکی که جملات با وصف و قرینه پردازی‌های ملال آور طولانی می‌شوند و گاه طول آن‌ها به یک تا چند صفحه می‌رسد، پرداخت مطلب و بیان آن با جملات کوتاه تاریخ گزیده ساخت جملات آن را متمایز می‌سازد و این ویژگی نشان از ترجیح خبر و بیان و قایع تاریخی بدون عنایت به لفاظی نویسنده دارد. نویسنده، آگاه از این حقیقت خطی زبان است که سرعت انتقال و رسانایی جملات کوتاه و ساده به مراتب بیشتر از جملات طولانی است و از این نظر غالب جملات تاریخ گزیده هسته‌ای و در نهایت هسته‌ای با یک یا دو بند وابسته‌اند. در یک پاراگراف ۷ سطری تاریخ گزیده حدود ۲۰ جمله به‌کار رفته است که این تعداد با هیچ اثر تاریخی مشابه آن قابل مقایسه نیست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱ ـ ۲. ضرورت تحقیق

نثر کتاب، برخلاف سبک غالب آن عصر، نثری روان و بدون تکلف است و درصد واژه‌های عربی به‌کار رفته در آن اندک است و اگر هم در بعضی از موارد از واژگان و ابیات عربی استفاده کرده متناسب با موضوع است. لذا ضروری است با تمرکز بر ابیات عربی این کتاب شاعر هر بیت مشخص شده و ارتباط ابیات با متن قبل از خود بررسی شود تا شگردهای نویسنده از به‌کار بردن آن مشخص شود.

۱ - ۳. پیشینهٔ تحقیق

علی ذاکری در مقاله آیات تاریخ گزیده و مناسبت بیان آن‌ها (۱۳۹۱) به بررسی ۵۵ آیه از قرآن کریم پرداخته که سند معتبر عالم اسلام و گنجینه معارف انبیای سلف و بزرگ منادی دانش و خرد و حکمت است. او بیان داشته که نویسنده رازهای پنهان و آشکار تاریخ را از لابه‌لای متون پرمحتوا و ارزشمند آن بیرون کشیده و توانسته با استناد به این آیات، اهمیتی خاص همراه با قداست به مطالب تاریخ خود بدهد.

۲. اشعار عربی تاریخ گزیده

۲ - ۱. دورهٔ جاهلی

امرؤالقیس

جندح بن حجر بن حارث بن عمرو کندی، مکنی به ابوالحارث و مشهور به امرؤالقیس است، تاریخ تولدش سال (۵۰۰ م) است وی از جمله شاعران بزرگ جاهلی است که در میان شاعران درجه اول، از جمله پیشگامان آنان محسوب می‌شود که در شعرش لفظ نرم، سبک نیکو و معانی بلیغ را با هم جمع کرده است، در شعرش قبل از مرگ پدرش خوشگذرانی، سوارکاری، شکار و مناظر طبیعی را توصیف می‌کرد مگر بعد از مرگ پدرش درد و اندوهی عمیق را انعکاس می‌دهد و سرانجام در سال ۵۴۰ میلادی درگذشت (الفاخوری، بی‌تا: ۱۷۶).

رُبَّ رَامٍ مِنْ بَنِی ثَعْلٍ مُخْرِجٍ كَفَّيْهِ مِنْ سُتْرِهِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۴۰)

ترجمه: چه بسا تیراندازی از بنی‌ثعل که دو کف دستش را از پوشش خارج می‌کند.

ارتباط بیت با متن: نویسنده، این بیت را از امرؤالقیس در ذیل عنوان عمرو بن مسیح طائی آورده است و او را از تیراندازترین افراد عرب می‌داند. بیت به‌عنوان شاهد بر تیراندازی عمرو بن مسیح است و از این طریق نویسنده بر گفتهٔ خود تأکید ورزیده است. در دیوان «مُتلِجٍ كَفّيهِ فی قُتَرِه» ثبت شده است. ثعل موضعی است در نجد.

حارث الرایش

حارث ابن قیس بن قلیسی بن صیفی نخستین تبع از ملوک بنی حمیر یمن است. قوم تُبّع گروهی از مردم یمن از قبیله حمیر هستند. پادشاهان یمن لقبی به اسم «تُبّع» و «تَبابَعه» داشتند]. دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. تُبّع دارای تمدنی بزرگ و قدرتمند لشکری و کشوری بودند. تبع پادشاه یمن بوده که فردی صالح و نیکو کار بوده است (خرم دل، ۱۳۹۱:۱۰۵۶). «حمیربن سبا اول کسی از قحطانیان او بود که پادشاهی کرد و به پیری رسید و ملک بروی و فرزندانش بماند و بیرون از یمن ملک ایشان نبود تا روزگاری دراز که پادشاهی با تبع نخستین افتاد، الحارث الرایش و او را در کتاب سیرالملوک بمطاط گفتست و ذی الاسباب لقب و در آن اول دو ملک بودند: یکی بسبا و دیگر بحضرموت و مردم اندکی طاعت داشتندی تا رایش بیامد و بروی جمع شدند و تابع او گشتند و پادشاهی صافی شد. پس او را تبع لقب از این نهادند.» و سپس در شرح پادشاهی حارث آرد: «میان او تا حمیربن سبا الاکبر پانزده پدر بود و او را رایش از بهر آن خوانند که غزا و تاختن او بدور جایی برسید از یمن و سوی هندوان رفت، پس به آذربایگان آمد و آنجا با افراسیاب و ترکان حرب کرد و بهمه جایگاهش ظفر یافت و یمانیان در عهد او توانگر شدند و اندر روزگار او

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

لقمن بن عاد خداوند کرکسان فرمان یافت»(ر.ک مجمل التواریخ والقصص ص ۱۵٤ و ۱۵۵ و ٤۳۳ و حبیب السیر جزو ٤ ج ۱ ص ۱۹۳). در تاریخ بناکتی مسطور است که او را رایش به جهت آن می‌گفتند که بسیار عطا بود و عطا دهنده را به لقب حمیر، رایش گویند و حارث رایش معاصر منوچهر بود.

وَ یَملِکُ بَعدَهُم رَجُلٌ عَظِیمٌ نَبِیٌّ لا یُرَخِّصُ فِی الحَرَامِ
یُسَمَّی أحمَـداً یَا لَیتَ اَنّی أُعَمَّرُ بَعدَ مَخـرَجِهِ بِعَامِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۳٦)

ترجمه: و بعد از آن‌ها مردی بزرگ به حکومت می‌رسد، پیامبری که به ارتکاب حرام، اجازه نمی‌دهد.

پیامبری که احمد نامیده می‌شود، ای کاش من بعد از خروجش (بعثت او)، حتی به اندازه یک سال عمر می‌کردم.

ارتباط ابیات با متن: حمدالله مستوفی، این دو بیت را که از حارث الرایش ذکر کرده است به منظور تأیید و تأکید بر سخن پیشین خود مبنی بر، مبعوث شدن رسول اکرم (ص) و بشارت این رسالت در کتب مذهبی پیشین است.

۲ - ۲. دورهٔ اسلامی اموی

مروان بن حکم

مَروان بن حکم بن ابی‌العاص (۶۴–۶۵ هـ ق) عم زادهٔ عثمان (رض) ملقب به ابوالقاسم و بعداً به ابو عبدالملک که با نام مروان اول شناخته شد. او سرسلسله خاندان مروانی بود که در دوره دوم حکومت اموی و در خلال کشمکش و نبردهای جنگ‌های دوم داخلی مسلمانان(فتنه دوم) جایگزین خاندان سفیانی در خلافت امویان شد و تا برآمدن عباسیان، حکومت نمود. او از حاضران در جنگ جمل به همراه عایشه بود و از مقبولین اهل سنت به نقل از حاکم نیشابوری است.

الدَّهرُ کَالدَّهرِ وَ الأنسَابُ وَاحِدَةٌ وَ المُلکُ بَعدَ اَبِی لَیلَی لِمَن غَلَبَا

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۶۸)

ترجمه: روزگار، همان روزگار است و نسب‌ها یکی است و پادشاهی پس از ابولیلی (معاویه بن یزید) برای کسی است که بر دیگران غالب شود.

ارتباط بیت با متن: حمدالله مستوفی، این بیت را از مروان بن حکم در جریان جانشینی یزید بن معاویه می‌آورد، به این صورت که بعد از یزید بن معاویه پسر او معاویه، حکومت را به‌دست می‌گیرد که پس از چهل روز حکومت می‌میرد و برادرش خالد هم از حکومت اجتناب می‌کند و عبیدالله بن زیاد برای آنکه حکومت از امویان خارج نشود و به عبدالله زبیر نرسد، حکومت را به مروان بن حکم پیشنهاد می‌کند و مروان هم حکومت را می‌پذیرد و در جواب این بیت را برای تأیید اقبال خود و تحقیر معاویه می‌آورد. به گزارش مسعودی، کنیه معاویه، در ابتدا ابو یزید بود؛ اما بعد از به خلافت رسیدن او را ابو لیلی نام نهادند که کنیه‌ای مخصوص مردم ضعیف عرب بود (مسعودی، علی بن حسین، مروج الذهب و معادن الجوهر: ۷۲)

الاحوص بن محمد الانصاری

اِذَا کُنْتَ عُرْیَاناً عَنِ اللَّهْوِ وَ الصِّبَی فَکُنْ حِجْرَاً اَو یَابِسَ الصَّخْرِ جَلْمَدَاً
هَلِ العَیشُ اِلّا مَا تَلَذُّ وَ تَشْتَـهِی وَ اِنْ لَام فِیـــه ذُو لِسَانٍ وَ فیدا

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت–۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۸۳)

ترجمه: اگر از لهو و لعب و عشق دوری جستی، پس سنگ باش یا صخره‌ای خشک

آیا زندگی چیزی جز کامجویی و لذت رانی هست، هرچند که صاحب‌سخن بر این گفتار ملامت شود یا نظری سست گفته باشد؟

در اخبار ابی نواس از أبو هفان جلد: ۱صفحه ۱۷، ودر الموشی = الظرف والظرفاءاز الوشاء جلد: ۱ صفحه: ۶۰ بیت چنین ثبت شده است:

إذا انت لم تعشق ولم تدر ما الهوی فَكُنْ حِجْرَاً من يَابِسِ الصَّخْرِ جَلْمَداً

هَلِ العَيشُ اِلّا مَا تَلَذَّ وَ تَشْتَـهِی وَ اِنْ لَام فِيـــه ذُو الشَّنَانِ وفندا

ارتباط با متن: اشاره به زمان حکمروایی یزید بن عبدالملک است که او شیفته حبابه یکی از کنیزان خود می‌شود (مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۸۳)؛ اما بعد از نصیحت و طعنه برادرش از این کنیزک فاصله گرفت. چون یزید ماجرای تحولش را توضیح داد؛ حبابه با تأثر این ابیات را می‌گوید که اگر کسی از ما فاصله بگیرد باید وقت ملاقات یا دیدارش را بگیریم، دیگر اینکه در ملاقات سخنانی که مقابل را متأثر نماید گفته شود.

یزید بن عبدالملک

یزید بن عبد الملک بن مروان، مادرش عاتکه دختر یزید بن معاویه، به سال ۱۰۱ هـ پس از عمر بن عبد العزیز به خلافت رسید و تا هنگام مرگ، یعنی شب جمعه چهار روز مانده به پایان شعبان ۱۰۵ هـ به خلافت ادامه داد؛ بنابراین خلافت او چهار سال و یک ماه و دو روز طول کشید.

وَ كُلُّ حَمِيمٍ زَارَنِی فَهُوَ قَائِلٌ مِنْ اَجْلِکَ هذا هَامَةُ اليَومِ اَو غَدِ

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۴

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۸۳)

ترجمه: و هر شخص صمیمی که مرا ملاقات می‌کند، به خاطر تو می‌گوید: این امروز یا فردا می‌میرد.

ارتباط با متن: این بیت اشاره به داستان الفت یزید و حبابه دارد، زمانیکه حبابه می‌میرد؛ یزید ناخوش است و تا سه روز او را دفن نمی کند. در نهایت او را در خانه دفن می‌کند و این ابیات را در فراق او بر سر گورش خواند. در اتاق حبابه در غیاب او خطاب می‌کند که هریک از دوستان صمیمی‌ام مرا از روی تو (حبابه) می‌شناسند. این بیت در دیوان کثیر عزَّة بدین صورت آمده است:

وَ كُلُّ خليلٍ راءنی فَهُوَ قَائِلٌ مِنْ اَجْلِکَ هذا هَامَةُ اليَومِ اَو غَدِ

(دیوان کُثَیِّر: ۴۳۵)

سلامه

حبابه و سلامه هردو از جمله کنیزان یزید بن عبدالملک بن مروان بودند ولی یزید بیشتر شیفتهٔ حبابه است (مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۸۳)

كَفَى حَزَناً لِلهَايِمِ الصَّبِّ اَن يَرَی مَنازِلَ مَنْ يَهْوَی مُعَطَّلَةً قَفْرَاً

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۸۳)

ترجمه: برای رنج و اندوه عاشق همین بس است که منزل معشوقش را رهاشده و خالی بیند.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی، این بیت را از زبان سلامه در مرگ حبابه سرود و چون یزید شنید نعره‌ای زد و بیهوش شد و و سیم شب در شب آدینه ۲۱ شعبان سال ۱۰۵ درگذشت و او را پهلوی حبابه دفن کردند. حمدالله مستوفی در تأیید و تأکید مطلب شعر سنایی را ذکر کرده است.

خوب‌رویان چو پرده برگیرند　　عاشقان پیششان چنین می‌رند

(حدیقةالحقیقه: ۱۵٤)

الجریر بن عطیه

ابوحزره جریر بن عطیه بن حذیفه بن کلیب بن یربوع تمیمی از شاعران عصر اموی است. وی در یمامه به دنیا آمده است و متعلق به قبیله کلیب است. مادرش را ام قیس بنت معبد بن عمیر گزارش کرده‌اند. در تاریخ ۶۵۳ م. به دنیا آمده و در سال ۷۳۳ وفات کرده است (الفاخوری، بی‌تا: ۴۹۰). حمدالله مستوفی از متقدمان شعرای اسلام جریر و فرزدق و اخطل را نام می‌برد و جریر را اشعر از فرزدق می‌داند. ۸۰ سال عمر کرد و در سال ۱۱۰ در یمامه درگذشت.

اِنَّ الَّذِی حَرَمَ الْمَکَـارِمَ تَغْلِباً　　جَعَلَ النُّبُوَّةَ وَ الخِلَافَةَ فِـــینَا

مُضَرٌ اَبِی وَ اَبُوالمُلُوکِ فَهَلْ لَکُم　　یَا خُزْرَ تَغْلِـــــبَ مِن اَبٍ کَابِینَا

هذَا ابْنُ عَمِّی فِی دِمَشْـــقَ خَلِیفَةٌ　　لَو شِئْتُ سافَـــکُم اِلَیَّ قَطِینَا

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۷۰۸ـ۷۰۹)

ترجمه: آن که کرامات را برای تغلب حرام کرد، نبوت و خلافت را در ما مضر قرار داد.

مضر پدرم است و پدر پادشاهان؛ پس آیاای تنگ چشمان تغلب، پدری مانند پدر من دارید؟

این پسر عموی من در دمشق خلیفه است، اگر اراده می‌کردم، او شما را به خدمت من در می‌آورد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی در معرفی جریر این بیت را که در هجو اخطل است ذکر می‌کند. جریر تمیمی النسب است و تمیم به مضر بن نزار بن عدنان جد رسول الله (ص) بر می‌گردد (الغارات، إبراهیم بن محمد الثقفی، ج ۲: ۹۳۹). قطین: جمع قاطن: خدم و حشم؛ خزر جمع مکسر اخزر خزراء: تنگ چشم (لسان العرب، ذیل قاطن و اخزر)

www.anjomanfarsi.ir

فرزدق

نام وی، ابو الاخطل ابو فراس همام بن غالب بن صعصعه ملقب به فرزدق در بصره سال ۶۴۱ م. به دنیا آمد و در سال ۷۳۲ م وفات کرده است که یکی از شعرای طبقه اول دوره اموی محسوب می‌شود. او شاعری بدیهه‌سرا و سخت‌کوش بود. ۷۳ سال شعر گفت و لغت عرب را حفظ کرد؛ ازاین‌رو مورد توجه جامعه عرب قرار گرفت (الفاخوری، بی‌تا: ۴۷۹ ـ ۴۸۰).

هذَا الَّذِی تَعْرِفُ الْبَطْحَاءُ وَطأَتَهُ　　وَ البَیتُ یَعْرِفُهُ وَ الحِلُّ وَ الحَرَمُ

هذَا اِبْنُ خَیْرِ عِبـــادِ اللهِ کُلِّهِمُ　　هذَا التَّقِیُّ النَّقِیُّ الطَّاهِرُ العَلَمُ

اِذَا رَأَتْهُ قُرَیْـــشٌ قَالَ قَائِلُهُم　　اِلَی مَکَارِمِ هذا یَنْتَهِ الْکَرَمُ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۷۰۹ـ۷۱۰)

ترجمه: این کسی است که بیابان مکه گام‌های او را می‌شناسد و خانه خدا و مکان احرام بستن و احرام گشودن مکه نیز او را می‌شناسد.

این فرزند بهترین همه بندگان خداست، او پارسا، پاک، پاکیزه و دانشمند است.

هنگامی که قریش او را می‌بیند، گوینده آن‌ها می‌گوید: این پایان سخاوت است.

ارتباط با متن: هشام چون آن جاه و صباحت و وجه و وقار و هیبت امام زین العابدین (ع) بدید گفت او را نمی شناسم و فرزدق گفت من می‌شناسم و این ابیات را خواند.

محمد بن ابوبکر

پسر خلیفهٔ اول، ابوبکر است که از ماجرای مخالفت با عثمان مشهور شد و از طرف علی، والی مصر شد. وی در سال حجه الوداع متولد گردید.

لَکِ التِّسعُ مِنَ الثُّمنِ وَ فِی الکُلِّ تَجَمَّلتِ تَبَغَلتِ وَ لَو عِشْتِ تَفَیَّلتِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۹٤)

ترجمه: تو از هشت یک فقط نه یکی داری و عدوانا تمام را تصرف کردی. گاهی سوار شتر و روزی سوار استر می‌شوی اگر زنده بمانی سوار فیل هم خواهی شد (کنایه از اینکه بجنگ خدا خواهی رفت).

ارتباط بیت با متن: نویسنده، این بیت را از جانب محمد، پسر خلیفهٔ اول در نکوهش خواهرش، عایشه، آورده است. چون عایشه در ماجرای جنگ جمل، به گونه‌ای یک سر فتنه و درگیری پیش آمده بود و نویسنده این بیت را برای تأکید مطلب خود آورده است. بروایت مسعودی گوینده عبارت ابن عباس است. یوسف سبط ابن جوزی در ص ۱۲۲ تذکرهٔ خواص الامه و علامه مسعودی صاحب مروج الذهب در ص ۱۳٦ اثبات الوصیهٔ و ابن ابی الحدید در اول ص ۱۸ جلد چهارم شرح نهج البلاغه نقلا از ابو الفرج و یحیی بن الحسن صاحب کتاب النسب و محمد خواوند شاه در جلد دوم روضهٔ الصفا و واقدی و منوفی احمد بن محمد حنفی در ترجمه تاریخ اعثم کوفی و ابن شحنه در روضهٔ المناظر و ابو الفداءموضوع را دربارهٔ دفن امام حسن در خانه پیامبر (ص) می دانند. وقتی با مخالفت عایشه و بنی امیه مواجه شدند به امر امام حسین (ع) حضرت در بقیع دفن شدند.

سعد بن علقمه

سَعْد بن حَرْث (حارِث) بن سَلَمَهٔ انصاری عَجْلانی کوفی، براساس یک گزارش ضعیف (شهادت ۶۱ ق.) از شهدای کربلا. سعد در واقعه کربلا از لشکریان عمر بن سعد بود که با شنیدن ندای استغاثهٔ امام حسین (ع)، در دفاع از آن حضرت، به جنگ سپاه کوفه رفت و به شهادت رسید؛ اما در مقابل برخی منابع کهن و قابل اعتماد نام وی را در شمار اصحاب حضرت علی (ع) که در جنگ صفین به شهادت رسیده، ضبط کرده‌اند.

مَا ذَا اَقولُ اِذَا صَرِفْتُ و قِیلَ لِی مَاذَا اِسْتَفَدْتَ مِنَ الجَوادِ المُفْضِلِ

اِن قُلتُ اَعْطَانِی کَذَبْتُ وَ اِنْ اَقُلْ ضَنَّ الجَوادُ بِمـــــالِهِ لَمْ یَجْمُلِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۰۱)

ترجمه: چه بگویم، هنگامی که برگشتم و به من گفتند: از آن بخشنده نیکوکار چه بهره‌ای بردی؟

اگر بگویم به من بخشید، دروغ گفته‌ام و اگر بگویم، بخشنده از بخشیدن مال دریغ کرد، زیبنده نیست.

ارتباط با متن: سعد در شعری مدح امیر المؤمنین حسن (رض) کرده بود ولی از طرف امیر صله برایش نرسید. این ابیات سبب شد که یک خروار نقره از سوی امام صله دریافت کند. بیت در جایگاه بدل از عبارت «این دو بیت» است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲ـ۳. دورهٔ عباسی

متنبّی (۳۰۳ـ۳۵۴ هـ ق)

احمدبن حسین متنبی، شاعر و ادیب مدیحه سرا و نامدار در سال ۳۰۳ در شهر کوفه چشم به جهان گشود. وی از بزرگ‌ترین شاعران تمام طول تاریخ عرب است، ممدوحان متنبی سیف الدوله، ابن عمید، عضدالدوله بن بویه و تعداد دیگری را هجو کرده و اشعار بسیاری دربارهٔ آن‌ها سروده است و نظر به همین هجوهای خود بالاخره توسط فاتک بن ابوجهل با پسر خو غلام خود در سال ۳۵۴ به قتل رسید. وی مردی متکبر، بزرگ‌منش، شجاع و شیفته کارهای فوق العاده بود و اشتیاق شدیدی برای کسب سروری و بزرگی داشت، به همین خاطر خود را در سختی می‌انداخت تا به اهداف خود برسد (لاوژه و احمد علی زاده، ۱۳۹۴: ۱۵۹).

فَقَد وَجَدتَ مَكَانَ اَلقَولِ ذَا سَعَهٔ فَإنْ وَجَدتَ لِسَانَاً قَائِلَاً فَقُلْ

(مستوفی، ۱۳٦۲: ۳)

ترجمه: پس حال که عرصهٔ سخن را وسیع و گشاده یافتی، اگر زبان را گویا نیز یافتی، پس بگو.

ارتباط با متن: نویسنده این بیت را بعد از فوایدی که برای تاریخ بر می‌شمارد در توصیف گشادگی و فسحت میدان تاریخ آورده است. البته بیت متنبی در مدح ممدوح است.

ابن رومی

نامش علی بن عباس بن جریج یا جرجیس معروف به ابن رومی بوده، وی در سال ۸۳۵ م. در بغداد به دنیا آمد، اصلاً رومی و از موالی بنی‌عباس بود. وی پسر مادری ایرانی و پدری نیمه‌یونانی بود، از جمله شاعران عربی سرای سده ۳ قمری در دوران عباسیان است و از او دیوان بزرگی به‌جا مانده است. ابن رومی در سال ۸۹۶ م. این دار فانی را وداع گفت (الفاخوری، بی‌تا: ۷۵۸ـ۷۵۹).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

لَو لَا بَدَايعُ صُنْعِ اللهِ مَا ثَبَتَتْ تِلكَ المَكَارِمُ فِی لَحمٍ وَ لَا عَصَبِ

(مستوفی، ۱۳٦۲: ٤)

www.anjomanfarsi.ir

ترجمه: اگر شگفتی‌های آفرینش خداوند نبود، این بزرگی‌ها در گوشت و پی [هیچ‌کس] ثبت نمی‌شد.

ارتباط بیت با متن: حمد الله مستوفی این بیت را در ذکر فضایل و صفات والای مخدوم خود، غیاث الدین محمد، پسر خواجه رشید الدین فضل الله آورده است و پس از توصیفات بسیار و القاب بیشمار بر صفات منحصر بفرد اشاره شده تأکید ورزیده است و به گونه‌ای دربارهٔ مخدوم خود اغراق کرده است.

بحتری

نام وی ابوعباده ولید بن عُبَیْدبن یحیی البحتری در سال ۸۲۱ م. در منطقهٔ منبج در نزدیکی‌های شهر حلب به دنیا آمد، طی سالیان دراز از راه شاعری دربار فراهم آورده بود املاک فراوانی در آن شهر خرید یعنی اینکه وی از طریق مداحی شهرت پیدا کرد و دارایی خود را از همین طریق پیدا می‌کرد که سرانجام در سال ۸۹۷ م. این دار فانی را وداع گفت (الفاخوری، بی‌تا: ۷۴۲ـ۷۴۳)

نَسَبٌ تُوَارَثُ كَابِرَاً عَن كَابِرٍ كَالرُّمْحِ أُنْبوبَاً عَلَى أُنْبُوب

(مستوفی، ۱۳٦۲: ۵)

ترجمه: نسبی است که از مهم‌ترین به مهتران پشت در پشت به ارث می رسد مانند بندهای پی در پی نیزه که یکی پس از دیگری کشنده است...

ارتباط بیت با متن: نویسنده این بیت را جهت تأکید در ادامهٔ صفات مخدوم خود آورده است...

ابونواس

ابونُواس اهوازی با نام اصلی حسن بن هانئ حَکَمی معروف به ابونواس شاعر مداح و بلند آوازه زبان عرب بود در سال ۷۶۲ م. تولد و درسال ۸۱۳ وفات کرده است. (الفاخوری، بی‌تا: ۶۹۲ ـ ۶۹۳).

تَأَمَّلْ فِی نَبـاتِ الأَرضِ وَ اُنْظُرْ اِلَی آثَارِ مَا صَنَعَ المَلِیکُ
عُیونٌ مِن لَجِیـــنٍ نَاظِرَاتٌ کَأَنَّ جُفُونَها ذَهَبٌ سَبِیکٌ
عَلَی قَصَبِ الزَّبرجَدِ شَاهِدَاتٌ بِأَنَّ اللهَ لَیْسَ لَهُ شَـرِیکٌ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۷۱۱)

ترجمه: در گیاهان زمین تأمل کن و آثار آنچه را پادشاه ساخته است، ببین.

چشم‌هایی از جنس نقره که می‌نگرند و گویا پلک‌هایشان از طلای خالص است.

بر روی ساقه نرگس زمرد گون گلی است با برگ‌های سپید که وسط آن حلقه زرد است که شاهدانی بر یکتایی حق هستند.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی بعد از معرفت ابو نواس اورده که گویا وی را خدای متعال به همین ابیات بخشید.

بشاربن برد

او شاعر مشهور عباسی ومادح منصور خلیفه بود. او را به زندقه نسبت دادند. در ۹۰ سالگی در زیر چوب هلاک شد. در سال ۱۶۹ وفات یافت. (ص ۷۱۱)

یا قَومِ أُذنی لِبَعضِ الحَی عاشِـقَة وَالأُذنُ تَعشَـقُ قَبلَ العَینِ أَحیانا
قالوا بِمَن لا تَری تَحظی فَقُلتُ لَهُم الأُذنُ کالعَینِ تُوفی القَلبَ ما کانا

ترجمه: ای قوم من گوش من عاشق فردی در قبیله است. گاهی گوش پیش از چشم عاشق می‌شود.

گفتند چگونه می‌توانی به کسی که نمی‌بینی دل ببندی؟ پاسخ دادم: گوش مانند چشم احساسات را به دل می‌رساند.

ارتباط با متن: ابیات در جایگاه مسندالیه برای این عبارت است: از ابیات اوست

ابوالفرج ساوی

ابوالفرج ساوی از شاعران و خوشنویسان قرن چهارم و پنجم هجری است. او به حسن خط و بلاغت در سخن ستوده شده است. علی بن حسین بن محمد بن احمد بن هیثم مروانی، ملقب به ابوالفرج اصفهانی، از نوادگان مروان بن محمد معروف به مروان حمار، آخرین خلیفه اموی است وی را از بزرگان در علوم مختلف از جمله ادب، فقه، تاریخ، سیره، لغت، مغازی و انساب‌شناسی در دوره خود به‌شمار آورده‌اند. وی در سال ۲۸۴ ق. همزمان با حکومت معتضد، خلیفه عباسی در اصفهان متولد شد؛ دربارهٔ تولد وی در اصفهان و انتسابش به شهر مذکور، اختلافاتی وجود دارد.

هی الدُّنیَا تَقُولُ بِمِلْءِ فِیهَا حَذَارِ حَذَارِ مِن بَطشِی وَ فَتْکِی
فَلَا یَغْرُرْکُمُ طَولُ إبتِسَامِی فَقَولِی مُضحِکٌ وَ الفِعلُ مُبکِی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۸۲)

ترجمه: این دنیا به کسانی که در آن قرار دارند می‌گوید از حمله سخت و قتل ناگهانی من بپرهیزید.

طولانی بودن لبخندم، شما را فریب ندهد؛ زیرا گفتارم مایه خنده و شادی است، ولی رفتارم گریه‌آور است.

ارتباط ابیات با متن: این دو بیت از ابوالفرج ساوی بر ناپایداری دنیا و ارزش به جا ماندن نام نیک تأکید می‌ورزد. (معاهد التنصیص ٤: ٢٤١) حمدالله مستوفی می‌نویسد: نام ضحاک قیس بود و به فارسی بیوراسب. او را به لقب ده آک نامیدند یعنی خداوند ده عیب. عرب آن را معرب کردند ضحاک گفتند. او عظیم ظالم و ستمکار بود. در آخر دولتش دو فضله بر دوش از رنج سرطان پیدا و مجروح شد و تسکین او به مغز سر ادمی بود. لذا او را اژدها نامیدند. دو خوالیگر به نام ارمایل و گرمایل به‌جای آن مغز گوسفندان به ضحاک دادند و جوانان را نجات دادند. قوم کردان از اینان هستند. در انتها این دو بیت را جنبهٔ تأکید بیان می‌کند که پادشاهی هزارساله ضحاک ستمگر هم از بین رفت. أبو الفرج الساوی یکی از کاتبان صاحب بن عباد این دو بیت را در مرثیه فخر الدوله گفته است (یتیمهٔ الدهر،۳/ ۳۳۹) بنابر این تمثیلی است برای زیباتر کردن نثر (شرح شذور الذهب فی معرفهٔ کلام العرب، ابن هشام الأنصاری، جلد: ۱: ١٢٦). به نظر می‌رسد انتخاب بیت مزبور به تناسب نام ضحاک است که در ان کلمه «مضحک» دیده می‌شود.

یحیی بن زید

یحیی فرزند زید شهید است که پس از شهادت پدرش قیام نمود و با عده‌ای از شیعیان و یارانش از کوفه به طرف خراسان حرکت نمود. در همان سال ۱۲۰ هشام بن عبد الملک در صدد دستگیری می‌شود که موفق نمی‌شود. یحیی به خراسان روی می‌آورد. حدود پنج سال در آنجا اقامت داشته تا در نهایت با یارانش که حدود ۷۰ نفر بودند با سپاه ده هزار نفری عمرو بن زراره درگیر و آن‌ها را قلع قمع می‌کنند. در سال ١٢٦ در نهایت در روستای جوزجان با سپاه دشمن به فرماندهٔ سلم بن احوز درگیر می‌شوند و یحیی با یارانش به شهادت می‌رسند.

لِكُلِّ قَتِيلٍ مَعْشَرٌ يَطْلُبُونَهُ وَ لَيسَ لِزَيدٍ بِالعَراقَينِ طَالبٌ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۸۵)

ترجمه: هر کشته‌ای، خون‌خواهانی دارد؛ ولی برای [پدر من] زید، در دو عراق [عرب و عجم]، خون‌خواهی نیست!

ارتباط با متن: وقتی زید بن زین العابدین، ظهور کرد و در مقابل هشام بن عبدالملک قرار گرفت، بسیاری از مردم با وی بیعت کردند. در وقت خروج لشکر تعداد اندک با وی به مقابلهٔ لشکر هشام رفت تا کشته شد. قوم او را در همانجا دفن کردند اما یوسف بن عمرو او را از گور بیرون کرد و سرش را جدا کرد و به هشام فرستاد و تنه اش را در کوفه بر دار کرد. به حکم نصر بن سیار سوزانده و خاکسترش بر باد داده شد. پسرش این بیت را گفت که برای من مبارزه نکردی بلکه برای قوم خود مبارزه کردی و این هم نتیجه آن کار شد.

ابومسلم

وی از داعیان عباسی در خراسان بود که قیام سیاه‌جامگان را رهبری کرد و توانست امویان را شکست دهد و عباسیان را روی کار اورد. نقش وی در دعوت عباسی به گونه‌ای بود که به او لقب (امیر ال محمد) داده بودند. شاید ابومسلم، نخستین ایرانی در عصر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

عباسی باشد که به‌عنوان صاحب‌منصب در حجاز مطرح شد. او در سال‌های نخست خلافت عباسیان و در سال ۱۳۶ هـ ق به حج رفت و در مسیر حج اقداماتی انجام داد و توانست دل مردم را به خلافت عباسی متمایل سازد.

اَدْرَکْتُ بِالحَزْمِ وَ اَلکِتْمَانِ مَا عَجَزُوا عَنه مُلُوکُ بَنِی مَـروَانَ اِذْ حَشَدُوا
مَا زِلتُ اُلْقِی عَلَیهِم فِی دِیـارِهِم وَ القَومُ فِی مُلْکِهِم بِالشَّامِ قَد رَقَدُوا
حَتَّی ضَرَبْتُهُم بِالشَّـامِ فَانْتَبَهُوا عَنْ نَومَهٔ لَمْ یَنُمْها قَبْلَهُم اَحَدٌ
وَ مَنْ رَعَی غَنَماً فِی الاَرض مسبعة وَ نَام عَنْها تَوَلَّی رَعْیَها الاَسَدُ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۲۹۰)

ترجمه: با قاطعیت و پنهان‌کاری دریافتم که پادشاهان بنی‌مروان هنگام اجتماع از انجام چه کاری ناتوان بودند.
من همواره بر آن‌ها را در خانه‌هایشان [تیر می] انداختم؛ درحالی‌که مردم زیردست آن‌ها، در شام به خواب رفته بودند.
تا اینکه در شام به آن‌ها ضربه زدم، بنابراین آن‌ها از خوابی بیدار شدند که هیچ کس قبل از آن‌ها نخوابیده بود.
و هر که با غفلت گوسفندان را بر بیشه جانوری وحشی بچراند، شیر دام آن‌ها را تصاحب خواهد کرد.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی این ابیات را به نقل از مروان آورده است. وقتی لشکر بنی عباس تا موصل آمدند و قتل و غارت می‌کردند؛ مروان به مصر گریخت. او بر این باور بود که دشمن را نباید خوار داشت و نباید بر مردی و تدبیر خود کفایت کرد. آرزو داشت کاش سخن نصر سیار را به‌کار بسته بود و او را مدد فرستاده بود. اشعار در تحسر از غفلت در جنگ است و بیت آخر تمثیلی است بسیار زیبا در غفلت از دشمنان. در کتاب البدایه والنهایه به نقل از خطیب بغدادی بیت به ابومسلم نسبت داده شده است.

عباسه

وی خواهر هارون الرشید و خانم جعفر بن یحیی بوده که هارون الرشید با یکجا شدن هردو مخالف بوده و به همین خاطر بعد از تولد دو پسر آنان هارون الرشید بهانه جویی کرده وی را کشت (مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۰۵).

عَزَمْتُ عَلَی قَلْبِی بِاَنْ یَکْتُمَ الهَوَی فَصَاحَ وَ نَادَی اِنَّنِی غَیْرُ فَاعِلِ
فَزُرْنِی وَ اِلّا بُحْـتُ بِالحُبِّ عَنْوَةً وَ اِنْ عَنَّفَتْنِی فِی هَوَاکَ عَوَاذِلِی
وَ اِنْ حَانَ مَوتِی، لَم اَدَعْکَ بِغُصَّتِی وَ اَقْرَرتُ عِنْدَ المَوتِ اَنَّکَ قَاتِلِی

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۰۵)

ترجمه: قلبم را مکلف کردم که عشق [خود] را کتمان کند؛ پس فریاد زد و گفت چنین نمی‌کنم!
پس به دیدارم بیا، وگرنه راز عشق را فاش می‌کنم، هرچند دوستانم در عشق تو مرا عتاب کنند.
و [آنگاه] اگر مرگم فرا برسد، تو را با غم [یا کینه] خود رها نمی‌کنم و خواهم گفت که تو قاتلم هستی.

ارتباط با متن: زمانیکه هارون الرشید خواهر خود را به جعفر بن یحیی به نکاح در می‌آرد، شرط این که با هم نباشند. بالاخره صبر عباسه تمام می‌شود و بی‌اختیار این ابیات را می‌گوید. عشق و جوانی انسان را از حالت عادی برمی‌گرداند انسان را مجبور به کاری می‌کند که پروای دیگران را ندارد که حتی به کشتن هم بروند و غالب شدن عشق و جوانی انسان را به انکار اوامر وامی دارد.

مأمون

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

عبدالله مامون فرزند دیگر هارون است. مامون از مادری به نام (مراجل) بوده که کنیز و به قولی ایرانی و نیز به قولی زشت‌ترین کنیز دربار هارون بوده است. مامون در ربیع الاول سال ۱۷۰ متولد می‌شود. کنیه مامون هم به خاطر فرزندش عباس (ابوالعباس) است. مأمون بعد از نبرد با برادرش امین به حاکمیت عموم جهان اسلام دستیازی می‌نماید. وی به مدت حدود بیست و دو سال خلافت نمود. مامون اقتدار عباسیان را به اوج رساند. وی زمامدار جریان اجتماعی بزرگ عباسیان در زمان خودش است.

لِلنَّحْوِ وَقْتٌ وَ هَذَا الوَقْتُ لِلْكَأْسِ وَ لِلنَّدَامِی وَ شَمِّ اَلْوَرْدِ وَ الآسِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۱۶)

ترجمه: از برای تعلیم نحو وقتی است و این وقت؛ هنگام جام و ندیمان و بوییدن گل سرخ و درخت خوشبوی آس است.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی دربارهٔ شاهان معلومات گفته در کنار آن از داستان‌ها و سرگذشت‌های آنان هم تا اندازه‌ای یاداورد شده، دیگر اینکه هر یکی که در موقف باشد باید مغرور نباشد. گویند کسائی پیش مامون رفت تا او را وظیفه نحو بیاموزد. مامون به شرب مشغول بود که این شعر را نوشت و پیش او فرستاد کسائی هم در جواب او بر ظهر نامه این ابیات را نوشت:

لو کنتَ تَعلم ما فی النحو فی الحسن اَلْهَتْکَ لذَّتُه من لذَّه الکاسِ

لو کنتَ تَعلم مَن فی الباب قُمتَ له سَحباً علَی الوَجه بل مَشیاً علی الرأس

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۱۶)

اگر بدانی لذتی را که در علم نحو است، مانع می‌شود ترا از لذت شرب خمر

اگر بدانی که کیست در خانه تو، صورت به زمین می‌کشیدی بلکه با سر به‌سوی وی می‌رفتی.

مامون او را نوازش و انعام بسیار داد.

الواثق بالله

«هارون بن محمد» (۱۹۶-۲۳۲ ق)، پسر معتصم و نهمین خلیفه عباسی بود. واثق به خردمندی و تدبیر سیاسی مشهور بود و پس از مرگ پدرش در سال ۲۲۷ هجری به خلافت رسید. او معتزلی بود و مردم را وا می‌داشت تا قران را مخلوق بدانند اما اهل بیت و قران را نیکو داشتی. در فضل و بلاغت درجه عالی داشت و این اشعار از اوست.

اَیَا مُحْیِی المَوْتَی اَقِذْنِی مِنَ الَّتِی بها هَلَکَتْ نَفسِی سِقَامَاً وَ عَلَّتْ

لَقَدْ بَخِلَتْ حَتَّی لَو اَنِّی سَأَلْتُها قَذَی الْعَیْنِ مِن سَاقِی التُّرَابِ لَضَنَّتْ

فَانْ بَخِلَتْ فَالبُخْلُ مِنْها سَجِیَّةٌ وَ اِنْ بَذَلَتْ اَعْطَتْ قَلِیلاً وَ مَنَّتْ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۱۹)

ترجمه:ای زنده‌کننده مردگان! مرا رهایی بخش از دست آن که جانم را با درد، بیمار کرد و هلاک کرد.

او بخل ورزید، چنان‌که حتی اگر خاشاک چشم را هم از ساقی خاک هم بخواهم، دریغ می‌کند.

اگر بخل ورزد، این صفت اوست و اگر ببخشد، کم می‌بخشد و منّت می‌گذارد.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی پس از معرفی ابوجعفر (مأمون الاصغر) این اشعار را از او دانست. در الاغانی ابو الفرج الإصفهانی جلد: ۹ صفحه: ۱۹۲ آمده است که شاعرش کثیر نیست و این اشعار را الواثق الثانی غنا می‌خوانده است.

دعبل بن علی الخزاعی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

احمدبن نصربن هیثم از اشراف بغداد بود و جد او مالک یکی از نقباء بنی عباس بود. احمد از گروهی بود که مخالف با خلق قرآن بودند و نیز به خلیفه الواثق بالله طعن می‌زد تا آنکه به اطلاع خلیفه رسید که گروهی بر او جمع شده و بنام او امر بمعروف و نهی از منکر و نیز بر او قصد خروج دارند واثق او را بزندان انداخت و با دست خود در سامراء او را کشت و سرش را به بغداد فرستاد.

اَلحَمْدُ لِلَّهِ لا صَبْرٌ وَ لا جَلَدٌ وَ لَا رَقَادٌ اِذَا اَهلُ الهَوَی رَقَدُوا
خَلیفَهٔ مَاتَ لَمْ یَحْزَنْ لَهُ اَحَدٌ وَ آخَرٌ قَامَ لَمْ یَفْـرَحْ بِهِ اَحَدٌ
قَد مَرَّ هَذَا فَمرَّ الذَّنْبُ یَتْبَعُهُ وَ قَامَ هَذَا فَقَام الشُّؤمُ وَ النَّکَدُ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۲۲)

ترجمه: شکر خدا را که نه صبری ماند نه ارامی و نه چالاکی آن زمان که هواپرستان در خواب غفلتند
خلیفه‌ای مرد و هیچ‌کس بر او اندوهگین نشد و دیگری برخاست و هیچ‌کس شادی نکرد.
این گذشت و [عقوبت] گناه به‌دنبال او می‌رود و این برخاست و بدبختی و مصیبت هم همینطور.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی در احوال متوکل می‌نویسد چون متوکل شخص متعصب بود، دعبل خزاعی در هجو وی این ابیات را گفته است.

متوکل

نام کامل وی: أبو الفضل جعفر المتوکل علی‌الله بن المعتصم بن الرشید بن المهدی (خلیفه عباسی بود که در سال‌های ۸۴۷ تا ۸۶۱ میلادی در سامرا فرمان راند.) متوکل پس از درگذشت برادرش واثق با کمک غلامان ترک بر تخت خلافت نشست و به دست آنان هم به قتل رسید.

تَذَکَّرْتُ لَمَّا فَرَّقَ الدَّهْرُ بَیْنَنَا فَعَزَّیْتُ نَفْسِی بِالنَّبِیِّ مُحَمَّـدٍ (ص)
وَ قُلْتُ لَها اِنَّ المَنَایَا سَبِیلُنَا فَمَنْ لَمْ یَمُتْ فِی یَومِهِ مَاتَ فِی غَدٍ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۲۳ـ۳۲۴)

ترجمه: به یاد آوردم که هنگامی را که روزگار ما را از هم جدا کرد، پس با حضرت محمد (ص) خود را دلداری دادم.
و به او (مادرم) گفتم که مرگ راه ماست، پس هر که امروز نمیرد، فردا خواهد مرد.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی این ابیات را از متوکل شاعر می‌داند

ابوجعفر محمد (المنتصر بالله)

ابوجعفر منصور بن ظاهر محمدبن اضاصر احمد، ملقب به مستنصر بالله، سی و ششمین خلیفه عباسی از میان ۳۷ خلیفه طول دوران خلافت عباسی است.

پس از آنکه خلیفه «علی الظاهر» در روز جمعه ۱۳ رجب سال ۶۲۳ هـ ق چشم از جهان فرو بست، مستنصر بالله در همان روز بر تخت خلافت عباسی تکیه زد.

مَتَی تَرْفَعُ الاَیَّامُ مَنْ قَدْ وَضَعَتْهُ فَیَنْقَادَ لِی دَهرٌ عَلَـیَّ جَمُوحُ
اُعَلِّلُ نَفْسِی بِالرَّخَـاءِ وَ اَنَّنِی لَاَغْدُو عَلَی مَا سَیَأْتِی وَ اَرُوحُ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۲۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت ۱۴۰۴ الی ۳ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ترجمه: کی می‌شود که روزگار کسی را که پست کرده، برکشد تا این چرخ سرکش، به انقیادم در آید؟
خود را آرام می‌کنم با [امید به] سعادت و اینکه با هر چه پیش آید، روزگار می‌گذرانم.
ارتباط با متن: حمدالله مستوفی این ابیات را از ابوجعفر شاعر شمرده است.

ابن رومی

نامش علی بن عباس بن جریج یا جرجیس معروف به ابن رومی بوده، وی در سال ۸۳۵ م. در بغداد به دنیا آمد، اصلاً رومی و از موالی بنی‌عباس بود. وی پسر مادری ایرانی و پدری نیمه‌یونانی بود، از جمله شاعران عربی سرای سده ۳ قمری در دوران عباسیان است و از او دیوان بزرگی به‌جا مانده است. ابن رومی در سال ۸۹۶ م. این دار فانی را وداع گفت (الفاخوری، بی‌تا: ۷۵۸_۷۵۹).

هَنِیئاً بَنِی العَبَّـــــاسِ اِنَّ اِمَامَکُم اِمَامُ الهُدی و النَّاسِ وَ الجُودِ اَحْمَدُ
کَمَا بِاَبِی العَبَّاسِ اَسَّـــــسَ مُلْکَکُم کَذا بِاَبِی العَبَّاسِ اَیْضاً یُجَـــدِّدُ
اِمَامٌ یَظَلُّ الأَمْـــــسُ یعْمَلُ نَحْوَهُ تَلَهُّفَ مَلْهُوفٍ وَ یَشْتَـــاقُهُ الغَدُ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۳۴_۳۳۵)

ترجمه:ای بنی‌عباس! مبارکتان باد که پیشوای شما پیشوای هدایت و رهبر مردم و راهنمای بخشندگی، احمد است.
نیز مبارک باد که ابوالعباس اول (سفاح) بنیانگذار دولت عباسی بود و مبارک باد که معتضد (سفاح دوم) حکومت او را ادامه داد.
امامی که گذشته دردولت او تأسف می‌خورد و آینده مشتاق فرمانروایی اوست.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی این ابیات را به خاطر توصیف ممدوح (أبو العباس أحمد المعتضد بالله) آورده که وی عاقل و دانا و زیرک و شاعر بوده است. او بعد از وفات عمویش خلیفهٔ المعتمد علی الله که در ترویج عدل و رفاه نمونه دوران بود و حق مظلوم را در برابرظالم ادا می‌کرد به حکومت رسید و با لشکرکشی و اذلال ترک‌ها هیبت گذشته بنی العباس را به آن‌ها باز گرداند. لذا ملقب شد به السفاح الثانی (السیوطی، عبد الرحمن، تاریخ الخلفا، جزء ۱: ۵۷۳). بیت نقش مفعول برای فعل «گوید» است.

بُهلول

بهلول مجنون کوفی یا ابو وهب بن عمرو صیرفی کوفی، یکی از عقلای مجانین سده دوم هجری و معاصر هارون‌الرشید بود. وی در کوفه رشد و نمو یافت و مردم محل او را با نام فارسی بهلول دانا یا عاقل دیوانه می‌نامیدند. در سال ۱۸۸ ق /۸۰۴م بود که هارون‌الرشید را ملاقات کرد. برخی بهلول را از شاگردان پیشوای ششم شیعیان دانسته‌اند. زمانی که از سوی هارون‌الرشید در معرض خطر قرار گرفت خود را به دیوانگی زد ولی در مواقع لزوم به مردم پند و اندرز می‌داد.

تَقَبَّلْ اَیَّها المَأْمُونُ نُصْحِی وَ لَا تَنْظُرْ اِلَی قَصْرٍ مَشِـیدِ
فَاِنَّکَ میتٌ مِنْ غَیْرِ شَکٍّ کَمَوتِ اَبِیکَ هَارونَ الرَّشِیدِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۶۳۸)

ترجمه:ای مأمون، نصیحت مرا بپذیر و به قصر خوش‌ساخت و بلند نگاه مکن.
تو بی‌تردید همانند پدرت، هارون الرشید خواهی مرد.

ارتباط با متن: نقل است که شیخ بهلول عم زاده هارون الرشید، عارف و دارای مقام و منزلت بود. چون هارون عمارتی عالی و بلند ساخت از او خواست که چیزی بر عمارت بنویسد. او در بی‌اعتباری دنیا و حتمی بودن مرگ چنین نوشت.

شیخ ابوبکر شبلی

ابوبکر جعفر بن یونس یا «دلف بن جحدر» از اکابر صوفیه و عرفا و مورد توجه و احترام بزرگان تصوف بود، در سال ۳۲۴ هـ ق یا به روایتی ۳۳۴ هـ ق. در زمان مکتفی درگذشته است (سجادی، ۱۳۷۹: ۷۵ ـ ۷۶).

تَشَاغَلتُم عَنَّا بِصُحْبَـــــهٔ غَيْرِنَا وَ اَظْهَرتُمُ الهِجْرانَ مَا هكَذَا كُنَّا
وَ اَقْسَمْتُم اَنْ لَا تَحُولُوا عَنِ الهَوَى فَقَدْ وَ حَياة الْحُبِّ بنتم وَ مَا بنا
لَيالِي بتنا نَجْتَـــنِي مِن ثِمارِكُم فَقَلْبِي اِلَى تِلْکَ اللَّيَالِي لَقَدْ جَنَا

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۶۵۳)

ترجمه: با دیگران همنشین شدید و از ما رویگردان شدید و هجران را برگزیدید، درحالی‌که ما چنین نبودیم.
سوگند خوردید که از عشق روی نگردانید، بی‌گمان به هستی عشق سوگند که جدا شدید و ما چنین نکردیم.
در شب‌های وصال از شما بهره مند می‌شدیم و همانا قلب من مشتاق آن شب‌هایی است که خوش گذرانده است.

ارتباط با متن: حمدالله مستوفی در کنار معرفت شبلی این را نمونهٔ کلام وی آورده است. البته رساله قشیریه این اشعار را با اندک تفاوت در این باره ذکر می‌کند که از أبا بکر الرشیدی الفقیه نقل است که گفت: محمد الطوسی المعلم را در خواب دیدم که به من گفت به أبی سعید الصفار المؤدب این اشعار را بخوان. وقتی بیدار شدم به او گفتم. گفت هر روز جمعه به زیارتش می‌رفتم این جمعه غفلت کردم (القشیری، جلد: ۱: ۵۳٤).

حمدالله مستوفی:

وَ لَا بُدَّ مِنْ شَيْءٍ هُوَ الرُّكْنُ وَحْدَهُ رفَاهَهُ بالٍ قَلَّمَا تَتَيَـــــــسَّرُ
وَ تِلْکَ لَعَمرُ اللهِ حَلْفَـــهٔ صَادِقٍ هی النَّعمهُ العُظْمَی لِمَنْ كَانَ يَشْكُرُ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۳)

ترجمه: باید چیزی وجود داشته باشد که به تنهایی رکن و اساس برای آسودگی خاطر باشد هر زمان امکان‌پذیر است.
و سوگند به خداوند (قسم راست) که این خصلت نعت بزرگی است برای آنکه شکر کند.

ارتباط با متن: نویسنده این بیت را به خاطری آورده که وانمود کرده که شعرهای شکسته بسته به زبان عربی دارد، اما در این علم هوس نظمی داشته است.

هاتف غیبی

حمدالله مستوفی، معتقد است که این ابیات در هنگام خاکسپاری عمر بن خطاب از آسمان شنیده شده است.

لِيَبكِ عَلَى الإسلَامِ مَا كَانَ بَاكِياً فَقَد أوشَكُوا هَلْكَى وَ مَا قَدُمَ العَهْدُ
وَ أدبَرَتِ الدُّنـيَا وَ أدبَرَ خَيرُها وَ قَد مَلَّها مَن كَانَ يُؤمِنُ بِالوَحْدِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۸۶)

ترجمه: هر گریانی باید برای اسلام بگرید. نزدیک است که [همه پیروانش] هلاک شوند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دنیا روی گردانده و خوشی آن پشت کرده است و هر یکتاپرستی، از آن خسته شده است.

ارتباط ابیات با متن: این دو بیت، بدل «این ابیات و در معنا» مفعول برابر فعل «بخواند» است. این دو بیت از کتاب الفتوح ابن اعثم نقل شده است تا وجهۀ تاریخی و سندیت آن بیشتر شود.

نامشخص

الف ـ این بیت در کتاب‌های فرهنگ لغت و المعجم به وفور دیده می‌شود و به‌عنوان ضرب المثل به‌کار رفته است و نظیر زیره به کرمان بردن است.

اَهدِی کَمُستَبضِعِ تَمرًا إِلَی هَجَر و حَاملِ الوَشْی أَبرَاداً اِلَی اليَمَنِ

(مستوفی، ۱۳۶۲: ۵)

ترجمه: هدیه می‌دهم به تو مانند آن که به هَجَر که معدن خرماست، خرما می‌برد یا به یمن، برد و پارچۀ گران‌قیمت!

ارتباط بیت با متن: این بیت در متن نقش تمثیل دارد که حاوی دو ضرب المثل است این نکته متذکر شده است که اهدای این کتاب به پسر خواجه رشید الدین فضل الله، به دلیل کمالات او کاری بیهوده و نابخردانه است.

هجر مرکز بحرین است و با الف و لام (الهجر) نیز آمده است؛ و تمام ناحیه بحرین را نیز هجر گفته‌اند (معجم البلدان). ابوعبیده گوید: این مثل از امثال مبتذله است. هجر معدن خرماست و برنده خرما بدانجا خطاکار است (مجمع الامثال می‌دانی: ۵۱۵). کجالب التمر الی هجر (معجم اللغة)

ب ـ

إنَّ فریدُونَ لَم یَکُن مَلَکاً وَ لا مِنَ المِسْکِ کَانَ مَعجُوناً

بِالعَدلِ وَ الجُودِ نَالَ رُتبَتَهُ فَاعدِل وَ أحسِن تَکُن فِرِیدُوناً

(تاریخ گزیده، ۱۳۶۲: ۸۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴ خرداد ۱۴۰۴

ترجمه: فریدون فرخ فرشته نبود و او را از مشک و عنبر نیامیخته بودند.

او با عدل و سخاوت به این رتبه و مقام رسید. تو هم انصاف بورز و نیکویی کن تا فریدون شوی.

www.anjomanfarsi.ir

ارتباط ابیات با متن: نقش این بیت در جمله، مفعول است زیرا بعد از فعل «گفتند» آمده است ولی در واقع این دو بیت به منزله تأیید و تأکید مطالبی است که آورده است. نویسنده دو بیت فردوسی دربارۀ فریدون را به عربی ترجمه کرده است:

فریدون فرخ فرشـــــته نبود ز مشک و ز عنبر سرشـــته نبود

به داد و دهش یافت این نیکویی تو داد و دهش کن فریدون تویی

(فردوسی، ذیل داستان فریدون)

اشاره به آن دارد که هرکسی که کارهای پسندیده و نیک را انجام دهد، عدل و انصاف را پیشه کند و در آبادانی سرزمین خود کوشش نماید، نامش به نیکی یاد می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

۱. حمدالله مستوفی، بیشتر ابیات عربی را در جهت تأیید و تأکید سند تاریخی آورده است.

۲. تعداد ابیات عربی در کتاب چندان زیاد نیست. تنها در مقدمه به میزان نسبتاً زیادی از ابیات عربی استفاده شده است مثلاً در بخش ظهور پیامبر اسلام و حکومت امویان و عباسیان نسبت به قسمت پادشاهان ایرانی پیش از اسلام این تغییر دیده می‌شود.

۳. شخصیت‌های تاریخی کتاب گاه از شاعران هستند که در دنبالهٔ حکایت، بیتی از شاعر ذکر می‌شود، نظیر مروان بن حکم، محمد بن ابوبکر، امام حسن مجتبی، ابوهریره. البته شعر شاعر برجسته جاهلی مثل امرؤالقیس و شاعران مشهور عباسی چون متنبی و بشار و ابن رومی هم نمود دارد.

٤. سهو و خطاهای مرتبط با اشعار عربی تاریخ گزیده حائز اهمیت است: نسبت بیت ابومسلم به مروان، نسبت شعر یک شاعر به واثق الثانی غنا کننده، نسبت اشعار به هاتف غیبی، بخشش یک خروار نقره از سوی امیرالمومنین حسن (رض) به سعد بن علقمه در برابر مدح، نسبت شعر کثیر عزَّة به یزید بن عبدالملک

منابع

- ***قرآن کریم*** (۱۳٦٦). ترجمه و تفسیر الهی قمشه‌ای، تهران: امیرکبیر.
- بهار، محمد تقی (۱۳۷۳). ***سبک شناسی نثر***، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- بیرونی، ابوریحان (۱۳٦۳). ***آثار الباقیه***، ترجمهٔ اکبر دانا سرشت، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- ذاکری علی (۱۳۹۰). ***احادیث تاریخ گزیده حمدالله مستوفی و مناسبت بیان آن‌ها***، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دورهٔ ۳، زمستان، شمارهٔ ۱۰، صص ٦۹-۸۹.
- ذاکری، علی (۱۳۹۱). «آیات تاریخ گزیده و مناسبت بیان آن‌ها»، ***فصلنامهٔ مطالعات علوم قرآنی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ٤۵-٦۳.
- سجادی، سید ضیاءالدین (۱۳۷۹). ***مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف***، چاپ هشتم، تهران: سمت.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). ***سبک‌شناسی نثر***، تهران: نشر میترا.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷٤). ***تاریخ ادبیات ایران***، جلد دوم، تلخیص محمد ترابی، تهران: انتشارات بدیهه.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۲). ***تاریخ ادبیات ایران***، جلد سوم، بخش دوم، چاپ نهم، تهران: انتشارات فردوس.
- الفاخوری، حنا (بی تا). ***الجامع فی تاریخ الادب العربی***. جلد ۱، بیروت: انتشارات دارالجیل.
- ***قصه‌های قرآن*** (۱۳۷۳). ترجمهٔ استاد مصطفی زمانی، انتشارات فاطمه زهرا.
- قهرمانی، شعله (۱۳۸۶). مجموعهٔ مقالات ارائه شده در اولین همایش بزرگداشت مقام علمی مورخ، جغرافی‌دان و ادیب.
- لاوژه، طاهر؛ علیزاده، احمد (۱۳۹۴). ***متون نظم عربی***. چاپ دوم، تهران: دانشگاه پیام نور.
- مستوفی، حمدالله (۱۳٦۲). ***تاریخ گزیده***، به اهتمام عبدالحسین نوایی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- معین، محمد (۱۳۷۵). ***فرهنگ فارسی***، تألیف جلد ۵، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- نوایی، عبدالحسین (۱۳۸۴). ***متون تاریخی به زبان فارسی***، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سمت.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

استعدادیابی زبامغزمحور: روشی مؤثر در کشف و هدایت استعدادهای دانش‌آموزان

شیما ابراهیمی
دانشیار آموزش زبان فارسی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
shimaebrahimi@um.ac.ir
زهرا جهانی
دانشجوی دکتری آموزش زبان فارسی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
Za.gahani@mail.um.ac.ir

چکیده

عطف به اهمیت پرورش دانش‌آموزان کارآمد به‌عنوان آینده‌سازان کشور، جایگاه شناسایی و هدایت استعداد آنان و همچنین نقاط ضعف موجود در طرح شهاب به‌عنوان طرح استعدادیابی رایج در مدارس کشور، هدف پژوهش حاضر معرفی طرح استعدادیابی زبامغزمحور به‌عنوان الگوی جامع بومی در فرایند شناسایی و هدایت استعدادهای دانش‌آموزان (به‌ویژه در مقطع ابتدایی) است. الگوی زبامغز بر نمود زبان در مغز تأکید دارد و برای آن چهار مؤلفهٔ زبافکر (نمود فکر در زبان)، زباهنگ (نمود فرهنگ در زبان)، زباهیجان (نمود هیجان در زبان) و زباحواس (نمود حواس در زبان) در نظر گرفته شده است. درواقع با توجه به تأثیر کارکرد مغز در استعداد افراد و نمود این کارکرد در زبان به نظر می‌رسد این الگو گنجایش داشته باشد تا از طریق آن بتوان چهار کلان استعداد شناختی (کاربرد درست توانایی ذهنی در امور)، اجتماعی (حساسیت بالا نسبت به امور فرهنگی جامعه)، هیجانی (کاربرد درست هیجانات در امور) و حسی (کاربرد درست حواس در امور) دانش‌آموزان را با استفاده از تحلیل و بررسی رفتار زبانی آنان شناسایی و هدایت کرد؛ به‌همین‌منظور از رهگذر آزمون ویژهٔ دانش‌آموزان و بازبینهٔ ویژهٔ معلمان، والدین و مشاوران تحصیلی، رفتار زبانی دانش‌آموزان در چهار حوزهٔ زبافکر، زباهنگ، زباهیجان و زباحواس تحلیل می‌شود تا به‌ترتیب استعدادهای شناختی، اجتماعی، هیجانی و حسی آنان شناسایی شود. به نظر می‌رسد با اجرای این طرح و شناسایی استعدادهای دانش‌آموزان می‌توان اقدامات لازم را در جهت رشد و پرورش نقاط ضعف آنان در چهار حوزهٔ استعداد انجام داد.

واژگان کلیدی: الگوی زبامغز، استعداد شناختی، استعداد هیجانی، استعداد اجتماعی، استعداد حسی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

دانش‌آموزان از جمله اعضای مهم جامعه هستند که چنانچه نهادهای مسئول مرتبط با آموزش‌وپرورش وظایف خود را در قبال آن‌ها به‌درستی انجام دهند، در آینده‌ای نزدیک شاهد رشد و شکوفایی هر چه بهتر کشور خواهیم بود. بر این اساس، افزایش کیفیت در آموزش‌وپرورش یکی از مبانی اساسی است و باید منابع و امکانات لازم در راستای رشد و شکوفایی دانش‌آموزان و به‌تبع‌آن تعالی

جامعه مهیا گردد. (بزرگی‌نژاد و زارعی، ۱۳۹۶) در همین‌راستا یکی از مهم‌ترین وظایف نظام آموزش‌وپرورش به‌ویژه در مقطع دبستان، شناسایی و پرورش استعدادهای دانش‌آموزان است؛ زیرا آنان در این مقطع به‌دلیل سن کم، بهتر می‌توانند آموزش‌های لازم را فرا گیرند و در نتیجه انجام این امر تأثیر شگرفی بر پیشرفت فرایند یادگیری و پرورش استعداد آنان داشته و سلامت جسمانی و روانی آنان را نیز تضمین می‌کند. (عباسیانی و همکاران، ۱۴۰۱) تا کنون تعاریف متفاوتی در زمینهٔ استعداد مطرح شده است؛ اما در یکی از جامع‌ترین تعاریف، استعداد شامل توانایی‌های دانش نظری، دانش عملی، تجزیه و تحلیل و نگرش همه‌جانبه در راستای تولید و به وقوع پیوستن توانایی در نظر گرفته شده است. (فیلهو و سیلوا، ۲۰۲۰)

به‌همین‌منظور آموزش‌وپرورش در کنار بنیاد ملّی نخبگان از سال ۱۳۸۶ طرح شناسایی و هدایت استعدادهای برتر (شهاب) را با اهدافی نظیر پرورش استعدادهای برتر و سرآمد و ایجاد سازوکار مناسب برای رشد و بالندگی دانش‌آموزان، تقویت و درونی کردن هویت دینی و ملّی واجدان استعدادهای برتر و حمایت تربیتی و معنوی از دانش‌آموزان دارای استعداد برتر به‌منظور بهره‌مندی از توانمندی‌ها و قابلیت‌های آن‌ها در تعالی و پیشرفت کشور در دست اجرا دارد. (شیوه‌نامهٔ اجرایی شهاب، ۱۴۰۰ الف) این درحالی است که به نظر می‌رسد با توجه به نتایج پژوهش‌های حاصل از پایش و نقد و بررسی اجرای این طرح، عواملی نظیر تفاوت بافت فرهنگی-اقتصادی موجود کشور و سیاست‌های نظام آموزش‌وپرورش با طرح شهاب (نویدی، ۱۳۹۷)، تفاوت و کمبودهای این طرح در قبال عوامل انگیزشی، ستادی و پشتیبانی، آموزشی و فرهنگی (یوسف‌زاده چوسری، ۱۳۹۹) و استعدادیابی نامتناسب و عدم توجه به ویژگی‌ها و نیازهای دانش‌آموزان (عباسیانی و همکاران، ۱۴۰۱) سبب شده طرح شهاب آن‌گونه که شایسته است، بازدهی مناسب نداشته باشد؛ ازاین‌رو به نظر می‌رسد می‌توان با بازنگری جوانب مختلف طرح موجود، شرایط را برای بهبود وضعیت آن فراهم آورد.

درهمین‌راستا، به نظر می‌رسد می‌توان با بررسی نقاط قوت و ضعف موجود بازبینهٔ طراحی شده در طرح شهاب، در بهبود وضعیت استعدادیابی اقدام مؤثر کرد؛ این بازبینه بر مبنای الگوی آموزشی گانیه (۱۹۹۵) طراحی شده است (علی‌پور و همکاران، ۱۳۹۸) که در آن شاخص‌های استعداد در هشت حوزهٔ کلامی، ریاضی، هنری، فضایی، حرکتی، اجتماعی، فرهنگ دینی و علوم تجربی در قالب ۸۰ گویه بررسی می‌شود و معلم موظف است با توجه به عملکرد دانش‌آموز در مدرسه و کلاس از بین طیف لیکرت ٤ درجه‌ای (کاملاً موافقم تا کاملاً مخالفم) گزینهٔ مدنظر خود را انتخاب کند. (آیتی و همکاران، ۱۳۹۱) الگوی گانیه (۱۹۹۵-۲۰۰۸) با وجود مزایا، دارای نقاط ضعف قابل توجهی از قبیل مستقل بودن (طراحی براساس یک مدل آموزشی مشخص) است که موجب می‌شود نتوان از کلیهٔ ظرفیت‌ها و امکانات موجود در نظام آموزشی بهره گرفت؛ همچنین در آن زمان عصر دیجیتال و تکنولوژی به‌معنای امروزی آن وجود نداشته است. (زوارکی، ۱۳۹۰) این مهم در حالی است که بهره‌گیری از علوم و دانش‌های جدید و روزآمد یکی از اصول اولیه در نظام آموزشی است. (متحیرپسند و همکاران، ۱۳۹۹) از سوی دیگر، آموزش و برنامهٔ درسی پدیده‌ای بومی، محلی و وابسته به موقعیت است و مسئولان و پژوهشگران عرصهٔ آموزش باید در نظر داشته باشند که بین‌المللی کردن برنامهٔ درسی و آموزشی به‌معنای یکسان و متحدکردن این مطالعات در سراسر جهان نیست. (زارع‌صفت و حکیم‌زاده، ۱۳۹۶؛ سوترو و همکاران، ۲۰۲۰)

بنابراین شایسته است در فرایند شناسایی و هدایت استعدادهای دانش‌آموزان به این عوامل مهم توجه شود و فرایند استعدادیابی دانش‌آموزان با توجه به مبانی نظری جامع، مطابقت و همسان‌سازی آن با شرایط آموزشی حاکم بر کشور صورت پذیرد؛ به‌همین‌منظور ازآنجا که به نظر می‌رسد ساختار مغز در کسب انواع مهارت‌ها و استعدادهای دانش‌آموزان مؤثر است (مونرو،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.uoisfahan.ir

۲۰۱۳)، به‌گونه‌ای‌که هر بخش از مغز در بخشی از فعالیت‌های انسان تأثیرگذار است (شی و همکاران، ۲۰۱۷)، جستار حاضر بر آن است تا به ارائهٔ طرحی در راستای کاربرد الگوی زبامغز (۲۰۲۰) به‌عنوان الگویی جامع، بومی و مبتنی‌بر ساختار مغز در جهت شناسایی و هدایت استعدادهای دانش‌آموزان بپردازد. این الگو با الهام از نظریهٔ مغزهای سه‌گانهٔ مک‌لین (۱۹۷۸) مطرح شده است (پیش‌قدم، ۲۰۲۰)؛ به‌زعم مک‌لین (۱۹۷۸) مغز انسان از سه ساختار بهم پیوسته با عنوان‌های مغز خزنده، مغز لیمبیک و مغز نئوکورتکس تشکیل شده است که به‌ترتیب وظیفهٔ درک و تحلیل حواس، هیجانات و تفکرات پیچیده و انتزاعی را بر عهده دارند و به‌صورت واحدی یکپارچه عمل می‌کنند، به درک مطالب منجر می‌شوند. (مک‌لین، ۱۹۷۸) پیش‌قدم و ابراهیمی (۱۳۹۹) برای این الگو چهار مؤلفهٔ زبافکر (زبان و تفکر) و ارتباط آن با مغز نئوکورتکس، زباحواس (زبان و حواس) و ارتباط آن با مغز خزنده، زباهیجان (زبان و هیجان) و زباهنگ (زبان و فرهنگ) و ارتباط آن با مغز لیمبیک در نظر گرفته و معتقدند توجه به این مؤلفه‌ها به برقراری ارتباط مؤثر با پیرامون منجر می‌شود. براین‌اساس، با توجه به ارتباط میان مغز و استعداد و همچنین دربرگیری جامع قسمت‌های مختلف مغز در الگوی زبامغز، می‌توان با بررسی نمودهای زبانی تولید شده توسط دانش‌آموزان، کمیت و کیفیت انواع استعداد آنان را در حوزه‌های مختلف شناختی، هیجانی، حسی و اجتماعی تحلیل و ارزیابی کرد.

از سوی دیگر، افزون بر نقاط ضعف موجود در مبنای نظری طرح شهاب، نقطهٔ اتکای اصلی این طرح برای شناسایی و هدایت استعدادهای دانش‌آموزان، نظر معلم است و این در حالی است که افزون‌بر معلم، نظر و دیدگاه خود دانش‌آموز، والدین و مشاور تحصیلی در این فرایند حائز اهمیت هستند (یوهانا و همکاران، ۲۰۲)؛ زیرا عواملی همچون تعداد زیاد دانش‌آموزان در هر کلاس، محدودیت زمانی در بررسی فعالیت‌های همهٔ دانش‌آموزان، محدودیت شناخت نسبت به آنان و در نهایت نداشتن تخصص کافی در زمینهٔ استعدادیابی موجب می‌شود که نظر معلم به‌تنهایی در تحلیل استعدادهای دانش‌آموزان کافی نباشد. (حسین‌پور و همکاران، ۲۰۲۱)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

بنابراین عطف به اهمیت شناسایی و هدایت صحیح استعدادها در تربیت موفق نسل آینده، جستار حاضر بر آن است با بازنگری بازبینهٔ کنونی طرح شهاب و طراحی آزمون ویژهٔ دانش‌آموزان و بازبینه ویژهٔ والدین، معلمان و مشاوران تحصیلی گامی هرچند کوچک در شناسایی و هدایت هرچه بهتر استعدادهای دانش‌آموزان بردارد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد ۱- شناسایی و هدایت زبامغزمحور استعدادهای دانش‌آموزان (به‌ویژه در مقطع ابتدایی) چگونه است؟ ۲- آزمون (ویژهٔ دانش‌آموزان) و بازبینهٔ شناسایی استعدادهای دانش‌آموزان (ویژهٔ معلمان، والدین و مشاوران تحصیلی) در پرتو الگوی زبامغز از چه ویژگی‌هایی برخوردار است؟ به‌منظور پاسخ به این پرسش‌ها پس از بررسی پیشینه و مبانی نظری، کیفیت استعدادیابی مبتنی‌بر الگوی زبامغز شرح داده می‌شود.

۱ - ۲. پیشینهٔ پژوهش

ازآنجاکه لازمهٔ پیشرفت در هر موضوعی توجه به پیشینه و گذشتهٔ آن است، در جستار حاضر نیز با هدف معرفی طرح شناسایی و هدایت استعداد دانش‌آموزان مبتنی‌بر الگوی زبامغز، در گام نخست نگاهی گذرا به پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ بررسی اجرای طرح شهاب کنونی خواهیم داشت.

حمزه‌لو و مقدسی (۱۳۹۶) اجرای طرح ملّی شهاب را امری مهم در راستای رسیدن به اهداف کشف، شناسایی و پرورش استعدادهای برتر و سرآمد و ایجاد زمینه و سازوکارهای مناسب برای رشد و بالندگی آنان به‌عنوان سرمایه‌های خدادادی و ملّی، تقویت هویت دینی و ملّی دانش‌آموزان دارای استعدادهای برتر در دوره‌های تحصیلی مختلف آموزش عمومی بسیار مهم دانسته و

بر اجرای هرچه صحیح‌تر آن تأکید کرده‌اند. عموپور (۲۰۱۷) نیز به اهمیت در نظر گرفتن تفاوت‌های فردی دانش‌آموزان در شناسایی استعداد آنان در طرح ملّی شهاب تأکید می‌کند و مؤلفه‌های هوش چندگانهٔ گاردنر را در امر تدریس و شناسایی استعداد دانش‌آموزان مؤثر می‌داند. از سوی دیگر، کریم‌نیا و حسین‌زاده (۲۰۱۷) نیز با بررسی دیدگاه مدیران، معاونان و اولیای دانش‌آموزان به بررسی میزان اثربخشی طرح شهاب پرداختند و نشان دادند از دیدگاه آنان شناسایی استعدادهای برتر در وضعیت مطلوب قرار دارد؛ اما از منظر هدایت این استعدادها، عملکرد درستی انجام نشده است. در پژوهشی دیگر دریانورد (۱۳۹۶) به‌منظور تأثیرگذاری و موفقیت اجرای عملیاتی طرح شهاب پیشنهاداتی نظیر ۱- تدوین برنامه به‌منظور معرفی طرح به دست‌اندرکاران، ۲- تشکیل تیم بانک اطلاعاتی مدرسان استانی، ۳- آگاهانه بودن فعالیت‌های معلمان (شرکت در کلاس‌های روش تدریس)، ٤- انگیزش و ایجاد نیاز در دانش‌آموز، ٥- حمایت‌های آموزشی، تربیتی و معنوی از دانش‌آموزان، ٦- تدوین برنامه‌های کوتاه‌مدت و بلندمدت براساس استعداد، ۷- تغییر نظام‌مند فعالیت‌های آموزشی ۸- مدیریت هوشمندانه و ۹- اجرا و بازنگری برنامه را ارائه کرده است.

همچنین نویدی (۱۳۹۷) به‌منظور ارزشیابی طرح شهاب از طریق جمع‌آوری پرسش‌نامه و مصاحبه با دبیران، مدیران و کارشناسان مدارس در سراسر کشور به این نتیجه رسید که در سال‌های اول، اجرای طرح شهاب چندان موفقیت‌آمیز نبوده است؛ درواقع بافت فرهنگی-اقتصادی موجود برای اجرای طرح شهاب مساعد نیست و همچنین رویکرد متمرکز دستگاه متولی آموزش‌وپرورش با چارچوب طرح شهاب سازگار نبوده و منابع نرم‌افزاری و سخت‌افزاری برای اجرای این طرح مهیا نیست و مسئولان به‌خوبی توجیه نشده‌اند. علی‌پور و همکاران (۱۳۹۸) نیز به بررسی ارتباط میان نظر معلمان و والدین دانش‌آموزان در زمینهٔ سنجش استعداد آنان با استفاده از بازبینهٔ طرح شهاب پرداختند و به این نتیجه رسیدند در استعدادهای حرکتی-ورزشی، اجتماعی، فرهنگی، دینی، ریاضی، کلامی و استعداد کلی دانش‌آموزان بین نظر معلمان و والدین ارتباط معنادار مثبت وجود دارد و در سایر استعدادها این ارتباط معنادار نیست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

از سوی دیگر یوسف‌زاده چوسری (۱۳۹۹) با استفاده از مصاحبه، تجارب معلمان را نسبت به اجرای طرح شهاب مورد بررسی قرار داد و با تحلیل یافته‌ها، تجارب و نظر معلمان را در چهار حوزهٔ انگیزشی، عوامل ستادی و پشتیبانی، عوامل آموزشی و عوامل فرهنگی اجتماعی دسته‌بندی کرد. در حوزهٔ انگیزشی عواملی نظیر نبود تفاوت بین معلمان، تحمیل کار اضافی، بازخواست شدن، تشویق نشدن، صرف اعطای گواهی دوره و برپا نشدن اردو موجب ابراز نارضایتی معلمان در این زمینه شده است و در حوزهٔ دوم نیز طراحی طرح بدون آگاهی از وضعیت مدارس، عدم تشکیل ستادها، اجرای هم‌زمان طرح‌ها، عدم نظارت، عدم دریافت بازخورد، عدم آگاهی از آیندهٔ طرح و در حوزهٔ سوم کافی نبودن دوره‌ها، مدرسان ناکارآمد، عدم تسلط بر ابزار سنجش، نداشتن اطلاعات از پایهٔ قبل و بعد، نبود ارتباط بین معلمان، تعداد زیاد دانش‌آموز، کلاس‌های چند پایه و حجم زیاد کتاب و در حوزهٔ آخر نیز اختلاف‌نظر بین متولیان، نبود ارتباط بین مدرسه و خانه، انتظارات غیرواقعی، اطلاع‌رسانی ناکافی، مشخص نبودن تفاوت طرح با مدارس خاص، نمره‌گرایی خانواده و جامعه و کلیشه‌ای پنداشتن طرح از جمله تجارب منفی معلمان نسبت به طرح شهاب برشمرده است. منصوری و همکاران (۱٤۰۰) نیز با هدف ارزشیابی طرح شهاب در برنامهٔ دورهٔ دوم ابتدایی به مصاحبه با معلمان فعال در این حوزه پرداخته و ماهیت، محتوا، روش، اهداف و نقش والدین و معلم در طرح ارزشیابی شهاب را مورد بررسی قرار دادند. یافته‌های پژوهش آنان نشان می‌دهد که طرح شهاب طرحی عمومی برای رشد بالندگی دانش‌آموزان بدون اطلاع خود آنان، متمرکز بر مدارس دولتی و زمانبر است که بدون استرس امتحان، دانش‌آموز محک زده می‌شود؛ همچنین به‌زعم آنان طرح شهاب دارای اهداف خوب اما آرمانی است که باید در واقعیت دست‌یافتنی‌تر شود؛ حتی گاهی سازوکار و تدابیری برای دستیابی به آن اندیشیده نشده است؛

بنابراین این طرح به تغییرات اساسی از قبیل داشتن پوشهٔ کار و فعالیت بیشتر دانش‌آموز و تغییر برخی گویه‌های بازبینه به‌دلیل قابل مشاهده نبودن در کلاس، مشارکت دانش‌آموز، والدین و همسالان و ... در طرح و پرکردن پرسش‌نامه نیاز است و تجدیدنظر در این طرح به نظرسنجی از مجموعه عوامل مؤثر حتی خود دانش‌آموز نیاز دارد. افزون بر این، این طرح عدالت‌محور و برای جلوگیری از چنددستگی دانش‌آموزان است؛ اما مسائلی مانند کمبود زمان و تعداد زیاد دانش‌آموزان، کمبود مواد آموزشی و شرایط نامساعد کلاس برای تدریس خلاق و توجه نکردن به جزئیات کمّی، اجرای آن را با مشکل مواجه کرده است. حسین‌پور و همکاران (۲۰۲۱) نیز با انجام مصاحبه با جمعی از کارشناسان، مدیران و مدرسان مدارس استعداد درخشان گیلان عوامل موفقیت در مدیریت استعداد کشور را مورد بررسی قرار دادند و با تحلیل داده‌ها به این نتیجه رسیدند توجه به تجربیات ارزشمند، برقراری عدالت در جذب استعداد، برنامه‌ریزی پایدار، ثبات مدیریتی، انعطاف‌پذیری در پاداش، آموزش خلاقیت، مدیریت یکپارچهٔ استعداد، مدیریت عملکرد مناسب، رویکرد انگیزشی مناسب، حمایت از عقاید استعدادها، فرهنگ سازمانی، آزادی و استقلال عمل، تصمیم‌گیری منطقی و توسعهٔ همکاری و مشارکت از جمله عوامل مؤثر در این امر است.

از سوی دیگر در راستای کشف مؤلفه‌های مؤثر در زمینهٔ استعدادیابی دانش‌آموزان، نظریان و همکاران (۱۳۹۹) نشان دادند معلمان از طریق درگیر کردن دانش‌آموزان، کنجکاو کردن آنان، ایجاد فرصت ابراز وجود، ارزشیابی هدف–آزاد و توسعهٔ برداشت‌ها از محتوای آموخته شده می‌توانند به فرایند شناسایی و هدایت استعدادهای دانش‌آموزان یاری برسانند. مظفری و همکاران (۱۴۰۰) از رهگذر مصاحبه با صاحب‌نظران حوزهٔ علوم تربیتی در زمینهٔ مؤلفه‌های مؤثر مدیریت هوش و استعداد دانش‌آموزان به این نتیجه رسیدند عوامل علّی (شرایط داخلی، شرایط ساختاری)، عوامل زمینه‌ای (عوامل مدیریتی، برنامه‌ریزی نیروی انسانی و عوامل زیرساختی)، عوامل راهبردی (ساختاری و فرایندی)، عوامل محیطی (پویایی محیطی و حمایت محیطی) در این زمینه نقش اساسی دارند. همچنین عباسیانی و همکاران (۱۴۰۱) با توجه به تأثیر شناسایی استعدادهای دانش‌آموزان در افزایش عزت نفس، خلاقیت و خودشکوفایی آنان، در مطالعه‌ای پیمایشی از طریق پرسش‌نامهٔ محقق‌ساخته ویژهٔ مدرسان، میزان توجه نظام آموزشی دورهٔ ابتدایی در شناسایی استعدادهای برتر با توجه به مؤلفه‌های مشاهدهٔ عادات فکری و رفتاری دانش‌آموزان، تهیهٔ بازبینه‌های رفتاری برای آنان، سازمان‌دهی رقابت‌های دوستانه و به دور از فشار میان دانش‌آموزان، اجرای آزمون‌های استعدادیابی، انواع هوش، توانایی‌های یادگیری، علایق و سرگرمی‌های دانش‌آموزان، ویژگی‌های شخصیتی، به‌کارگیری معلمان حرفه‌ای، بالابردن سطح کیفی برنامهٔ درسی، آموزش‌های مکمل و فوق برنامه، نظام راهنمایی و مشاوره، برگزاری جلسات دوره‌ای اعتمادسازی بین خانه و مدرسه و توانمندسازی والدین را مورد بررسی قرار دادند و به این نتیجه رسیدند وضعیت استعدادیابی در مقطع ابتدایی مناسب و مساعد نیست. نوروزی سروستانی (۱۴۰۲) نیز معتقد است استعدادیابی صحیح و به‌موقع دانش‌آموزان موجب می‌شود تا همهٔ دانش‌آموزان جذب مدرسه شده و یادگیری واقعی را تجربه کنند.

بنابراین با توجه به نتایج پژوهش‌های فوق، شایسته است در بازنگری طرح شهاب نقاط ضعف مورد توجه قرار گرفته و پوشش داده شود تا فرایند شناسایی استعداد و هدایت دانش‌آموزان در جهت رشد و شکوفایی بهتر صورت پذیرد؛ به‌همین‌منظور پژوهش حاضر بر آن است الگوی زبامغز را در این امر معرفی کند که دارای ویژگی‌هایی نظیر تمایز نهادن میان دو مفهوم هوش‌بهر و استعداد و تحت پوشش قرار دادن اکثر مؤلفه‌های مؤثر در فرایند استعدادیابی، اکتفا نکردن به نظر صرف معلم در فرایند استعدادیابی و مورد توجه قرار دادن نظرات دانش‌آموز، والدین، معلم و مشاور تحصیلی، استفاده از مبنای نظری جامع و بومی برای استعدادیابی، درنظر گرفتن موانعی نظیر کمبود امکانات مدارس در فرایند استعدادیابی و پوشش دادن این محدودیت از طریق ارتباط کارکردهای زبانی در

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

استعدادیابی دانش‌آموزان خواهد بود. به‌همین‌منظور پیش از ارائهٔ جزئیات، با هدف ایجاد شفافیت بیشتر، مبانی نظری مورد توجه این پژوهش شرح داده می‌شود.

۲. مبانی نظری پژوهش

هریک از نظریه‌پردازان تعاریف متفاوتی از استعداد ارائه کرده‌اند؛ برای نمونه رودریگز (۲۰۰۱) استعداد را ظرفیت توانایی افراد، نهادها و جوامع برای انجام وظایف، حل مشکلات، تعیین اهداف و رسیدن به آن به شیوه‌ای پایدار معرفی می‌کند. تانسلی و همکاران (۲۰۰۷) در تعریفی دیگر، استعداد را به‌عنوان پتانسیل یا همان کیفیت پنهان و نامشهودی می‌دانند که توانایی تبدیل افراد به فردی مفید و موفق در آینده را دارد. همچنین تانسلی (۲۰۱۱) استعداد را کارایی فرد در برابر استانداردهای از پیش‌تعیین‌شده شامل کیفیت، کمیت و اثربخشی برابر می‌داند. بثکه-لانگنگر و همکاران (۲۰۱۱) نیز در تعریفی دیگر استعداد را به‌معنای شایستگی و صلاحیت‌های گوناگون فنی یا کاربردی، مدیریتی، انسانی (تعامل با دیگران) و مفهومی (توانایی تجسم مفاهیم انتزاعی) افراد می‌داند. همچنین کاستا و لوبارت (۲۰۱۶) در پژوهش خود با تمایز نهادن میان دو مفهوم هوش و استعداد اذعان دارند که هوش ذاتی در پنج حوزهٔ فکری، خلاقیت، عاطفی، اجتماعی و حسی-حرکتی متمرکز است و استعداد شامل مهارت‌ها، دانش برتر و سطح عملکرد بالا در دست‌کم یکی از حوزه‌های دانشگاهی، هنری، اجتماعی و... است که تفاوت‌های فردی نقش مهمی در این حوزه دارد؛ بنابراین به‌زعم آنان هوش به‌تنهایی توصیف‌کنندهٔ استعداد افراد نیست و افراد با ضریب هوشی یکسان ممکن است دارای استعدادهای متفاوتی باشند. (کاستا و لوبارت، ۲۰۱۶) ازسوی‌دیگر، فیلهو و سیلوا (۲۰۲۰) در یکی از جدیدترین دیدگاه‌ها معتقدند هوش به توانایی ذهنی اشاره دارد و استعداد، منعکس‌کنندهٔ توانایی‌های تخصصی، نقاط قوت و ضعف افراد و پیش‌بینی‌کنندهٔ عملکرد آنان در رشته و حرف‌های خاص است و شامل توانایی‌های دانش نظری، دانش عملی، تجزیه و تحلیل و نگرش همه‌جانبه در راستای تولید و به وقوع پیوستن توانایی است. ازاین‌رو می‌توان گفت با وجود آنکه اکثر افراد باهوش هستند، استعداد ندارند. (فیلهو و سیلوا، ۲۰۲۰)

بنابراین به نظر می‌رسد تعریف یکسانی برای مفهوم استعداد وجود ندارد و هر نهاد و سازمانی با توجه به سازوکار و واقعیت موجود، ویژگی‌ها و ابعادی برای آن در نظر می‌گیرند (اسکوزا و همکاران، ۲۰۲۲) و تنها ویژگی مشترک در تعاریف مرتبط با استعداد، نقش تفاوت‌های فردی افراد در آن است. ازآنجاکه ویژگی هر فرد در مؤلفه‌های شخصیت، انگیزش، سبک‌های یادگیری، هوش‌های چندگانه، هوش هیجانی، هوش هیجان‌حسی و شایستگی شناختی (انواع تفکر)، خلاقیت (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۸) و نوع نگاه به مسائل فرهنگی (احمدی، ۱۳۹۰) متفاوت است، در ادامه به معرفی این تفاوت‌ها پرداخته می‌شود.

شخصیت یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های فردی است که عوامل ژنتیکی و محیطی بسیاری در شکل‌گیری آن نقش دارند. تاکنون نظریه‌پردازان بسیاری به شناسایی و معرفی انواع شخصیت پرداخته‌اند که یکی از جامع‌ترین آن‌ها الگوی پنج عاملی بزرگ کاستا و مک‌کری (۱۹۹۲) است؛ براساس این الگو شخصیت دارای پنج بُعد پذیرای تجربیات بودن، وظیفه‌شناسی، درون‌گرایی/برون‌گرایی، تطابق‌پذیری و ثبات هیجانی/ روان‌رنجوری است و انگیزه به میزان و نوع تلاش فرد برای انجام هر عمل اشاره دارد که به دو نوع انگیزش درونی و انگیزش بیرونی قابل تقسیم است؛ افراد دارای انگیزش درونی به‌خاطر اشتیاق درونی به انجام فعالیت می‌پردازند و در مقابل افراد دارای انگیزش بیرونی به امید کسب پاداش و رهایی از تنبیه، فعالیت را انجام می‌دهند. (دسی و ریان، ۲۰۰۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دبیهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

از سوی دیگر سبک‌های یادگیری به شیوه‌های پردازش و درک اطلاعات اشاره دارد که در یکی از مشهورترین و جامع‌ترین دسته‌بندی‌ها رید (۱۹۸۷) آن را به شش سبک دیداری، شنیداری، حرکتی، لامسه‌ای، گروهی و انفرادی تقسیم کرده است. همچنین هوش‌های چندگانه که گاردنر (۱۹۸۳) آن را به هشت نوع تقسیم کرد که عبارت‌اند از: هوش زبانی، هوش منطقی/ریاضی، هوش فضایی، هوش بدنی/حرکتی، هوش موسیقیایی، هوش میان‌فردی، هوش درون‌فردی و هوش طبیعی. (گاردنر، ۱۹۸۳؛ ۱۹۹) همچنین بنا بر الگوی بار-آن (۱۹۹۷) هوش هیجانی دارای پنج دستهٔ کلی است که هریک از آن‌ها به زیرمؤلفه‌هایی تقسیم می‌شود: ۱- مهارت‌های درون‌فردی: خودآگاهی هیجانی، جرئت‌مندی، احترام به خود، خودشکوفایی و استقلال؛ ۲- مهارت‌های بین‌فردی: ارتباطات میان‌فردی، مسئولیت اجتماعی و همدلی، میزان تطبیق‌پذیری، ۳- توانایی حل مسئله، سنجش واقعیت و انعطاف‌پذیری، ٤- مقیاس مدیریت اضطراب: تحمل استرس و کنترل تنش، ٥- وضع روانی کلی: شادی و خوش‌بینی. (بار-آن، ۱۹۹۷) هوش هیجان‌حسی نیز تلفیقی از دو هوش هیجانی (بار-آن، ۱۹۹۷) و هوش حسی (لمبارد، ۲۰۰۷) است که به شناسایی و مدیریت هیجانات ناشی از حواس می‌پردازد. (پیش‌قدم و شایسته، ۲۰۱۷) براین‌اساس افراد دارای ضریب هوش هیجان‌حسی زیاد در شناخت، ابراز، رصد و مدیریت هیجاناتی که برخاسته از حواس است، موفق‌تر عمل می‌کنند. (پیش‌قدم، ۲۰۲۰)

از سوی دیگر هدف از شایستگی شناختی تقویت چهار مهارت تفکرهای خلاق، انتقادی، سیستمی و آینده‌نگر است؛ براساس تفکر خلاق، مخاطب این امکان را دارد تا پس از در نظر گرفتن ابعاد مختلف هر موضوع یا مسئله، دیدگاه و جواب خود را آزادانه و به دور از هر نوع قضاوت مطرح کند. (مهدوی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۲) از سوی دیگر مخاطبان برای درک بهتر، به مهارت در حوزهٔ تفکر انتقادی نیاز دارند. در این جنبه از تفکر، هدف افزایش توانایی، قابلیت‌ها، تشخیص و به‌کارگیری معیارها و ضوابط توسط مخاطبان است. (قربان‌صباغ، ۱۳۹۸) همچنین منظور از تفکر آینده‌نگر، توانایی تصویرسازی ذهنی از حوادث و رویدادهای احتمالی است. (آرجمبی و همکاران، ۲۰۱۰) تفکر سیستمی نیز چارچوبی مفهومی برای حل مشکلات و یافتن الگو و طرحی به‌منظور ارتقای فهم و پاسخ‌گویی نسبت به این مشکلات به‌صورت سیستمی و نگاه جزئی و کلی به مسئله است. (صلواتی و همکاران، ۱۳۹۳)

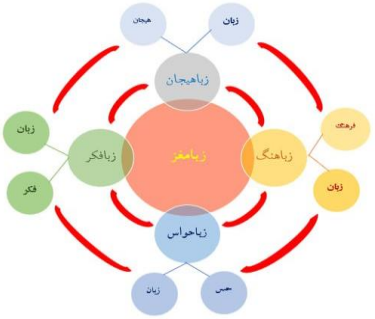
براساس مؤلفهٔ خلاقیت نیز افراد خلاق نسبت به محیط و ویژگی‌های آن حساس بوده و درصدد ارتقای آن از طریق ایده‌سازی برآمده و در گام بعد برای ارزیابی و تغییر و گسترش آن ایده در راستای دست‌یابی به نتیجهٔ مطلوب تلاش می‌کنند. (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۸) همچنین فرهنگ نیز به مجموعه‌ای از ارزش‌ها، هنجارها، آداب‌ورسوم، نگرش‌ها و نمادهایی اشاره دارد که هویت جمعی و معنای زندگی کنشگران براساس آن شکل می‌گیرد و در شش ساحت خود، خانواده، محیط طبیعی، طبیعت انسانی (کمال‌گرایی، عبودیت و نوع‌دوستی) و ماوراءالطبیعه (خداباوری، آخرت‌گرایی و ایمان‌گرایی) قابل بررسی است. (نوغانی دخت‌بهمنی، ۱۳۹۸) بنابراین شایسته است در فرایند استعدادیابی به این تفاوت‌ها توجه شود. همچنین ازآنجاکه پژوهش حاضر بر آن است تا از طریق الگوی زبامغز مفهوم استعداد و چگونگی شناسایی آن را در دانش‌آموزان مشخص سازد، در ادامه این الگو معرفی می‌شود.

۲ - ۱. معرفی الگوی زبامغز

الگوی زبامغز اشاره به نمود زبان در مغز دارد و براساس این الگو افراد در صحبت کردن خود می‌توانند از کل کارکردهای مغز و ساختار مربوط به آن استفاده کنند تا بتوانند ارتباط خوبی با مخاطب برقرار کنند. (پیش‌قدم، ۲۰۲۰) این الگو با توجه به اهمیت

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۱۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ارتباط تفکر و زبان، هیجان و زبان، حواس و زبان و فرهنگ و زبان و جایگاهی که هریک از آن‌ها در مغز دارند، از چهار مؤلفهٔ زبافکر، زباهیجان، زباحواس و زباهنگ تشکیل شده است که در شکل (۱) قابل مشاهده است؛



شکل (۱) الگوی زبامغز پیش‌قدم و ابراهیمی (۱۳۹۹)

براساس شکل فوق، زبافکر به این موضوع اشاره دارد که نوع انتخاب واژگان و چگونگی چینش آن‌ها در نوع تفکر آدمی و همچنین نوع دریافت پیام و ارائهٔ واکنش از سوی مخاطب اثرگذار است؛ درواقع فرد با استفاده از کلمات، تفکر خود را به مخاطب منتقل می‌کند اما تأثیری که از مخاطب انتظار دارد، ممکن است رخ ندهد و سوءتفاهم به وجود بیاید یا حتی فراتر از آن، تأثیر کلام او در بلندمدت نیز بر اندیشه و عملکرد مخاطب مؤثر بوده و سبب خوب و یا بد شدن احوالات او شود؛ بنابراین براساس این مفهوم، چگونگی انتقال صحیح تفکر از طریق زبان بسیار اهمیت دارد. (پیش‌قدم و ابراهیمی، ۱۳۹۹)

زباهیجان نیز بر نوع هیجانات مثبت و منفی موجود در واژگان و تأثیری که بر قبض و یا بسط گفتمان می‌گذارند، تأکید دارد. ازاین‌رو در هنگام ارتباط با افراد باید در انتخاب واژگان به بار هیجانی آن‌ها توجه کرد؛ زیرا استفاده از واژگان مثبت به ترشح هورمون‌های مثبت در مغز منجر می‌شود و در مقابل واژگان منفی، هورمون‌های منفی در مغز تولید می‌کند و استرس، اضطراب و ناتوانی در برقراری ارتباطی مؤثر را برای فرد به دنبال دارد. (پیش‌قدم و همکاران، ۱۴۰۰)

ازسوی‌دیگر، مفهوم زباهنگ به ساختارها و عباراتی در زبان اشاره دارد که نما و شمای فرهنگی هر قوم را نشان می‌دهند. شناسایی زباهنگ‌ها در زبان‌های گوناگون به برقراری ارتباط مؤثر می‌انجامد و عدم توجه به آن موجب شکست گفتمانی می‌گردد. (پیش‌قدم، ۱۳۹۱) زباحواس نیز عطف به اهمیت جنبهٔ هیجانی حواس و چگونگی ترکیب آن‌ها در نوع هیجان افراد نسبت به موضوع (پیش‌قدم، ۲۰۱۵)، به ترکیب حواس با یکدیگر و چگونگی ترتیب آنها، جهت و میزان استفاده از حواس در کلام و تأثیر بسزایی که در برقراری ارتباط دارد، اشاره می‌کند.

بنابراین ازآنجاکه هرگونه مهارت و استعدادی در ارتباط با جامعه و محیط پیرامون فرد مستعد معنا پیدا می‌کند (شکوری و همکاران، ۱۳۹۹) و با توجه به ساختار مغز در استعدادیابی، باید افزون‌بر عوامل شناختی بر عوامل غیرشناختی (حسی، هیجانی و اجتماعی) نیز توجه کرد. (پیش‌قدم و همکاران، ۲۰۲۳) ازاین‌رو، در ادامه چگونگی کاربرد آن در فرایند استعدادیابی شرح داده می‌شود.

۲-۲. ابعاد و ویژگی‌های استعدادیابی دانش‌آموزان برمبنای الگوی زبامغز ۳-۱-۱

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

با توجه به آنکه در آموزش‌وپرورش ایران در بیشتر مدارس تعداد دانش‌آموزان عضو در هر کلاس زیاد است و در مقابل، امکانات موجود برای هر کلاس در مدرسه کم و محدود است و بیشتر معلمان توانایی و امکان تدریس خلاق و درگیر کردن کامل دانش‌آموزان در فرایند یادگیری را ندارند، در جستار حاضر استعداد هر دانش‌آموز در پرتو الگوی زبامغز، با درنظر گرفتن دیدگاه دانش‌آموز، معلم، والدین و مشاور مدرسه دربارهٔ تفاوت‌های فردی هر دانش‌آموز در چهار حوزهٔ شناختی، عاطفی، اجتماعی و حسی شناسایی می‌شود و با بررسی نقاط قوت و ضعف در هر حوزه هدایت و پرورش استعداد آنان انجام می‌پذیرد.

براساس این مدل هریک از تفاوت‌های فردی با توجه به تعریف و ویژگی‌هایی که ذکر شد، در یکی از چهار حوزهٔ شناختی (زبافکر) عاطفی-هیجانی (زباهیجان)، اجتماعی (زباهنگ) و حسی (زباحواس) قرار گرفته و از چهار دیدگاه دانش‌آموز، معلم، والدین و مشاور مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ به‌همین‌منظور در ادامه هریک از این مؤلفه‌ها شرح داده می‌شود.

با توجه به شفاف شدن تعریف و ویژگی‌های هریک از مؤلفه‌های مرتبط با تفاوت فردی که نقش مهمی در کیفیت و کمیت استعداد دانش‌آموزان دارد، در ادامه این مؤلفه‌ها در چهار حوزهٔ الگوی زبامغز جای‌گذاری می‌شوند.

- زبافکر

ذیل این حوزه مؤلفه‌هایی قرار می‌گیرند که فعالیت‌های شناختی و تفکر انتزاعی پیچیده در آن صورت می‌پذیرد که براین‌اساس این حوزه شامل مؤلفه‌های ۱-انواع تفکر، ۲-هوش زبانی، ۳-هوش منطقی، ٤-خلاقیت است؛ درواقع می‌توان گفت هریک از مؤلفه‌های ذیل این گروه ابتدا در قسمت نئوکورتکس مغز که مربوط به فعالیت‌های شناختی است، شکل می‌گیرد و در گام بعد در قالب کلمات و عبارات زبانی نمود پیدا می‌کند.

- زباهنگ

در این حوزه عناصر مختلف فرهنگ اعم از آداب‌ورسوم، نمادها و عقاید و ارزش‌های نهفته در قالب زبان بررسی می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، قطعات زبانی که حاوی مضامین و مفاهیم فرهنگی هستند، شناسایی شده و از رهگذر این شناسایی الگوهای فرهنگی جاری در جامعه کشف می‌شوند.

- زباهیجان

در این حوزه مؤلفه‌های مرتبط با هیجانات و تأثیری که آن هیجانات بر ارتباط با محیط پیرامون دارند، بررسی می‌شوند که عبارت‌اند از: ۱- شخصیت، ۲- انگیزش، ۳- هوش هیجانی، ٤- هوش درون‌فردی، ٥- هوش میان‌فردی. براین‌اساس هریک از مؤلفه‌های این گروه که فعالیت آن‌ها مربوط به قسمت لیمبیک مغز است، با توجه به ویژگی‌های خود هیجانات متفاوتی تولید کرده که در قالب واژگان دارای بار هیجانی مثبت یا منفی نمود پیدا می‌کند؛ برای مثال به نظر می‌رسد غالب واژگان و عبارات گفتمان شخصیت‌های روان‌رنجور را واژگان دارای هیجان منفی تشکیل می‌دهد و یا افرادی که دارای هوش هیجانی بیشتری هستند، احتمالاً از واژگان و عبارات دارای بار هیجانی بیشتری بهره می‌برند.

- زباحواس

ذیل این حوزه نیز مؤلفه‌های مرتبط با حواس پنجگانه مورد سنجش قرار گرفته که موارد ۱- انواع سبک‌های یادگیری، ۲-هوش فضایی، ۳- هوش بدنی-حرکتی، ٤- هوش موسیقیایی، ٥- هوش طبیعی ٦- هوش هیجان‌حسی این حوزه را تشکیل می‌دهند؛ درواقع کارکرد این مؤلفه‌ها در قسمت خزندهٔ مغز است که به‌تبع‌آن کلمات و عبارات حسی متناسب با آن مؤلفه‌ها در گفتار نمود پیدا می‌کند. چکیدهٔ تصویری این تقسیم‌بندی در شکل (۲) قابل مشاهده است؛

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir



شکل (۲) دسته‌بندی مؤلفه‌های مرتبط با استعداد بر مبنای الگوی زبامغز

براساس توضیحات و تقسیم‌بندی فوق، آزمون و بازبینهٔ مبتنی‌بر الگوی زبامغز، کیفیت و کمیت فعالیت‌های شناختی، اجتماعی، هیجانی و حسی مغز را به‌ترتیب از طریق نمودهای زبافکر، زباهنگ، زباهیجان و زباحواس مورد بررسی و سنجش قرار خواهد داد.

۳. یافته‌های پژوهش

براساس تعریف استعداد و نقش الگوی زبامغز در کشف و هدایت آن در دانش‌آموزان، می‌توان چهار کلان استعداد شناختی، اجتماعی، هیجانی و حسی را برای هر فرد در نظر گرفت.

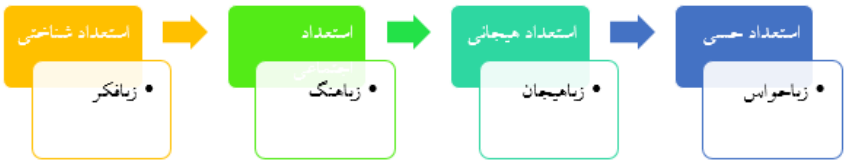
استعداد شناختی: افراد دارای استعداد شناختی، از توانایی ذهنی زیادی برخوردارند و می‌توانند در آزمون‌هایی که به سنجش هوش‌بهر می‌پردازد، عملکرد موفقیت‌آمیزی داشته باشند و نمرات بالایی کسب کنند و آنان توانایی حل مسئله و هوش زبانی بیشتری نسبت به سایرین دارند. (کوافی‌ها و عبدالعزیز، ۲۰۱۵) همچنین درک سیستم‌های نمادین و ایده‌های انتزاعی، کنجکاوی، استقلال، قدرت تمرکز زیاد و قدرت حافظهٔ زیاد از دیگر ویژگی‌های کودکان دارای استعداد شناختی بالا است. (جاروان، ۲۰۱۶)

استعداد اجتماعی: افراد دارای استعداد اجتماعی، خود را فردی مفید، فهمیده و قادر به آموزش دیگران می‌دانند و آمادهٔ خدمت‌رسانی به دیگران هستند. آنان به روابط میان‌فردی اهمیت می‌دهند و برای بهبود امور دیگران بسیار تلاش می‌کنند؛ همچنین آنان نسبت به ضرب‌المثل‌ها و داستان‌های جاری در جامعه آگاهی دارند و سعی می‌کنند رفتارشان با فرهنگ موجود در جامعه همخوانی داشته باشد و به تغییرات فرهنگی موجود در جامعه حساس هستند و به آن واکنش نشان می‌دهند. (المکاهله و زیادت، ۲۰۱۲)

استعداد هیجانی: افراد دارای استعداد هیجانی خوش‌اخلاق هستند و از شوخ‌طبعی لذت می‌برند. آنان نسبت به انجام وظایف خود متعهد هستند، نسبت به هیجانات دیگران حساسند و از زندگی لذت می‌برند، از زمان به نحو احسن استفاده می‌کنند و نزد دیگران دوست داشتنی‌تر و محبوب‌ترند. (خسوانه وخوالده، ۲۰۱۳) توانایی مدیریت و رهبری هیجانات، حساسیت شدید به مسائل عاطفی، تیزبینی و کمال‌گرایی از دیگر ویژگی‌های کودکان دارای استعداد هیجانی است. (جاروان، ۲۰۱۶)

استعداد حسی: افراد دارای استعداد حسی از فعالیت‌های فیزیکی روزمرهٔ خود در خانه و مدرسه لذت می‌برند، اطلاعات حسی را به‌خوبی درک کرده و به آن پاسخ می‌دهند، بازی و فعالیت‌های مدرسه برای آنان مهم است و در انجام آن‌ها از توانایی زیادی برخوردار هستند و با تغییرات حسی که در طول فعالیت رخ می‌دهد، سازگار می‌شوند. (نیلسن و همکاران، ۲۰۲۱) همچنین آنان

حساسیت بیشتری نسبت به حواس مختلف موجود در محیط پیرامون داشته و در مقابل آن واکنش هیجانی و رفتاری شدیدتری نسبت به دیگران نشان می‌دهند. (گیر و همکاران، ۲۰۰۹)



شکل (۳) انواع استعداد مبتنی‌بر الگوی زبامغز

همان‌طورکه قابل مشاهده است، به نظر می‌رسد می‌توان با توجه به نمود مغز در زبان و تجزیه و تحلیل واژگان و عباراتی که افراد به‌کار می‌برند، وضعیت چهار کلان استعداد در دانش‌آموزان را بررسی کرد. به‌همین‌منظور باید ابزار لازم برای شناسایی این چهار کلان استعداد منطبق با الگوی زبامغز طراحی شود که در ادامه به این امر پرداخته می‌شود.

۳-۱. بازبینهٔ پیشنهادی شناسایی استعدادهای دانش‌آموزان مبتنی‌بر الگو زبامغز ٤-۱-

همان‌طورکه پیش از این ذکر شد، اساس و پایهٔ این نوع استعدادیابی را ارتباط میان مغز و زبان انسان تشکیل داده است؛ به‌همین‌منظور باید ابزار شناسایی آن نیز برای تعیین کیفیت استعداد دانش‌آموزان در هریک از چهار حوزهٔ شناختی، اجتماعی، هیجانی و حسی به تحلیل زبانی آنان بپردازد. درهمین‌راستا، به‌منظور بررسی مستقیم ویژگی‌های زبانی هر دانش‌آموز، می‌توان آزمونی مبتنی‌بر دانش عمومی متناسب با سن دانش‌آموزان در چهار بخش زبافکر، زباهنگ، زباهیجان و زباحواس طراحی کرد و از طریق تحلیل پاسخ‌های آنان سطح استعدادشان را در هر حوزه مشخص نمود؛ برای نمونه می‌توان از طریق سؤالات زیر به سنجش استعداد هیجانی دانش‌آموزان مقطع ابتدایی پرداخت.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

- با توجه به متن زیر به سؤالات پاسخ دهید.

من نسیم هستم. ما امروز امتحان داریم و من برای فرار کردن از غرغرهای پدر و مادرم که چرا نمرهٔ خوبی نگرفتی؟ کی بیست شد؟ مگر تو چه چیزی از آن دانش‌آموزی که نمرهٔ اول شد، کمتر داشتی که نمره‌ات کم شده؟ و هزار سؤال دیگر درسم را خوانده‌ام. صبح به دلیل اتفاقات بدی مثل خواب ماندن، شلوغ بودن خیابان‌ها، خراب شدن ماشین پدرم و یا تصادف کردن که ممکن بود برایم پیش بیاید، زودتر از همیشه بیدار شدم و چهل دقیقه به زنگ کلاس مانده بود که به مدرسه رسیدم. از در وارد شدم و دیدم چندتا از بچه‌های کلاس دور هم جمع شده‌اند و دارند در مورد درس و امتحان بحث می‌کنند. من بدون آن‌که به آنان توجهی کنم، روی نیمکت گوشهٔ حیاط نشستم و از استرس این‌که مبادا مطالب از یادم برود، تندتند کتاب را ورق زده و درس‌ها را مرور می‌کردم. همکلاسی‌ام بهار، از جمع بچه‌ها جدا شد و به سمتم آمد و از من خواست به جمع آنان بپیوندم تا با هم درس بخوانیم. اما من که استرس زیادی داشتم نپذیرفتم و دوباره تندتند مشغول ورق زدن کتاب شدم. بهار کنارم نشست و دستش را روی شانه‌هایم گذاشت و همان‌طور که می‌خندید، گفت: «بابا استرس چه چیزی را داری؟ تو که در این درس استاد هستی». راستش با این صحبت بهار کمی اعتمادبه‌نفس پیدا کرده، آرام‌تر شدم و به‌خاطر حرفش از او تشکر کردم. اما دوباره استرس گرفتم و گفتم که نیاز دارم یک‌بار دیگر درس را مرور کنم. بهار گفت: «اصلاً نگران نباش. تو مثل همیشه در امتحان موفق می‌شوی! ما هم درس را خوانده‌ایم و الان برای مرور، درس را برای هم توضیح می‌دهیم تا اگر مشکلی بود به هم کمک کنیم، خوشحال می‌شویم اگر به جمع ما بیایی» و بلند شد و به سمت بچه‌ها برگشت. من هم یک لحظه تصمیم گرفتم به جمع آن‌ها بروم. پس از جایم بلند شدم و یکی دو قدم به سمت همکلاسی‌ها برداشتم اما فکر کردم اگر آنان به جای درس خواندن به شوخی و سرگرمی مشغول شوند، من زمان را از دست می‌دهم. پس دوباره روی نیمکت نشستم و همان‌طور که فکر می‌کردم اگر سؤالات سخت باشد و من نتوانم پاسخ دهم چه اتفاقی خواهد افتاد؟! باسرعت صفحات را ورق زدم تا مطلب نخوانده‌ای جا نماند.

الف: به‌نظر شما انگیزهٔ نسیم از خواندن درس (ترس از سرزنش پدر و مادر) درست است؟ شما با چه انگیزه و هدفی وظایف خودتان مثل درس خواندن را انجام می‌دهید؟

ب: اگر شما در دنیای نسیم و بهار زندگی می‌کردید دوست داشتید با کدام یک دوست شوید؟ چرا؟

ج: به نظر شما بهار از زندگی بیشتر لذت می‌برد یا نسیم؟ چرا؟

د: شخصیت شما به کدام یک از شخصیت‌ها (نسیم یا بهار) نزدیک‌تر است؟ چند ویژگی برجستهٔ شخصیت خود را بیان کنید.

با استفاده از یکی از دو گروه عبارات زیر مکالمه زیر را کامل کنید.

گروه الف

خدا را شکر–و من از این خوش‌حالم!– می‌توانی کمکم کنی؟–بله حتماً با کمال میل– خیلی از تو ممنونم تو بهترین دوست من هستی– خواهش می‌کنم باز یک روز تو به من کمک می‌کنی–

گروه ب

بد نیستم–خوش‌بحالت– حتماً آن را کامل کردی– بله من تحقیق را دوست دارم– خیلی خوب است، موفق باشی– خواهش می‌کنم، همینطور شما–

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی خرداد ۱۴۰۴
www.amirmanfarsi.ir

الیاس: سلام امین _ ؟

میثم: سلام ممنون_____ تو هم به‌نظر حالت خوبه_____

الیاس: می‌دانستی دو روز دیگر باید تحقیق درس علوم را تحویل دهیم؟

میثم: بله می‌دانم راستش این تحقیق کمی سخت بود و من هنوز نتوانستم آن را کامل کنم تو_____

الیاس: _____ و از این کار لذت می‌برم.

میثم: _____

الیاس: _____

همان‌طورکه قابل مشاهده است، در سؤال اول این بخش، متنی در اختیار دانش‌آموز قرار می‌گیرد که در آن نوع هیجانات ناشی از انگیزه، شخصیت و هوش هیجانی شخصیت‌های داستان که در قالب زبان نمود پیدا کرده و در ارتباط آنان با دنیای پیرامونشان تأثیرگذار بوده، به نمایش گذاشته شده است و در گام بعد چهار سؤال از دانش‌آموز شده است که به‌ترتیب نوع انگیزه، تیپ شخصیتی و هوش هیجانی آنان را مورد سنجش قرار می‌دهد. کسانی از این بخش نمرهٔ کامل می‌گیرند که به تأثیر انگیزهٔ درونی، شخصیت تجربه‌پذیر، انعطاف‌پذیر، نزدیک به برون‌گرایی و دارای ثبات هیجانی را در زندگی درک کرده و در پاسخ‌هایشان آن را نشان دهند. همچنین در سؤال دوم نیز تأثیر بار هیجانی واژگان (هوش میان‌فردی) در قبض و بسط گفتمان بررسی می‌شود و دانش‌آموزانی که از عبارات و واژگان دارای بار هیجانی مثبت‌تری انتخاب کنند، عملکرد بهتری داشته و نمرهٔ بیشتری می‌گیرند.

برای بررسی پاسخ‌های دانش‌آموزان دو متخصص (برای نمونه معلم و مشاور تحصیلی)، برگه‌های آزمون را تصحیح می‌کنند و میانگین نمرهٔ اعلام شده از جانب آن‌ها به‌عنوان نمرهٔ نهایی آزمون دانش‌آموز اعلام می‌گردد. هر بخش این آزمون از دو مجموعه پرسش (یک پرسش مبتنی‌بر متن با ٤ پرسش خردتر و یک پرسش مستقل) طراحی شده است. به هر بخش ١٠ نمره تعلق می‌گیرد که ٨ نمرهٔ آن برای مجموعه سؤال اول (هر سؤال ٢ نمره) و ٢ نمرهٔ دیگر برای برای سؤال دوم خواهد بود.

همچنین به‌منظور بررسی دیدگاه معلمان، والدین و مشاوران تحصیلی در این زمینه، می‌توان بازبینهٔ مبتنی‌بر الگوی زبامغز را طراحی نمود که آنان را موظف می‌سازد با توجه به رفتار زبانی دانش‌آموز به سؤالات پاسخ دهند. در ادامه، نمونه سؤالات بررسی استعداد هیجانی دانش‌آموزان قابل مشاهده است؛

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY

١-دانش‌آموز/ فرزند من اعتماد به نفس خوبی در بیان عقاید خود و دفاع از آن‌ها دارد.
الف-خیلی کم ب- کم ج- متوسط د- زیاد ه-خیلی زیاد
٢-دانش‌آموز/فرزند من در هنگام بحث با دیگران بسیار انعطاف‌پذیر است و به نظرات درست دیگران احترام می‌گذارد.
الف- خیلی کم ب-کم ج- متوسط د-زیاد ه-خیلی زیاد
٣-دانش‌آموز/ فرزند من بسیار شوخ‌طبع و شاد است و از طریق ارتباط گفتاری با دیگران آنان را به شادی و آرامش دعوت می‌کند.
الف- خیلی کم ب- کم ج- متوسط د-زیاد ه-خیلی زیاد
٤-دانش‌آموز/ فرزند من به‌خوبی می‌تواند با دیگران ارتباط برقرار کرده و با آنان همدلی کند.
الف- خیلی کم ب- کم ج- متوسط د- زیاد ه-خیلی زیاد
٥- دانش‌آموز/فرزند من از واژگان دارای هیجان مثبت، زیاد استفاده کرده و به زندگی امیدوار است.
الف- خیلی کم ب- کم ج-متوسط د- زیاد ه- خیلی زیاد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

همان‌طورکه در این بخش قابل مشاهده است با هدف کشف استعداد هیجانی دانش‌آموزان، نوع هیجانات جاری در ارتباطات کلامی/ نوشتاری آنان با دیگران مورد بررسی قرار می‌گیرد که برای به دست آوردن میانگین امتیاز دانش‌آموز در هر استعداد باید جمع امتیازات مربوط به هریک تقسیم بر تعداد گویه‌های آن (٥) شود. به‌منظور اعلام نمرهٔ نهایی استعداد هیجانی هر دانش‌آموز، ضریب هم‌بستگی نمرات آزمون دانش‌آموز، والدین، معلم و مشاور تحصیلی محاسبه می‌شود.

٣ـ٢. کیفیت هدایت استعداد دانش‌آموزان (ابتدایی) بر مبنای الگوی زبامغز

یکی از مهم‌ترین اهداف آموزش‌وپرورش خدمات یاری‌رسانی و خودآگاهی به دانش‌آموزان دوره‌های مختلف تحصیلی است تا بتوانند در برنامه‌ریزی برای آیندهٔ تحصیلی و شغلی خود عملکرد موفقی داشته باشند که در این میان مقطع ابتدایی یکی از مهم‌ترین

مقاطع در این امر می‌باشد؛ زیرا اگر در دوران کودکی به استعدادهای دانش‌آموزان توجه نشود، کشف و مدیریت آن استعداد در دوران بزرگسالی با مشکل مواجه شده و ممکن است زندگی آیندهٔ آن فرد دچار زیان شود. (وحید و همکاران، ۲۰۲۱) ازاین‌رو با توجه به آنکه در کلاس‌های اول تا سوم ابتدایی دانش‌آموزان سواد مقدماتی را به‌دست می‌آورند و از پایهٔ چهارم مفاهیم ابتدایی تمام موضوعات درسی بیان شده و آنان با انواع علوم و مهارت‌های مرتبط با آن آشنا می‌شوند (آیتی و همکاران، ۱۳۹٤)، به نظر می‌رسد این پایه فرصت مناسبی برای استعدادیابی دانش‌آموزان باشد و همچنین اهمیت آشنایی اولیهٔ دانش‌آموزان با محتوای دروس و آشنایی معلمان و مشاور با ویژگی‌ها و تفاوت‌های فردی دانش‌آموز، نیم‌سال دوم تحصیلی این پایه را برای فرایند پایش مناسب‌تر جلوه می‌دهد.

ازآنجاکه مقطع ابتدایی یکی از حساس‌ترین مقاطع در نظام آموزش‌وپرورش بوده و یکی از مهم‌ترین اهداف آن رشد و پرورش کودک در ابعاد مختلف شناختی، اجتماعی‌عاطفی و بدنی‌حرکتی است (تقی‌دخت و همکاران، ۲۰۲۳؛ سمیعی درونه، ۱۳۹٤)، هدف اصلی پایش و استعدادیابی دانش‌آموزان نیز در این مقطع شناسایی نقاط ضعف مرتبط با استعدادهای آنان جهت رشد و پرورش آن حوزه‌ها و تمرکز بر نقاط قوت آنان در راستای سرمایه‌گذاری برای شکوفا ساختن آن استعداد است؛ برای نمونه چنانچه بعد از تحلیل داده‌های حاصل از پایش دانش‌آموز مشخص شد وی در حوزهٔ استعداد شناختی با ضعف و مشکل مواجه است و در مقابل در حیطهٔ استعداد حسی از توانمندی‌های قابل توجهی برخوردار است، پرورش‌دهندگان این کودک (خانواده و مدرسه) موظف هستند تا هریک متناسب با ظرفیت‌ها و امکانات خود از رهگذر تدارک تمرین‌ها و بازی‌ها شرایطی را مهیا سازند که کودک در حیطهٔ استعداد شناختی به نمرهٔ قابل قبول دست یابد و از استعداد حسی در راستای پیشرفت و شکوفایی خود و نمود آن در فعالیت‌هایی از قبیل ورزش، هنر و هر آنچه در ارتباط با فعالیت فیزیکی است، بهره ببرد؛ زیرا استعداد پدیده‌ای پویا، با انگاره‌های تنوع‌گرا و انعطاف‌پذیر است (سجادیه و بادپا، ۱٤۰۰) و دست‌اندرکاران در آموزش‌وپرورش دانش‌آموزان اعم از سیاست‌گذاران نظام آموزشی، مؤلفان، مدیران، معلمان و خانواده می‌توانند از رهگذر اقداماتی نظیر هدف‌گذاری و قانون‌گذاری آموزشی بر مبنای حوزه‌های شناختی (زبافکر)، اجتماعی (زباهنگ)، هیجانی (زباهیجان) و حسی (زباحواس)، تألیف کتاب درسی در راستای رشد همهٔ ابعاد مؤثر در استعدادهای دانش‌آموزان، درنظر گرفتن کارگاه‌هایی برای پرورش مهارت‌های مختلف معلمان و به‌روزرسانی دانش و فنون تدریس آنان، استفاده از روش‌های تدریس نوین با توجه به تفاوت‌های فردی شاگردان و فراهم کردن شرایط و امکانات مساعد برای زندگی دانش‌آموز، نقش مؤثری در این امر داشته باشند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.zabanfarsi.ir

٤. نتیجه‌گیری

از آنجا که دانش‌آموزان امروز سبب تغییر وضعیت کشور در آینده هستند، پرورش و توانمندسازی هر چه بهتر آنان در راستای ظرفیت‌ها و نیازهای کشور حائز اهمیت است. ازاین‌رو، شایسته است پرورش دانش‌آموزان با توجه به استعدادهای آنان از دوران کودکی آغاز شود، زیرا کشف و پرورش استعداد کودکان افزون‌بر نقشی که در آیندهٔ آنان دارد، به توانایی‌های ذهنی و روانی آنان کمک می‌کند تا از مهارت‌های خود بهترین استفاده را داشته باشند. (میراحمدی، ۱٤۰۲) به‌همین‌منظور، جستار حاضر با عنایت به ضرورت کشف استعداد و هدایت دانش‌آموزان و ضعف‌های متعدد طرح استعدادیابی «شهاب» که در سطح مدارس اجرا می‌شود، به معرفی طرح استعدادیابی زبامغزمحور دانش‌آموزان پرداخته است. در این طرح با توجه به ساختار سه‌گانهٔ مغز و نمود آن در واژگان و عبارات تولید شده توسط دانش‌آموزان، استعدادهای آنان در تقسیم‌بندی کلان به چهار نوع استعداد شناختی، اجتماعی، هیجانی و

حسی تقسیم شده است که برای دست‌یابی کمیت و کیفیت استعداد دانش‌آموزان در هر یک از این حوزه‌ها با تحلیل واژگان و عبارات زبانی آنان از طریق آزمون (ویژهٔ دانش‌آموزان) و بازبینه (ویژهٔ والدین، معلمان و مشاوران تحصیلی) مشخص می‌شود.

درواقع براساس طرح معرفی شده، با توجه به ارتباط میان ساختار مغز با عملکرد افراد در حوزه‌های مختلف (اسماعیلی و همکاران، ۲۰۲۲) می‌توان از طریق پردازش مغز به نوع استعدادهای دانش‌آموزان دست یافت که پژوهش پیش‌قدم و همکاران (۲۰۲۳) نیز بر این امر صحه می‌گذارد؛ اما وجود محدویت‌هایی نظیر عدم وجود امکانات لازم و کافی در همهٔ نقاط کشور و تعداد زیاد دانش‌آموزان، تحقق این امر را غیرممکن ساخته است. به‌همین‌منظور پژوهش حاضر بر پایهٔ ارتباط میان کارکردهای مغز و زبان، تحلیل واژگان و عبارات زبانی دانش‌آموزان را به‌عنوان راهی جایگزین پیشنهاد داده است؛ زیرا زبان ابزاری است که فرد از همان سال‌های آغاز تولد با آن درگیر شده و در مدرسه نیز برای هر پایه واحدی را جهت آموزش آن اختصاص داده‌اند؛ بنابراین به نظر می‌رسد می‌توان از این طرح پیشنهادی در سراسر کشور فارغ از دغدغهٔ یکسان بودن امکانات مدارس بهره برد. دستاورهای این بخش از پژوهش، نقطه ضعف عدالت‌محور نبودن طرح استعدادیابی جاری در نظام آموزشی کشور را که توسط منصوری و همکاران (۱۴۰۰) مطرح شده است، پوشش می‌دهد.

از سوی دیگر در طرح استعدادیابی پیشنهادی در جستار پیش رو با توجه به سهم بسزای ویژگی‌ها و نیازهای فردی در کیفیت استعداد افراد (کاستا و لو پارد، ۲۰۱۶)، تلاش شده است اکثر تفاوت‌های فردی دانش‌آموزان به‌عنوان زیرمؤلفه‌های چهارگانهٔ آزمون و بازبینه مورد سنجش و ارزیابی قرار گیرد و به‌تبع‌آن استعدادهای دانش‌آموزان با جزئیات و دقت بیشتری شناسایی شود. این امر نقطه ضعف هم‌راستا نبودن طرح شهاب با نیازهای و ویژگی‌های دانش‌آموزان را که عباسعلی و همکاران (۱۴۰۱) به آن اشاره کرده‌اند، پوشش می‌دهد. همچنین در این طرح تلاش شده است افزون‌بر نظر معلم که ناظر بر رفتار و گفتار دانش‌آموز در کلاس درس است، دیدگاه خود دانش‌آموز که به نیازها و ویژگی‌های خود واقف است، دیدگاه خانواده که بیشترین ساعات شبانه‌روز در کنار فرزندشان هستند و دیدگاه مشاور تحصیلی که با نظریات تربیتی آشنا و به سیر پرورش و پیشرفت دانش‌آموز واقف است، در فرایند استعدادیابی مورد توجه قرار گیرد؛ این امر هم‌راستا با نظر یوسف‌زاده چوسری (۱۳۹۹) است که معتقد است نظر معلم به‌تنهایی ملاک مناسبی برای استعدادیابی دانش‌آموزان نیست.

همچنین طراحی دو ابزار متفاوت آزمون ویژهٔ دانش‌آموزان و بازبینه برای خانواده، معلم و مشاور تحصیلی این امکان را مهیا می‌سازد که دانش‌آموزان بدون هیچ‌گونه استرسی ناشی از دشوار بودن سؤالات، بعد از خواندن داستانی که بر مبنای مؤلفه‌های استعدادیابی زبامغزمحور نوشته شده است، نظر شخصی خود را نسبت به سؤالات مطرح شده بیان کنند. شایان ذکر است به نظر می‌رسد تنیدگی انسان و روایت و تمایل ذاتی انسان به آن (ریکور، ۱۳۹۲) موجب می‌شود دانش‌آموزان با انگیزه و دقت بیشتری به سؤالات پاسخ دهند. در طراحی بازبینه نیز جامع بودن و در عین حال طولانی نبودن مدنظر قرار گرفته است؛ به‌همین‌منظور مشخص کردن نیاز دانش‌آموزان در هریک از گزاره‌ها، مستلزم دقت بسیار پاسخ‌دهندگان است.

به‌طورکلی، با توجه به آسیب‌شناسی‌های انجام شده به‌نظر می‌رسد چنانچه تغییرات و اصلاحات لازم در طرح استعدادیابی کنونی جاری در نظام آموزش و پرورش صورت نپذیرد، هدایت و پرورش دانش‌آموزان به‌درستی انجام نمی‌شود و در نتیجه، جامعه پیشرفت را تجربه نخواهد کرد. طرح جدید ارائه شده در این جستار می‌تواند تا حدودی نقص‌های استعدادیابی کنونی را پوشش دهد و به شناسایی و هدایت دقیق‌تر استعدادهای دانش‌آموزان کمک کند. از آنجا که به‌دلیل محدودیت‌هایی نظیر عدم دسترسی به نمونهٔ مناسب و همچنین محدودیت تعداد صفحات مقاله و لزوم توضیح مفصل طرح برای شفاف شدن جوانب مختلف آن، در این

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

جستار به معرفی طرح اکتفا شده است، پیشنهاد می‌شود پژوهشگران علاقه‌مند به این حوزه، به اجرای آن بپردازند و شایستگی اجرا در سطح مدارس را بیازمایند.

منابع

- آیتی، محسن؛ عابدی، احمد؛ کاظمی حقیقی، ناصرالدین؛ منانی، رومینا؛ لطیفی، علی؛ راستگو مقدم، میترا؛ اسدی‌یونس، محمدرضا. (۱۳۹۱). ***مجموعه متون آموزشی طرح شهاب***، تهران: انتشارات آموزش و پرورش.
- آیتی، محسن؛ اسدی‌یونس، محمدرضا؛ آزادگان، عمید (۱۳۹۵). «تحلیل عاملی تأییدی مقیاس شناسایی دانش‌آموزان با استعداد»، ***اندازه‌گیری تربیتی***، ۷(۲۷)، صص ۱۶۱-۱۸۱.
- احمدی، سیروس (۱۳۹۰). «بررسی رابطهٔ شخصیّت و فرهنگ کار»، م***جلهٔ علوم اجتماعی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***، ۸(۱)، صص ۱-۱۷.
- بزرگی‌نژاد، خدیجه و زارعی، رضا (۱۳۹۶). «ابعاد و شاخص‌های کیفیت مدارس»، ***دومین همایش بین‌المللی و چهارمین همایش ملّی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی***، صص ۱-۱۲.
- بنیاد ملّی نخبگان (۱۴۰۰). ***شیوه‌نامهٔ اجرایی برنامهٔ ملّی شناسایی و هدایت استعدادهای برتر (شهاب) در دورهٔ ابتدایی***، تهران.
- پیش‌قدم، رضا (۱۳۹۱). «معرفی «زباهنگ» به‌عنوان ابزاری تحول‌گرا در فرهنگ‌کاوی زبان»، ***مطالعات زبان و ترجمه***، ۴۵(۲)، صص ۴۷-۶۲.
- پیش‌قدم، رضا؛ ابراهیمی، شیما (۱۳۹۹) «معرفی الگوی «زبامغز» و بررّسی نقش آن در برقراری ارتباط مؤثّر: گامی فراتر از توانش ارتباطی»، ***مطالعات زبان و ترجمه***، ۵۳(۳)، صص ۱-۳۲.
- پیش‌قدم، رضا؛ ابراهیمی، شیما؛ طباطبائیان، مریم سادات (۱۳۹۸). ***رویکردی نوین به روانشناسی آموزش زبان***، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- پیش‌قدم، رضا؛ ابراهیمی، شیما؛ شعیری، حمیدرضا؛ درخشان، علی (۱۴۰۰). «معرفی «زباهیجان» به‌عنوان حلقهٔ مفقودهٔ قوم‌نگاری ارتباط: مکمل الگوی هایمز»، ***جستارهای زبانی***، ۱۲(۱)، صص ۱-۴۱.
- حمزه‌لو، زهره؛ مقدسی، یوسف (۱۳۹۶). «بررّسی و اهمّیت اجرای طرح شهاب (شناسایی و هدایت استعدادهای برتر)»، ارائه شده در ***سومین همایش بین‌المللی افق‌های نوین در علوم تربیتی، روانشناسی و آسیب‌های اجتماعی***، صص ۲۸-۴۸.
- دریانورد، الهام (۱۳۹۶). «میزان موفّقیت طرح شهاب و کیفیت فعّالیت‌های مدرسه»، ***ارائه شده در همایش علمی پژوهشی استانی راهبردها و راهکارهای ارتقاء کیفیت در آموزش و پرورش میناب***، صص ۱-۴.
- زارعی زوارکی (۱۳۹۱). «طرّاحی آموزشی و محیط‌های یادگیری با رویکرد تلفیقی: نقدی بر مدل‌های پیشین و ارائه مدلی نوین در این زمینه»، ***روانشناسی تربیتی***، ۸(۲۴)، صص ۲۹-۵۰.
- زارع‌صفت، صادق؛ حکیم‌زاده، رضوان (۱۳۹۶). «به‌گزینی دانش بومی در بومی‌سازی برنامه‌های درسی با توجّه به آموزه‌های تربیت رضوی (ع)»، ***پژوهش‌های کیفی در برنامهٔ درسی***، ۲(۶)، صص ۴۳-۷۰.
- ریکور، پل (۱۳۹۲). ***زندگی در دنیای متن: شش گفت‌وگو و یک بحث***، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: مرکز.
- سجادیه، نرگس سادات؛ بادپا، امیر (۱۴۰۰). ««استعدادبرتر» از مناقشه در نظر تا آشفتگی در عمل»، چرخشی در سیاست‌های استعدادیابی و استعدادبانی، ***پژوهش‌نامهٔ مبانی تعلیم و تربیت***، ۱۱(۱)، صص ۲۸-۴۵.
- سمیعی درونه، رضا (۱۳۹۴). «اصول و اهداف آموزش و پرورش ابتدایی»، ارائه شده در ***دومین کنفرانس ملّی روانشناسی و علوم***

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تربیتی، شادگان، ایران، صص ۷۱۸- ۷۲۶.

- شکوری، ندا؛ شیرازی، علی؛ رحیم‌نیا، فریبرز؛ کفاش‌پور، آذر (۱۳۹۹). «تبیین و ارائه الگوی ادغام مدیریّت استعداد و مدیریّت تنوع با رویکرد نظریهٔ داده‌بنیاد»، ***توسعه استعداد***، ۲(۲)، صص ۱-۲۱.

- عباسیانی، معصومه؛ صفرنواد، مریم؛ شفیعی، ناهید؛ مهدی‌زاده، امیرحسین (۱۴۰۱). «توجّه نظام آموزشی به شناسایی استعدادهای برتر در دورهٔ ابتدایی»، ***سبک زندگی اسلامی با محوریت سلامت***، (٦)، صص ۱۰۷-۱۱۲.

- علی‌پور، محمد؛ آیتی، محسن؛ سورگی، فائزه (۱۳۹۸). «بررسی میزان همبستگی نظرات معلّمان و والدین در خصوص استعداد دانش آموزان (طرح شهاب)»، ***رویش روانشناسی***، ۸(۹)، صص ۱۸۹-۱۹۸.

- عموپور، نادیا (۲۰۱۷). «مطالعهٔ تفاوت‌های فردی دانش‌آموزان در برنامهٔ ملّی شهاب»، کنفرانس ***پژوهش‌های نوین ایران و جهان در روانشناسی و علوم تربیتی حقوق و علوم اجتماعی***، تهران، ایران.

- قربان صباغ، محمودرضا (۱۳۹۸). «تفکّر انتقادی» رضا پیش‌قدم (ویراستار)، ***معرفی الگوی مفهومی آموزش*** (صص ۲۱۱-۲۳۰)، مشهد: معاونت آموزشی دانشگاه فردوسی مشهد.

- کریم‌نیا، کبری؛ حسین‌زاده، امیدعلی (۲۰۱۷). «ارزیابی اثربخشی طرح شهاب از دیدگاه مدیران، معاونین و اولیا دانش‌آموزان در زمینهٔ شناسایی و هدایت استعدادهای برتر»، اولین ***کنفرانس ملّی پژوهش‌های نوین ایران و جهان در مدیریت***، اقتصاد و حسابداری و علوم انسانی، تهران، ایران.

- مظفری، حیدر، شایگان، فریبا و محبی، علی (۱۴۰۰). «شناسایی ابعاد و مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ مدیریت هوش و استعداد برای دانش‌آموزان مقطع ابتدایی»، ***سبک زندگی اسلامی***، ۵(۲)، صص ۲۸۹-۲۹۸.

- منصوری، رضا؛ رحمانی، جهانبخش؛ سعادتمند، زهره (۱۴۰۰). «ارزشیابی طرح شهاب در برنامهٔ درسی دورهٔ دوم ابتدایی» (یک مطالعه کیفی به روش پدیدارشناسی)، ***پژوهش‌های برنامه‌ریزی آموزشی و درسی***، ۱۱(۲)، صص ۱۰۷-۱۳۰.

- مهدی‌نژاد، غلامحسین؛ سیلوایه، سونیا (۱۳۹۲). «تأثیر محیط هنری بر خلاقیت دانش‌آموزان»، ***نوآوری‌های آموزشی***، ۱۲(۴۸)، صص ۱۳۷-۱۴۰.

- میراحمدی، رقیه (۱۴۰۲). «کشف و استعدادیابی دانش‌آموزان ابتدایی و نقش آن در آینده کودکان»، ارائه شده در ***اولین کنگرهٔ جهانی یافته‌های نوین در سلامت، علوم بهداشتی و علوم تربیتی***، تهران، ایران.

- نظریان، محمدرضا؛ عابدی، احمد؛ مهداد، علی؛ نادی، محمدعلی (۱۳۹۹). «تجارب زیستهٔ معلمان در زمینهٔ شناسایی استعدادهای دانش‌آموزان مبتنی‌بر ابعاد و مؤلفه‌های الگوی تدریس اثربخش»، ***رویکردهای نوین آموزشی***، ۱۵ (۲)، صص ۴۳-۵۸.

- نوروزی سروستانی، فاطمه (۱۴۰۲). «استعدادیابی دانش‌آموزان ابتدایی و تأثیر آن بر یادگیری دانش‌آموزان»، ارائه شده در ***اولین کنفرانس بین‌المللی روانشناسی، علوم اجتماعی، علوم تربیتی و فلسفه***، ایران، مازنداران.

- نوغانی دخت‌بهمنی، محسن (۱۳۹۸). «جایگاه فرهنگ و ارزش‌ها در الگوی مفهومی آموزش؛ مبانی و رویکردها» رضا پیش‌قدم (ویراستار)، ***معرفی الگوی مفهومی آموزش*** (صص ۲۳۳-۲۵۸)، مشهد: معاونت آموزشی دانشگاه فردوسی مشهد.

- نویدی، احد (۱۳۹۷). «ارزشیابی اجرای آزمایشی طرح شناسایی و هدایت استعدادهای برتر طرح شهاب»، ***تعلیم و تربیت***، (۱۳۷)، صص ۵۱-۷۱.

- یوسف‌زاده چوسری، محمدرضا (۱۳۹۹). «رویکرد پدیدارشناسانه به تجارب معلّمان مدارس ابتدایی دخترانه از اجرای طرح شناسایی و هدایت استعدادهای برتر (شهاب)»، ***پژوهش‌های برنامهٔ درسی***، ۱۰(۲)، صص ۱۷۹-۲۰۰.

- Al-Makahleh, A. A. &Ziadat, A. H. (۲۰۱۲). Social intelligence and personal characteristics of talented

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۳۰۳ زمستان
www.anjomanfarsi.ir

secondary school students in King Abdullah II schools for excellence, Jordan. Educational Research, ۳(۱۰), ۷۸۵-۷۹۸.

- Argembeau. A. Ortoleva. C. Jumentier, S. & Vander Linden, M. (۲۰۱۰). Component processes underlying future thinking. Memory and Cognition, ۳۸(٦), ۸۰۹-۸۱۹.

- Araujo Filho, W. D. & Silva, F. M. (۲۰۲۰). Intelligence, talent and genius. International Journal of Research, ۸(۷), ۳۱۳-۳۱۷.

- Bar-On, R. (۱۹۹۷). Bar-On emotional quotient inventory: User's manual. Multi-Health Systems.

- Bethke-langenegger, P. Mahler, P. &Stalfelbach, B. (۲۰۱۱). Effectiveness of talent management strategies. European Journal of International Management, ۵(۵), ۵۲٤-۵۳۹.

- Costa, M. P. &Lubart, T. (۲۰۱٦). Gifted and talented children: Heterogeneity. Anales de Psicologia, ۲۳(۳), ٦٦۲-٦۷۱.

- Costa, P. T. Jr. &Mccrae, R. R. (۱۹۹۲). Revised NED personality inventory (NEO-PI-R) and neo five-factor inventory (NED-FFI) professional manual. Psychological Assessment Resources.

- Deci, E. L. & Ryan, R. M. (۲۰۰۲). Handbook of self-determination Rochester. University of Rochester Press.

- Esmaili, M. Farhud, D. Poushaneh, K. Baghdassarians, A. &Ashayeri, H. (۲۰۲۲). Executive Functions: Inferences from behavior, brain and genetics. International Journal of Behavioral Sciences, ۱۵(٤), ۳۰۱-۳۱۱.

- Gagne, F. (۲۰۰۸). Building gifts in to talents: Overview of the DMGT. ۱۰۱ conference, Asia Pacific Federation of the World Council for Gifted and Talented Children, Singapore.

- Gardner, H. (۱۹۹۹). Intelligence refrumad: Multiple intelligences for the ۲۱st century. Basic Books.

- Hosseinpour Dallalinia, M. Shakibaei, Z. &Kazempour, E. (۲۰۲۱). Identifying the success factors of talent management in the public educational system of the country. Journal of Resistive Economics (OAJRE), ۹(۱), ۱۵-۲۹.

- Gardner, H. (۱۹۸۳). Frames of mind. Basic Books.

- Gardner, H. (۱۹۹۹). Intelligence reframed: Multiple intelligences for the ۲۱st century. Basic Books.

- Gere, D. R. Capps, S. C. Mitchell, W. D. Grubbs, E. (۲۰۰۹). Sensory sensitivities of gifted children. American Journal of Occupational Therapy ٦۳(۳), ۲۹٦-۳۰۰.

- Jarwan, F. (۲۰۱٦). Talent and excellence. Dar Al-Fikr Publishers and Distributors.

- Khasawneh, M. A. &Khawaldeh, A. (۲۰۱۳). Introduction to special education. Dar Al-Andalus for Publishing and Distribution.

- Lombard, A. (۲۰۰۷). Sensory intelligence. Metz Press.

- Munro, J. K. (۲۰۱۳). High ability learning and brain processes: how neuroscience can help us understand how gifted and talented students learn and the implications for teaching. Research Conference How the Brain

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

Learns What Lessons are there for teaching? ۱۰۳-۱۱۰.

- Maclean, P. D. A. (۱۹۷۸). Mind of three minds: Educating the triune brain. University of Chicago Press.
- Nielsen, A. N. Brandt, A. &Coyr, K. (۲۰۲۱). exploration of sensory processing difficulties among children attending primary school in denmark. Occupational Therapy International, ۱-۷.
- Pishghadam, R. (۲۰۲۰). ۱۰۱ educational concepts (۱۰۱ mathoom-e amoozeshi). LuLu Press.
- Pishghadam, R. & Shayesteh, S. (۲۰۱۷). Emo-sensory expression at the crossroads of emotion, sense, and language: A case of color-emotion associations. International Journal of Society, Culture & Language, ۵(۲), ۱۵-۲۵.
- Pishghadam, R. Al Abdwani, T. Jajarmi, H. & Shayesteh, S. (۲۰۲۳). Enhancing general and language aptitude tests by incorporating cultural and emo-sensory constructs. International Journal of Society, Culture & language, ۱۱(۳), ۱-۱۲.
- Reid, J. M. (۱۹۸۷). The learning style preferences of ESL students. TESOL Quarterly, ۲۱(۱), ۸۷-۱۱۰.
- Sotero, M. C. Alves, A. G. Arandas, J. K. & Medeiros, M. F. (۲۰۲۰). Local and scientific knowledge in the school context: Characterization and content of published. Journal of Ethnobiology and ethnomedicine, ۱۶(۲۳), ۱-۲۸.
- Shi, B. Cao, X. Chen, Q. Zhuang, K. & Qiu, J. (۲۰۱۷). Different brain structures associated with artistic and scientific creativity: A voxel-based morphometry study. Scientific Reports, ۷(٤۲۹۱۱), ۱-۸.
- Skuza, A. Woldu, H. G. & Alborz, S. (۲۰۲۲). Who is talent? Implications of talent definitions for talent management practice. Economics and Business Review, ۸(٤), ۱۳٦-۱٦۲.
- Taghidokht, B. Safarnavadeh, M. Araghieh, A. & Shafiee, N. (۲۰۲۳). The level of attention to life skills in the elementary school curriculum. Iranian Evolutionary and educational Psychology Journal, ۵(۲), ۲۷۳-۲۸۱.
- Tansley, C. (۲۰۱۱). What do we mean by the term "talent" in talent management? Industrial and Commercial Training, ٤۳(۵), ۲٦٦-۲۷٤.
- Tansley, C. Turner, P. Carley, F. Harris, L. Sempik, A. & Stewart, J. (۲۰۰۷). Talent: Strategy, management, measurement. Chartered Institute of Personnel and Development (CIPD)
- Wahid, N. Mostafa Samadi, A. Mostafa al-Qudah, B. & Yunus, A. (۲۰۲۱). School and environmental role tow areas developing talented children. International Journal of Education, Psychology and Counseling, ٦(٤۲), ٤٦۱-٤٦۸.
- Yohana, C. Agung, I. Perdana, N. S. &Silisabon, S. (۲۰۲۰). A Study of factors influencing the development of student talent. International Journal of Education and Practice, ۸(۳), ٤٤۱-٤۵٦.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ تیر تا ۱ مرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

اصطلاحات و تعبیرات رایج فارسیِ شهر غزنی در تاریخ بیهقی و مکاتیب سنایی

صدیقه حسینی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
Sediqahossaini1@gmail.com
سید محسن حسینی مؤخر
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)
s.m.hosseini@ikiu.hum.ac.ir

چکیده

این پژوهش بر آن است که واژه‌ها، اصطلاحات و تعبیرات عامیانهٔ رایج شهر غزنی را در تاریخ بیهقی و مکاتیب سنایی بررسی نموده و نمونه‌های از این اصطلاحات و تعبیرات را در متن این پژوهش ارایه دهد. متاسفانه کندی پژوهش‌های زبانی در حوزهٔ افغانستان، ابهام جدّی در پژوهش‌های حوزهٔ زبان و ادب فارسی معاصر به شمار می‌رود. بی‌توجهی در این راستا دلایل گوناگونی دارد از جمله جنگ و کشمکش‌های داخلی و خارجی، مسایل اقتصادی در راستای امکانات پژوهش، بی‌دغدغه بودن دانشمندان و نویسندگان و ادبا در دوره‌های مختلف، آگاه نساختن قشر جوان و نوجوانان از اهمیت زبان و ادبیات فارسی، بی‌توجهی مدارس و دانشگاه‌های افغانستان نسبت به مضمون زبان و ادبیات فارسی دری، نبود مکان مناسب برای تحقیقات ادبی و غیره مواردی است که دست به دست هم دادند تا در راستای زبان و ادبیات آگاهی و تحقیق و پژوهشی درست و کافی صورت نگیرد. بسیاری از موضوعات هستند که در متون کهن جای کار داشته و دارند که ما باید توجه مبرم به آن‌ها نماییم در غیر این صورت فهم دقیق و روشن بسیاری از متون ارزشمند کلاسیک زبان دری، دشوار خواهد بود. در این پژوهش به واژه‌ها و اصطلاحات رایج و اصیل فارسی شهر غزنی موجود در تاریخ بیهقی و مکاتیب سنایی پرداخته شده است قابل ذکر است که در مورد تاریخ بیهقی قنبرعلی تابش نیز بصورت گذرا پژوهشی کوتاهی تحت عنوان «همسانی‌های متن تاریخ بیهقی با لهجهٔ امروز مردم غزنی» ارایه داده است ولی در مورد مکاتیب سنایی با این موضوع بنده چیزی نیافتم در مکاتیب سنایی تعداد واژه‌های اصیل مردم غزنی اندک است بررسی‌ها نشان می‌دهد که شاید نذیراحمد نویسندهٔ مکاتیب تلاش بر این نموده که مکاتیب را به زبان معیار عصر خود بنویسد چون تعداد زیادی از واژه‌های دیده می‌شود که در غزنی به گونه‌ای دیگر بیان می‌شود اما در مکاتیب به صورت زبان معیار نوشته شده است این دلیل را می‌توانیم با این نکته تأیید کرد که واژه‌های اصیل و عامیانه رایج امروز غزنی در دیوان شعر سنایی به مراتب بیشتر از مکاتیب وی است چون نثر بیشتر از شعردچار تغییر و دگرگونی است و شعر معمولاً به‌خاطر حفظ وزن و قافیه‌ای آن دچار تغییر نیست یا اگر هست، اندک است. بناً یافته‌های این پژوهش از تاریخ بیهقی بیشتر از مکاتیب سنایی است.

واژگان کلیدی: اصطلاحات، تعبیرات، غزنی، مکاتیب سنایی، تاریخ بیهقی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

تاریخ بیهقی تألیف ابوالفضل بیهقی (متوفای ۴۷۰ در غزنین)، یکی از معتبرترین و جذّاب‌ترین متن‌های فارسی است. تاریخ او کتابی مفصّل بوده مشتمل بر تاریخ عصر محمود از سال ۴۰۹ ق (تاریخ بیهقی: ۳۴۲) تا بخشی از دوران جانشینان مسعود یعنی تا سال ۴۵۹ (همان: ۲۵۰) در سی مجلّد نوشته شده است؛ اما امروزه بخشی از مجلّد پنجم تا پایان مجلّد نهم و باب خوارزم که بخشی از مجلّد دهم است در دست است. بیهقی با تمام توانایی اثر شیوای را با سلابت و بلاغت تمام خلق کرده که قرن‌ها سر لوحهٔ دیگر نویسندگان است که از جهات گوناگون اهمیت دارد: نخست مفصّل‌ترین و مهم‌ترین منبعی است از عصر غزنویان و مسعود. دیگر اینکه، بیهقی به دلیل آنکه خود دبیر دیوان رسالت بوده به بخشی مهم از اسناد دولتی دسترسی داشته که از نظر صحت مطالب از منابع کم‌یاب زبان فارسی است. سوم دقت در تحریر و امانت داری مطالب است اما زیباتر از همه لحن صمیمانه و توصیف بیهقی است که در متن آن دیده می‌شود. بیهقی در ارائه مطالب با آنکه از اکثر عناصر ادبی استفاده نموده، متن آن بسیار عام‌فهم است. گرچه فهم و درک متون نظم و نثر به صورت فردی بسیار دشوار است، بسا متون ارزشمندی زبان فارسی حتی متونی که به‌عنوان منبع و مرجع‌شناسی یا متون درسی از آن نام برده شده است که از سالیان دور تا هنوز مورد توجه بوده باز هم در مواردی مبهم است که رفع ابهام از این متون هم ضروری است و هم ارزشمند، در این تحقیق که قطعا میزان ذوق و علاقهٔ نویسنده که عامل مؤثر در جریان تحقیق هست و تعمق روی بعضی واژگان فارسی در تاریخ بیهقی و تطبیق آن واژگان با لهجه و گفتار فارسی امروز مردم شهر غزنی را نباید نادیده گرفت. چون بنده با تعدادی از کلمات مواجه بودم که اکثر دوستانم به دلیل تلفظ خاص آن کلمات در شهر غزنین متوجه معنای آن نمی‌شد ولی نویسنده این پژوهش که از شهر غزنین هست به خوبی متوجه آن لغات هست، اما تعدادی از واژگانی هم وجود داشت که به دلیل تحولات زبانی متروک شده و در زبان فارسی امروز یا نیستند یا معنای جدیدی به خود گرفتند؛ که در متن این پژوهش به صورت نمونه از آن‌ها نیز ذکر خواهد شد. قنبر علی تابش از شاعران معاصر افغانستان که خود نیز در همایشی به صورت گذرا به این موارد اشاره کرده است، نیز در مورد تعمق و تحلیل بیشتر واژگان اصیل شهر غزنی در تاریخ بیهقی و توضیح آن توسط پژوهندگان جوان برای وضاحت معنا در متن تأکید زیاد دارد. همچنین در مورد سنایی: ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی مشهور به حکیم سنایی (۴۳۷-۵۳۵) از گویندگان طراز اول فارسی محسوب می‌شود تاریخ درگذشت وی را در منابع سال‌های متفاوت را ذکر کرده است. سنائی را نخستین شاعری دانسته‌اند که افکار تصوف و عرفان را با ذوق شعری آمیخته و در قالب نظم درآورده است. از سنایی غزنوی آثار همانند حدیقه‌الحقیقه، سیرالعباد الی‌المعاد، کارنامهٔ بلخ، طریق التحقیق، دیوان شعر و مکاتیب است؛ که در این پژوهش به بررسی نامه‌های سنایی در مکاتیب پرداخته شده است. مکاتیب سنایی مجموعه‌ای است متشکل از هفده نامه که حکیم سنایی آن را برای افراد و شخصیت‌های مختلف عصرش نگاشته است. این اثر به قلم نذیر احمد پدید آمده است و افرادی زیادی آن را تصحیح و بررسی کرده است. نامه‌ها با آیات، احادیث و بعضی با اشعار مرتبط به موضوع آغاز شده است. در مورد نسخه‌ها و شیوهای تصحیح آن، چگونگی دسترسی به آنها، مصحیح در مقدمه کتاب در مورد سنایی، تولد، زادگاه، وفات و آثارش سخن گفته و اطلاعات لازم را در مورد مکاتیب ارایه کرده است. نامه‌های مکاتیب عمدتا دارای سجع و تکلف‌های ادبی است به نظر می‌رسد از نوع نثر مصنوع است. تحقیق و بررسی نشان می‌دهد که اصطلاحات، تعبیرات و واژگان خاص و رایج

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

امروز مردم غزنی در مکاتیب کمتر از اشعار سنایی است با توجه به این مطلب و بررسی این موضوع در اشعار سنایی چنین به نظر می‌رسد که نویسندهٔ مکاتیب شاید دخل و تصرف در معیار نویسی نثر نامه‌های سنایی داشته باشد.

۲. غزنی و جایگاه آن در ادب فارسی

نام غزنی در منابع تاریخی و جغرایی دوره اسلامی به نام غزنی، غزنین Ghaznin بر وزن تمکین و غزنه Ghazna، جزنه jazna بر وزن «دنده» به معنی گنج و گزنه یعنی گیاه سوختنک یاد شده است. برخی بر این نظر است که غزنی بنا بر گزنه‌زار و گیاه سوختنک آن را گزنه مسما نموده است. واژه غزنی در تاریخ باستان چندان معروف نیست و در شاهنامه فردوسی سه بار به نام غزنین یاده شده است (شاهنامه چاپ مسکو) بنا به نقل بعضی از منابع: نام غزنی را از دوره سلاطین تکین‌شاهی (۳۷۰-۵۹۲) ق؛ که آن را مرکز سلطنت خود قرار دادند، در تاریخ مشهور شده است. پیش از مرکزیت غزنی، گردیز و قُصدار مرکز حکومت بوده است (محمد فاضل. ۱۳٤۱، ۱۱۵). پیش از اسلام سرزمین غزنی به نام اوروا و اُورُوَه بوده است که در اوستا نیز نام‌برده که در شرق کویر نمک است. شاید غزنی را به دلیل ویژگی پرچراگاه بودن آن «اوروه» گفته باشد. در وندیداد، هشتمین شهر اهورایی، اوروه با همین ویژگی نام برده شده است: «اهورامزدا گفت: هشتمین از جاها را آفریدم اُورُوَهَ ourvah پر چراگاه است» (دارمستتر، وندیداد، فصل ۱، بند ۱۱). غزنه، غزنی و غزنین از مشهورترین نام‌های این سرزمین است که در فرهنگ‌های لغت ذکر شده است؛ اما مرحوم معین در حاشیه گفته است که غزنه تلفظ عامه است و غزنین تلفظ درست و علمی در نزد علما و دانشمندان است. غزنی در ۱۳۵ کیلومتری شهر کابل پایتخت امروز افغانستان قرار دارد که روزگاری دارای رونق و آبادی خاص و مرکز حکومت سلسله غزنوی بوده است. در آن روزگار غزنین یا غزنی از نظر مرکزیت علم، عرفان، تمدن، شعر و ادب و عمران و آبادانی، با داشتن منارها، قصرهای با شکوه و مدارس عالی، جایگاهی ویژه داشته و با بغداد برابری و همسری می‌کرده است. زمانیکه پایتخت سلطان محمود غزنوی و مسعود و جانشینان آنان بود و دربار غزنویان به‌عنوان مرکز صنایع و علوم و علما و فضلا و شعرا شناخته می‌شد نویسندگانی زیاد در عظمت و شکوه این شهر سخن گفته است. پس از انتقام‌جویی غوریان توسط سلطان علاءالدین غوری که برادرش به دست بهرامشاه غزنوی کشته شده بود و وی برای کین خواهی به غزنه تاخت و پس از تسخیر آن را در ٥٤٤ ه. آن را به غارت برد دیگر غزنه از رونق افتاد و بارها و بارها توسط مهاجمانی چون غوریان، سلاجقه، مغولان، تیموریان و غیره غیره تا طالبان امروزی، ویران شده و آن شکوه و عظمتش را از دست داده است. مرحوم غلام محمد غبار می‌نویسد: تاریخ غزنه در سه قرن نخستین اسلامی خیلی مهم است. غزنی به‌عنوان پایتخت فرهنگی جهان اسلام، نماد فرهنگ و فرزانگی مردمان این سرزمین و یکی از درخشان‌ترین روزگاران تاریخ و فرهنگ آریانای کهن، خراسان بزرگ و افغانستان امروزی است. غزنی در دوران غزنویان شکوهمندترین تمدن را پایه‌گذاری کرده است. آبادانی این شهر، شکوهمندی فرهنگی و آفرینش شاهکارها و نخستین‌های زبان پارسی را به ارمغان آورده است. کسانی که آگاهی اندکی با تاریخ فرهنگ و ادبیات فارسی دری داشته باشد به خوبی به شکوهمندی این شهر و دوران اقتدار حکومت و تمدن آن را درمی‌یابند. حظوری پر شور علما و نویسندگان چون البیرونی، ابن سینا، نصر الله منشی، گردیزی، ابوالفضل بیهقی و... شاعران و عارفانی مانند فرخی، عنصری، عسجدی، فردوسی، سنایی، مسعود سعد سلمان، سید حسین غزنوی، هجویری و... نشانگر مرکزیت علم و ادب و عرفان، شعر و شاعری شهر غزنی در روزگار گذشته بوده است.

۲-۱. زبان و لهجهٔ غزنی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

از آن جایی که زبان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هویتی هر طایفه است، زبان مردم غزنی نیز از این نوع مهم بوده و اصالت فرهنگی و تباری آنان را روشن می‌کند. وجود ویژگی‌های کهن زبان دری مانند قیدها، وندها، حرف‌های ربط و اضافه، فعل‌های ترکیبی و بعضی تعبیرات و اصطلاحات رایج سده‌های سه و چهار هجری و واژه‌های اوستایی بر اصالت و کهن‌بودگی زبان فارسی و انسان هزاره غزنی دلالت دارد. تعدادی از واژه‌ها، ضمیرها و وندها، تنها در زبان مردم غزنی رایج است که ریشه در متن مقدس ریگ‌ودا و اوستا دارد. این همایندی اتفاقی نیست، بلکه کاملاً معنی‌دار است. ضمیر اشارهٔ «ایته» و «اوته»، واژهٔ «ایثه» و «اوثه»، نشانه پرسش «ثه» و حرف «ت» و «د» و...در زبان گفتاری مردم غزنی رایج است که در اوستا نیز آمده است (کیانی،۱۳٤۱، ٥۰٤). بسیاری از لغات خالص دری و واژه‌های کهن اوستایی و کلمات نامعلوم محلی دیگر در گویش هزارگی محاوره می‌شود که در لغتنامه‌ها و ادبیات موجود نیامده است. در بررسی این تحقیق نیز با تعدادی از واژگان رایج شهر غزنی مواجه می‌شویم که در فرهنگ‌های لغات دهخدا، برهان قاطع معین و رواقی نیامده است. ولی در غزنی و بعضی مناطق دیگر افغانستان هنوز کاربرد دارد. در افغانستان لهجهٔ مردم غزنی یکی از شیرین‌ترین لهجه و گویش مردم افغانستان شناخته شده و به این ویژگی مشهور است.

۳. بحث و بررسی

اشتر: اشتر یا شتر که معمولاً در دورهٔ جدید زبان فارسی شتر تلفظ می‌شود. ولی در غزنی تا هنوز همان تلفظ قدیمی یعنی اشتر به‌جای شتر کاربرد دارد «و از غزنین نیز اسب و اشتر و سلاح دیگر خواهیم و کارها از لونی دیگر بسازیم.» (ج ۳: ۹۱۲)، (ج ۳: ۹٤۷).

انداختن: معنی این واژه که در تاریخ بیهقی به معنی رایزنی کردن آمده است: انداختند تا بر کدام راه به درگاه آیند. (ج ۳: ۸۸۰). متروک شده و امروزه به معنی پرتاب کردن استفاده می‌شود. زهرا گل را انداخت.

آبِ دیده: به معنی اشک که در لهجهٔ مردم امروز غزنی پرکاربرد است. «گریستن بر ما افتاد، کدام آبِ دیده که دجله و فرات، چنانکه رَوَد...» (ج ۱: ٦۱).

آبش تیره شد: کنایه از بی‌قدر شدن، از اعتبار گشتن. «و طاهر از چشم امیر بیفتاد و آبش تیره شد.» در این واژه بی اعتبارشدن طاهر با دو عبارت کنایی بیان شده است؛ از چشم افتادن یعنی بی‌قدر و منزلت شدن و آبش تیره شدن نیز برای بی‌اعتبار شدن افراد به‌کار می‌رود. از این نوع عبارات کنایی در گفتار امروز غزنی کاربرد فراوان دارد.

بارانک: یعنی باران این واژه در لهجهٔ امروز غزنی پرکاربرد است. «بارانک نرم نرم آمد، رفتم بیرون بارانک خوب می‌بارید» در تاریخ بیهقی «روز شنبه نهم ماه رجب میان دو نماز بارانکی خرد خرد می‌بارید، چنانکه زمین ترگونه می‌کرد.» (ج ۲: ٤۱۰).

بجا نیاوردن: یعنی تشخیص ندادن و نشناختن کسی این واژه در غزنی بسیار پرکاربرد است مثلاً مهمان ناشناخته می‌آید صاحبخانه محض اطلاع می‌پرسد ببخشید شما کی هستید من شما را بجا نیاوردم یعنی شما را نشناختم. «و از امیر ماضی نامه‌ای رسید، در آن خلوت آن کار بر گزارده آمد و کسی بجای نیاورد مرا گفت من هر روز خالی از بهر چنین روز کنم.» (ج ۱: ٤۷۱). «و خواجه احمد حسن سخن او بشنود و راه بدیه بود و درایستاد تا رقعت او به حیلت به امیر محمود، رضی الله عنه، رسانیدند چنان که بجای نیاورد که خواجه ساخته است و امیر خواجه را مثال داد تا سخن تلک بشنود و قاضی در بزرگ بلایی افتاد.» (ج ۲: ٦۳۳).

بچگک: بچه با پسوند (ک) تصغیر این واژه امروزه در شهر غزنی پرکاربرد است و معمولاً برای دو منظور به‌کار می‌رود یک اینکه برای بچه‌ای که ناشناس باشد، دیگر این که بچه‌ای کوچک باشد؛ مثلاً یک بچگک دم در هست نمیدانم کی هست یا فلانی

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیماه ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

بچگکش را فرستاده. «مرا می‌گفت: یا سبکتگین، بدانکه آن بخشایش که بر آن آهوی ماده کردی و آن بچگک بدو باز دادی و اسب خود را بی چوبله کردی ما شهری غزنین و...به تو و فرزند تو بخشیدیم.» (ج ۱: ۲۵۰).

بدخوی: بد اخلاق، جنجال‌گر، بدخوی در گفتار امروز غزنی رایج و پر استعمال است. فلانی زیاد بدخوی است یعنی بداخلاق است. یا برای بچه کوچک که زیاد گریه و جنجال می‌کند به او بچه بدخوی گوید. «و مرد سخت بدخو بود و باریک‌گیر ندانم که حال چون باشد.» (ج ۳: ۸۷۰). در شعر فردوسی آمده است:

جهانجوی را نام شاهوی بود یکی شوخ و بدساز و بدخوی بود

برملا: آشکار «چون علی نامه‌ها برخواند، برنشست و بصحرا آمد و جملهٔ اعیان را بخواند، در وقت بیامدند و بوسعید دبیر نامه را برملا خواند.» (همان: ۷).

بند: به معنی زندان و زندانی این واژه با همین معنی در گفتار مردم غزنی استفاده می‌شود. فلانی در کابل در بند است یا فلانی در بند رفته یعنی در زندان رفته است. در حالیکه معنی جدید این واژه ریسمان و زنجیر شده است. «احمد ارسلان را فرمود تا آنجا بند کردند.» (ج ۱: ٦۱).

بوی بردند: کنایه از فهمیدن چیزی یا پی‌بردن به کاری «جان‌های خلق سپاهااند گروه گروه گردانیده بهم باز افتند، به یکدیگر بوی برند، چنانکه اسبان را بوی برند و هرکدام را که آشنائی افتاده باشد بسازند.» (همان: ۳۰۷).

بی‌باک: به معنی بی‌پروا، «اگر مدعی از سر بی باکی و نا پاکی روزی گوید: و هل یخفی علی الناس النهار...» (همان: ۱۲). این واژه در همین معنی از پرکاربردترین واژه‌های مردم امروز غزنی هست. خصوصا زمانیکه مادران به دختران‌شان نصیحت کنند: دخترم هر جا سفر می‌کنی به فکر خودت باش بی‌باکی نکن...

بیچارگک: این واژه نیز از واژگان پرکاربرد شهر غزنی است «و این بیچارگک می‌آمد و می‌نالید تا نزدیک شهر رسیدم...» (همان: ۱۵۰).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲

بی‌ریش: به افراد خردسال و کم سن گفته می‌شود؛ مثال یک بچهٔ بی‌ریش چنین کارهای بزرگ انجام داد. «و امیر ابوالفوارس عبدالملک‌بن نوح نزدیک ایشان آمد و بی‌ریش بود و بر تخت نشست.» (ج ۳: ۹۷٤).

www.dibamehr.ir

بیگاه: به معنی شام یا ناوقت روز، مثال روز بیگاه شد یعنی روز شام شد تا امروز کاربرد دارد «وقت نمازدیگر حسن منادی فرمود که دست از کشتن و گرفتن بکشید که بیگاه شد.» (ج ۱: ۳٦)، (ج ۳: ۹۱۸).

پاس: به معنی ناوقت، دیر «چون یک پاس از شب بماند، آلتونتاش با خاصّگانِ خود برنشست و برفت» (ج ۱: ۷۱)، «از پس نماز خفتن بدیری و پاسی از شب بگذشته، سیلی در رسید.» (ج ۲: ٤۱۰)، «و اگر ما پس‌تر رسیدیمی، وی آن نواحی خراب کردی.» (ج ۳: ۸۹۰). این واژه تا هنوز در لهجهٔ مردم موجود هست مثال: چرا تو پاس رسیدی؟ یعنی چرا دیر رسیدی؟ تا پاس نشده بیا برویم یعنی تا دیر نشده بیا برویم.

پایه: به معنی ستون «همه سلیم دماغان خوان پایهٔ بر زمین سخت دارد روی نیکوی خود را غارت کنان در میدان همه عاشقان اسب در جولان دارد.» (۱۱۱/۱۳٦۲).

پسر کاکو: پسر عمو، در شهر غزنی به عمو کاکا، کاکای و کاکو گویند این واژه در هر محلهٔ از شهر غزنی متفاوت است «چون ماتم داشته شد، رسولی فرستیم نزدیک پسرِکاکو و او را استمالتی کنیم و شک نیست که وی را این خبر رسیده باشد.» (ج ۱: ۱۳)، (٦۸)، (ج ۱: ۲٦٤).

پشت دادن: روی برتافتن از جایی یا کاری این عبارت کنایی در گفتار امروز غزنی بسیار پر کاربرد است «فلانی در این مجلس نیامد و پشت داد»، «فلانی عین خیالش هم نبود پشت داده رفت پی کارش». «... و پس شبگیر خصمان بدو رسیدند و دست به جنگ بردند و نیک نیک بکوشیدند و پس پشت بدادند و قوم ما حرص آنکه چیزی ربایند بدم تاختند و مردمان سالار و مقدّمان دست بازداشتند.» (ج ۳: ۹۸۳).

پیشترک: به معنی اندکی پیش‌تر (جلوتر)، قید مکان با ک پسوند برای تقلیل است از پرکاربردترین کلمات رایج غزنی محسوب می‌شود. «ایتگین گفت: پیشترک روم و دست‌گرایی کنم و برفت و سنگ روان شد و وی خویشتن را نگاه می‌داشت.» (ج ۱: ۲۹)، (ج ۲: ۸۹۲)، (ج ۳: ۸۹۲). نظامی فرماید:

زینگونه که شمع می‌فروزم گر پیشترک روم بسوزم (نقل از لغت‌نامهٔ دهخدا)

تباه شدن: از بین رفتن، خراب شدن «و گفت سخت تباه شده است حالِ این لشکر و هزارگان درم فرمود ایشان را.» (ج ۳: ۹٤۷)، «و نظام میمنه و میسره تباه شده...» (ج ۳: ۹۵۵).

التماس: این واژه در تاریخ بیهقی با دو معنی «جستن» و «تضرع و خواهش» آمده است که با معنی اولی امروزه از بین رفته اما با معنی دومی پرکاربرد است. «ما نیز آنچه شرط دوستی و یگانگی است چنانکه التماس کرده آید به جای آریم» (ج ۱: ۲۵۹). «از این مرد بسیار عذر خواست و التماس کرد تا از این حدیث با خداوندش نگوید.» (ج ۱: ۲۱۰).

جامه: این واژه در تاریخ بیهقی در دو معنی گستردنی و لباس ذکر شده است که معنی اولی آن امروزه از بین رفته «باغ خُرَمک را جامه افگندند و نزل ساختند» (ج ۳: ۸۸۳). ولی با معنی دومی یعنی لباس باقی مانده است. «حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش.» (ج ۱: ۲۳٤).

جاندار: این واژه به معنی زنده جان و موجودات زنده کاربرد دارد اما در تاریخ بیهقی به معنی سلاحدار، نگهبان جان پادشاه آمده است. «غلامی که او را قماش گفتندی و شمشیردار بود و در دیوان او را جاندار گفتندی.» (ج ۱: ۱۷۷).

جزع: [جَ زَ] به معنی گریه و فریاد این کلمه در لهجهٔ امروز غزنی باقی هست و معمولاً در مصیبت‌ها برای گریه و ناله به شکل جزع و پزع استفاده می‌شود، فلانی زیاد در مرگ پدرش زیاد جزع و پزع کرد. «چون احمد را بدید، گفت: من رفتم، روز جزع نیست و نباید گریست، آخرِ کارِ آدمی مرگ است.» (ج ۲: ٤۸۸).

جَلد: این واژه در گفتار امروز مردم غزنی با دو لفظ و یک معنی کاربرد فراوانی دارد؛ یعنی هم جَلد تلفظ می‌شود و هم جَلق به معنی چُست و چالاک، تیزفکر. معمولاً برای کسی استفاده می‌شود که بسیار زبان تیز و گویا داشته باشد «و معتمدی را از درگاه عالی فرستاده آید مردی سدید، جَلد، سخن‌دان و سخنگوی تا به خوارزم شود نامه‌ها را برساند و پیغام‌ها بگزارد و احوال‌ها مقرّر خویش گرداند و بازگردد.» (ج ۲: ٤٦٦). «و مردی جَلد سخن‌گوی از معتمدان خویش با او فرستاد...» (همان: ٤۸۸). مردمان جَلد (ج ۳: ۸۹۱).

جنگ‌جای: به معنی میدان جنگ، اضافهٔ مقلوب «چون به جنگ‌جای رسیدند، بایستادند.» (ج ۱: ۲۳۸).

چاشتگاه: وقت چاشت، هنگام خوردن چاشت مردم غزنی به جای ظهر معمولاً این واژه را به‌کار می‌برند مثل نماز چاشت، نان چاشت البته نان نیز به جای غذا به‌کار می‌رود یعنی غذای چاشت «علی رفت و تا چاشتگاه بماند و باز آمد و برفت.» (ج ۱: ٤۳)، (ج ۳: ٤٦۹).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

چالاک: به معنی چست و چابوک، آدم زرنگ «بلکه عقل درّاک صدهزار چالاک و خاطر عاطر هزار مفکر در میدان آن اشراف و عتبهٔ اوصاف او مطموس مانده است...» (مکاتیب: ۱۳).

خالهگان: خالهها این واژه در لهجهٔ امروز غزنی هم به صورت خالهگان و هم به صورت خالها بهکار میرود. «و دیگر عمات و خواهران و خالهگان همچنین معتمدان فرستاده بودند با بسیار چیز.» (ج ۳: ۹۷۲).

خروار: از «خر»+«وار» (بار)، بار یک خر، باری که خر تواند برداشت. خروار برای اندازهگیری غلهجات، علف و کاه استفاده میشود اما این واژه در گفتار مردم غزنی بهمثابهٔ مثال نیز بهکار میرود مثل یک خروار ظرف شستنی دارم، یک خروار کار دارم. «و امیر روز شنبه سیزدهم این ماه سویِ خروار و خار مرغ رفت و شکاری نیکو کرده آمد و بغزنین باز آمد.» (ج ۲: ٤۲۲). «و آن سرمایی سخت بود و برفی قوی.» (ج ۲: ۵۰۱).

خریطه: کیسه «و باز در خریطههای دیباییِ سیاه نهاده باز فرستاده»، «و از عود و مشک و کافور چند خریطه؛ و دستوری داد تا برود و رسول رفت.» (ج ۱: ۳۸ و ٤۰). این واژه تا هنوز در نزد مردم غزنی پر کاربرد است اما در ایران جای آن را «کیسه» گرفته است در حالیکه در گذشته بین کیسه و خریطه تفاوت وجود داشته و این تفاوت در لهجهٔ امروز غزنی هنوز باقی است.

خسر: به ضم خ و س (خُ سُ) به معنی پدر زن «و امیر گوزگان خُسُر سلطان محمود...سوی گرگان رفت.» (ج ۱: ۲٤۷). «و پس از بازگشتن امیر از آن ناحیت بواسحق که وی خُسُرِ بوالعباس بود بسیار مردم گِرد کرد و مغافصه بیامد.» (ج ۳: ۱۱۱۲).

خشکشد: متحیر و مبهوت شد به اصطلاح خشکش زد. این خبر شنیدم خشک شده ماندم این اصطلاح در لهجهٔ امروز غزنی نیز پرکاربرد است. «و دیگر مقدمان همین گفتند، امیر را ناخوش نیامد و بوالحسن خشک شد و پس از آن پیدا آمد که رأی درست آن بود که آن بیچاره زد.» (ج ۳: ۹۰٦).

خوازه: به فتح (خَ) و (و) ملفوظه قبهای را گویند که در عروسیها زنند «ایشان چون شنیدند که امیر نزدیک نیشابور رسید، خواستند که خوازهها زنند و بسیار شادی کنند.» (ج ۱: ۳٦). «چنانکه از دروازههای شهر تا بازار خوازه بر خوازه و قبّه بر قبّه بود تا شارستان مسجدِ آدینه که رسول را جای آنجا ساخته بودند» (همان: ۳۷). «امیر، خواجه علی را بخواند و گفت مثال ده تا خوازه زنند از درگاه تا در مسجد آدینه و هر تکلّف که ممکن گردد، به جای آرند که آدینه در پیش است و ما به تن خویش به مسجد آدینه خواهیم آمد تا امیرالمؤمنین را خطبه کرده آید.» (ج ۲: ۲۲۱)، (ج: ۲۵۵). این واژه از نگاه تحول زبان و معنا گسترش یافته و امروزه در افغانستان نهتنها برای عروسیها بلکه برای انواعی از داربستها استفاده میشود؛ مانند «برای بازسازی دیوار خوازه لازم است، فلانی از خوازه افتاد».

خوش خوش: نرم نرمک، آهسته آهسته، رفته رفته، بیشتاب، به آهستگی. «سارغ بازگشت و خواجهٔ بزرگ خوش خوش به بلخ آمد.» (ج ۱: ۱۹۹). «احمد مثال داد پیادگان خویش را و با ایشان نهاده بود تا تن بازپس دادند و خوش خوش میبازگشتند.» (ج ۲: ٦۵۳). «پیل را به شتاب راندن و به گام خوش خوش میراندند و سلطان خفته بود تا نزدیک سحر و آن فرصت ضایع شد.» (ج ۳: ۹۳۵).

دکانچه: به معنی مغازه کوچک (ج ۱: ۲٤۸).

دکاندار: یعنی مغازهدار که در افغانستان به جای مغازه و مغازهدار، دکان و دکاندار مورد استعمال است.

دُمادُم: یعنی دنبال هم یا پشت سرهم بودن «و لشکرها دمادم بود و غازی خواسته بود که باز از آب گذر کند تا از این لشکر ایمن شود، ممکن نگشت.» (ج ۱، ۳۷۹). «چنانکه دُمادُم قاصدان آنها میرسیدند و مزد ایشان میدادند.» (ج ۲: ٤۹۷).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.uplamfarsi.ir

دوات: رنگیست برای نقاشی و خطاطی، این واژه تا هنوز در لهجهٔ مردم شهر غزنی از پرکاربردترین واژه‌هاست. «بو نصر دوات و کاغذ بخواست و پیشِ امیر این نامه نبشت و امیر، رضی الله و عنه، دوات و قلم خواست و توقیع کرد و زیر نامه فصلی نبشت که حاجب فاضل بر این که بونصر نبشته است بفرمان ما در مجلس ما اعتماد کند.» (ج ۳: ۸٦۹).

راه بی‌راه: به معنی الا گشتی، بیشتر به کسی گفته می‌شود که بدون هدف سرگردان و حیران باشد. چرا ایقدر راه بی‌راه می‌گردی؟ این (ج ۱: ۲۹)

رقعه: حاجب بلگاتگین رقعه پیش داشت که «خواجه شبگیر این رقعه فرستاده است و گفته است بنده را: «اگر خداوند پرسد و اگر نپرسد که احمد چرا نیامده است، رقعه بیاید رسانید.» امیر رقعه بستد و پیل را بداشتند و بخواند.» (ج ۱: ۲۱۱). این واژه در غزنی و بعضی استان‌های افغانستان کاربرد دارد و معمولاً برای نامهٔ استفاده می‌شود که دانش آموزان در روزهای که غایب هستند و بنا به هر دلیلی به مدرسه نمیاد و نامهٔ به اداره مدرسه یا معلم کلاس‌شان می‌فرستد و دلیل ضروری خود را در آن بیان می‌کند.

روی سیاه: این واژه با تعبیر کنایی در لهجهٔ بسیار از مردم از قدیم تا امروز مورد استفاده است معمولاً در مناظرات میان افراد و گفت و شنودهای روزمره شنیده می‌شود. در لهجهٔ امروز غزنی بجای دروغ گفتن نیز کاربرد دارد؛ مثلاً در گفت و شنود این جمله: «ریس جمهور تصادف کرد». رویت سیاه؛ این عبارت یعنی این خبر حقیقت ندارد و تو دروغ می‌گویی. «پس گفت: بدرنگ و دل‌تنگ همی بینم تو آنی که همه نقش‌های شیطانی را روی سیاه کردهٔ این بدرنگی چیست؟»(مکاتیب، دیباچه: ۷). **بدرنگی** نیز در لهجهٔ امروز با تعبیر بداخلاقی، بدرفتاری و گاهی بدقیافه‌ای مورد استفاده است. با من زیاد بدرنگی نکن یعنی با من زیاد بدرفتاری نکن.

ریش‌خند: سخره و تمسخر. «جاهلان جمله ناپسند کنند= و ز سر جهل ریش‌خند کنند». ریشخند کردن یعنی تمسخر کردن و به استهزا کشیدن از واژگان پرکاربرد امروزی افغانستان است. (همان: ۲۳٦).

ریم: با کسر اول در اصل به معنی چرک به‌کار می‌رود اما در اینجا دل پرریم به معنی دل ناپاک و پرکینه به‌کار رفته است واژه رِیم امروزه در غزنی و بعضی مناطق دیگر افغانستان نیز پرکاربرد است. «خواند کافر ز جحد دل پر ریم= مصحف مجد را بافک قدیم» (همان: ۲۳٦). ناصرخسرو گوید: «چو خون و ریم بپالود خیره از مردم= به دوزخ اندر لابد که خون دهندش و ریم».

زده و کوفته: یعنی به سختی کاری انجام دادن «علی تگین زده و کوفته امروز از ما بیست فرسنگ دور است و تا خبرمرگ خوارزمشاه بدو رسد ما به آموی رسیده باشیم.» (ج ۲: ٤۹۰). این واژه در همین معنا در لهجهٔ امروز غزنی رایج است، امروز زده و کوفته اله به جلسه‌ام رسیدم، زده و کوفته الا فلانی راضی شد.

زمی: به معنی زمین این واژه که از پرکاربردترین واژگان مردم امروز غزنی هست در بخش مقدمه و توضیحات تاریخ بیهقی ذکر شده اما بنده داخل متن ندیدم (ج ۱: ۲۹).

زوار: به معنی امروزی یعنی کسی که زایر امام رضا (ع) هست، این واژه در شهر غزنی در نقش پسوند اسمی برای کسی که در کشور ایران سفر کرده باشد به دلیل زیارت حرم امام رضا علیه اسلام استعمال می‌شود آن‌چنان معمول هست که شاید کسی در ایران سفر کرده ولی به زیارت امام رضا (ع) مشرف نشده باشد نیز به آن زوار گویند مانند قاسم زوار، هاشم زوار، عباس زوار.

سبق: در اصل به معنی پیشی گرفتن بوده اما در افغانستان و غزنی این واژه به معنای درس به‌کار می‌رود. سبق خواندن یعنی درس خواندن. «ساحران عاجز شدند از کار تو = این سبق از موسی عمران تراست» (ج ۱: ۳۲۵).

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴ www.dehkhodaresi.ir

سخت: به معنی خیلی، زیاد و افزون در کاری یا چیزی «و حاجب بزرگ علی بدین اخبار سخت شادمانه شد و نامه نبشت به امیر مسعود و بر دست دوخیلتاش بفرستاد» (ج ۱: ٦)، «عبدالله گفت: همچنان است که می‌گوید و من این صلتِ بزرگ را که ارزانی داشت، به دل و دیده پذیرفتم و منّتی سخت بزرگ داشتم.» (همان: ۲۹). «...و سخت اندیشمند بود.» (همان: ٤۳). «و از دل خرمت او را سخت دوست داشت...، استاد ابونصر را سخت تمام بنواخت و لکن بدان مانست که گفتی محمودیان سخت گناهی بزرگ کرده‌اند.» (همان: ٤٥). «و عظیمت سخت تمام...، سخت تاریک ...، سخت شادمانه شدند...، سخت فراخ و نیکو و گذشته از آن باغ، باغ‌ها و بناهای که امیر مسعود ساخته بود، گوهر سخت قیمتی.» (همان: ٤٦). این واژه در تاریخ بیهقی با بسامد بالای مورد توجه است نویسنده در صفحه ٤٥ و ٤٦ جلد یک، به تکرار به‌کار برده است واژه سخت در گفتار مردم غزنی و دیگر مناطق افغانستان هم به معنی چیزی سفت یا میزان مقاومت یک جسم به تغییر شکل در برابر نیروی خارجی و هم به معنی خیلی، کاربرد دارد مثلاً در توصیف یک شخص خوب می‌گویند فلانی سخت آدم خوب است، یعنی فلانی خیلی آدم خوب است همچنین در جملهٔ این کار سخت دشوار بود یعنی این کار خیلی دشوار بود. شعر از منوچهری: «زآن خجسته سفر این جشن چو باز آمد= سخت خوب آمد و بسیار بساز آمد». ناصرخسرو آورده است: «این جهان پیرزنی سخت فریبنده ست= نشود مرد خردمند خریدارش».

سرایچه: به معنی خیمه کلان «و آن روز سرمای سخت بود و برفی قوی و مثال‌ها داده بود تا وثاق غلامان و سرایچه‌ها ساخته بودند بنشابور نزدیک بد و دورتر قوم را فرود آورد.» (ج ۲: ۵۰۱)؛ اما در غزنی و دیگر مناطق افغانستان به اتاق مهمانسرا که بزرگ‌تر از اتاق‌های نشیمن هست گفته می‌شود.

سری سبز و روی سرخ: این دو اصطلاح از معروف‌ترین کنایات در زبان فارسی بوده و در غزنی نیز از پر کاربردترین اصطلاحات است که برای موفقیت، کامیابی و نام نیکی افراد استفاده می‌شود.

سر تو سبز باد و روی تو سرخ آنکه بدخواه در عذابِ الیم (ج ۲: ۵۱۸).

سوزنی نیز سرِسبز را به معنی جوان صاحب دولت و کامکار آورده است:

فرس بیرون فکن میدان فراخ است/ تو سرسبزی و دولت سبز شاخ است (دهخدا)

نظامی سرخ رویی را به معنی رونق و خرمی به‌کار می‌برد و می‌فرماید:

در بهار سرخ رویی همچو جنت غوطه داد/ فکر رنگین تو صائب خطهٔ تبریز را (دهخدا)

صائب آن را به معنی عزت و آبرو و حرمت و اعتبار به‌کار برده است.

سُمچ: نقب و حفره: این واژه نه‌تنها در غزنی بلکه در تمام شهرهای افغانستان کاربرد دارد «امیر برنشست و پیشکار رفت به نفس عزیز خویش و منجنیق‌ها بر کار کرد و سنگ روان کردند و سُمچ گرفتند...» (ج ۱: ۱۷۰).

سیرخورده: به معنی شکم سیر و شکم انباشته، در لهجهٔ امروز غزنی این واژه معمولاً مفهوم کنایی و بار منفی به خود گرفته است و برای کسی که زندگی مرفه‌تری داشته باشد و به دیگران خرده‌گیری کند، گفته می‌شود یا برای مثال زبانزد شده است. فلانی سیرخورده‌شده یعنی وضعیتش خوب است و حال فقیران و گرسنگان را درک نمی‌کند. نزدیک به سرمایه‌دار و پولدار. «سیرخورده گرسنه را مست و دیوانه پندارد گناه ما راست که برین صبر می‌کنیم.» (ج ۲: ٤٥٩).

شارستان: به معنی شهرستان «و بنده بگتگین حاجب با خیل خویش و پانصد سوار خیاره در پای قلعت است در شارستان رتبیل فرود آمد.» (ج ۱: ٤)، (ج ۱: ۳۷).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

شرط نیست: رسم نیست، درست و جایز نیست این عبارت معمولاً در معاملات بین طرفین جاری می‌شود و در میان مردم غزنی رایج است. این کار شرط نیست، از اول این شرط بود ولی در آخر این شرط را قبول نکرد «و حال این ابوالقاسم یک جای بازنمودم در این تاریخ، دیگر بار گفتن شرط نیست.» (ج ۳: ۸۹۵).

حافظ فرماید: بر بساط نکته‌دانان خودفروشی شرط نیست/ یا سخن دانسته گو ای مرد بخرد یا خموش

شریر: بیسار شر و بد کردار از کلمات پرکاربرد مردم غزنین است و معمولاً برای افراد فتنه‌انگیز و شورانگیز گفته می‌شود؛ فلانی خیلی شریر است یا فلانی خیلی شرور است. «و مردی بود که او را یعقوب جندی گفتندی، شِریری، طماعی، نادرستی...» (ج ۳: ۱۱۰٤).

شَغا: به معنی تیردان بوده که امروزه در گفتار شهر غزنی یا شاید بتوان گفت از فارسی جدید حذف شده باشد بنده با این واژه مواجه نشدم. «کمر و شمشیر و شَغا و نیملنگ بر میان بسته.» (ج ۲: ٤٤٠).

شَغَب: به معنی شور انگیختن، فتنه انگیختن. این واژه در لهجهٔ امروز غزنی در همین معنی مورد کاربرد است. «و با بانگ و شَغَب و خروش می‌آمدند دوان و پویان.» (ج ۲: ٤۲٥).

شوربا: آبگوشت «علی امروز نزدیک بنده باشد و دیگر بندگان که با وی‌اند که بنده مثال داده است شوربائی ساختن، سلطان به تازه رویی گفت: سخت صواب آمد...» (ج ۱: ٤۹). شوربا و آبگوشت هر دو در لهجهٔ مردم امروز غزنی وجود دارد. شوربا در اکثر شعر شاعران آمده هست مثلاً در نظامی آمده است: هر روز از برای سگ نفس بوسعید= یک کاسه شوربا و دو تا نانت آرزوست.

شیربچه: استعاره از پسر دلیر و شجاع است. این واژه تا امروز در غزنی برای توصیف افراد شجاع به‌کار می‌رود. «آن شیربچه ملک‌زاده‌یی سخت نیکو بر آمد و برهمه آداب ملوک سوار شد و بی‌همتا آمد.» در این جمله شیربچه استعاره دارد و واژه «سوار» نیز در معنی کنایی یعنی او شیربچه در همه آداب و اموری مملکت داری چیره‌دست و بی‌نظیر شد، به‌کار رفته است. همچنین واژه سوار از لحاظ تحول معنی نیز از معنی کسی که سوار اسب یا هر وسیلهٔ دیگر گفته می‌شد به معنی چیره‌دستی تحول یافته است (ج ۱: ۱٦۰).

شیرِمرغ: این اصطلاح یکی از ضرب‌المثل‌های رایج مردم غزنی هست و تا امروز برای چیزهای کم‌یاب و نادر استفاده می‌شود. «و نیکوداشت‌ها هر روز به زیادت بود، چنانکه اگر بمثل شیرِمرغ خواستی در وقت حاضر کردی.» (ج ۱: ٥۸).

طرقیدن: به معنی ترکیدن «گفت: خداوند را بر منظر باید نشست و یحیی و پسرانش و دیگر بندگان را بنشاند و بیستانید تا هدیه پیش آرند و دل‌های آل‌برمک بطرقد و مقرّر گردد خاص و عام را که ایشان چه خیانت کرده‌اند.» (ج ۲: ٦٤۲).

عید روزه: عید رمضان «پس از عید روزه دوازده روز نامه رسید...» (همان، ٦۸).

غریو: به کسر (غِ رِ) اسم مصدر از غریویدن و با غریدن از یک ریشه می‌باشد. به معنی بانگ و ماتم و فغان و گریه و زاری «خطیب برفت و این پیغام داد. آن مغرور آل بویه و غوغا درجوشیدند و یکبار غریو کردند و چون آتش از جای درآمدند تا جنگ کنند.» (ج ۱: ۳٥). «اگر خواست و نخواست او را تنها از قلعه رود آورد آوردند و غریو از خانگیان او برآمد.» (همان: ٦۰)، «و آواز به آواز دیگر بوق‌ها پیوست و غریو بخاست...» (ج ۲: ٥۰۷). «غریوی سخت هول از خلق بر آمد و بیم فتنه بود تا تسکین کردند؛ و نماز دیگر بگزاردند و باز گشتند.» (ج ۳: ۸۸٤). این واژه در سرتاسر شهر غزنی تا امروز به همین معنی مورد استفاده است مثلاً بچه‌ای دارد گریه می‌کند مادرش با ناراحتی می‌گوید کمتر غریو کن بچه! این واژه در اشعار کسائی، رودکی، فردوسی، فرخی، عنصری، منوچهری و اکثر از شاعران دیگر نیز آمده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

فردوسی: غریو آمد از شهر توران زمین/ که سهراب شد کشته بر دشت کین

خاقانی: هرزمان از خرمی نصرت برآوردی غریو/ کآفرین باد آفرین بر دست و تیغ شهریار (ترجمه تاریخ یمنی: ۱۵۹)

غلط: به معنی اشتباه کردن در کاری یا سر زدن خطایی از کسی «گفته است غمناکان را شراب باید خورد تا تفت غم بنشاند، بزرگ غلطی است؛ بلی درحال بنشاند و کمتر گرداند، اما چون شراب دریافت و بخفتند خمار منکر آرد که بیدار شوند و دوسه روز بدارد.» (ج ۱: ٦).

فردا‌روز: یعنی روز دیگر این واژه در غزنی از واژه‌های بسیار پرکاربرد است. «بباید رفت و از من درین باب پیغامی سخت گفت جزم و بی‌محابا به درد تا فردا روز که این زشتی بیفتد و باشد که پشیمان شود...» (ج ۲: ٤٠٨).

قدید: گوشت خشک که به آن گوشت لاندی نیز گویند مردم شهر غزنی و بعضی مناطق دیگر افغانستان گوسفند را زبح می‌کنند و گوشت آن را به هر نحوی ممکن خشک می‌کنند و در طول زمستان از آن گوشت استفاده می‌کنند. دهخدا آن را گوشت کفانیده و پاره کرده و خشک شده آورده است. «مانکِ علی میمون بر عادت خویش بسیار آچار فرستاد و بر آن پیوست قدید و هر چیزی و از مکائیل بزّاز که دوست او بود درخواست تا آن را پیش برد.» (ج ۱: ۱۷۹).

قَوی: [قَ وی ی] زورمند، توانا، محکم، استوار «و این پلِ بامیان در آن روزگار برین جمله نبود، پلی بود قوی به ستون‌های قوی برداشته و پشتِ آن دور سنه دکان برابر یکدیگر، چنانکه اکنون است.» (ج ۲: ٤١١). این واژه در گفتار امروز غزنی معمولاً برای توصیف افراد به‌کار می‌رود نه اشیا و اجناس، مانند قوی پیکر، قوی‌دست، قوی هیکل و...

قیل و قال: بحث و گفت‌وگو، داد و فریاد کردن؛ فلانی زیاد قیل و قال بلد است. «و گفت خنک بونصر مشکان! که در عزّ کرانه شد و این روز نمی‌بیند و این قال و قیل نمی‌شنود.» (ج ۳: ۹٤۸).

کاشکی: به معنی ای کاش «و کاشکی مرده بودیمی و این رسوائی‌ها ندیدیمی.» (ج ۳: ۹۱۱)، «تمنّی کردم که کاشکی من چون ایشان بودمی در عزّ تا ذل نباید دید.» (ج ۳: ۹۲۲).

کَرّت: به معنی دفعه، بار و مرتبه (دهخدا). «درین راه به چندین کرّت گفت دریغ آل برمک! سخن یحی مرا امروز یاد می‌آید». (ج.۲: ۲٤۷). این واژه تا هنوز در تمام نقاط شهر غزنی با بسامد بالایی مورد استفاده است البته بدون تشدید شاید در گذشته مشدد بوده یا خیر؟ بنده از جریان تحول این واژه آگاهی لازم را ندارد اما از لحاظ معنایی تفاوتی ندارد. مسعود سعد سلمان که زادگاهش در محلهٔ نای‌قلعه شهر غزنی هست نیز از این واژه با همین معنا فروان به‌کار برده است.

کَندو: به فتح اول به معنی ذخیره‌گاه گیلی برای غله‌جات که تا هنوز در شهر غزنی برای نگهداری آرد و غله‌جات استفاده می‌شود. مُدل جدید از آهن ساخته شده و در بازارها خرید و فروش می‌شود. «و گفت: کوتوال نبشته است و گفته: بیست و اند هزار فقیز غلّه در کندوها انبار کرده شده است، باید فروخت یا نگاه باید داشت؟ ما را بغزنین چندین غلّه است و اینجا چنین درماندگی، ندیمان تعجب نمودند.»، «بیست و اند هزار قفیز غله در کندوها انبار کرده.» (ج ۳: ۹٤۰). قفیز در این جمله به معنی پیمانه آمده است که در فارسی امروز نیامده است احتمالا جزء واژگان متروک قرار گرفته باشد.

کور: بسته کردن این واژه که معمولاً برای بستن چشم به‌کار می‌رود اما در غزنی علاوه بر آن برای سر پوشیدن یا بستن اشیا مانند کاسه، قابلمه، چاه آب نیز مورد استفاده است. «چاه‌های که بردرِ حصار بود مخالفان بینباشته بودند و کور کرده تا ممکن نگردد آنجا فرود آمدن.» (ج ۳: ۹٦۳).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.aryanmehr.ac.ir

گرانی: «ابرام و گرانی می‌باید کشید اگر سخن را دراز کشم.» (ج ۲: ٤۲۲). این واژه در تاریخ بیهقی با معنی آزار و رنج یا مشقت آمده ولی در فارسی امروز این معنی از بین رفته و واژهٔ گرانی معنی بالابردن قیمت و هزینه‌های بالا را به خود گرفته است. ابوالقاسمی در کتاب تاریخ زبان خود این نوع واژگان را ذیل تحول معنی آورده است.

گِرد: به معنی دور و بر، کنار «و لشکری چندانکه آنجا گنجیدند فرود آمدند و دیگران گِرد باغ و بسیار خوردنی و نُزل ساخته بودند.» (ج ۳: ۸۸٤). این واژه امروزه در شهر غزنی پرکاربرد است؛ ما گِرد عروس بودیم، شاگردان گِرد استاد را فراگرفتند.

گرم و سرد چشیدن: کنایه از گذراندن روزهای خوب و بد «از چهارده‌سالگی بخدمت این پادشاه پیوست و در خدمت وی گرم و سرد بسیار چشید و رنج‌ها دید و خطرهای بزرگ کرد.» (ج ۱: ۱٦۳). این اصطلاح تا امروز در میان مردم غزنی باقی هست.

گَز: به معنی واحد اندازه‌گیری به جای متر و سانتی‌متر این واژه تا امروز از پرکاربردترین واژه‌های مورد استعمال شهر غزنی است. «و او از آن چندان باغ‌های خرّم و بناها و کاخ‌های جدّ و پدر و برادر به چهار پنج گز زمین بسنده کرد و خاک بر وی انبار کردند.» (ج ۲: ۵۱۳).

گوشمالی: تنبیه کردن «این گوشمالی‌ها مرا سود خواهد داشت» (ج ۱: ۲۳).

لاف: به معنی خودستایی به دروغ، دعوی باطل. «در جمله هر کی لاف از صورت زند شیطانی است و هر کی مباهات به صفت کند رحمانی است.» (مکاتیب، ۱۳٦۲: ۱۱۵). ناصرخسرو گوید: جواد از ابر و لاف از رعد است.

لنگی: یعنی عمامه این واژه هم با تلفظ لنگی و هم لنگوته در لهجهٔ امروز غزنی مورد استفاده است. «...و من با ایشان پیادگی کُند و با لنگی منفرس و چنان واجب کندی که ایشان بنوشتندی و من بیاموزمی و چون سخن گویندی، بشنومی.» (ج ۱: ۱٦۱).

لوک: این واژه انگار از روزگار بیهقی تا امروز از معنی کسی که با دو زانو و کف‌های دست راه برود به معنی چیزی ضخیم تحول یافته است. در لهجهٔ امروز غزنی به معنی چیزی با ضخامت بالا یا عکس باریک به‌کار می‌رود؛ مثلاً این چوب باریک است و این دیگری لوک‌تر است؛ اما در لغتنامه‌ها به معنی چار دست و پا راه رفتن آمده است.

زآسمان هنر بر آمد جم/ باز شد لوک و لنگ دیوِ رجیم (ج ۲: ۵۱۷)

مارِدُم کنده: این تعبیر کنایی در میان مردم شهر غزنی بسیار معمول است و برای کسی که از افرادی دیگر صدمه دیده و سخت خشمگین است و برای انتقام می‌کوشد، گفته می‌شود. (ج ۲: ٤۳۵)

مانده شدن: خسته شدن، ماندگی یعنی خستگی «چون روز گرم‌تر شد و مخاذیل را تشنگی دریافت و مانده شدند نزدیک نماز پیشین حسن فرمود تا علامت بزرگ را پیش‌تر بردند و...» (ج ۱: ۳۵). مردم غزنی برای عرض خسته نباشید از لفظ مانده نباشید استفاده می‌کنند این اصطلاح از رایج‌ترین اصطلاحات فارسی این شهر است.

مرد پخته: با تعبیر کنایی به معنی آدم هوشیار و با تجربه «و او مردی پخته و عاقبت نگر است چیزی نکرده که از عهدهٔ آن بیرون نتواند آمد.» (همان: ٤۸).

مردار: چیزی کثیف «به خاک مردار اکنون ز غایت کف تو = ترنج زرین روید ز خاک بار آور» (همان: ۲۲۲). این واژه نه‌تنها در غزنی بلکه در تمام نقاط افغانستان پرکابرد است؛ اما در ایران جای آن را واژه «کثیف» گرفته است.

مرداری: به معنی جنجال در کاری یا معامله‌ای «و با خود گفتم این چنین مرداری و نیم کافری بر من چنین استخفاف می‌کند و چنین گزاف می‌گوید».

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.argomandani.ir

مشهد: این واژه در تاریخ بیهقی در دومعنی ذکر شده است ولی امروزه با یک معنی یعنی محل شهادت در زبان فارسی به‌کار می‌رود. «وصیت بکرد تا تابوتش به مشهد علی موسی‌الرضا رضوان الله علیه بردند به طوس.» (ج ۳: ۸۷۰). مشهد در معنی دیگرش پیش چشم بوده یا به شاهد عینی گفته می‌شده که امروزه در جمع واژگان متروک قرار دارد. «این جواب به مشهد من داد که عبدالغفارم.» (ج ۱: ۱۸۲).

موزه: کفش ساق بلند که در ایران امروز بیشتر به جای آن از چکمه استفاده می‌شود اما در لهجهٔ امروز غزنی موزه مورد استفاده است. «گفت: ابوبکر حصیری را و پسرش را خلیفه با جبّه و موزه بخانهٔ خواجه آورده...». (ج ۱: ۲۱۲). «سی غلام اندر آمدند و او را بگرفتند و قبا و کلاه و موزه از وی جدا کردند.» (ج ۱: ٤۹). «خار در موزه‌اش افتاد و سخت بترسید» (ج ۱: ۲۸۸). در ایران امروزی واژه موزه به نمایشگاهی از آثار باستانی و عتیقه اطلاق می‌شود؛ اما در افغانستان برای این منظور از واژه موزیم انگلیسی به صورت متداول استفاده می‌شود. قمبر علی تابش یکی از شاعران و نویسندگان معاصر افغانستان در یکی از مقالاتش می‌گوید بیم آن می‌رود که این واژهٔ موزه فارسی در ایران با واژه موزه فرانسوی متروک نشود به این دلیل که آن موزهٔ که برای نمایش آثار عتیقه به‌کار می‌رود واژه فرانسوی نه این موزه فارسی که به کفش ساق بلند یا همان چکمه اطلاق می‌شود.

مهمات: به معنی تجهیزات اما در تاریخ بیهقی به معنای کارهای مهم آمده است. «به دیوان باید رفت که مهمات ملک بسیار است.» (ج ۱: ٥٤).

ناغه: به معنی جریمه کردن. اگر در فلان قرار نیامدی ناغه هستی یعنی اگر نیایی جریمه هستی این واژه در لهجهٔ عامیانه امروز از پرکاردترین واژگان است و معمولاً در دورهمی‌های خودمانی استفاده می‌شود. «اما در این پسر هیچ علامتی نمی‌بینم این گفت و باز گشت و پسر را فرمود که هر روز این جا بزیارت بیایی تا چهل روز ناغه نکنی.» (همان: ۲٤۷).

نَبسگان: به فتح اول و دوم و سوم جمع نبسه بمعنی نوادهٔ دختری یا پسری این واژه در لهجهٔ امروز غزنی به صورت نواسه درآمده و به جای نوه به‌کار می‌رود. «نزدیک طغرل رفت بسلام با فرزندان و نَبسگان و شاگردان و کوکبه‌یی بزرگ؛ و نقیبِ عاویان نیز با جملهٔ سادات بیامدند.» (ج ۳: ۸۸٤).

نماز پیشین: نماز ظهر (ج ۱: ۳٥)، «و خواجهٔ بزرگ احمدحسن هر روزی به سرای خویش به در عبدالاعلی بار دادی و تا نماز پیشین بنشستی و کار می‌راندی.» (همان: ۳۹٦)، (ج ۲: ۳۹٦)، (ج ۲: ۳۹۷)، (ج ۲: ٤۰۲)، (ج ۲، ٤۰٦)، (ج ۲: ٤۱۲)، (ج ۲: ٤۸٥)، (ج ۲: ٥۰۷)، (ج ۲: ٦۸۱)، (ج ۲: ٦۹۲)، (ج ۲: ۷۰۸)، (ج ۲: ۷۲۱)، (ج ۲: ۷۲۷)، (ج ۲: ۷۳٥)، (ج ۲: ۷٤٦)، (ج ۳: ۸۷٤)، (در تاریخ بیهقی به جای نماز ظهر از این واژه استفاده شده است که در افغانستان و شهر غزنی تا امروز مورد استفاده است.)

نماز خفتن: نمازعشاء: این واژه نیز مانند سه مورد پیشین در افغانستان پرکاربرد است. «و مثال و نامه‌ها نبشتند و بفرستادند و خیلتاشی و مردی از عرب از تازندگان دیوسواران نامزد شدند و نماز خفتن را سوی تگیناباد رفتند؛ والله اعلم بالصّواب». (همان: ٤۲)، (ج ۱: ۲۷٥)، (ج ۱: ۲۷۸)، (ج ۲: ۳۹۹)، (ج ۲: ٤۱۰)، (ج ۲: ٤۱۱)، (ج ۲: ٤۹۰)، (ج ۲: ۷۳۷)، (ج ۳: ۸۸۸)،

نماز دیگر: نماز عصر (ج ۱: ۲۱)، (ج ۱: ۲۹)، (ج ۱: ٤۱)، (ج ۱: ۳٦)، «و من اینجام تا همگان را بخوبی و نیکویی براثر وی بیارند، چنانکه نماز دیگر را بسلامتی نزدیکِ وی رسیده باشند.» (ج ۱: ٦۰)، (ج ۱: ۲٦٦)، (ج ۱: ۲۷۸)، (ج ۲: ٤۱۰)، (ج ۲: ٦٦۲)، (ج ۲: ٦٦٥)، (ج ۲: ٦۹۲)، (ج ۲: ٦۹٦)، (ج ۲: ۷۰٤)، (ج ۲: ۷۱٥)، (ج ۲: ۷۱۹)، (ج ۳: ۸۷٤).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱ اردیبهشت ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نماز شام: نماز مغرب «و نماز شام فرمود سلطان تا جواب نامهٔ حشم تگیناباد را بازنبشتند با نواخت...» (ص، ٤٢). «و آنجا چیزی خوردمی و نماز شام باز گشتمی.» (همان: ٥٨)، (ج ١: ٢٥٠)، (ج ١: ٢٥٣)، (ج ٢: ٦٢٦)، (ج ٢: ٦٦٣)، (ج ٢: ٦٨٢)، (ج ٢: ٧١٠)، (ج ٣: ٩٠٧).

نومید: ناامید بودن در لهجهٔ امروز مردم غزنی این واژه معمولاً در میان زنان با بار منفی و رکیک‌گوی استفاده می‌شود مثل نومید شده فلانی آمد، فلانی که این کار را در حق ما کرده الهی از زندگی‌اش نومید شود. «از مسعدی شنودم وکیل در که خوارزمشاه سخت نومید گشت و بدست و پای بمُرد اما تجلّدی تمام نمود تا بجای نیارند که وی از جای بشده است.» (ج ١: ٥١).

وسمه: حنای مجنون: پودر گیاهی که مردم از آن برای رنگ کردن محاسن و موهای‌شان استفاده می‌کنند. «از مهر تو ستاند و ز کین تو دهد = ابروی شام وسمه و پستان صبح شیر» (مکاتیب: ١٧٤). در این بیت لف و نشر غیر مرتب، اضافه‌های استعاری و تشبیهی به‌کار رفته است از جمله وسمه به ابروی شام تشبیه شده و شام استعاره از انسانی است که ابروی سیاه دارد. وجه شبه در این ترکیب سیاهی ابرو و وسمه و شام است.

ولایت: در افغانستان به جای واژهٔ اُستان از واژهٔ ولایت استفاده می‌شود. «چنانکه رعایا و ولایت‌ها آسوده گردند و ازین گریختن و تاختن و جنگ و جدال و شورش بازرهید.» (ج ٣، ٩١٧).

یخ: هوای سرد این واژه در غزنی پر کاربرد است مثل هوا یخ شد، آب شیر یخ است. بیرون یخ بود مرا بسیار یخ کرد. «وزیر گفت: من بهیچ حال صواب نمی‌بینم در چنین وقت که آب براندازند یخ شود لشکر کشیده آید.» (ج ٣: ٨٩٤).

یکسره: به معنی یک دست شدن با کسی یا تسویه حساب کردن با کسی «آنچه دزدان را رای آمد بردند و شدند _بدکسی نیز که با دزد همی یکسره شد» (ج ١: ٦١).

یله‌کردن: به کسر اول و فتح دوم به معنی واگذار کردن، رها کردن و ترک کردن. این واژه در گفتار امروز مردم غزنی بسیار پرکاربرد است. این کار را به من یله کن من انجامش می‌دهم. «و امیر محمود به بلخ بود، برایستاد نکرد او را که نیشاپور بربگتوزون یله کند.» (ج ٣: ٩٧٣). «راست که از بغلان برفت و بدشمن نزدیک‌تر شد، آن احتیاط یله کردند و دست به غارت برگشادند...» (ج ٣: ٩٨٣).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۲ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نتیجه‌گیری

در تاریخ بیهقی بسیاری از کلمات و عباراتی است که با گفتار امروز شهر غزنی همسانی‌های زیادی دارد. ولی در مکاتیب سنایی بسامد چنین واژگان کمتر از تاریخ بیهقی است. با توجه و بررسی چنین موضوع در دیوان شعر سنایی نگارنده به این نتیجه می‌رسد که شاید نثر سنایی در مکاتیب دچار دخل و تصرف نویسنده و مصححان مکاتیب شده است که ایشان به معیار نویسی آن تلاش کرده باشد. از آن جایی که شعر با توجه به وزن و قافیه آن کمتر مورد دخل و تصرف قرار می‌گیرد تعداد واژگان رایج یا لهجهٔ مردم غزنی در دیوان سنایی بسامد بالایی دارد و دانشجوی دکتری در دانشگاه تهران درحال تحقیق و بررسی آن واژگان در دیوان سنایی قرار دارد تحقیق در این زمینه می‌تواند بسیاری از ابهامات زبان فارسی و متون کهن را از بین ببرد. همچنین در متن تاریخ بیهقی کلمات دیده می‌شود که نه‌تنها در شهر غزنی و افغانستان کاربرد ندارد بلکه در زبان فارسی یا از لحاظ معنایی یا از لحاظ واژگانی تطوّر و تحول یافته یا متروک شده است. باید چنین واژگان ذیل بحث متروک شدن واژه قرار گیرد و این بحث مورد توجه این پژوهش نیست؛ اگر چه که به دلیل تطبیقی بودن واژگان تاریخ بیهقی با گفتار امروز شهر غزنین ناگزیر در جای جای از چنین واژگان نمونه آورده شده است. در مورد تاریخ بیهقی پژوهش آقای قنمبر علی تابش و توصیه‌های ایشان نسبت به بررسی کلمات خاص تاریخ بیهقی بسیار

راه‌گشاست. ایشان هم در مقدمه و هم در نتیجه اشاره نموده که این تحقیق بصورت گذرا بوده و جوانان می‌تواند به دقت تمام، متن تاریخ بیهقی را بخواند و برای رفع ابهام در متن این اثر به بررسی واژگان، اصطلاحات و تعبیرات خاص را بپردازند.

منابع

- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۹). ***تاریخ زبان فارسی***، تهران: سمت.
- بیهقی، ابوالفضل محمّد بن حسین (۱۳۸۱). ***تاریخ بیهقی***، به کوششِ خلیل رهبر، سه جلد، تهران: انتشارات مهتاب.
- تابش، قنمبر علی (۱۳۹۲). «همسانی‌های متن بیهقی با لهجه امروز غزنی». ***همایش بین المللی غزنه و زبان وادب فارسی***.
- جیمس، دارمستتر (۱۳۸٤). ***مجموعه قوانین زردشت (وندیداد اوستای)***، مترجم: موسی جوان، تهران: دنیای کتاب.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رواقی، علی (۱۳۸۱). ***ذیل فرهنگ‌های فارسی***. تهران: انتشارات هرمس.
- سنایی، مجدودبن آدم، نذیراحمد (بی‌تا). ***مکاتیب سنائی***، بی‌جا.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۸). ***فرهنگ اشارات***، تهران: انتشارت میترا.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۸). ***تاریخ ادبیات در ایران و در قلمرو زبان فارسی***، تهران: انتشارات فردوس.
- عتبی، محمد بن عبدالجبار (۱۳۷٤). ***تاریخ یمینی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فیاض، محمدحسین (۱۳۹۳). ***شعر امروز غزنی***، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی اکو.
- کاظمی، محمد کاظم (۱۳۹۲). «نگاهی به شعر امروز غزنی». ***همایش بین المللی غزنه و زبان و ادب فارسی***.
- کیانی، محمد فاضل (۱۳٤۱). ***غزنی، بستر تمدن شرق اسلامی***، ج ۱ و ۲، تهران: مؤسسهٔ انتشارات عرفان.
- محمد کاظم، کهدویی (۱۳۹٤). «جایگاه غزنه، عرفان و ادب فارسی». ***گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران***.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

الگوی زن‌مداری در آثار پروین اعتصامی و سیمین دانشور

یحیی آقایی
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
yahya.aghayi91@gmail.com
رقیه موسوی
کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور جهرم، فارس، ایران
simorgh13130@gmail.com

چکیده

از گذشته تاکنون زنان در هر دوره‌ای به‌تناسب جایگاه اجتماعی خود فعالیت‌های بسیاری داشته‌اند و تأثیر کوتاه‌مدت یا عمیقی بر جریان‌های اجتماعی و فرهنگی روزگار خود گذاشته‌اند. بررسی وضعیت زنان در جامعه همواره یکی از مسائل حائز اهمیت است. در جریان انقلاب مشروطه و پس از آن، موضوع زن و حقوق و مسائل او در ایران مورد توجه قرار گرفت و در آثار شاعران زن و مرد انعکاس یافت. آنچه از مسائل مربوط به زنان در آثار شاعران و نویسندگان زن انعکاس یافته است واقعی‌تر و محسوس‌تر است؛ زیرا آن‌ها فقط تماشاگر این مسائل نبوده‌اند و با تمام وجود دغدغه و مشکلات زنان را لمس کرده‌اند. هدف از این پژوهش تحلیل و بررسی دیدگاه شاعران و نویسندگان دربارهٔ اهمیت و جایگاه زنان در اجتماع است. در میان زنان شاعر و نویسنده، پروین اعتصامی و سیمین دانشور بیشتر از دیگران به این موضوع پرداخته‌اند و آثار آن‌ها در حقیقت فریادی بی‌صدا علیه مردسالاری آن زمان است. شاید ظهور زنانی در جامعه ادبیات آن روز پدیده‌ای غیرمعمول و نوعی سنت‌شکنی بود. در این پژوهش به‌روش توصیفی- تحلیلی آثار پروین اعتصامی و سیمین دانشور را مورد تحلیل و بررسی قرار داده و مفاهیم و مضامین مشترک آثارشان را با یکدیگر مقایسه کرده‌ایم تا نقاط مشترک و تفاوت آن‌ها و نوع تأثیری که بر جامعه داشته‌اند و یا از جامعه پذیرفته‌اند را بیان کنیم. هر دو شاعر مسائل مربوط به زنان آن روزها را بیان کرده‌اند. پروین با صدایی آرام در پوششی از کنایه‌ها و آرایه‌های ادبی و سیمین دانشور با صدایی رساتر در قالب داستان‌هایی با شخصیت نمادین زن. شخصیت زنانی که باید آن‌گونه باشند و داستان‌هایی که بیشتر قهرمانان آنان زنان هستند از طبقات ضعیف و متوسط و بالای جامعه. براساس این پژوهش دریافتیم اگرچه زنان از حضور در اجتماع آن زمان محروم بوده‌اند، با آثاری که از خود به‌یادگار گذاشته‌اند نه‌تنها بر مردم و اجتماع آن روز، بلکه بر نسل‌های آینده نیز تأثیر گذاشته‌اند و فریاد عدالت‌خواهی آن‌ها در همهٔ اعصار به گوش می‌رسد.

واژگان کلیدی: زن، آزادی، پروین، مردسالاری، سیمین.

۱. مقدمه

ادبیات آینهٔ تمام‌نمای جامعه است. آثار ادبی، مسائل اجتماعی جامعه را گاه به‌صراحت و گاه به زبان طنز و کنایه و... بیان کرده‌اند و گاه این آثار در نشان دادن مسائل اجتماعی از آثار تاریخی پیشی گرفتند.

«زن در جامعهٔ سنتی ایران، با توجه به جنسیت خود باید مطیع، کم‌حرف، گوشه‌گیر باشد. این سرنوشت را با بار جهالتی اجباری به‌ناچار مظلومانه و صبورانه تحمل می‌کند و باید ذهنی ایستا رو به سنت گذشته داشته باشد.» (کراچی، ۱۳۸۳: ۲۹) یکی از مسائلی که در آثار شاعران و نویسندگان به‌ویژه زنان حائز اهمیت است نوع نگاه جامعه و اجتماع به زنان است. نگاهی که شاید هنوز ردّپایی از جاهلیت داشته باشد.

بحث آزادی و آموزش زنان قبل از ایران در مصر مطرح شد و به‌تدریج به سایر کشورهای عربی گسترش یافت. به‌دلیل شباهت شرایط سیاسی و اجتماعی کشورهای عربی و ایران به‌سرعت به ایران رسید. زن در آثار زنان آن روزگار نقش‌هایی دارد که سه نقش مادری، همسری و معشوقی برجسته‌ترین آن‌هاست و این سه نقش مانعةالجمع نیستند. (زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۳۵)

دستغیب معتقد است: «ادبیات زنانه در دو گرایش کاملاً متضاد نمود می‌یابد. نخست گرایشی که می‌خواهد شأن اجتماعی زن را بالا ببرد، ستم دیدگی او را عریان سازد و او را آگاه کند که زن می‌تواند هم‌دوش مرد در کارهای اجتماعی مشارکت جوید؛ این همان گرایشی است که در داستان‌های سیمین دانشور، به‌ویژه جزیرهٔ سرگردانی او بازتابیده شده است. گرایش دوم گرایشی است که به عرضهٔ جسم و جنس می‌پردازد و مروج نوعی بی‌بندوباری و مخرب اساس خانواده است. گرایش دوم در جامعهٔ ما جایی ندارد و همان‌طور که زندگانی عشرت در جزیرهٔ سرگردانی نشان می‌دهد، روابط مرد و زن را کدر و مغشوش و بنیاد خانواده را متزلزل می‌کند.» (دستغیب، برگرفته از ده باشی، ۱۳۸۳: ۵۱۷-۵۱۸)

در این پژوهش قصد داریم با تحلیل بررسی آثار پروین اعتصامی و سیمین دانشور مضامین و مفاهیمی که در آثار خود به‌کار برده‌اند را با مسائل اجتماعی آن زمان تطبیق دهیم و به این نکته پی ببریم که آثار شاعران و نویسندگان تا چه اندازه بر اجتماع آن زمان تأثیر گذاشته و چگونه در بیان مضامین و مفاهیم آثار خود از اجتماع تأثیر پذیرفته‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

www.anjomanfarsi.ir

از دیرباز دربارهٔ آثار شاعران و نویسندگان ایرانی پژوهش‌های بسیاری انجام شده است و آثار آنان را از جنبه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند. ازآنجاکه یکی از مسائل اجتماعی که در آثار بیشتر شاعران و نویسندگان به‌ویژه زنان بیان شده است مسئلهٔ اهمیت و جایگاه زن در اجتماع است و در این رابطه تحقیق و پژوهشی انجام نگرفته است و در این پژوهش قصد داریم به‌روش توصیفی- تحلیلی، الگوی زن‌مداری را در آثار پروین اعتصامی و سیمین دانشور مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم. هرچند حوزهٔ فعالیت این دو کمی تفاوت دارد و پروین با زبان شعر و سیمین در قالب داستان به بیان این موضوع پرداخته‌اند، محتوا و درون‌مایهٔ آثار آن‌ها مشترک است و هر دو مسائل اجتماعی مربوط به زنان را در قالب اشعار و داستان‌هایی که قهرمانان آن‌ها زنان جامعهٔ خود هستند به زیباترین شکل نشان داده‌اند. با تحلیل و بررسی و مقایسه آثار آن‌ها قصد داریم به نقاط مشترک و تفاوت دیدگاه آن‌ها در این موضوع پی ببریم.

- دکتر صحرایی، قاسم، دکتر خسروی شکیب، محمد، نقد اصالت زن در شعر پروین اعتصامی، بهار ۱۳۸۹. پژوهشگران در این پژوهش با تحلیل و بررسی اشعار پروین اعتصامی ارزش جایگاه اصلی زن را بیان می‌کنند.

ـ دکتر مدرس زاده، عبدالرضا، ارباب سلیمانی، صدیقه، زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب، این پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه پروین تحت‌تأثیر شاعران پیشین قرار گرفته است، اشعار او از نظر معنی و فکر کاملاً ابتکاری هستند.

ـ حسن لی، دکتر کاووس، سالاری، قاسم، نشانه‌های فمنیسم در آثار سیمین، سال: بهار و تابستان ۱۳۸۶، نویسندگان در این پژوهش نشان می‌دهند هرچند تعریف واحدی برای فمنیسم وجود ندارد، هستهٔ همهٔ مباحث فمنیستی را زن و مسائل مربوط به آن شکل می‌دهد و هر اثر ادبی را می‌توان از جنبهٔ فمنیستی بررسی کرد.

ـ عباس زاده، خداویردی، طاهرلو، هانیه، سیمای زن در آثار سیمین دانشور، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، این پژوهش بی‌عدالتی، محرومیت و حق‌کشی‌های نسبت به زنان را نشان داده است.

– حسینی، مهناز سادات، جنسیت در شعر پروین اعتصامی، زمستان ۱۳۹۴، این پژوهش نشان می‌دهد اشعار پروین فراجنسیتی است و اثری از واژه‌های احساس و عاطفی و زنانه در آن دیده نمی‌شود.

۲. مبانی نظری

از گذشته تاکنون نوع نگرش جامعه به زنان و دختران تغییر زیادی کرده است. قبل از ظهور اسلام زنان در جامعه هیچ ارزش و جایگاهی نداشتند. آن‌ها چون برده‌هایی در دستان مردان بودند. نه حق انتخاب داشتند و نه قدرت و اراده و اختیار.

به آن‌ها همچون کالایی می‌نگریستند که باید در خدمت خانواده و مردان باشند. نه‌تنها حقوق و آزادی نداشتند، حتی هر زمان که مورد ظلم و ستم قرار می‌گرفتند نیز حق شکایتی نداشتند. در جامعهٔ مردسالار آن زمان که زنان حق حضور در اجتماع نداشتند و مردان عهده‌دار تمام امور جامعه بودند زن مظلوم و ستم‌دیده چگونه و به چه کسی می‌توانست شکایت کند؟

با ظهور اسلام به‌تدریج ارزش و مقام زن در جامعه و اجتماع شناخته شد. زنان با حفظ موازین شرعی می‌توانستند در جامعه فعالیت کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

همان‌گونه که کاستیلز می‌گوید: «ابعاد دگرگون شدن آگاهی زنان و ارزش‌های اجتماعی در اکثر جوامع، آن هم در کمتر از سه دهه شگفت‌انگیز است. این مسئله در ایران در درجهٔ نخست متأثر از تاریخ این مرزوبوم، ادبیات و آداب و سنن گذشتگان است؛ سپس گرایش‌های دینی و مذهبی و ظهور جنبش‌هایی همچون مشروطیت و انقلاب اسلامی و در نتیجه پیدایش افکار فمنیستی در دفاع از حقوق زنان و تلاش برای احیای آن بی‌تأثیر نبوده است.» (رهبر، ۱۳۸۲: ۴۸)

فمنیسم از ریشهٔ لاتین فمنیا به‌معنای «زن» اخذ شده است. این مفهوم از نظر اصطلاحی به‌معنای برابری زن و مرد است و به آزادی زنان اشاره دارد. (آریانپور، ۱۳۷۷: ۲۸)

در چارچوب مقولهٔ فمنیسم به‌معنای نظریه‌ای است که معتقد به تساوی فرصت‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی زنان یا مردان است؛ لیکن در مقولهٔ دوم، فمنیسم نهضت یا جنبشی است که در پی نهادینه ساختن برابری زنان با مردان است.

در دههٔ ۸۰ میلادی جریان فمنیسم در اروپا شروع شد. این جریان به‌دنبال وجود فشارها و تبعیض‌های فردی و اجتماعی نسبت به زنان در جامعه اروپا پدیدار و در دوران مشروطه در نتیجهٔ ارتباط نویسندگان با کشورهای اروپایی به ایران وارد شد و کم‌کم بر دیدگاه جامعه نسبت به زنان تأثیر گذاشت. با نفوذ این جریان در ایران شاید تساوی و برابری زن و مرد رعایت نمی‌شد، ولی به‌تدریج زنان وارد اجتماع شدند و در حوزه‌های مختلف به فعالیت پرداختند.

بعد از مشروطیت مدارسی برای آموزش دختران ایجاد شد و دختران با رعایت شئون اسلامی و داشتن محدودیت‌هایی می‌توانستند در این مدارس درس بخوانند درحالی‌که قبل از آن درس خواندن دختران به طبقه و قشر خاصی اختصاص داشت. با وجود این، نوع نگرش جامعه به زنان در قسمت‌های مختلف ایران تفاوت داشت و هنوز شهرها و روستاهایی وجود داشت که زنان حق حضور در جامعه و آموختن سواد نداشتند.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. زندگینامهٔ پروین اعتصامی

رخشنده اعتصامی معروف به پروین اعتصامی در تاریخ ۲۵ اسفند ۱۲۸۵ هجری شمسی، معادل با ۱۷ مارس میلادی در شهر تبریز به دنیا آمد. پدرش یوسف اعتصامی، آشتیانی، از رجال معروف و نویسندگان و مترجمان مشهور اواخر دورهٔ قاجار بود و در آن زمان مجلهٔ ادبی بهار را منتشر کرد. پروین تنها دختر خانواده بود و چهار برادر داشت. در سال ۱۲۸۱ به تهران نقل مکان کرد و درحالی‌که هنوز کودک بود با فرهنگ و ادبیات ایرانی آشنا شد.

پروین در تاریخ نوزدهم تیرماه ۱۳۱۳ با پسرعموی پدرش به‌نام فضل‌الله همایون فال ازدواج کرد. متأسفانه پیوند زناشویی آن‌ها به‌خاطر ناسازگاری روحیات شاعرانه پروین با اخلاق نظامی همسرش دو ماه و نیم بیشتر دوام نداشت و به طلاق ختم شد.

از پروین فقط یک دیوان اشعار به‌جای مانده است. او در دیوان خود به مضامینی همچون عدالت‌خواهی، ظلم‌ستیزی و حمایت از محرومان و ستم‌دیدگان اشاره می‌کند. تأکید بیشتر پروین در دیوان شعرش بر مناظره است. دیوان پروین با مقدمه‌ای که ملک‌الشعرای بهار بر آن نوشت در سال ۱۳۱۴ چاپ شد.

پروین در تاریخ پانزدهم فروردین ۱۳۲۰ شمسی به‌علت ابتلا به بیماری حصبه درگذشت. آرامگاه او در شهر مقدس قم قرار دارد. (صحرایی، خسروی شکیب، ۱۳۸۹، شماره ۳)

۳-۲. بررسی الگوی زن‌مداری در آثار پروین اعتصامی

زندگی پروین با آنکه فاصلهٔ کمی با ما دارد در غباری از پوشیدگی و ابهام فرورفته است. در هنگامه‌ای که از هر سو مقام و ارزش زن در جامعه مورد بی‌اعتنایی یا کم‌قدری قرار می‌گرفت پروین که هم از حقارت‌هایی که زنان در گذشته با آن مواجه بودند آگاهی داشت و هم به‌تبع مصاحبت با پدر فرزانهٔ خویش از جریان‌های آزادی‌خواه زنان آگاه بود درصدد برآمد تا به تبیین موقعیت واقعی زن بپردازد. پروین به‌صراحت اعلام کرد که جنسیت انسان عامل نقصان یا کمال انسان نیست.

به هیچ مبحث دیباچه قضا ننوشت برای مرد کمال و برای زن نقصان

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۶۸)

مضامین زنانه مربوط به جایگاه و ارزش و اصالت زن در ادبیات فارسی محدود به اشعار زنان شاعر نیست و شاعرانی چون ادیب‌الممالک، ملک‌الشعرای بهار، ایرج و... هم دربارهٔ این موضوع اشعاری سروده‌اند؛ اما تکیه بر این مضامین در دیوان زنان شاعر به‌خصوص پروین جلوهٔ بیشتری دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

زن در شعر پروین موجودی قدسی و سازنده است. پروین در دورهٔ قاجاریه متولد شد. دوره‌ای که نه‌تنها نامی از زن و آزادی او در اجتماع نیست، بلکه زن در چهاردیواری خانهٔ خود نیز از حقوق و آزادی برخوردار نیست. پروین در شعر «نهال آرزو» از زنان می‌خواهد به‌دنبال حق خود بروند که آموزش و یادگیری است.

زن ز تحصیل هنر شد شهره هر　　برنکرد از ما کسی زان خواب
از چه نسوان از حقوق خویشتن　　نام این قوم از چه دور افتاده از هر
با چنین درماندگی از ماه و پروین　　گر که ما را باشد از فضل و ادب بال و

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۷۳)

آنگاه که پروین مانند مردی مبارز خواهان حق و عدالت است، ناچار است روح لطیف و زنانهٔ خود را کنار بگذارد و مردانه سخن بگوید تا سخنش مؤثر واقع شود و به گفتهٔ دکتر زرین‌کوب «زنی باشد که مردانه سخن می‌گوید.» قطعهٔ تیره‌بخت نشان می‌دهد او زنی شاعر است؛ زیرا مرد هر چقدر مهربان و تیزبین باشد هرگز نمی‌تواند تیره‌بختی کودکی بی‌مادر را این‌گونه نشان دهد و فقط زن و دختری که چنین موضوعی را با تمام وجود احساس کرده می‌تواند این‌گونه به تصویر بکشد.

دختری خرد، شکایت سر کرد　　که مرا حادثه بی‌مادر کرد
دگری آمد و در خانه نشست　　صحبت از رسم و ره دیگر کرد
...
دختر خویش به مکتب بسپرد　　نام من کودن و بی مشعر کرد
...
مادرم بال و پرم بود شکست　　مرغ پرواز به بال و پر کرد
من، سیه‌روز نبودم ز ازل　　هر چه کرد این فلک اخضر کرد

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۴۵)

پروین به‌دنبال برتری دادن زن به مرد و افراط‌گویی نبوده است؛ فقط می‌خواست زن جایگاه اجتماعی خود را بیابد و در قطعهٔ فرشتهٔ انس این موضوع را به‌صراحت بیان می‌کند:

وظیفه زن و مرد ای حکیم دانی　　یکیست کشتی و آن دیگریست
چو ناخداست خردمند و کشتی‌اش　　گهیش مرد و زمانیش زن گرفت عنان

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۶۸)

در میان زنان شاعر معاصر، پروین اعتصامی هرچند در بیان حمایت از زنان و دختران اشعاری سروده است، آن‌گونه که از اشعارش استنباط می‌شود پای‌بند معیارهای سنتی زمان خود است و نتوانسته مسائل و نیازهای جامعه زبان را به‌صراحت بیان کند.

در شعر پروین زن در درجهٔ اول مادر و در درجهٔ دوم همسر برای مرد است و گاه فراموش می‌کند که او بیش از هر چیز، انسان است با خواسته‌های خاص خودش. (زرقانی، ۱۳۸٤: ۱۸۰)

۳ـ۳. زندگینامهٔ سیمین دانشور

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سیمین خانم در هشتمین روز از اردیبهشت‌ماه شیراز سال ۱۳۰۰ خورشیدی در شهر و هیاهوی عطر بهارنارنج زاده شد. پدرش، محمدعلی دانشور، پزشک و مردی فرهنگ‌دوست بود. آن‌ها عضو گروه حافظیون بودند که شب‌های جمعه بر مزار حافظ جمع می‌شدند و یاد او را با خواندن غزل‌هایش گرامی می‌داشتند. مادرش، قمرالسلطنه حکمت، مدیر هنرستان دخترانه و نقاش بود. سیمین سومین فرزند خانواده بود و جز خودش سه برادر به‌نام‌های هوشنگ، منوچهر، خسرو و دو خواهر به‌نام‌های هما و ویکتوریا داشت. سیمین از کودکی به اشعار شاعران بزرگی مانند حافظ، سعدی و ناصرخسرو آشنا شد.

او دوران ابتدایی و بعد از آن دبیرستان را در مدرسهٔ انگلیسی‌زبان مهرآئین به پایان رساند و در کتابخانهٔ بزرگ پدرش بود که با آثار نویسندگان بزرگ ایران و جهان آشنا شد. او که در مدرسه به زبان انگلیسی مسلط بود، اشتیاق زیادی داشت که شاهکار ادبی دنیا را بخواند و همین امر باعث شد تا با ادبیات روز جهان آشنا شود. او در امتحانات نهایی دیپلم، شاگرد اول کل کشور شد. به‌این‌ترتیب در سال ۱۳۱۷ همراه برادرش منوچهر و خواهرش هما که در دانشگاه پذیرفته شده بودند، به تهران آمد. سیمین مدتی بعد در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران پذیرفته شد.

سیمین حدوداً ۲۰ سال داشت که غم تلخ مرگ پدر را تجربه کرد. بعد از این واقعه مادرش هم به تهران مهاجرت کرد و همهٔ خانواده در خیابان ایرانشهر ساکن شدند. سیمین در سال ۱۳۲۰ با سمت معاونت ادارهٔ تبلیغات خارجی در رادیو تهران استخدام شد. در این مجموعه بزرگانی مانند احمد شاملو و اکبر کسمایی با او همکار بودند. او مدتی بعد از کارش در رادیو استعفا داد و در روزنامهٔ ایران کار کرد. سیمین بعد از اینکه به‌کار روزنامه مشغول شد، شروع به نوشتن مقالات گوناگون برای نشریات مختلف و ترجمهٔ متون کرد. او نام مستعار «شیرازی بی‌نام» را برای امضای مقالاتش برگزید.

در همین سال‌ها بود که بالأخره اولین مجموعه داستانش را به‌نام «آتش خاموش» منتشر کرد. این کتاب اولین مجموعه داستانی بود که توسط نویسنده زن ایرانی نوشته شده است. سیمین یک سال بعد از اینکه مدرک دکترایش را در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی گرفت، یعنی در سال ۱۳۲۷، وقتی در اتوبوسی که به‌سمت شیراز می‌رفت نشسته بود، با نویسنده و شخصیت معروف اجتماعی، جلال آل احمد آشنا شد و این آشنایی دو سال بعد به ازدواج این دو نفر انجامید.

ازآنجاکه جلال اهل خانوادهای سنتی و بسیار مذهبی بود (پدر و پدربزرگش هر دو روحانی بودند)، خانوادهٔ او به این ازدواج راضی نبودند و تا سال‌ها بعد از ازدواج این دو نفر با آن‌ها مراودهای نداشتند؛ اما سیمین و جلال زوج عاشقی بودند که به مدت ۲۰ سال با هم زندگی کردند تا این پیوند با مرگ جلال در سال ۱۳۴۸ گسست.

سیمین در سال ۱۳۸۶ دچار مشکلات حاد شد و در پی آن مدتی در بیمارستان بستری بود. او سرانجام در روز هجدهم اسفند سال ۱۳۸۶ به‌دلیل مبتلا شدن به بیماری آنفولانزا در سن ۹۰ سالگی در تهران درگذشت و در قطعهٔ ۸۸ هنرمند بهشت زهرا به خاک سپرده شد.

۳-٤. آثار سیمین دانشور

مجموعه داستان آتش خاموش (۱۳۲۷)، مجموعه داستان شهری، چون بهشت (۱۳۴۰)، مجموعه داستان به کی سلام کنم؟ (۱۳۵۹)، مجموعه داستان از پرنده مهاجر بپرس (۱۳۷۶)، مجموعه انتخاب (۱۳۸۶)، رمان سووشون (۱۳۴۸)، رمان جزیرهٔ سرگردانی (۱۳۷۲)، رمان ساربان سرگردان (۱۳۸۰) و رمان کوه سرگردان که هرگز به چاپ نرسید. (عباس زاده، طاهرلو، ۱۳۹۰، شماره ۱۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.aghamohabbat.ir

۳ـ۵. بررسی الگوی زن‌مداری در آثار سیمین دانشور

نقش و جایگاه زنان در گذر تاریخ و زمان دستخوش تغییرات زیادی شده است. در میان اعراب قدیم و جاهلیت نه‌تنها زنان در امور جامعه هیچ نقشی نداشتند، بلکه داشتن دختر عیب و ننگی بزرگ بود. با ظهور اسلام و ارزش دادن به مقام زن به‌تدریج نقش و اهمیت آنان در جامعه شناخته شد. هرچند هنوز در بعضی جوامع نقش و جایگاه زنان آن‌گونه که شایسته و درخور آنان است شناخته نشده و مسئلهٔ جایگاه زنان موضوع بحث شاعران و نویسندگان است. نتایج پژوهش‌ها نشان می‌دهد که در گذر زمان و حضور بیشتر زنان در اجتماع در آثار سیمین دانشور زنان نقش فعال‌تری نسبت به نویسندگان دیگر دارند.

پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که زنان در آثار دانشور به دو طبقهٔ متمایز از هم تقسیم می‌شوند؛ زنان طبقهٔ بالا و مرفه و زنان زحمت‌کش و زیردست و محروم و اغلب کلفت جماعت که خدمت زنان طبقه بالا را می‌کنند. (ولیزاده، ۱۳۷۹: ۴۹)

سیمین دانشور که از نویسندگان معاصر است آثار داستانی خود را براساس قواعد رئالیسم پدید آورده است. بیشتر مؤلفه‌های مکتب رئالیسم در آثار ایشان جلوه‌گر شده است. دانشور توانست با مهارت نویسندگی خود این عنصر را به‌شکلی هنری در آثار خود ارائه کند.

او می‌کوشد زندگی مردم زمان خود را به‌شکلی عینی و واقعی در آثار خود منعکس و با این شیوه از جامعه خود انتقاد کند. موضوعات داستان‌های او که مشکلات اجتماعی زنان جامعه خود و فاصلهٔ طبقاتی میان مردم و نوعی اعتراض به جوّ حاکم بر روزگار خود است. به‌عقیدهٔ وی «نمی‌توان زن بود و از زنان دفاع نکرد.» شخصیت‌های داستان‌های دانشور نماد جامعهٔ واقعی آن روزهاست. قهرمان داستان‌هایش را بیشتر زنان و دختران انتخاب می‌کند تا بتواند جای خالی آن‌ها را در اجتماع رویایی خود پر کند.

زنان به‌ویژه قهرمانان در داستان‌های دانشور مطیع و تسلیم جامعه نیستند و بیشتر آن‌ها در جامعه فعالیت دارند و گاهی استاد دانشگاه هستند؛ مانند قهرمان داستان تیله شکسته و زری در داستان سووشون که زنی تحصیل‌کرده است. در داستان سیمین مانند همهٔ زنان نویسنده و شاعر ایرانی برجسته‌ترین نقش هر زن، مادر و همسر بودن است.

«مادرم هرچه نذر و نیاز کرد، هرچه پول به حکیم و دوا داد، خوب نشدم. هی سرش می‌زد تو دیوار. سر به آسمون می‌کرد و می‌گفت: «خدایا چشم‌های منو بگیر و چشم پسرم رو علاج کن. اول چشم راستش بعد چشم چپش کور شد و همه‌مون اسیر شدیم.» (دانشور، ۱۳۸۱: ۷۱)

زنان داستان‌های سیمین برای رهایی از وضع موجود تلاش می‌کنند و نمونهٔ بارز آن هستی در رمان جزیرهٔ سرگردانی است.

ـ «هستی با خود عهد می‌کند که دیگر آلت دست مرد نشود، مثل همهٔ زنان روزگار شوهر کند و بچه به دنیا بیاورد.» (دانشور، ۱۳۷۶: ۱۴۱)

هستی در داستان جزیرهٔ سرگردانی به این مسئله می‌اندیشد که:

«از دوران مردسالاری بیشتر زن‌ها گوش ایستاده‌اند، دروغ گفته‌اند، تحمل کرده‌اند، مدارا کرده‌اند، چراکه راهی به جمع جدی مردها نداشته‌اند [...] زن‌ها از ترس مردها دروغ گفته‌اند، دنیا، مخصوصاً در این سر جهان خراب بوده. آدم سالم و طبیعی کسی بود که نقاب محک‌متری بر چهره داشته باشد. با این حال مردها جوشیان شماره یک بودند و زن‌ها شورشیان شماره دو ... که فقط باید شور بزنند.» (دانشور، ۱۳۷۲: ۱۶۲)

البته در بعضی از داستان‌های سیمین زنان با وجود اینکه در جامعه حضور دارند و ظاهراً مدرن و اجتماعی هستند در حقیقت زنانی بی‌دست‌وپا، مصرف‌گرا و بهانه‌گیر هستند؛ مانند نقش زن در داستان تصادف.

–«بدبختی ما از وقتی شروع شد که صدیقه خانم همسایهٔ دیوار به دیوارمان ماشین خرید و با دستکش سفید و عینک سیاه پشت فرمان نشست. زنم گفت: «بله، آقای عزیز، من هم برای همین خرج ایاب و ذهاب ماشین می‌خواهم. تو را صبح‌ها می‌برم اداره و ظهرها برمی‌گردانم. بچه‌ها را می‌برم کودکستان ... کلی از خرجمان کم می‌شود.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۵۰-۴۹)

و یا مانند عزت‌الدوله که خیانت‌های همسرش را می‌بیند و ساکت و صبور است؛ املاکش توسط شوهرش فروخته و خرج زن‌های ده می‌شود و چیزی نمی‌گوید. تنها واکنشی که نشان می‌دهد گریه و زاری برای طلاق گرفتن است که آن هم موفق نمی‌شود.

۳-۶. مقایسهٔ الگوی زن‌مداری در آثار پروین اعتصامی و سیمین دانشور

ادبیات راستگوتر و ریزبین‌تر از تاریخ، جریان‌های مختلف جوامع بشری را ثبت و منتقل می‌کند. سیمین و پروین با وجود تفاوت‌هایی که در سبک و شیوهٔ بیان دارند نقطهٔ مشترک آن‌ها این است که زنان و مسائل مربوط به آنان این دو را بهم نزدیک ساخته است. سیمین دانشور در نامه‌های خیالی به پروین اعتصامی و در خطاب به او می‌گوید: «تو رفوگر دل‌ها هستی. چراکه زن هستی و آیا نمی‌توان گفت که زن مرکز دایرهٔ وجود است؟» (ده باشی، ۱۳۸۳: ۱۱۸۳)

پروین اعتصامی در قطعه‌هایی به‌نام «زن در ایران»، «نهال آرزو» و «قصیدهٔ فرشته انس» و سیمین دانشور در داستان‌های خود مانند جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان و سووشون و ... بر جامعهٔ مردسالار آن زمان تاخته‌اند و کوشیده‌اند تا جایگاه و ارزش واقعی و حقیقی زنان را نشان دهند. آن‌ها در دوره‌ای زندگی می‌کردند که نه‌تنها نامی از زن و آزادی در اجتماع نیست بلکه در چهاردیواری خانهٔ خود نیز از حقوق و آزادی برخوردار نیست. بی‌توجهی عمومی به آثار نویسندگان زن باعث شده بود تا برخی زنان نویسنده از نام‌های مردانه استفاده کنند. مری اونز بانوی رمان‌نویس انگلیسی قرن نوزدهم برای غلبه بر این مشکل از نام مذکر جرج الیوت استفاده کرده و سیمین دانشور در مقالاتی که در دهه ۱۳۳۰ برای رادیو تهران و روزنامه ایران می‌نوشت نام مستعار «شیرازی بی‌نام» برای خود برگزید. (پاینده، ۱۳۸۱: ۷۴)

این مسئله نشان می‌دهد روح مردسالاری همه‌جا گستره شده است. سیمین دانشور و پروین در آثار خود اجتماع زمان خود را نقد کرده‌اند و آثار آنان نه‌تنها از جامعه تأثیر پذیرفته و بدون تردید بر آن تأثیر گذاشته است؛ چنان‌که دکتر زرین‌کوب می‌گوید: «نقد اجتماعی ارتباط ادبیات با جامعه و تأثیر ادبیات بر جامعه و جامعه بر ادبیات را بیان می‌کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۵)

سیمین و پروین در آثار خود برجسته‌ترین نقش زنان را مادری نشان می‌دهند. عشق مادرانه زری در داستان سووشون را می‌بینیم که چگونه در فراق پسرش ناله و شیون سر می‌دهد.

«زری گفت تو برو من همین‌جا می‌نشینم اگر پسرم را نیاوری همین‌جا سرم را می‌گذارم روی سنگ و می‌میرم. خان کاکا مجبورمون کرد سحر را بفرستیم برای دختر حاکم. به گمانم خسرو رفته سحر را از باغ حاکم بدزدد. آنجا ژاندارم است. محافظ است پسرم را کشته‌اند و شیون کرد.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۱۷–۱۱۸)

و پروین نقش مادری زنان را این‌گونه نشان می‌دهد:

اگر فلان و سقراط بوده‌اند بزرگ — بزرگ بود پرستار خردی ایشان
به گاهواره مادر به کودکی بس خفت — سپس به مکتب حکمت حکیم شد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت تا ۲ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

چه پهلوان و چه سالک، چه زاهد و شدند یکسره شاگرد این دبیرستان
همیشه دختر امروز، مادر فرداست زمادر است میسر بزرگی پسران

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۵۵)

آن‌ها خواستار جامعه‌ای هستند که زن و مرد در کنار هم قرار گیرند و اندیشهٔ افراطی برتری‌طلبی زنان را ندارند و مرد و زن را مانند دو کفهٔ ترازو برابر و مساوی می‌دانند.

وظیفه زن و مرد ای حکیم دانی یکیست کشتی و آن دیگریست
چو ناخداست خردمند و کشتی‌اش دگر چه باک ز امواج و ورطه طوفان
سمند عمر چو آغاز بدعنانی کرد گهیش مرد و زمانیش زن گرفت عنان

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۶۸)

در این ابیات پروین به‌روشنی جایگاه زن و مرد را نشان می‌دهد و سیمین در داستان «تیله شکسته» از مجموعهٔ «به کی سلام کنم» این‌گونه نشان می‌دهد: زنان در بیرون از خانه‌ها هستند. آن‌ها مانند مردان در جامعه حضور دارند. رئیس گروه باستان‌شناسان یک زن و دارای قدرت است. به همه دستور می‌دهد ولی خصوصیت سنتی خود را از دست نمی‌دهد و سرشار از احساسات مادرانه است.

پروین در مناظره‌های خود بین اشیا چیزی را برمی‌گزیند که مربوط به زنان است و زنان با آن سروکار دارند؛ مانند نخ و سوزن، لوبیا و نخود، عدس و ماش و...

عدسی وقت پختن از ماشی روی پیچید و گفت این چه کسی
ماش خندید و گفت غره مشو زانکه جون من فزون و چون تو بسی
هر چه مرا می‌پزند خواهد پخت چه تفاوت که ماشی یا عدسی است

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۳۱)

قهرمان داستان‌های سیمین اغلب زنان هستند و بعضی از آن‌ها در دنیای واقعی حضور دارند (جلال آل احمد- سیمین - شریعتی - غلام‌حسین ساعدی - خلیل ملکی) و قهرمان یکی از داستان‌های او دختری به‌نام هستی است که مسائل جامعه را برنمی‌تابند. شاید هر دو با انتخاب شخصیت‌های مورداستفادهٔ خود در شعر و داستان می‌خواهند با جامعهٔ مردسالار آن زمان بستیزند و سیمین با عنوان نام داستان و سرگردانی شخصیت‌های واقعی و تخیلی داستانش می‌خواهد سرگردانی مردم آن زمان را ترسیم کند.

پروین آرام و بی‌صدا در پشت شعرهایش پنهان شده است. زندگی او با آنکه فاصله کمی با ما دارد در هاله‌ای از ابهام و شک و تردید فرو رفته است. پروین فریاد بی‌صدای زنان ایرانی زمان خود است. آنچه در شعر او به‌شدت احساس می‌شود زنی است که احساسات خود را سرکوب می‌کند. حتی بعضی منتقدان شاعری او را انکار می‌کنند و اشعار او را به شاعران مرد زمان او نسبت می‌دهند و این نشان‌دهنده خفقان جامعهٔ آن روزهاست؛ ولی پروین خاموشی خود را هنر می‌داند و می‌گوید:

کس ندانست که من می‌سوزم سوختن هیچ نگفتن هنر است

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۲۵)

درحالی‌که سیمین از همان آغاز می‌گوید: «نمی‌توان زن بود و از زن دفاع نکرد.» او در رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان دیدگاه فمنیستی خود را بیان می‌کند و در رمان سووشون از زبان زری که از مردسالاری آن زمان به ستوه آمده می‌گوید:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

«کاش دنیا دست زن‌ها بود زن‌ها که زاییده‌اند؛ یعنی خلق کرده‌اند و قدر مخلوق خودشان را می‌دانند. شاید مردها چون هیچ‌وقت عملاً خالق نبوده‌اند آن‌قدر خود را به آب‌وآتش می‌زنند تا چیزی بیافرینند. اگر دنیا دست زن‌ها بود جنگ کجا بود؟» (دانشور، ۱۳۸۱: ۱۹۳)

سیمین صفت منفی زنان داستان‌های خود را آشکار نشان نمی‌دهد؛ بلکه از خلال آثارش می‌توان به آن‌ها پی برد. زنانی که به جایگاه و ارزش خود پی نبرده‌اند و بازیچهٔ دست مردان هوسران شده‌اند. نمونهٔ این زنان عشرت در رمان جزیرهٔ سرگردانی است که سیمین در انتخاب نام او نیز ظرافت به‌کار برده و نامش با شخصیت او هماهنگ است:

«مردان می‌گوید من هرگز چنین قولی به تو نداده‌ام این فکر را از کله‌ات بیرون کن. محال است. از یکی سه تا بچه دارم. قصد ندارم زن و زندگی‌ام را بهم بزنی. متوجهی؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۴۸)

او در داستان‌هایش از زنانی کینه‌جو سخن می‌گوید. در رمان سووشون به‌خوبی کینه و حسادت عزت‌الدوله را نسبت به زری نشان می‌دهد.

«راست می‌گویم سر قضیهٔ گوشواره‌های زمرد تا وارد مجلس عقدکنان شدم چشمم به زن داداشت افتاد که این‌طور آب‌وهوای خانهٔ شوهر بهش ساخته تصمیم گرفتم کاری بکنم که داغ گوشواره‌ها به دلش بماند.» (دانشور، ۱۳۸۱: ۸۸)

و ترس زنان را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

«تصمیم داشتم با وجود اصرار کاکاخان ایستادگی کنم و این یکی را ندهم خودم می‌دانستم عاقبت یک جایی باید جلویشان بایستم اما ترسیدم. بله ترسیدم. از ژاندارمی که آمده بود پی اسب ترسیدم.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۲۷)

در شعر پروین زن در درجهٔ اول یک مادر است و در درجه دوم یک همسر و گاه فراموش می‌کند او بیش از هر چیزی یک انسان است با خواسته‌های فردی خاص خودش. (زرقانی،۱۳۸۹: ۱۸۰)

پروین و سیمین هر دو راه نجات و رهایی زن و رسیدن به رشد و کمال او را در تعلیم و آموزش می‌بینند.

بازایستاده‌ایم!

۱

زان دم که پا به شارع هستی نهاده‌ایم — گامی دو راه رفته و گامی فتاده ایم

۲

بنیان آفرینش ما مرد و زن یکی است — در شاهراه علم چرا ما پیاده‌ایم؟

۳

در پای خویش شد ستیم پایمال — با دست خود حقوق خود از دست

۴

گنگیم زان سبب که همی بر دهان ما — مشتی رسیده تا به سخن لب

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۲۳۳)

یا در جایی دیگر می‌گوید:

زنی که گوهر تعلیم و تربیت نخرید — فروخت گوهر عمر عزیز را ارزان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(اعتصامی، ۱۳۹۹: ۱۶۹)

آثار پروین و سیمین نشان می‌دهد هر دو در جامعه‌ای زندگی می‌کردند که ارزش و جایگاه زنان اهمیت چندانی نداشته است. پروین و سیمین بر جامعهٔ مردسالار زمان خود شوریده‌اند و خواستار جامعه‌ای بودند که ارزش و مقام زنان شناخته شود و زنان بتوانند هم‌پای مردان در فعالیت‌های اجتماعی حضور داشته باشند.

زبان و بیان پروین در نشان دادن این موضوع شاید به اقتضای جامعه آن روزگار که زنان هیچ‌گونه آزادی نداشته‌اند آرام و ملایم است و خواستهٔ خود را به‌صراحت بیان نمی‌کند شاید اجتماع آن روز مجالی بیشتر از این به شاعران و نویسندگان زن نداده است.

سیمین به‌تناسب داستانی بودن و تغییر و تحول نگاه مردم جامعه به زنان نسبت به چند سال گذشته، آشکارتر مسائل اجتماعی زنان آن روزگار را نشان داده است؛ گاه خود در نقش قهرمان و شخصیت داستان‌هایش قرار گرفته و این‌گونه خواستهٔ خود را به جامعهٔ آن روز اعلام کرده است.

٤. نتیجه‌گیری

با تحلیل و بررسی آثار پروین و سیمین می‌توان دریافت در جامعهٔ آن زمان اگرچه زنان محدودیت‌هایی داشته‌اند، در برابر بی‌عدالتی و تبعیض‌های اجتماعی، خواسته‌ها و فریاد عدالت‌خواهی‌شان را با نوشتن آثاری سر دادند که دربرگیرندهٔ مسائل اجتماعی زمان خود است و در برابر اجتماع مردسالار زمان خود تسلیم نشدند و سکوت اختیار نکردند. آن‌ها ثابت کردند علی‌رغم دیدگاه مردم جامعه، زن ضعیف نیست و اگر بخواهد می‌تواند بیشتر و بهتر از بعضی مردان در تغییر و تحول اجتماع خود سهم داشته باشند. سیمین و پروین فقط در پی رسیدن خواسته‌های خود نیستند؛ آثار آن‌ها انعکاس‌دهندهٔ خواسته‌های همه زنانی هستند که در جامعهٔ خفقان‌زدهٔ آن زمان زیستند و از ترس دم نزدند. نگاه پروین به زن در میانهٔ راه سنت و تجدد قرار دارد. او با قرار دادن زبردستان در برابر فرودستان گرفتار مانند پیرزن و پادشاه و... رنج و درد محرومان جامعه به‌ویژه زنان را آرام و بی‌صدا به‌صورت غیرمستقیم و پوششی از آرایه‌ها و کنایه‌ها بازگو می‌کند. در داستان‌های سیمین با تقابل زنان سنتی و مدرن مواجهیم که نمونهٔ آن در جزیرهٔ سرگردانی می‌توان یافت. در این داستان مادربزرگ هستی، نیکو و خانم فرخی نمایندهٔ زنان سنتی و هستی و مادرش نماینده زنان مدرن هستند. اشعار پروین از نظر قدرت شاعری و تسلط بر فنون ادبی با معاصران خود همچون بهار، ادیب‌الممالک و ایرج میرزا برابری می‌کند؛ اما از نظر انعکاس مسائل اجتماعی در اشعارش ضعیف‌تر است که علت آن دور ماندن زنان از فعالیت‌های اجتماعی و مردسالاری آن زمان است و دیوان پروین گواه این اوضاع است. پروین و سیمین هر دو راه نجات زنان از این نوع نگرش را آموزش و تعلیم و تربیت می‌دانند. آن‌ها اعتقاد دارند زنان باید وارد اجتماع شوند تا بتوانند رشد و کمال یابند. قهرمان داستان‌های سیمین که نماد انسان‌های واقعی روزگار اوست در پی تغییر و تحول هستند. پروین بی‌صدا و آرام می‌نالد و سیمین بر جامعهٔ مردسالار آن زمان می‌خروشد؛ هر دو نوعی تفکر فمنیستی معتدل دارند که حقوق و آزادی زنان در خانه و اجتماع محترم شمرده شود و آثار آن‌ها مانند آیینه‌ای اوضاع جامعه آن روزگار را نشان می‌دهد.

منابع

- اعتصامی، پروین (۱۳۹۹). ***دیوان اشعار***، چاپ سیزدهم، تهران: نشر ثالث.
- آریانپور کاشانی، منوچهر (۱۳۷۷). ***فرهنگ پیشرو آریانپور***، تهران: نشر جهان رساله.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

- پاینده، حسین (۱۳۸۹). «سیمین دانشور، زنی در پسامدرن»، ***زبان و ادب فارسی***، شمارهٔ ۱۵، صص ۵۷-۸۲.
- دانشور، سیمین (۱۳۸۰). ***به کی سلام کنم؟*** چاپ پنجم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱). ***تصادف***، تهران، انتشارات خوارزمی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۰). ***جزیرهٔ سرگردانی***، چاپ سوم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۰). ***سووشون***، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات خوارزمی.
- دهباشی، علی (۱۳۸۳). ***بر ساحل جزیره سرگردانی***، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۷۷). ***یادنامهٔ پروین اعتصامی***، چاپ اول، تهران: نشر دنیای مادر.
- رهبر، علی (۱۳۸۲). «سیمای زن در پویه تاریخ ایران»، ***مجلهٔ فرهنگ***، شمارهٔ ۴۸، صص ۲۱-۵۰.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸٤). ***چشم‌انداز شعر معاصر ایران***، تهران: نشر ثالث.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹). ***نقد ادبی***، چاپ هشتم، تهران: دانشگاه پیام نور.
- صحرایی، قاسم؛ خسروی شکیب، محمد (۱۳۸۹). «نقد اصالت زن در شعر پروین اعتصامی»، ***فصلنامهٔ تحقیقات زبان و ادب فارسی***، سال دوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۱۱-۱۲٤.
- عباس‌زاده، خداویردی؛ طاهرلو، هانیه (۱۳۹۰). «سیمای زن در آثار سیمین دانشور»، ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی بهارستان سخن*** سال هفتم، شمارهٔ ۱۸، صص ۳۱ - ۵۰.
- ولی‌زاده، وحید (۱۳۸۹). «جنسیت در آثار زمان نویسان زن ایرانی»، ***نقد ادبی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۹۱-۲۲٤.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بازتاب فرایند فردیّت‌یابی اصالت وجودی در تمثیلات عرفانی مثنوی

قدرت‌الله طاهری
عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
gh_taheri@sbu.ac.ir

چکیده

فرایند فردیّت‌یابی وجودی (Existential Individualization) ازحیث امکانی در ذات هر انسانی نهفته است و یک ویژگی نوعیّه محسوب می‌شود؛ ولی عملی شدن یا تحقّق آن امری نسبی است و افراد ویژه این فرایند خودشوندگیِ اصیل را طی می‌کنند. علی‌القاعده انسان‌ها خود را در جمع و جماعت، آداب و رسوم، باورهای اعتقادی مقبول اجتماعی منتشر می‌کنند که در آن زندگی می‌کنند و از خود واقعی خویش غفلت می‌ورزند؛ ولی این حالت انتشاریافتگی در جمع و اعتقادات جماعت برای معدودی از آدم‌ها نوعی از دلزدگی، ملال و خارخار درونیِ دالّ بر نابسندگی به وجود می‌آورد و براساس یک حادثه، برخورد با فردی نامعمول یا قرار گرفتن در معرض یک فکر و ایدهٔ ویژه از وضع نامساعد انتشاریافتگی خود در غیر و فراموشی خودِ اصیلشان آگاهی می‌یابند و مسیر پرخطر تفرّد وجودی را آغاز می‌کنند. به نظر می‌رسد مولانا خود در تجربهٔ زیسته‌اش هنگامی که در بطن سنّت خانوادگی و اجتماعی، علوم مدرسی و سنن زهدورزی مألوف را کسب کرده بود و بعد از بهاءولد سکّان‌دار ارشاد و ارائه خدمات دینی و معنوی به جماعت کثیر پیرامونش شده بود، خود را در غیر و جماعاتی منتشر کرده بود که به فاصله گرفتن از آن خود اصیلش منجر شده بود. دیدار با شمس تبریزی همان رخداد ویژه‌ای بود که او را به موقعیّت مرزی و سپس طی مراحل خودیابی وجودی کشاند و درنهایت با کشف آن خودِ فراموش‌شدهٔ اصیل به شخصیّتی کاملا متمایز از طبقهٔ عالمان مدرسی مبدّل شد. مولوی این تجربهٔ اصیل زیستهٔ خود را به مکتبی عرفانی مبدّل ساخت و عصارهٔ این تجربه و دانش و معرفت مرتبط با آن را در تمثیلات عرفانی مثنوی برای تعلیم و ارشاد خوانندگان برای آنکه آن‌ها نیز بتوانند مسیر فردیّت‌یابی وجودی را طی کنند به زبانی پر از رمز و کنایه بیان کرده است. ما فرایند فردیّت‌یابی وجودی را در پژوهش حاضر با رویکردی بینارشته‌ای و با استفاده از پاره‌ای از آراء فیلسوفان اصالت وجودی و دیدگاه‌های روانشناسی نوین در چند تمثیل مهم مثنوی مانند «حکایت پیر چنگی، حکایت انکار کردن موسی بر مناجات چوپان، قصهٔ آن شخص که اشتر ضالّهٔ خود می‌جست و حکایت شخصی که خواب دید در مصر گنجی است و روانه شد» بررسی کرده‌ایم تا نشان دهیم در همهٔ این حکایت‌ها مولوی نقد حال خویش را در درجهٔ نخست در قالب تمثیلات رمزی و سپس واقعیت فاصله گرفتن انسان‌ها را از خود اصیلشان در میان جمع و جماعت و ضرورت آگاهی از این وضعیت و آغاز فرایند خودیابی اصیل بیان کرده است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: فلسفهٔ اصالت وجودی (Existentialism)، خودِ اصیل، فردیّت‌یابی، مثنوی معنوی، مولانا جلال‌الدّین.

۱. مقدمه و بیان مسئله

تقریباً همه انسان‌ها (دازاین) به تعبیر هایدگر در جهانی که بدان افکنده شده‌اند ازسوی همین جهان ربوده می‌شوند (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۵۲) و خود را در آن منتشر می‌کنند و «خودِ اصیل»شان را به‌دلیل قرار گرفتن در بطن جهانِ تعلّق‌آفرین گم می‌کنند؛ یعنی به جهان و مناسبات این جهانی «عادت» می‌کنند و هرچه بر درجه و میزان این عادت‌شدگی افزوده می‌شود، بیشتر از خود اصیلشان فاصله می‌گیرند و یا حتی به کلی به فراموشی می‌سپارند و از آن بیگانه می‌شوند. شکل روایی و فلسفی‌شدگیِ این وضعیت را فرهنگ ایرانی در داستان تمثیلی رسالةالطیر سهروردی می‌توان ملاحظه کرد. (ر. ک. سهروردی، ج سوم، ۱۳۸۰: ۱۹۹– ۲۰۵) سهروردی پیش از بیان داستان تمثیلی، رهنمودهایی به یاران خود می‌کند و همهٔ گزاره‌ها به نوعی توصیه به فردشدگی و بریدن از جمع و جماعتی است که آدمی را از خود بودنش دور می‌کند و در معرض انواع آسیب‌ها قرار می‌دهد.

ای برادران حقیقت، چنان از پوست پوشیده بیرون آیید که مار بیرون آید و همچنان روید که مور رود که آواز پای شما کس نشنود و بر مثال کژدم باشید که پیوسته سلاح شما پس پشت شما بود که شیطان از پس برآید و زهر خورید تا خوش زییید، مرگ را دوست دارید تا زنده مانید و پیوسته می‌پرید و هیچ آشیانه معیّن مگیرید که همهٔ مرغان را از آشیان‌ها گیرند و اگر بال ندارید که بپرید به زمین فروخزید چندان‌که جای بدل کنید و همچون شترمرغ باشید که سنگ‌های گرم‌کرده فروبرد و چون کرکس باشید که استخوان‌های سخت فروخورد و همچون سمندر باشید که پیوسته میان آتش باشد تا فردا به شما گزندی نکند و همچون شپره باشید که به روز بیرون نیاید تا از دست خصمان ایمن باشید. (همان، ۱۹۹)

حال پرسش مهم و اساسی این است که اگر جهان، همهٔ انسان‌هایی (دازاین) که بدان افکنده شده‌اند از خود اصیلشان دور می‌کند و به وجودی بی‌شکل و هویت معیّن مبدّلشان می‌سازد، چرا تعداد اندکی از این انسان‌ها به سمت و سوی یافتن «خودِ اصیلِ فراموش‌شدهٔ خویش»کشیده می‌شوند؟ و پرسش بعدی اینکه همین تعداد انگشت‌شمار تحت چه شرایط یا موقعیت‌هایی برای یافتن خودِ اصیلشان اقدام می‌کنند؟ پاسخ اصالت وجودی‌ها به پرسش نخست این است که افراد انسانی بالامکان می‌توانند در سه ساحت یا سپهر زندگیِ (Mode of life) این‌جهانی به سر ببرند. سپهر نخست، سپهر استحسانی/حسّانی (Aesthetic mode of life) است و اصل «لذت» در این سپهر بر زندگی فرد حکم می‌راند؛ به عبارت دیگر شخص خود را در انواع لذّات مادی و معنوی این‌جهانی مستغرق می‌سازد. انسانِ مستقر در سپهر حسّانی در «لحظه و حال» زندگی می‌کند و به مطلوبات و امیالی مشغول می‌شود که در لحظات مختلف با آن‌ها مواجه می‌شود. (Malantschuk, ۲۰۰۳: ۳۱) ممکن است برای هر فردی که در این سپهر قرار دارد، حالتی از سیرشدگی از آن به وجود بیاید، ولی بسیاری از افراد این حس را در خود سرکوب می‌کنند (Gardiner, ۱۹۸۸: ٤٥-٤٤) و به زندگی خود در همین سپهر ادامه می‌دهند و در نهایت در همین سپهر هم می‌میرند؛ ولی عدّه‌ای سرانجام از زیستن در این سپهر به ستوه می‌آیند و خارخاری درونی آن‌ها را به سپهر بالا و والاتری به نام سپهر اخلاقی (Ethicalmode of life) می‌کشاند؛ سپهری که فرد زندگی خود را براساس اصول اخلاقی تعریف می‌کند (ر. ک. سولومون، ۱٤۰۱: ۹۸) و به سمت بودن در میان جمع و جماعت و در خدمت آن‌ها بودن کشیده می‌شود. در این سپهر، عمل به تکالیف اخلاقی که ندای عقل کل است، زندگی فرد سامان می‌یابد. (ر. ک. کاپلستون، ۱۳۹۲، ج هفتم: ۳۳۲– ۳۳۳) مراجع تعیین تکالیف اخلاقی در این سپهر، خانواده،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیماه – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

قبیله و تبار، جامعه، جماعت‌های دینی هستند و فرد، تمام همّ خود را صرف اجرای تکالیفی می‌کند که این مراجع برای او تعیین می‌کنند. سلطهٔ تکالیف و ضرورت پایبندی به آن‌ها و اجرایشان جایی برای خود بودن و تصمیم‌های فردی برای برساختن خود واقعی باقی نمی‌گذارد. بیشتر کسانی که در این دو سپهر زندگی می‌کنند، همه چیز این عالم و زندگی و جهان اطراف خود را بدیهی، معمول و بی‌چون و چرا روشن و بی‌ابهام می‌بینند. (ر. ک. تیلور، ۱۳۸۹: ۸۱) ویلیام جیمز در کتاب تنوع تجربه دینی این دست از افراد را از قول فرانک نیومن «یکبارزادگان» می‌نامد. دسته معدود دیگر اما از بودن در این سپهر به ملال، بی‌معنایی و سیری می‌رسند و با خروج از سپهر اخلاقی به سپهری والاتری به نام سپهر ایمانی /دینی (Religional mode of life) وارد می‌شوند. این دسته از افراد همان کسانی هستند که جان‌هایی ناآرام دارند و جیمز آن‌ها را «دوبارزادگان» می‌نامد (ر. ک. جیمز، ۱۳۹۱: ۱۰۳-۱۰۶) و البته پیش از وی ازنظر کیرکگور، فرار وی از سپهرهای حسّانی و اخلاقی و درآمدن به سپهر دینی یا ایمانی مهم‌ترین حرکت یا فرایند ایجاد تحوّل کیفی در فرد است؛ چراکه او را از مرحلهٔ «کفر» به «ایمان» منتقل می‌کند. (Ferreira, ۲۰۰٤: ۲۰۹) ماندگاری یا فرار وی جهش از یک سپهر به سپهری دیگر ازنظر کیرکگور تابع «انتخاب/گزینش» (Choice) آگاهانه و پذیرش مسئولیت نتایج احتمالی این انتخاب است؛ به‌گونه‌ای که کیرکگور می‌گوید: «فرد باید بین یا این یا آن (Ether/or) حتماً یکی را انتخاب و بی‌شمار امکان دیگر را در زندگی خود رد کند.» (Kierkegaard, ۱۹٤٤: ۱۳۳) این استعداد درونی به‌طور معمول براثر یک رخداد یا یک وضعیت یا ملاقات با فردی ویژه فعلیّت می‌یابد. این موقعیت‌ها اغلب مهم و هشداردهنده و سرنوشت‌ساز هستند و می‌توان آن‌ها را موقعیت‌های مرزی (Boundary-Line Situation) نامید که بین وضعیت پیشین و وضعیتی فاصله می‌اندازد که قرار است در آن قرار بگیرند. قرار گرفتن در موقعیت‌های مرزی به‌مثابهٔ آغاز سیر انفسی برای یافتن خود یا همان فردیّت‌یابی وجودی و روانی است.

مسئلهٔ دستیابی به وجود اصیل خود در فرهنگ اسلامی و متأثّر از آن در ادبیات فارسی بعد از فاصله گرفتن و فراموشی آن با استعارهٔ بنیادی «دوبارزادگی» به صور مختلف از احادیث و روایات تا بیان‌های شاعرانه و تمثیلات عارفانه بیان شده است. احادیثی مانند «لَن یَلِجَ مَلَکوتَ السّموات مَن لَم یَلد مَرَّتَین» که از عیسی مسیح (ع) روایت شده است (ر. ک) و روایت موضوعهٔ «مُوتوا قَبلَ أَن تَمُوتوا» بر همین مسئله دلالت دارد. در ادبیات پیش از مولوی نیز به کرّات شاعران و نویسندگان بدان اشاره‌هایی داشته‌اند؛ برای نمونه، سنایی در دیوان خود به صراحت گفته است:

بمیر ای دوست پیش از مرگ اگر — که ادریس از چنین مردن بهشتی گشت
به تیغ عشق شو کشته که تا عمر ابد یابی — که از شمشیر بویحیی نشان ندهد کس از

(دیوان اشعار: ۵۲-۵۳)

یا نجم رازی، صاحب مرصادالعباد در فصل پایانی «رسالهٔ عشق و عقل» مسئلهٔ تولد دوبارهٔ آدمی را با تشبیه به پرنده تبیین کرده است که یکبار در هیئت تخم از پرنده زاده می‌شود و بار دیگر براثر خوابیدن پرنده مادر بر تخم‌ها در هیئت جوجه متولد می‌شود:

به حقیقت بدان که هر چیزی را یکبار زادنست الّا آدمی و مرغ را و آنچه ذوات بیضه‌اند که این‌ها را دوبار زادنست تا به کمال خود می‌رسند. همچنان‌که مرغ بیضه می‌زاید و بیضه مرغ می‌زاید. اول بیضه است در پوست خویش بند است در فضای هوا طیران نتواند کرد تا در زیر پر و بال مرغی کامل پرورش نمی‌یابد و از خود بنمی‌زاید به مقام مرغی نمی‌رسد. (رازی، ۱۳٤۵: ۸۳)

وی میلاد مجدّد آدمی را در ادامه در گرو عنایت حق و تربیت انبیاء و اولیاء میسّر می‌داند و می‌گوید: «و چنان‌که از بیضه مرغ به خودی خود بیرون نمی‌تواند آمد، سیمرغ انسانی از بیضه بشریت بی‌مربی انبیاء و اولیاء بیرون نتواند آمد و این سرّی بزرگست.»

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

(همان: ۸٦) سپس بر تبیین خود نکتهٔ مهمی می‌افزاید که در خور نگرش است، اینکه هر انسانی امکان زایش مجدّد ندارد و این نکته همان است که در نظرات فیلسوفان اصالت وجودی هم بارها بدان اشاره شده است.

از مرغ بیضه بسیار زاید اما از صدهزار بیضه یکی را قبول و تسلیم دهند تا ازو مرغی زاید، لاجرم از صد هزار آدمی یکی را از مقام بیضگی نظر عقلی به کمند جذبهٔ عشق توفیق تصرّفات مرغان انبیاء و اولیاء کرامت می‌کند. (همان: ۸۷)

بنابراین بدیهی است که مولوی به‌دلیل زندگی و بهره بردن از تعالیم دینی و عرفانی پیش از خود به‌عنوان سنّت و میراثی گرانبها در معرض چنین باور مهمی بوده است؛ به‌ویژه اینکه اصل تولد دوباره و شکل دادن مجدد بر خود از چنان غنای معرفتی و مفهومی برخوردار است که امثال مولوی آن را به‌عنوان گوهری ارزشمند درمی‌یابند و در تجربهٔ زیستی و معرفتی خود از آن بهره‌مند می‌شوند. شاید آشنایی با چنین مفهومی او را به لحاظ ذهنی کامل آماده کرده بود که به محض مواجهه با شمس تبریزی چه در دوران کسب دانش‌های مدرسی در دمشق و حلب رخ داده است چنان‌که شمس دوبار بدان در مقالات اشاره کرده است (ر. ک. شمس تبریزی، ۱۳۷۷: صص ۷۵۹-۷٦۰ و ٦۱۸-٦۱۹) و چه زمانی که آن دو بنابر گزارش سیره و مناقب‌نویسان به سال ٦٤۲ در قونیه به هم رسیدند، (ر. ک. سپهسالار، ۱۳۹۱: ۵۷-۵۸) دچار تحول بزرگی شد که جز ازطریق همان کلان استعارهٔ «دوبارزادگی» یا «زایش مجدد» تبیین‌شدنی نیست. این دیدار مولوی را که زمینهٔ مستعدی برای زایش مجدد معنوی در وجودش فراهم بود به سمت و سوی موقعیت مرزی رهنمون کرد و دیدار نهایی با شمس از وی وجودی و موجود دیگری ساخت که کمتر شباهتی با دوران نخستین زندگی و جایگاه شناخته‌شدهٔ اجتماعی وی داشت. چنین تحولی بنا به تعبیر خود مولوی از وی که «سجاده‌نشین باوقاری» بوده و «بازیچهٔ کودکانِ کویش» کرده است یا از انسانی «خام، به سوخته‌ای» تبدیلش کرده است که می‌تواند آتش در نهاد هرکسی بیندازد که به وی نزدیک شود؛ جز با پذیرش اصل وقوع «دوبارزادگی» در زندگی و تجربهٔ زیستهٔ او دفاع‌کردنی نیست.

مولانا نهایت سود را از این تجربهٔ زیستهٔ و آن میراث ارزشمند معنوی موجود در فرهنگ اسلامی پیش از خود در سرایش مثنوی و تبیین مبانی معرفت عرفانی خود برده و همین اصل مهم «دوبارزادگی» در قالب تمثیلات متعدد مطرح کرده است. این اصل و این تمثیلات نمادین علاوه‌بر دانش عرفان نظری اسلامی با استفاده از ره‌یافت‌های فلسفی مانند مکتب اصالت وجود قابل تبیین بیشتر علمی است و با کمک گرفتن از مبانی و اصول این مکتب شاید بهتر بتوان به عمق اندیشه‌های مولوی پی برد و به خوانشی پذیرفتنی‌تر از تمثیلات مولوی دست یافت که در این راستا بیان شده‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

ما در ادامه چند حکایت مثنوی را با استفاده از اصول و مبانی مکتب مذکور قرائت تفسیری خواهیم کرد تا بیان کنیم انتشار وجود در جهان بیرون از خود به‌ویژه در جمع و جماعت برای مولوی آفتی بزرگ است و موجب نابودی یا به فراموشی سپرده شدن خودِ اصیل می‌شود و راه بازیابی خود اصیل و محقق ساختن آن، قرار گرفتن در موقعیت مرزی، دست زدن به انتخاب بزرگ شورانگیز و پذیرفتن نتایج احتمالی این انتخاب و آغاز سیر و سفر انفسی برای بریدن از جهانِ به شدت الینه‌ساز و خودِ برساختهٔ نااصیل در میان جمع و جماعت است و اگر چنین سفری آغاز شود و به انجام برسد، ما با شخصیت‌هایی «استعلایافته» در فلسفه اصالت وجود و انسانِ دوبارزاده در فرهنگ اسلامی و عرفانی مواجه خواهیم بود. فرایند خود و فردیّت‌یابی وجودی شخصیت‌های موجود در روایت‌های تمثیلی مثنوی را در ادامه در چهار مرحله تحلیل می‌کنیم.

مرحلهٔ نخست: هستندگانی که هستی خود را فراموش کرده‌اند.

مولانا در همهٔ روایت‌هایی که بررسی کرده‌ایم، شخصیت‌های داستانی خود را در موقعیتی قرار می‌دهد که می‌توان آن را «موقعیت صفر وجودی» نامید. شخصیت‌ها در این موقعیت بیشتر سنین کودکی، نوجوانی و جوانی خود را سپرده کرده‌اند و در نیمهٔ اول دوران بزرگسالی قرار دارند. شخصیت‌ها در این موقعیت درگیر زیستن در سپهر استحسانی/حسّانی و اخلاقی هستند. آن‌ها یا در لذت‌های مادی و معنوی شخصی خود غرق هستند یا سرنوشت خود را در بطن نهادهایی مانند دولت و دین میان جمع و جماعت به یک نظام سیاسی، دینی و اخلاقی سپرده‌اند. ازنظر کییرکگور نهادهایی مانند دولت و دین در نهایت «جامعه توده‌ای» (mass society) برمی‌سازند و هویت فردی آدم‌ها را به نابودی می‌کشانند. افراد خود را در بطن این نهادها در «نوع» یا «کلّیت» در تعبیر فیلسوفان وجودی غرق می‌کنند و به‌دلیل استغراق وجودی در سپهر استحسانی و جذب لذت‌ها و منافع مادی و معنوی این‌جهانی که نهادهای مذکور فراهم می‌سازند، فردیّت خود را فراموش می‌کنند و با دیگرانی نظیر خود همسان می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که هیچ تمایزی بین آن‌ها و طبقه یا پیش‌نمونه‌شان (Prototype) وجود ندارند. اگر مجاز باشیم از زبان تمثیلی استفاده کنیم، هر فردی در چنین موقعیتی در حکم یک «آجر» یا «موزائیکی» است که در بالا بردن دیوار یا فرش کردن کف ساختمانی به‌کار می‌خورند؛ هیچ تمایز معناداری بین این آجر و موزائیک‌ها وجود ندارد؛ همه هم‌شکل، هم‌اندازه و هم‌رنگ و نقش هستند؛ می‌توان یکی را برداشت و دیگری را در جای آن قرار داد؛ بی‌آنکه در هیئت دیوار و طرح و نقش کف ساختمان تغییری حاصل شود. چنان‌که یونگ می‌گوید بیشتر افراد در این مرحله برای تحقق اهداف مادی مانند دستیابی به موقعیت اجتماعی، کسب درآمد و احراز شغل تلاش می‌کنند و نمی‌توان انتظار داشت تغییرات بنیادینی در شخصیت آن‌ها ایجاد شود. (ر. ک. ۱۱۰-۱۰۹ :۲۰۰۵ ,Schultz & Schultz)

شخصیت‌های داستان‌های مولانا نیز نیمهٔ نخست زندگی خود را صرف تأمین همین سنخ نیازها کرده‌اند. مطرب در حکایت «پیر چنگی» با آواز جادوگرانه‌اش مجالس عیش و عشرت مردم را رونق داده و از قِبَل آن «کسب‌ها» اندوخته و «نوالش» را خورده و به «اعتبار اجتماعی» و «شهرت» دست یافته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

آن شنیدستی که در عهد عمر — بود چنگی مطربی با کرّ و فرّ
بلبل از آواز او بیخود شدی — یک طرب ز آواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دمش آراستی — وز نوای او قیامت خواستی...
مطربی کز وی جهان شد پرطرب — رُسته ز آوازش خیالات عجب
از نوایش مرغ دل پرّان شدی — وز صدایش هوش جان حیران شدی

(مثنوی، ۱۹۱۳/۱- ۲۰۷۳)

www.anjomanfarsi.ir

این مطرب یکی از نمونه مطربانی است که در هر شهر و دیاری امثال او کم نبوده است و نیستند. او با هنرش و تقدیم آن به مشتاقان، شهرتی به دست آورده و علی‌الظّاهر نزد همگان شناخته شده است؛ ولی فردّیت و آن «منِ اصیل» خود را از دست داده است. او به یک اعتبار، زندگی و فردیّتش را در خواست‌ها، امیال و توجّهات توده‌های بی‌شکل و هویّت علاقه‌مندان و مشتاقانش باخته است. از آنجا که فردیّت و زندگی او به رنگ خواست‌های دیگران درآمده است و چون این خواست‌ها پایدار نیستند، «منِ او» چنان سیّال و بی‌شکل شده است که می‌توان گفت دراصل فردیّتی ندارد.

چوپانی را که مولانا در حکایت «انکار کردن موسی بر مناجات چوپان» به تصویر کشیده است باوجود سادگی و صمیمیتی که در لحن و زبان او به نمایش درآمده است، تفاوتی با همهٔ چوپانان همهٔ اعصار گذشته و حال ندارد. او نیز نمونهٔ ملموس و عینی یک

طبقهٔ اجتماعی و یک انسان «نوعی» از همین طبقه است. فردیّت این چوپان نیز در فردیّت‌های طبقه اجتماعی‌اش رنگ باخته است؛ حتی اگر چوپانِ این روایت را نمادی از افراد طیفی از متکلّمین اسلامی یعنی «اهل تشبیه» بدانیم، باز او شخصیتی فردی ندارد؛ بدین معنا که نهاد علم رسمی و مدرسی (علم کلام) و نهاد دین از هم‌وجودی همسان با همهٔ وجودهای حاضر در این نهادها برساخته است. او نمونه‌ای تیپیک از متکلّمانی است که خدا را در هیئت «شخصِ اندام‌وار و متجسّد» درک و مبانی معرفتی و الهیّاتی خود را مبتنی‌بر این ادراک پایه‌ریزی می‌کردند. لذا سخنانی که از زبان این چوپان در باب خداوند بیان می‌شود ازحیث واژگان، تعابیر و بافت نحوی جملات می‌توانست از زبان هر چوپان یا هر اهل تشبیه دیگری درآید.

دید موسی یک شبانی را به راه — کو همی گفت ای خدا و ای اله
تو کجایی تا شوم من چاکرت — چارقت دوزم کنم شانه سرت
جامه‌ات دوزم شپش‌هاات کشم — شیر پیشت آورم ای محتشم
دستکت بوسم بمالم پایکت — وقت خواب آید بروبم جایکت
ای فدای تو همه بزهای من — ای به یادت هیهی و هی‌های من

(مثنوی، ۱۷۲۰/۲-۱۷۲٤)

بنابراین چوپانِ داستان مولانا با بیان این گزاره‌ها نشان می‌دهد که کل عمرش را در کل طبقهٔ اجتماعی‌اش غرق کرده و کل معرفت دینی‌اش را نه به‌تنهایی بلکه ازطریق همین جماعتِ کلّی به دست آورده است که بدان تعلّق دارد. موسی در همین داستان نیز که نمونه‌ای از انبیا یا در شکل نمادینش نمونه‌ای از اهل کلام «تنزیهی» است، هویت شخصی و فردی ندارد. او نیز فردیّت اصیل خود را در جمع و جماعتِ نوعیّهٔ اهل کلام و دین درباخته است. وقتی که بر نوعِ دینداری ساده‌لانه یا مشبّهانهٔ چوپان خُرده می‌گیرد، همهٔ دایرهٔ لغات، بیان‌های او و استدلال‌هایش به رنگ طبقهٔ اجتماعی و ایدئولوژیکی درآمده است که بدان تعلّق دارد.

چارق و پاتابه لایق مر تراست — آفتابی را چنین‌ها کی سزاست...
با که می‌گویی تو این با عمّ و خال — جسم و حاجت در صفات ذوالجلال
شیر او نوشد که در نشو و نماست — چارق او پوشد که او محتاج پاست...
لم یلد لم یولد او را لایق است — والد و مولود را او خالق است
هرچه جسم آمد ولادت وصف اوست — هرچه مولودست او زین سوی جوست
زآنک از کون و فسادست و مهین — محدث است و حادثی خواهد یقین

(مثنوی، ۱۷۳۰/۲- ۱۷٤۷)

مولانا در حکایت «قصهٔ آن شخص که اش‌تر ضالّهٔ خود می‌جست» غیر از شخص شترگم‌کردهٔ واقعی، شترگم‌کردهٔ کذایی دیگری وارد حکایت کرده است. این شخص متقلّب کذّاب وقتی می‌بیند مردم شهر چگونه مجذوب شخص شترگم‌کرده‌ای شده‌اند که نشانی اشترش را از آنان می‌پرسد، او نیز ادعا می‌کند شترش را گم کرده است و هرآنچه را آن شخص بر زبان می‌آورد، او نیز تکرارش می‌کند. قدرت تخریب‌کنندگی جمع و جماعت و ستاندن وجود واقعی اصیل از شخص در این حکایت نمایان است. توجه خلق شخص را به سوی آنان می‌کشاند و رفتاری از خود بروز می‌دهد که توجه‌های بیشتر آنان را به خود معطوف سازد و این

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

یعنی منتشر کردن خود در دیگران و بنابر خواست و میل و پسند دیگران زیستن. جمع و جماعت قدرت ظاهری دارند و فرد را به رنگ خود درمی‌آورند؛ ولی در اصل قدرت واقعی ماندگار ندارند. چنان‌که کییرکگور می‌گفت:

جماعت همه چیز است و هیچ نیست و خطرناک‌ترین همهٔ قدرت‌ها و ناچیزترین است. انسان می‌تواند به نام جماعت با یک قوم سخن گوید و با این همه جماعت از یک شخص واقعی منحصر به فرد کمتر است و ازاین‌رو ناچیز است. (سولومون، ۱۴۰۱: ۱۰۴)

کششی که در جماعت هست، فرد جویندهٔ کذاییِ شتر را به واقعیتی برساخته و دروغین بدل کرده است. اویی که در اصل شتری نداشته، طالب شتر شده است؛ بنابراین مولوی می‌گوید فرق هست بین کسی که می‌داند شتری داشته و آن را گم کرده است و آن‌که اصلاً از داشتن شترش خبر ندارد تا از گمشدنش تشویش خاطری به خود راه دهد.

وآنک اشتر گم نکرد او از مری — همچو آن گم‌کرده جوید اشتری
که بلی من هم شتر گم کرده‌ام — هرکه یابد اجرتش آورده‌ام
تا در اشتر با تو انبازی کند — بهر طمع اشتر این بازی کند
هرکه را گویی خطا بُد آن نشان — او به تقلید تو می‌گوید همان
او نشان کژ بنشناسد ز راست — لیک گفتت آن مقلّد را عصاست

(مثنوی، ۲۹۷۵/۲-۲۹۸۹)

مرد جویندهٔ گنج بغدادی نیز که به حکم خواب رهسپار مصر شده بود تا مطلوب خود را در آن دیدار دوردست بازیابد، نمونهٔ افراد مستقر در سپهر استحسانی/حسّانی است. از روایت مولانا برمی‌آید بعد از پدر دست تطاول بر ثروت میراثی نهاده و همه را در راه کسب لذایذ روزمرهٔ این‌جهانی بر باده داده است. او نیز خود را مانند همهٔ شخصیت‌های درگیر در این سپهر در لذت غرق کرده و از من وجودی اصیل خود فاصله گرفته است. سن و سال او در روایت ذکر نشده است؛ ولی می‌توان حدس زد که ثروت عظیم میراثی در عرض سال‌های محدود جوانی نباید نیست و نابود شده بود. او باید آن میراث را در سنوات ممتد این دوران، گشاده‌دستانه در راه بهره‌مندی حداکثری از لذت به باد داده باشد؛ لذا تا زمانی که بهری از ثروت با اوست، یاد خدا –ارزشی معنوی که در سپهر استحسانی مورد توجه فرد قرار نمی‌گیرد– نمی‌کند. او به بیرون از خود روی دارد و خود را در غیر منتشر کرده است؛ ولی همین که ثروت میراثی که موجبات غفلت وی از خود و خدا را فراهم کرده بود به پایان می‌رسد، یاد خدا می‌کند و بدو التجا می‌برد.

بود یک میراثیِ مال و عقار — جمله را خورد و بماند او عور و زار ...
نقد رفت و کاله رفت و خان‌ها — ماند چون جغدان در آن ویران‌ها
گفت یارب برگ دادی برگ رفت — یا بده برگی و یا بفرست مرگ
چون تهی شد یاد حق آغاز کرد — یارب و یارب أجِرنی ساز کرد

(مثنوی، ۴۲۰۶/۶-۴۲۱۲)

با توجه به حکایاتی از این دست که نمونه‌های آن‌ها در مثنوی کم نیست، می‌توان گفت در دستگاه فکری مولوی «فرد» جایگاه والاتری از «جمع و جماعت» دارد و او نیز مانند بسیاری از عارفان پیش همچون عطار نیشابوری جانب فرد را در مواجههٔ فرد و جمع می‌گیرد و شأن، قدرت و جایگاه جمع و جماعت را به طرق مختلف ازطریق برساختن حکایاتی آیرونیک مانند «فروختن صوفیان بهیمهٔ مسافر را جهت سماع» مخدوش می‌سازد.

مرحلهٔ دوم: هستندگان نااصیل در موقعیت مرزی

کسانی که در دو سپهر استحسانی/حسّانی و اخلاقی ازنظر فیلسوفان اصالت وجودی استقرار دارند، تعدادی کم از اینکه خود را در لذت یا یک نظام اخلاقیِ مربوط به جمع و جماعت منتشر کرده‌اند به حالتی از اشباع‌شدگی دچار می‌شوند که نارضایتی قلبی و روانی در آن‌ها به وجود می‌آورد. این عده که مستعد عبور از سپهرهای مذکور هستند، کافی است در معرض یک حادثه، موقعیت خطیر، دیدن خواب و رویا، برخورد با شخصی نامعمول و مواجهه با اندیشه‌ای شگفت قرار گیرند؛ آن‌ها در این شرایط با یک جهش (Leap) در وضعیتی قرار می‌گیرند که از آن به «موقعیت مرزی» (Boundary-Line Situation) تعبیر می‌شود؛ شخص در چنین وضعیتی باید به «گزینش این یا آن» (The choice of either/or) دست بزند؛ به عبارت دیگر باید تصمیم بگیرد در همان وضعیت قبلی یعنی سپهرهای استحسانی/حسّانی و اخلاقی و غرق در خود نااصیلش باقی بماند یا برای بازیابی خود اصیلش وارد سیر و سفر انفسی شود؛ بی‌آنکه بداند دقیقاً در مسیر این سفر چه خواهد شد و از این نظر باید نتایج نامعیّن این انتخاب را مسئولانه بپذیرد؛ لذا فرد با انتخاب برمبنای ارادهٔ آزاد باید به وجود خویش شکل بدهد و آن را بسازد.

دازاین همیشه خودش را بر پایهٔ اگزیستانسش می‌فهمد؛ یعنی بر پایهٔ یک امکان خودش که خودش باشد یا خودش نباشد یا دازاین خودش این امکان‌ها را برگزیده است یا خود را به آن‌ها سپرده است یا در آن‌ها بار آمده است. (هایدگر، ۱۳۸۹: ۱۸)

به همین دلیل گفته می‌شود برساختن ماهیّت واقعی انسان در گرو شناختی است که خود او از امکاناتش دارد؛ از میان بی‌نهایت امکان به گزینش دست می‌زند و با ارادهٔ آزاد بدان عمل می‌کند و به نتایج انتخاب و عمل خود گردن می‌نهد و درنهایت خودش را خود با همین گزینش‌ها و عمل‌ها برمی‌سازد. (ر. ک. وارنوک، ۱۳۹۶: ۹۶) انسانی که در موقعیت مرزی قرار گرفته است، احساس می‌کند بر لبهٔ پرتگاهی ایستاده است و از گذشته گریزان و از آینده نامطمئن در تنهایی خویش به ورطهٔ هولناک و بی‌پایان آینده نگاه می‌کند. (Podmore, ۲۰۱۱: ۲) اینجاست که انتخاب او جوهرهٔ وجودیش را برملا خواهد کرد.

تعداد کسانی که براثر حادثه یا حوادثی تکان‌دهنده و سرنوشت‌ساز در موقعیت مرزیِ منتهی به انتخاب برای آغاز سیر انفسی و عبور از دو سپهر استحسانی/حسّانی و اخلاقی زیاد نیستند؛ اما ازنظر یونگ افرادی که میانهٔ زندگی بزرگسالی از ۳۵- ۴۰ سالگی را گذرانده باشند، مستعد بالقوهٔ تغییرات شخصیتی هستند؛ زیرا این افراد انرژی اصلی خود را برای دستیابی به اهداف این‌جهانی مصرف کرده‌اند و یکباره امکان دارد بحران‌های وجودی در نهاد شخصیتی آن‌ها بروز کند. اگر نگاه فرد به جهان عینی در دورهٔ نخست یعنی پیش از نیمهٔ نخست بزرگسالی مناسبات اجتماعی از قبیل وظایف شغلی و خانوادگی بود در نیمهٔ دوم بزرگسالی نگاه او از جهان بیرون به جهان درون و ذهن معطوف می‌شود؛ جهانی که بیشتر در دوران قبل نادیده گرفته می‌شد. توجه فرد در نیمهٔ دوم از امور مادی به امور معنوی، فلسفی و شهودی تغییر جهت می‌دهد؛ این تغییر جهت سرآغاز فرایندی در تغییر شخصیت است که یونگ آن را «تفرّد» (Individuation) می‌نامد. تفرّد از نگاه یونگ به‌طور کلی بر فرایندی در شخصیت آدمی دلالت دارد که به خودبودگی، کشف امکانات وجودی و فعلیت بخشیدن به آن امکانات منجر می‌شود. شخص در جریان کسب فردیّت باید به ندای درونی خود گوش دهد؛ رویاها، فانتزی‌ها و خیالات خلاقانه‌اش. تنها در این صورت است که فرد می‌تواند خودبودگی‌اش را فعلیّت ببخشد. (Schultz & Schultz, ۲۰۰۵: ۱۱۰) به همین دلیل است که تغییر زندگی در مجموعه روایت‌هایی که درباب دوبارزادگان وجود دارد در سال‌های پس از چهل سالگی آن‌ها رخ داده است.

حال ببینیم مولانا در داستان‌های تمثیلی خود چگونه شخصیت‌ها را در موقعیت مرزیشان قرار می‌دهد؟ ما در داستان پیر چنگی با مطربی آشنا می‌شویم که دورهٔ جوانی و بزرگسالی خود را در هنر نوازندگی به سرآورده و کل انرژی خود را صرف بازارگرمی هنر خود و کسب درآمد و شهرت کرده است. ورود به دوران پیری و عجز، بی‌توجهی خیل جمع و جماعتی که روزگاری برای هنرش سر از پا نمی‌شناختند و بی‌رزق و روزی ماندنش، او را در موقعیت بحرانی قرار داده است.

چون برآمد روزگار و پیر شد — باز جانش از عجز پشه‌گیر شد
پشت او خم گشت همچون پشت خم — ابروان بر چشم همچون پالدم
گشت آواز لطیف جانفزاش — زشت و نزد کس نیرزیدی به لاش
آن نوای رشک زهره آمده — همچو آواز خر پیری شده...
چونکه مطرب پیرتر گشت و ضعیف — شد ز بی کسبی رهین یک رغیف

(مثنوی، ۲۰۷۴/۱-۲۰۸۲)

این پیر درمانده از سر ناچاری و فقر مفرط وقتی از جمع و جماعتی ناامید می‌شود که تا آن زمان با فروختن هنرش به آنان رزق و روزی یافته است، یاد خدا می‌افتد. همین یادکردِ خدا نخستین نشانه برای ایجاد تحول در شخصیت اوست؛ ولی هنوز در موقعیت خطیر مرزی قرار نگرفته است. او تنها در خلال واگویه‌های شخصی که دارد به خود پیشنهادی می‌دهد و برای عمل کردن به این پیشنهاد راهی گورستان یثرب می‌شود. پیشنهادش این است: اگر جمع و جماعت تو را واپس زده‌اند و دیگر خریدار هنرت نیستند، برو و برای خدا هنرنمایی کن.

گفت عمر و مهلتم دادی بسی — لطف‌ها کردی خدایا با خسی
معصیت ورزیده‌ام هفتاد سال — بازنگرفتی ز من یک روزی نوال
نیست کسب امروز مهمان توام — چنگ بهر تو زنم آن توام
چنگ را برداشت و شد الله جو — سوی گورستان یثرب آه گو

(مثنوی، ۲۰۸۳/۱-۲۰۸۵)

قرار گرفتن این مطرب در موقعیت مرزی وقتی کامل می‌شود که پیام خداوند را از زبان عمر خطّاب در باب خود می‌شنود. خدایی که این مطرب در طول هفتاد سال فراموش کرده بود، او را «بندهٔ خاص» خود نامیده و اجرت یا «ابریشم‌بهای» او را نیز بلافاصله ازطریق خلیفهٔ مسلمین گسیل کرده است. چنین حادثه‌ای مطرب را در موقعیت خطیر مرزی قرار می‌دهد و او با تصمیمی که می‌گیرد، راهش را از گذشته‌اش کج می‌کند که در نهایت خود اصیلش را از وی ربوده بود و او را در میل و خواست دیگران (همان جمع و جماعت) منعدم کرده بود و سیر و سفر درونی را برای بازیابی نهایی خود اصیلش آغاز می‌کند.

پیر این بشنید و بر خود می‌تپید — دست می‌خایید و جامه می‌درید
بانگ می‌زد کای خدای بی‌نظیر — بسکه از شرم آب شد بیچاره پیر
چون بسی بگریست و از حد رفت درد — چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت ای بوده حجابم بر اله — ای مرا تو راهزن از شاهراه
ای بخورده خون من هفتاد سال — ای ز تو رویم سیه پیش کمال

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ای خدای باعطای باوفا رحم کن بر عمر رفته در جفا...
خرج کردم عمر خود را دم به دم در دمیدم جمله را در زیر و بم
آه کز یاد ره و پردهٔ عراق رفت از یادم دم تلخ فراق
وای کز تتری زیر افکند خُرد خشک شد کشت دل من دل بمرد
وای کز آواز این بیست و چهار کاروان بگذشت و بی‌گه شد نهار

(مثنوی، ۲۱۸٤/۱-۲۱۹٤)

امّا چوپان حکایت انکار کردن موسی... مقدمات قرار گرفتن در موقعیت مرزی را به واسطهٔ مواجهه با موسی‌ای تجربه می‌کند که در لباس اهل کلام خشک‌اندیش ظاهربین تنزیه‌گرا بر او ظاهر شده است. اعتراض تند و توفندهٔ موسی متکلّم به شدت امنیت وجودی و روانی او را بر هم می‌زند. موسی‌ای که به کفرش حکم داده و به ژاژخایی و گَنده‌گویی متّهمش کرده، خدای ذهنی او را سخره‌کنان تا حد «عمّ و خالش» تقلیل داده و درنهایت او را دوست نادان خدا معرفی کرده است، چوپان را در موقعیت شگفت اتّخاذ تصمیم بزرگی قرار داده است. او یا باید اعتراض تحقیر و توهین‌آمیز موسی را تاب آورد و همچنان به خداپرستی چوپانانه خود ادامه دهد و یا با گذشتن از این نوع دینداری عوامانه جمع و جماعت بی‌شکل طبقهٔ خود عبور کند. مولوی این لحظات خطرخیز چوپان را تنها در دو بیت و به اختصار تمام برای ما روایت کرده است.

گفت ای موسی دهانم دوختی وز پشیمانی تو جانم سوختی
جامه را بدرید و آهی کرد تفت سر نهاد اندر بیابان و برفت

(مثنوی، ۱۷٤۸/۲-۱۷٤۹)

شترجوی قلابی نیز بعد از اینکه کوی و برزن را پا به پای شترگم‌کردهٔ حقیقی زیر پا می‌گذارد و برای جلب توجه مردم در بیان وجع و دل‌نگرانی ناراست خود اغراق‌ها می‌کند و نشانی‌هایی از شتری که هرگز نداشته است به خلق‌الله می‌دهد و همدلی آنان را می‌ستاند، یک آن از درونش ندایی برمی‌آید که من از کدام شتر سخن می‌گویم؟ اگر این شترگم‌کردهٔ حقیقی ناله سر داده و از هر کس و ناکسی جویای شتر خویش شده است، حق دارد؛ ولی منی که شتری نداشته‌ام آیا بر سبلت خود نمی‌خندم؟ گیرم که خلق‌الله را با این نقش‌بازی‌ها فریفتم، آیا خود را پیش از آن‌ها فریب نداده‌ام؟ چنین ندایی که در آن لحظهٔ خاص از وجدان گمشده‌اش برآمد، او را در موقعیت مرزی قرار داد. آری اگر او مانند این شترگم‌کرده، شتری نداشته است که گم شود، آیا چیز دیگری هم نداشته است که آن را گم نکرده باشد؟ چرا باید دنبال گم‌گشتهٔ خود نباشد و گمشدهٔ دیگری را مقلّدانه جار بزند؟ و آیا همین‌که با شترگم‌کرده‌ای حقیقی همراه شده و با او مشاکلت و مشابهت جسته حتی به دروغ، فرصتی برایش به وجود نیاورده است که به صرافت وجود گمشدهٔ شخصی خود باشد؟ استنتاج نهایی این شخص که باید برای خود گمشده‌ای داشته باشد، سرآغاز رسیدن به شعوری است که هر شخصی راه و مسیر و فرایند خاص خود را در مسیر کسب فردیّت دارد و هیچ دو انسانی مانند هم نمی‌توانند همسان به وجود خود تحقّق ببخشند. (ر. ک. یونگ، ۱۳۵۲: ۲۵٦)

بوی برد از جد و گرمی‌های او که گزافه نیست این هیهای او
اندرین اشتر نبودش حق ولی اشتری گم کرده است او هم ولی
طمع ناقهٔ غیر روپوشش شده آنچ از او گم شد فراموشش شده

هرکجا او می‌رود این می‌دود از طمع همدرد صاحب می‌شود
کاذبی با صادقی چون شود روان آن دروغش راستی شد ناگهان

(مثنوی، ۲۹۸۹/۲-۲۹۹۳)

نهایت اینکه فقر فلاکت‌بار، مرد میراث‌خوار را در موقعیت مرزی قرار داد. او که خود را در لذت مستغرق کرده بود، گویی از لذت‌جویی اشباع نشده است؛ لذا به اختیار و اراده و از سر سیری و ملال از لذت به سمت تحول شخصیتی گام برنمی‌دارد. چه بسا اگر مال میراثیش به پایان نمی‌رسید، همچنان باقی عمر را در همین سپهر استحسانی/حسّانی می‌گذراند و هرگز خود واقعیش را نمی‌یافت و یا به صرفات بازیابی آن هم نمی‌افتاد؛ ولی فقر به ناچار او را در مسیر نوین قرار می‌دهد. از شدت فقر به خدای روزی‌ده پناه می‌برد. جوابی که از این استغاثه می‌گیرد این است که در رویا به او نشانی گنجی داده می‌شود.

مرد میراثی چو خورد و شد فقیر آمد اندر یارب و گریه و نفیر...
خوابدید او هاتفی گفت او شنید که غنای تو به مصر آید پدید
رُو به مصر آنجا شود کار تو راست کرد کُدیَت را قبول او مرتجاست
در فلان موضع یکی گنجیست زفت در پی ان بایدت تا مصر رفت
بی‌درنگی هین ز بغداد ای نژند رُو به سوی مصر و من بتگاه قند

(مثنوی، ٤٢٣٩/٦-٤٢٤٤)

مرحلهٔ سوم: آغاز سیر انفسی هستندگانی که جویای خویشتن هستند.

سیر درونی برای تفرّد که خود یک کهن‌الگو و در نوع انسان مشترک است، می‌تواند به شکل جست‌وجوی خویشتن اصیل انسان یا جست‌وجوی خداوند نمایان شود. البته این دو متعلَّق جست‌وجو در تفکر عرفانی ما یعنی خود واقعی و خدا از هم تفکیک‌پذیر نیستند و صورت روایی‌شدگی این امر در داستان تمثیلی نمادین منطق‌الطیر عطار و ملاقات با سیمرغ و سیمرغ را در خود یافتن تجلّی پیدا کرده است. سیر و سفر درونی برای تفرّد و یافتن خویشتن اصیل البته بی‌رنج نیست. همچنان‌که سیر آفاقی را زحمت‌هایی در پی است و خطراتی همراه، سیر درونی نیز آکنده از ناملایمات است و شرط رسیدن به آن هدف والای تفرّد، تاب آوردن این رنج‌ها و گذشتن پیرزمندانه از سد آزمون‌های طاقت‌فرساست. (ر. ک. کمپل، ۱۳۸۵: ۱۰۵- ۱۱۵) نمونهٔ درخشان ادبی در آثار پیش از مولانا نیز باز حکایت «شیخ صنعان» عطار است که با سفر به روم و عاشق دختر ترسا شدن، مرارت‌های حاصل از آشنایی با او را در قالب رفتارهای هنجارشکن رنج‌افزای زنّار بستن، شراب نوشیدن، مصحف سوزاندن، بر بت سجده بردن و خوکبانی نمودن تاب می‌آورد که همگی مستلزم به جان خریدن ملامت خلق و بریدن از جماعت عظیم شاگردان و ارادتمندانش بود تا خودِ اصیلش را در هاویهٔ چنین سیر و سفری بازیابد؛ بنابراین آنچه ازطریق سیر انفسی قرار است فرد بدان دست یابد، فرقی نمی‌کند خدا باشد یا فردیّت استعلایافتهٔ او. فرد شخصیت‌دار ازنظر اگزیستانسیالیست‌های موحّدانه کسی است که به خداوند به‌عنوان متعلّق ایمان رسیده باشد و در خداست که شخص خود را به‌مثابهٔ شخص هستی‌مند تجربه می‌کند.

غایت اصلی انسان در (همین) شرایط زمینی تا جایی که ممکن است، ورود و برقراری ارتباط عبادی و اعتقادی با خداوند است... و این ارتباط تنها ازطریق «توبه‌های رادیکال» به دست می‌آید، ازطریق ایمان به آمرزش گناهان، ازطریق زندگی مقدّسی که معنای

بخشایش الهی در همین زندگی واقعی محقّق می‌کند، ازطریق روحِ متعالی که می‌آموزد به مشیّت الهی اعتماد داشته باشد، ازطریق احساس فروتنی که خود را در همه‌جا تحت اراده خداوند می‌بیند، ازطریق سپاسگزاری از خداوند در همهٔ تجربیات، در بیماری و سلامتی، در غم و شادی، در مرگ و زندگی. (Pattison, ۲۰۰۳: ۳۶)

در حکایت‌های مطالعه‌شدهٔ ما در مثنوی، شخصیت‌هایی که در موقعیت مرزی قرار داده شده‌اند، چنین سیر انفسی را برای خود یا خدایابی آغاز می‌کنند. چنان‌که پیر چنگی بلافاصله بعد از شنیدن پیام الهی از زبان عمر بن خطّاب توبه‌های رادیکال می‌کند و چنگ را که به زعم او «حجاب بین او خدا» بوده است درضمن واگویه‌های سرزنش‌آمیز نسبت به‌روش زندگی پیشینی خود بر زمین می‌زند و خُرد می‌کند. این عمل سرآغاز سیر انفسی اوست که با حذف عامل تعلّق‌آفرین مرتبط با سپهر استحسانی/حسّانی به وقوع می‌پیوندد؛ اما چون از پیام‌آور حق می‌شنوند این گریه و زاری تو هوشیاری نسبت به گذشته و حال و آینده و توبهٔ لسانی تو خود حجابی دیگر است؛ سیر انفسی را این بار به درستی ازطریق تأمل در خویشتن خویش و یافتن جانی درونی آغاز می‌کند که بی‌گریه و بی‌خنده است و می‌تواند از سد مکان مادی (زمین و آسمان) عبور کند. مولوی به درستی واقف است که چنین سفر حیرت‌زای انفسی قابل شرح و بیان با زبان مادی نیست و لذا فهم آن را بر عهدهٔ خوانندگان آشنا با تجارب عرفانی وا می‌گذارد که خود سفرهای انفسی داشته‌اند.

چونکه فاروق آینهٔ اسرار شد — جان پیر از اندرون بیدار شد
همچو جان بی‌گریه و بی‌خنده شد — جانش رفت و جان دیگر زنده شد
حیرتی آمد درونش آن زمان — که برون شد از زمین و آسمان
جست‌وجویی از ورای جست‌وجو — من نمی‌دانم تو می‌دانی بگو

(مثنوی، ۲۲۰۸/۱-۲۲۱۱)

چوپان ماجرای انکار کردن موسی نیز وقتی جانش با عتاب آتشین آن متکلّم در هم می‌ریزد، سر در بیابان می‌گذارد و می‌رود. از آن سوی خداوندی که موضوع مناقشهٔ این چوپان و آن موسی متکلّم بود به میانهٔ روایت بازآورده می‌شود و سخنانی به همان تندی کلام موسی بر او می‌راند و توبیخ‌ها می‌کند و فرمانش می‌دهد که دنبال آن بندهٔ آواره‌شدهٔ من برو و همان‌گونه که بین من و او انفصال ایجاد کرده‌ای، دوباره ما را به یکدیگر پیوند ده. موسی حیران و سرگردان عازم بیابان می‌شود و بعد از جست‌وجویی بلیغ نشانی از جای پای آن شوریدهٔ آواره می‌یابد؛ جای گام‌هایی شگفت که سیر چوپان می‌نمود، سیری نه مانند هر مسافر بیابان دیگر است؛ یک قدم از بالا تا نشیب نهاده بود و قدمی دیگر چون فیل عرصه شطرنج وُریب رفته بود، گاه چون موج قد علم کرده و گاه چون ماهی شکم بر صفحهٔ ریگ‌زار کشیده بود. سرانجام می‌یابدش و می‌گوید در ستایش همان خدایی که می‌شناسیش، هیچ آداب و ترتیبی مجو و هرچه دل روشنت می‌خواهد بر زبان آور؛ اما چوپان زبان می‌گشاید و از سیری پرده برمی‌دارد که در درون پیموده بود و راه درازی که در معرفت رفته بود:

گفت ای موسی از آن بگذشته‌ام — من کنون در خون دل آغشته‌ام
من ز سدرهٔ منتهی بگذشته‌ام — صدهزاران ساله زان سو رفته‌ام
تازیانه بر زدی اسبم بگشت — گنبدی کرد و ز گردون برگذشت
محرم ناسوت ما لاهوت باد — آفرین بر دست و بر بازوت باد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت الی ۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

(مثنوی، ۱۷۹۰/۱۷۸۷/۲)

آن شترگم‌کردهٔ کذایی نیز بعد از قرار گرفتن در موقعیت مرزی و اشراف بر وجود شتر حقیقی گمشدهٔ خود که در طول عمر از وجود آن غفلت کرده بود، سیر و سفری درونی آغاز می‌کند تا این بار گمشدهٔ خود را بیابد. به صحرایی می‌زند که شتر آن مرد شترگم‌کردهٔ حقیقی رفته بود. وقتی شتر آن مرد را می‌بیند، شتر خود یادش می‌آید؛ یعنی آن وجود حقیقی خودش را که نتوانسته بود هرگز آن را ببیند. تا زمانی که شتر آن مرد را در بیابان ندیده بود، نمی‌توانست شتر گم‌کردهٔ خود را به یاد بیاورد. بعد از دیدن شتر آن مرد و به یاد آوردن شتر گم‌کردهٔ خویش به تنهایی دنبال آن می‌رود.

او طلبگار شتر آن لحظه گشت — می‌نجستش تا ندید او را به دشت
بعد از آن تنها روی آغاز کرد — چشم سوی ناقهٔ خود باز کرد

(مثنوی، ۲۹۹۷/۲-۲۹۹۸)

شترگم‌کردهٔ حقیقی، شگفت‌زده می‌شود و می‌پرسد چه شد؟ مگر تا همین چند لحظه پیش با من همراه و هم‌آوا نبودید و شتر خود را نمی‌جستید؟ جوابی که این مرد تازه جویندهٔ شتر می‌دهد، تکان‌دهنده است:

گفت تا اکنون فسوسی بوده‌ام — وز طمع در چاپلوسی بوده‌ام
این زمان همدرد تو گشتم که من — در طلب از تو جدا گشتم به تن
از تو می‌دزدیمی وصف شتر — جان من دید آن خود شد چشم پر
تا نیابیدم نبودم طالبش — مس کنون مغلوب شد زر غالبش

(مثنوی، ۲/ ۳۰۰۰-۳۰۰۳)

مرد جویندهٔ گنج چون ندای هاتف غیبی را در خواب می‌شنود، عازم مصر می‌شود. این سفر نیز مانند هر سفر قهرمانی که در پی خودشکوفایی است، چنان‌که کمپل می‌گوید: «همراه با از سرگذراندن آزمون‌های سختی است.» (ر. ک. کمپل، ۱۳۸۵: ۱۰۵-۱۱۵) چون به مصر می‌رسد و زاد راهش تمام می‌شود، چاره‌ای جز «سوال و تکدّی» برای سد جوع خود ندارد. کسی که در ناز و نعمت زیسته بود، حال باید به کدیه دست بزند. مدام با خود درگیر است. می‌برّد و می‌دوزد و یا می‌میرد و زنده می‌شود که آیا به این خفّت باید تن بدهد؟ از طرف دیگر گرسنگی امانش را بریده و چاره‌ای دیگر برایش باقی نگذاشته است. دل دادن به گدایی اولین آزمون سخت اوست. با خود قرار می‌گذارد شب‌هنگام به این کار مبادرت کند تا ظلمت شب کمی از شرم کدیه‌اش بکاهد؛ غافل از اینکه در آن ایام دزدی در شهر زیاده شده است و داروغگان در گرفتن شبگردان دزد گرم هستند و سختگیر. جویندهٔ گنج به جرم دزدی گرفتار عسس می‌شود. سوگندان غلیظ می‌خورد که غریب است و با دزدی و طرّاری او را نسبتی نیست و چون عسس ابرام می‌ورزد که از بغداد پی چه کاری به آنجا آمده است، ماجرای خواب و ندای هاتف غیبی و گنجی را که در مصر نویدش را داده بودند برایش تعریف می‌کند. عسس صدق کلامش را درمی‌یابد و اما ملامت‌گویان نهیبش می‌زند که:

گفت نه دزدی تو و نه فاسقی — مرد نیکی لیک گول و احمقی
بر خیال و خواب چندین ره کنی — نیست عقلت را تسویی روشنی
بارها من خواب دیدم مستمر — که به بغدادست گنجی مستتر
در فلان سوی و فلان کویی دفین — بود آن خود نام کوی این حزین

یازدهمین کنفرانس پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

هست در خانهٔ فلانی رو بجو نام خانه و نام او گفت آن عدو
دیده‌ام خود بارها این خواب من که به بغدادست گنجی در وطن
هیچ من از جا نرفتم زین خیال تو به یک خوابی بیایی بی ملال
خواب احمق لایعقل وی است همچو او بی‌قیمتست و لاشئست

(مثنوی، ٤٣١٢/٦ - ٤٣١٩)

این سفر سخت و پرماجرا که در ظاهر سفری آفاقی است و در باطن انفسی برای جویندهٔ گنج لازم بود؛ چه اگر رنج مسافرت به دیار دوردست مصر و گرسنگی و ذلّ سؤال و عتاب و توهین عسس مصری را تاب نمی‌آورد به گنج خانه‌زاد خود در بغداد وجود خویش پی نمی‌برد.

مرحلهٔ چهارم: هستندگانی که منِ اصیل خود را درمی‌یابند.

شخص وقتی می‌خواهد با عبور از دو سپهر استحسانی/حسّانی و اخلاقی به سپهر ایمانی وارد شود و در این سپهر منِ اصیل خود را ضمن اتصال به حق دریابد و آن‌گاه به بلوغ شخصیتی و روانی خویش نائل شود باید این سیر انفسی را بپیماید. وقتی این سیر و سلوک درونی با موفقیت به اتمام می‌رسد، ضمن اینکه به وجودی منحصر به فرد تبدیل می‌شود و از همگان یعنی از گروه، طبقه و جماعتی که بدان‌ها تعلق دارد به سهولت قابل تمیز است در همان حال می‌تواند با هستی و ازجمله افراد گروه، طبقه و جماعت خود احساس یگانگی کند. این وضعیت پارادکسیکال یعنی جداشدن از همه چیز و بعد خود را در همه چیز یافتن به معنای تحقق آن منِ اصیل و یگانه است. این جدایی از همگان و پیوستن به همگان در تعبیر یونگ حرکت فرد به سمت یگانگی با ناخودآگاه جمعی است؛ بنابراین هنگامی فردیّت تحقق عینی می‌یابد که شخص کلّیت را قربانی فردیّت کرده باشد. (ر. ک. کاپلستون، ج هفتم، ۱۳۹۲: ۳۲٦ و نیز سولومون، ۱٤۰۱: ۲۲) چنان‌که شیخ در داستان شیخ صنعان عطار بعد از انفصال تمام‌عیار از جماعت پیرامونی خود و فدا کردن جمع و جماعت و کسب فردیّت تعالی‌یافتهٔ خود در پایان حکایت دوباره با همان گروه و جماعت پیوند می‌یابد. اگزیستانس (هستیِ اصیلِ آدمی) در دیدگاه کیرکگور «در وهلهٔ نخست به معنای هستی ملموس و فرید انسان متفرد و مشخص است.» (مککواری، ۱۳۷۷: ٦۰) کیرکگور برخلاف هگل که بر ماهیت اجتماعی انسان تأکید می‌کرد و تحقق اهداف و موجودیت آدمی را در گرو ارتباطات اجتماعی در دو نهاد جامعه وکلیسا می‌دانست، بر اصالت فرد تأکید می‌کند. (Carlisle, ۲۰۰٦: ۱۷) البته این تأکید به معنای نادیده گرفتن کامل نقش جمع و جماعت در تکوین و تداوم شخصیت آدمی نیست؛ بلکه تنها تأکید بر تقدم یافتن فردیّت و پاسداشت آن است.

استعلاگرایی در نزد فیلسوفان اگزیستانسیالیست ازجمله بنیان‌گذار آن سورن کیرکگور معنای دیگری نیز دارد؛ بدین معنا که وجود فرارونده از خویشتن به سوی خداوند (امر متعال) سوق پیدا می‌کند. (ر. ک. نصری، ۱۳۸۳: ٤۰۲) انسانِ تعالی‌جوینده و استعلاگر در این معنا انسانی خداگونه می‌شود؛ چراکه استعلای فردی (Self-transcendence) بازبسته به استعلای الهی (Divine transcendence) است (Wesphal, ۲۰۰٤: ۲۰۲) و از اینجاست که فلسفهٔ اگزیستانسیال (البته شاخهٔ موحدانه‌اش) با داده‌هایی از عرفان اسلامی ازجمله مهم‌ترین آموزه‌های عرفانی عطار و مولانا مشابهت‌هایی پیدا می‌کند.

پیر چنگی حکایت نخست وقتی سیر انفسی‌اش به پایان می‌رسد به شخصیتی دیگر با زبانی و بیان دیگرگونه تبدیل شده بود و خود را به تعبیر مولانا «غرقه در جمال ذوالجلال» می‌یافت. تعبیر استعاری «غرق شدن» به معنای یگانه شدن غریق با دریاست؛ اگر دریا

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uajournalfarsi.ir

در این تعبیر خداوند، وجود مطلقِ بی‌نهایت باشد، وجود عاریتی پیر چنگی در این وجود مطلق اضمحلا یافته و در عین اضمحلال‌یافتگی به بقایی جاودان رسیده است. با خدا بودن و در خدا بودن یعنی خود بودن، هستی داشتن و اصیل بودن. ازنظر کییرکگور فرد هستی‌دار در مبارزه برای تحقق خود در نهایت به این مرحله می‌رسد که توبه می‌کند از اینکه به خود (آن خودِ نااصیل) برگردد، به خانواده برگردد، به نژاد برگردد تا اینکه خود را در خدا می‌یابد. تنها در این صورت است که خود را انتخاب می‌کند و از دیگران چشم می‌پوشد؛ تنها در این حال است که خود را به صورت مطلق برمی‌گزیند. (۱۸۲-۱۸۱ :۱۹٤٤ ,Kierkegaard)

مولوی وضعیت وجودی پیر را در این مقام توصیف‌ناپذیر می‌یابد و زبان را در وصف این حال نابسنده می‌داند ولی درعین‌حال می‌گوید این حالی است که سراسر در عیش و عشرت غرق است و صدهزاران جان برای یافتنش باید فدا کرد و آن را یافت.

قال و حالی از ورای حال و قال — غرقه گشته در جمال ذوالجلال
غرقه اینی که خلاصی باشدش — یا به جز دریا کسی بشناسدش
چونکه قصهٔ حال پیر اینجا رسید — پیر و حالش روی در پرده کشید
پیر دامن را ز گفت‌وگو فشاند — نیم‌گفته در دهان ما بماند
از پی این عیش و عشرت ساختن — صدهزاران جان بباید باختن

(مثنوی، ۲۲۱۲/۱- ۲۲۱۸)

چوپان حکایت دوم را وقتی موسی متکلّم با پیام الهی در بیابان درمی‌یابد که سیر انفسی را به پایان برده است. موسی از یافتن وی خشنود است و اینکه بیشتر مورد عتاب خدا قرار نخواهد گرفت، زبان می‌گشاید و پیام حق را به چوپان می‌گذارد. غافل از اینکه این چوپان با آن چوپانی که ساعاتی پیش او را ترک گفته بود، متمایز است. او در همین زمان اندک راه درازی در درون خود پیموده و به وجودی دیگرگونه بدل شده بود؛ وجودی که حتی خود او نیز نمی‌توانست به زبان توصیفش کند. چوپان تنها یک وصف از حال خود می‌گوید؛ اینکه عالم ناسوتیش به رنگ لاهوت درآمده؛ یعنی وجود مادی، عالم زمینی و این‌جهانیش رنگ آن‌جهانی گرفته و لذا خود و عالم او دیگرگونه شده است. چوپان این حکایت، من برتر و استعلایافته‌اش را ازطریق اتصال به عالم ملکوت به دست آورده و او نیز مانند پیر چنگی حکایت نخست، در خدا و با خدا، خود را یافته است. مولانا ضمن اینکه از زبان چوپان به وحدت ذاتی عالم ناسوتی و ملکوتی او و بیان‌ناپذیری حال او اشاره کرده است، برای خوانندگان حکایت در شرح حال وی چاره‌ای ندیده است جز به زبان تمثیل بگوید: آنچه از زبان این چوپان در وصف حالش گفتم، قطره‌ای است از دریایی که در ظرف زبان و فهم آدمی نمی‌گنجد. همچنان‌که اگر آیینه‌ای را می‌نگری که نقش تو را بازتابانده است، این همهٔ ظرفیت وجودی آینه نیست؛ آینه قابلیت‌های بی‌نهایت دارد و اگر نای‌زنی بر نی می‌نوازد، نی تنها قابلیت هنر آن مرد را متجلّی می‌کند و حال آنکه نی را قابلیت‌های نامحدودی است برای بازنمایی هنرهای نامحدود.

محرم ناسوت ما لاهوت باد — آفرین بر دست و بازوت باد
حال من اکنون برو ناز گفتنست — این چمی‌گویم نه احوال منست
نقش می‌بینی که در آیینه‌ای است — نقش توست آن نقش آن آیینه نیست
دم که مرد نایی اندر نای زد — در خور نای است نه در خورد مرد

(مثنوی، ۱۷۹۰/۲-۱۷۹٤)

آن شترگم‌کردهٔ دروغین وقتی بعد از اشعار بر وجود شتر شخصی خویش که از آن غافل بود، سیر انفسی را طی می‌کند، درنهایت گمشدهٔ خود را می‌یابد و می‌بیند و چشمش از یافته‌اش به تعبیر مولانا «پر» می‌شود. جست‌وجوگر مقلّد بعد از تکمیل سفر درونی به جست‌وجوگری محقّق مبدل می‌شود. این شخص در گفت‌وگو با آن شخص شترگم‌کردهٔ حقیقی می‌گوید تا زمانی که شتر گمشدهٔ خود (در معنای تأویلی، خود واقعی و اصیلش) را ندیده بود، طلبکارش هم نشده بود؛ اما به محض دیدن گمشدهٔ خویش، تبّدل ذات پیدا کرده و «مس» وجودش به «طلایی ناب» بدل شده است. سیّئاتش در این تبدّل ذات به حسنات تبدیل شده و هزّالی و دلقک‌بازیش به امری جدی مبدل شده است؛ بنابراین او تصریح می‌کند در جست‌وجوی واقعی خود از زمانی که سیر انفسی را طی می‌کرده است در حکم زارعی بوده که «تخم دولت» در زمین وجود خویش می‌کاشته و اکنون «هر یک دانه‌اش صد دانه شده» و به مراد خود یعنی به کشف خود باطنی و اصیلش رسیده است.

از تو می‌دزدیمی وصف شتر — جان من دید آن خود شد چشم پر
تا نیابیدم نبودم طالبش — مس کنون مغلوب شد زر غالبش
سیّئاتم شد همه طاعات شکر — هزل شد فانی و جِد اثبات شکر...
صدق تو آورد در جستن تو را — جستنم آورده در صدقی مرا
تخم دولت در زمین می‌کاشتم — سخره و بیگار می‌پنداشتم
آن نُبد بیگار کسبی بود چُست — هریکی دانه که کشتم صد بُرست

(مثنوی، ۳۰۰۲/۲-۳۰۰۹)

مولوی در جمع‌بندی نهایی این حکایت می‌گوید: در اصل از همان آغاز دو شتر در کار نبود؛ یعنی شتری ازآن آن شخص شترگم‌کردهٔ واقعی و آن‌که به دروغ همراه وی شده و از شتری که هرگز گمش نکرده بود، داد سخن در می‌داد. شتر، یکی بود؛ شتری که نمادی از وجود اصیل هر دو جوینده بود که از آن غفلت کرده و در میان جمع و جماعت گمش کرده بودند و اینک هرکدام در هیئت دزدی بودند که به خانه‌ای زده و از قضا دیده بودند آنجا خانهٔ خودشان است و باید گمشدهٔ خود در خانهٔ وجود خودشان بازیابند.

دزد سوی خانهٔ شد زیر دست — چون درآمد دید کان خانهٔ خودست
گرم باش ای سرد تا گرمی رسد — با درشتی ساز تا نرمی رسد
آن دو اشتر نیست آن یک اشترست — تنگ آمد لفظ معنی بس پُرست

(مثنوی، ۳۰۱۰/۲-۳۰۱۲)

اما جویندهٔ گنجی که به مصر رفته بود و این سفر در حکم سیر انفسی او بود تا بعد از آبدیده شدن روحش سزاواری کشف خود اصیلش را در کوران حوادث و آزمون‌های دشوار بازیابد. وقتی نشانی منزل خود را در بغداد و نام خویش را از آن عسس مصری می‌شنود که بارها در خواب گنجی را در آنجا و منزل وی دیده است به خود می‌آید که سال‌ها روی گنج خوابیده بوده و از آن غفلت داشته است؛ ولی این علم بی‌سفر طول و دراز همراه با مرارت حاصل نمی‌شد. بعد از این علم دیگر برای او مهم نبود آن عسس مصری او را احمق و گول بداند؛ چون او مرادش را یافته و عزم جزم کرده بود که به موطن خویش برگردد و در خانه خویش این بار طلبکار گنج باشد. بدیهی است معنای این رفتن و بازآمدن و گنج را در خانه یافتن، این است که خود را باید در خود یافت و اگر گنج را جدای از خود هم بگیریم و بر خدایش تأویل کنیم، باز خدای را هم در درون خود باید بازجست. به تعبیر خود مولانا:

ای نسخهٔ نامهٔ الهی که تویی وی آینهٔ جمال شاهی که تویی
بیرون ز تو نیست هرچه در عالم هست در خود بطلب هر آنچه خواهی که تویی

(کلّیات شمس تبریزی، رباعی ۱۷۶۱)

او درنهایت شاکر و ثناگویان راهی موطن و خانهٔ خویش در بغداد می‌شود و در راه مدام به این می‌اندیشد که چرا و براساس چه حکمتی او را به دیار مصر کشاندند و نشانی گنج را در خانهٔ خود در آن سرزمین دور دادند و نتیجهٔ نهایی که مولانا گرفته و بر زبان این مرد نهاده این است: گاه ضلالت به حکمت بالغهٔ الهی مقدمهٔ بازیابی ایمان می‌شود؛ چنان‌که شیخ صنعان مقدّمات بازیابی ایمانش را ازطریق آلوده شدن به عشق دختر ترسا و بت پرستیدن و زنّار بستن و مصحف سوزاندن و شرب خمر کردن فراهم کرد.

ای چه حکمت بود قبلهٔ مراد کردم از خانه برون گمراه و شاد
تا شتابان در ضلالت می‌شدم هر دو از مطلب جداتر می‌شدم
باز عین ضلالت را به جود حق وسیلت کرد اندر رشد و سود
گمرهی را منهج ایمان کند کژروی را محصد احسان کند

(مثنوی، ۴۳۳۹/۶-۴۳۴۲)

نتیجه‌گیری

هریک از این شخصیت‌هایی که مولانا حرکت و سیر و سلوک انفسی آن‌ها را برای خود شدنشان برای ما بازگو کرده است در فرایند بازیابی فردیّت به شخصی غیر از خودشان تبدیل نشده‌اند؛ آن‌ها تنها ازطریق این سیر انفسی همانی شده‌اند که باید باشند، همان وجود اصیلی که به دلیل انتشار در جمع و جماعت، غبار نااصیلیّت بر آن نشسته بود. همچنین این شخصیت‌های استعلایافته که می‌توان آن‌ها را «شهسواران ایمان» نامید در فرایند کسب فردیّت به عالمی فراتر از عالم مادی این‌جهانی مانند پیر چنگی و شُبان وارد شده‌اند و خود را به نوعی متصل در حق می‌یابند. چنان‌که می‌دانیم یکی از پارادایم‌های اصلی عرفان اسلامی و ازجمله مکتب عرفانی مولانا اعتقاد به «اتصال بی‌تکیّف و بی‌قیاس جان آدمی» با «ربّ‌النّاس» است و لذا سیر انفسی سالک اگر به این اتصال روحانی منتهی شود، فرقی با کشف آن خود اصیل ماندگار ندارد؛ شخص استعلایافته وقتی خود را در محضر خداوند، یگانه و فرد می‌یابد، بسان قطرهایی است که در آغوش دریا آرام گرفته و یا آهنی که در کوره از جاه و شکوه آتش محتشم شده است.

منابع

- تیلور، چارلز (۱۳۸۹). ***تنوع دین در روزگار ما***، دیداری دوباره با ویلیام جیمز، ترجمهٔ مصطفی ملکیان، تهران: شور.
- جیمز، ویلیام (۱۳۹۱). ***تنوع تجربه دینی***، ترجمهٔ حسین کیانی، چاپ اوّل، تهران: حکمت.
- رازی، نجم‌الدین (۱۳۴۵). ***معیار الصدق فی مصداق العشق یا رسالهٔ عشق و عقل***، مصحح: تقی تفضلی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (بی‌تا). ***دیوان اشعار***، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، تهران: سنائی.
- سپهسالار، فریدون بن احمد (۱۳۹۱). ***رسالهٔ سپهسالار***، تصحیح و توضیح محمدعلی موحد، تهران: کارنامه.
- سولومون، رابرت سی (۱۴۰۱). ***شناخت اگزیستانسیالیسم***، ترجمهٔ داود صدیقی، تهران: نگاه معاصر.

- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (شیخ اشراق) (۱۳۸۰). ***مجموعهٔ مصنفات شیخ اشراق***، تصحیح و تحشیهٔ و مقدمهٔ سیدحسین نصر، جلد سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- تبریزی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷). ***مقالات شمس تبریزی***، تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، تهران: خوارزمی.
- کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۹۲). ***تاریخ فلسفه؛ از فیشته تا نیچه***، ترجمهٔ داریوش آشوری، جلد هفتم، تهران: علمی و فرهنگی.
- کمپل، جوزف (۱۳۸۵). ***قهرمان هزارچهره***، ترجمهٔ شادی خسروپناه، مشهد: گل آفتاب.
- مککواری، جان (۱۳۹۶). ***مارتین هایدگر***، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۵۶). ***کلیّات دیوان شمس تبریزی***، با مقدمه و تصحیح محمد عباسی، تهران: نشر طلوع.
- ـــــــــــــــ (۱۳۳۶). ***مثنوی معنوی***، تهران: امیرکبیر.
- وارنوک، مری (۱۳۹۶). ***اگزیستانسیالیسم***، ترجمهٔ حسین کاظمی یزدی، تهران: ماهگون.
- هایدگر، مارتین (۱۳۹۳). ***هستی و زمان***، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲). ***انسان و سمبول‌هایش***، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر.

- Carlisle, Clare (۲۰۰٦) Kierkegaard: A guide for the perplexed, Great Britain: Cromwell Press Ltd. Trowbridge. Wiltshin
- Ferreira, M. Jamie (۲۰۰٤) "Faith and Kierkegaardian Leap" in The Cambridge Companian to Kierkegaard, Edited by Alstair Hannay & Gordon. D. Marino, Cambridge University Perss.
- Gardiner, Patrick (۱۹۸۸) Kierkegaard, New York: Oxford University Press.
- Kierkegaard, Soren (۱۹٦۲) Philosophical Fragments, Originally Translated and Introduced by Dawid F. Swenson, Princton University Perss.
- Malantschuk, Gregor (۲۰۰۳) Kierkegaard's Concept of Existence, Edited and Translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong, Marquette University Press.
- Pattison, George (۲۰۰۳) Kierkegaard's Upbuilding Discourses, Philosophy, theology, literature, Taylor & Francis e-Library, published by Routledge.
- Podmore, Simom D (۲۰۱۱) Kierkegaard and the self before God: anatomy of the abyss, Indiana University Press.
- Schultz, Duane P & Schultz, Sydney Ellen (۲۰۰۵) Theories Of Personality, Eight Edition, Wadsworth Cengage Learning, United States of America.
- Westphal, Merold (۲۰۰٤) Transcendence and Self-Transcendence: On God and the Soul, Indiana University Press.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بازتاب و بررسی باورهای عرفان بودایی در اشعار سهراب سپهری و مقایسهٔ تطبیقی آن با عرفان و تصوف اسلامی

حمیدعابدی‌ها

عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

hamid.abediha@hum.ikiu.ac.ir

فاطمه قدیری

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور قزوین

چکیده

سهراب سپهری از شاعران نیمایی معاصر است که به سبب محتوای خاص اشعارش، شاعری صاحب‌سبک شمرده می‌شود، در کنار مضامین متعدد، اغلب اشعارش رنگ و بوی عرفانی دارد که به دلیل عدم‌تعصب و آزاداندیشی شاعر، از اغلب فرقه‌های عرفانی متأثر است؛ خصوصاً عرفان بودایی و عرفان اسلامی که به دلیل سفرهای متعددش به شرق دور و تأثیرپذیری از مرام بودا، غالب مضامین اشعارش وام‌گرفته از اصول بودایی است؛ نظیر اصل خلأ، صیرورت، تناسخ و ... و از عرفان اسلامی هم در اصولی چون «وحدت وجود»، به دلیل تأثیرپذیری از محیط فرهنگی و اجتماعی زادگاهش متأثر است که این دو مقوله نیز لطمه‌ای به شعر او نزده است. در این جستار با روش تحلیل‌محتوا، به بررسی تطبیقی اشعار سپهری از منظر عرفان اسلامی و بوداییسم پرداختیم که نتایج پژوهش نشان داد برخی از این وجوه در هردو عرفان مشترک است و برخی دیگر تفاوت‌هایی با یکدیگر دارندکه در این راستا به ارائهٔ شاهدمثال‌هایی از اشعار سهراب سپهری پرداختیم.

واژگان کلیدی: سهراب سپهری، عرفان اسلامی، عرفان بودایی، هشت کتاب.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۰ و ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

سهراب سپهری، شاعر، نقاش و هنرمند کاشانی، یکی از شاخص‌ترین شاعران شعر نیمایی است؛ عشق بیش از حد او به مطالعه، طبیعت و آموختن دانش و فلسفه در کنار تسلط به زبان‌های انگلیسی و فرانسه و تا حدی ژاپنی و همچنین سفرهای متعدد به کشورهای مختلف، از جمله چین و ژاپن، سیر تحول فکری سهراب را دگرگون کرد که این دگرگونی و تأثیرپذیری به خوبی در اشعار وی نمایان است. بررسی محتوای اشعار وی، تأثیرپذیری او را از عرفان شرقی، به‌ویژه مکتب بوداییسم نشان می‌دهد و حتی در بخش‌هایی از آثارش، ردّپای عرفان و تصوف اسلامی نیز به چشم می‌خورد؛ منظور از عرفان اسلامی در این نوشتار جریان عرفان ایرانی ـ اسلامی از سنایی تا جامی است و سهراب با وجود انتساب به این اقلیم، در مرام و مشرب خود دل‌بسته عرفان بودایی است؟ چرا؟ به دلیل انس وافر او به طبیعت که یکی از اصول مهم بوداییسم است. اصول و سیرآموزه‌های بودایی در واقع، سیری تکاملی و

نوعی از خویشتن‌سازی را در جهت رسیدن به حقیقت عالی منظور دارد. پاره‌ای از این تأثیرپذیری‌ها در شعر سهراب در ظاهر اشعار او به‌کار رفته است؛ مانند کاربرد واژه‌هایی نظیر نیلوفر، باران، چشم، نور، مرغ، فکر، ادراک، باغ، گل، سبزه، سنگ، سکوت، چمن، حوضچه، ماه، آسمان، دریا، رودها، مهتاب و فاصله؛ اما بخشی از این تأثیرپذیری، در عمق شعر او مستور است که تأثیرات عمیق دین بودایی را بر اشعار سهراب، می‌توان در سه دوره از آثار او مشاهده کرد: مرحلهٔ نخست: مرگ زندگی، زندگی خواب‌ها، آواز آفتاب و شرق اندوه مرحلهٔ میانی: صدای پای آب، حجم سبز مرحلهٔ پایانی: مسافر، ما هیچ ما نگاه...که این پژوهش به روش تحلیل محتوا به بررسی این اشعار می‌پرد.

۱ - ۱. اهمیت و ضرورت تحقیق

سهراب از شاعرانی است که در زمینهٔ شعر نو نیمایی، سبک خاص خود را داراست و از این رو، به‌عنوان شاعری صاحب‌سبک شناخته می‌شود و درواقع، در قلهٔ این نوع از سبک شعری قرار دارد که با توجه به این جایگاه، ضرورت دارد زمینه‌های فکری و تأثرات ذهنی او عمیقاً بررسی شود تا بتوان محتوای شعری او را بهتر درک کرد. برخی از پژوهشگران، شعر سهراب را کاملاً متأثر از عرفان شرقی می‌دانند و برخی دیگر بر خلاف گروه اول، شعر سهراب را آینهٔ عرفان اسلامی دانسته، معتقدند که عرفان حاضر در اشعار سهراب، از نوع عرفان و تصوف ایرانی ـ اسلامی است، در این پژوهش برآنیم تا نشان دهیم که هرچند سهراب، بیشتر از عرفان بودایی متأثر بوده و در مقایسه‌ای تطبیقی، کمتر از عرفان اسلامی تأثیر پذیرفته است؛ اما درواقع، باید عرفان او را نوعی عرفان جدید بنامیم که تلفیقی از عرفان‌های پیش از خود است که به نوعی به عرفان شخصی شاعر نیز آغشته شده و پیوند خورده است که محصول این نوع از تأثیرپذیری این است که عرفان اشعار سهراب، به نوع خاصی از عرفان محدود نشده است.

۱ - ۲. روش تحقیق

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

در این پژوهش به جهت محدودیت و دوری از اطاله کلام از معرفی آثار سپهری صرف‌نظر می‌کنیم و نخست در بخش چارچوب نظری اشاره اجمالی خواهیم داشت به اصول آیین بوددیسم و در ادامه شاخص‌ترین این اصول را در آثار سپهری مورد بررسی قرار خواهیم داد و در ادامه با ارائه شاهد مثال‌های متعدد با دیدی تطبیقی به بیان وجوه اشتراک و افتراق این دو مقوله خواهیم پرداخت.

www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۳. پیشینهٔ پژوهش

پیش از این پژوهشگران متعددی به بررسی باورها و محورهای بودایی و عرفان اسلامی شعر سهراب پرداخته‌اند که به معرفی مهم‌ترین آن‌ها اعم از کتاب، مقاله و پایان‌نامه خواهیم پرداخت و شمّه‌ای کلی از محتوای آن را نیز بازگو خواهیم کرد:

مهم‌ترین کتاب‌های که به این موضوع پرداخته‌اند، عبارت‌اند از: «عرفان شرقی در اندیشهٔ سهراب سپهری» از فریبا خیرالله، (۱۳۹٤)؛ که در این کتاب، نویسنده رویکرد سپهری را نسبت به عرفان شرقی، موردبررسی قرار داده و بر این باور است که سپهری در جهان اندیشهٔ خود، بین کتب آسمانی و متون عرفانی شرقی، پل زده است. کتاب دیگر در این زمینه، اثری است با عنوان «سهراب سپهری و بودا» از حجت عماد، (۱۳۷۷) که نویسنده در آن، در دو بخش به بررسی تأثیر اندیشه‌های بودایی بر شعر سپهری پرداخته است، در بخش نخست، مؤلف مباحثی از اندیشه‌ها و عقاید مذهب بودایی را مطرح کرده است و در بخش دوم نیز سعی کرده با استناد به اشعار سهراب سپهری مانند صدای پای آب و مسافر، تأثیر آیین بودایی را بر سپهری و اشعارش نشان دهد.

در بخش مقالات نیز، آثاری متعددی به این موضوع پرداخته‌اند؛ نظیر مرتضی رزاق‌پور که در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق جایگاه عرفان اسلامی و اندیشهٔ ذن بودیسم در نقاشی‌های سهراب سپهری» (۱۳۹۹)، با توجه به این که نقاشی و شعر هردو از یک سرچشمه سیراب گشته و بر تفکّرات و اندیشه‌های صاحب اثر منطبق است، به بررسی سبک موجود در نقاشی‌های سپهری پرداخته است. یافته‌های پژوهش بیانگر این مطلب است که سپهری از اندیشه‌های عرفانی، اسلامی و ذن بودیسم بهره گرفته است. هادی خدیور و سمیرا حدیدی نیز در مقاله‌ای با عنوان «عرفان سهراب سپهری»، (۱۳۸۹) به چگونگی تأثیرپذیری سپهری از شخصیت‌ها، مکاتب و مبانی مهم عرفانی پرداخته، بر این باور است که سپهری با اعتقاد به وحدت وجود که از اصول عرفان اسلامی است. بیشترین بهره را از باور عرفان اسلامی برده است. مقالهٔ آخر، اثری است با عنوان «حقیقت‌جویی عارفانهٔ سهراب سپهری با رویکردی تطبیقی به عرفان اسلامی و بودایی» از نعمت اصفهانی عمران، (۱۳۸۹) که با تأکید بر اصل حقیقت‌جویی عارفانه، با نگاهی تطبیقی به عرفان بودایی و اسلامی، برخی از سروده‌های عرفانی سهراب سپهری را موردبررسی قرار داده است.

در بخش پایان‌نامه‌ها نیز دانشجویانی به طرح و بسط این موضوع پرداخته بودند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

فرناز فتوحی اصفهانی در اثر پژوهشی خود با عنوان «تأثیرپذیری سهراب از عرفان شرق» (۱۳۹۱)، برای شناخت و درک بیشتر نوع عرفان منعکس‌شده در آثار سپهری و یافتن ریشه‌های شرقی آن، به تحقیق و بررسی پرداخته و اشتراکات و تأثیرگذاری عرفان مشرق زمین را بر اندیشه‌های سپهری موردبررسی قرار داده است. باوجود پیشینهٔ ارائه‌شده، در هیچ‌یک از آثار مذکور به وجوه مشترک عرفان اسلامی و بودایی منعکس‌شده در اشعار سپهری پرداخته نشده بود. رویکرد این اثر در بررسی وجوه عرفانی مشترک و یا متمایز در تأثیرپذیری اشعار سپهری از دو عرفان اسلامی و بودایی، در طیف وسیعی از اشعار وی، سبب تمایز پژوهش پیشرو با آثار پژوهشگران پیشین است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲. چارچوب نظری

۲ـ۱. طریق بودا

www.uniomanfarsi.ir

بودا با استفاده از سه اصل که آن‌ها را «سه مشخصهٔ هستی» می‌نامند، اساس نظام مذهبی خود را توضیح می‌دهد که این سه اصل، عبارت‌اند از: ناپایداری هستی و تغییرات مداوم در آن، رنج که به خاطر ناپایداری حاصل می‌شود و اعتقاد به تناسخ که از زایش مجدد موجودات حکایت دارد. اصل نخست، اصل «آنیتیا» و ناپایداری است که در آن، دربارهٔ تغییرات پی‌درپی پدیده‌های هستی و این امر که درواقع هیچ‌چیز پایدار نمی‌ماند، صحبت شده است؛ بر این اساس، تمام موجودات پس از زمانی معیّن، نابود می‌شوند. اصل دوم، اصل «دوکها» به معنای رنج و نارضایتی است که در پی ناپایداری در پدیده‌های هستی حاصل می‌شود، براساس این باور، آنچه ابدی نباشد، نارضایتی به بار می‌آورد و محکوم به فناست. اصل سوم، اعتقاد به «آناتمن» است که در باور بودا، انسان روح ابدی «آتمن» ندارد و ممکن است برخی مشخصه‌ها از کالبدی به کالبد دیگر وارد شود، ولی شخصیت فانی است و درنتیجه، عوامل متغیر است. بودا از این دیدگاه، راه خروج از هستی انسان را با چهار حقیقت بزرگ پیوند می‌زند که حقیقت اول، آن است که زندگی به‌طورکلی نمی‌تواند رضایت‌بخش باشد و در حقیقت دوم، نارضایتی در دنیا را در آرزوهای بی‌پایان انسان می‌داند که خود نتیجهٔ ناآگاهی از ذات حقیقت است و اما در حقیقت سوم، برای رهایی از رنج، درمانی وجود دارد و حقیقت چهارم این است که حقیقت، درمان رنج است. (هاوکینز، ۱۳۸۱: ٤٦–٤٨) این اصول درواقع پایه و اساس اصول عرفانی بودا را تشکیل

می‌دهد. عرفان بودایی نیز مانند عرفان اسلامی مسیر و ابزاری برای سلوک به رهروان خود معرفی می‌کند که در بخش وجوه اشتراک و افتراق به این موارد خواهیم پرداخت.

۲ ـ ۲. سه مشخصهٔ هستی در نظام بودا

بودا برای بیان نظام مذهبی خود سه اصل کلیدی معرفی کرده است که به «سه مشخصهٔ هستی» معروف‌اند: ناپایداری، رنج و تناسخ.

ناپایداری (آنیتیا): براساس این اصل، تمام پدیده‌های جهان دائماً درحال تغییر هستند و هیچ‌چیز ثابتی وجود ندارد. همه موجودات پس از مدتی معیّن از بین می‌روند.

رنج (دوک ها): این اصل بیانگر این است که ناپایداری، موجب رنج و نارضایتی می‌شود؛ هرآنچه پایدار نباشد، از بین می‌رود و رضایت‌بخش نیست.

تناسخ (آناتمن): بودا معتقد است که انسان روح جاویدان ندارد؛ بلکه برخی ویژگی‌ها ممکن است از یک بدن به بدن دیگر منتقل شوند، اما شخصیت انسان فانی است و تحت‌تأثیر عوامل متغیر قرار دارد.

۲ ـ ۳. چهار حقیقت بزرگ بودا

این سه اصل به چهار حقیقت بزرگ پیوند خورده‌اند که راهنمای انسان برای رهایی از رنج است:

زندگی در ذات خود رضایت‌بخش نیست. این نارضایتی ناشی از آرزوهای بی‌پایان انسان است که به دلیل ناآگاهی از حقیقت ایجاد می‌شود. رهایی از رنج امکان‌پذیر است و راه‌حلی برای آن وجود دارد. درمان رنج، یافتن حقیقت است. این اصول، بنیان عرفان بودایی را شکل می‌دهند و مشابهاتی با عرفان اسلامی دارند که در ادامه به بررسی تفاوت‌های آن‌ها پرداخته می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ خرداد ۱۴۰۴

۳. مقایسهٔ عرفان بودایی و عرفان اسلامی در آثار سپهری

www.anjomanfarsi.ir

در عرفان بودایی و عرفان اسلامی، سه مؤلفه کلیدی مطرح هستند که تفاوت‌های اساسی میان آن‌ها وجود دارد:

عاشق و معشوق: در عرفان اسلامی، انسان هم عاشق خداوند و هم معشوق اوست. خداوند به‌عنوان محبوب حقیقی، مبدأ و مقصد همه حرکت‌های عالم است و عشق به او جوهر عرفان اسلامی محسوب می‌شود؛ اما در عرفان بودایی، رابطه عاشق و معشوق میان انسان و طبیعت برقرار است. انسان به‌عنوان «نگرنده» باید برای رسیدن به وحدت با «نگریسته» (طبیعت)، حجاب‌ها را کنار بزند. در اینجا، حقیقت آسمانی جای خود را به حقیقت زمینی داده است. در عرفان اسلامی، «دل» ابزار اصلی شناخت محسوب می‌شود. دل، محلی است برای پذیرش تجلی حقایق و رفع حجاب‌ها میان انسان و حقیقت. در مقابل، در عرفان بودایی، «چشم» نقش ابزار شناخت را ایفا می‌کند. از دیدگاه بوداییان، چشم باید از پیش‌داوری‌ها و باورهای موروث پاک شود تا امکان دیدن حقیقت بدون واسطه فراهم شود.

حجاب: در عرفان اسلامی، حجاب به‌عنوان مانعی میان عاشق و معشوق تعریف می‌شود که باید با تصفیه باطن و قطع وابستگی‌های دنیوی برطرف شود. در عرفان بودایی، حجاب شامل افکار و منطق موروث است که ذهن انسان را محدود می‌کنند. برای دستیابی به حقیقت، انسان باید از وابستگی به واژگان و منطق آزاد شود. عرفان بودایی و عرفان اسلامی با وجود تفاوت‌های

بنیادین، هردو راه‌هایی برای دستیابی به حقیقت ارائه می‌دهند. عرفان اسلامی بیشتر به جنبه‌های آسمانی و متافیزیکی تمرکز دارد، درحالی‌که عرفان بودایی به طبیعت و تجربه حسی اهمیت می‌دهد. در آثار سپهری، تأثیر هردو دیدگاه قابل مشاهده است که نشان از توجه او به حقیقتی فراتر از مرزهای فرهنگ و دین دارد.

۳ـ۱. وجوه افتراق عرفان بودایی با عرفان اسلامی در آثار سپهری

نخست تفاوت‌های سه مؤلفهٔ عرفانی «عاشق و معشوق، ابزار شناخت و حجاب» را در عرفان بودایی و عرفان ایرانی ـ اسلامی بیان می‌کنیم و سپس به بررسی تأثیر این مؤلفه‌ها بر اشعار سپهری می‌پردازیم.

مؤلفهٔ اول: عاشق و معشوق

در عرفان اسلامی انسان هم عاشق است و هم از جهتی معشوق؛ انسان عاشق خداست و خدا نیز عاشق انسان. در عرفان اسلامی، «جویندهٔ حق‌تعالی را با وجود طلب وجد تمام، عاشق گویند که غیرمحبوب حقیقی کسی را نخواهد و نجوید». (سجادی، ۱۳۷۳: ٥٦٦) نیز معشوق حقیقی، ذات حق است که موجد همه حرکات عالم است. در عرفان، مراد از معشوق، حق تعالی است، ازآن رو که تمام موجودات به جلوه‌های انوار وجودی او حیران‌اند و فقط اوست که از جمیع جهات، سزاوار دوستی است. (همان: ۷۳۳)

در عرفان بودایی، رابطهٔ عاشق و معشوق همان رابطه بین انسان و پدیده‌هاست. انسان یک نگرنده و طبیعت نگریسته نامیده می‌شود. در این جهان‌بینی عاشق که به‌دنبال وصال است، نگرنده نامیده می‌شود، انسان نگرنده‌ای محسوب می‌شود که باید برای یکی شدن نگرنده و نگریسته یا همان وصل، حجاب‌ها را بر دارد. مهم‌ترین چیز «یورش مستقیم به دژ حقیقت و رسیدن به نگاه بدون واسطه» است. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

در این مرحله مهم‌ترین تفاوت علاوه بر عاشق ـ معشوق و نگرنده ـ نگریسته، بعد آسمانی و زمینی این دو است. در عرفان ایرانی ـ اسلامی خدا جایگاهی والا و حقیقت جلوه‌ای آسمانی دارد اما در عرفان بودایی این جایگاه به طبیعت داده شده است.

www.anjomanfarsi.ir

مؤلفهٔ دوم: ابزار شناخت

در عرفان اسلامی دل تا زمانی که صاف و پاک است، جایگاهی برای معشوق (خداوند) است و ابزار اصلی شناخت محسوب می‌شود. در فرهنگ اصطلاحات عرفانی، دل «عبارت از نفس ناطقه و محل تفصیل معانی است و به معنی مخزن‌الاسرار حق که همان قلب باشد نیز هست». (سجادی، ۱۳۷۳: ۳۸۷) عرفا معتقدند قلب و نفس انسانی در ذات مستعد پذیرش تجلی اشیاء است و فقط حجاب‌هایی میان نفس و حقایق حائل است و هنگامی که این حجاب‌ها برداشته شود، حقایق اشیاء در قلب جلوهٔ کامل خواهد نمود. درحالی‌که در عرفان ذن بودیسم، «چشم» ابزار شناخت اصلی است و از دیدگاه آن‌ها، این چشم است که باید صاف، پاک، تازه و دور از اندیشه‌ها و معارف موروث باشد تا بتواند برای نگرنده، «نگاه تازه» را به ارمغان آورد. عرفان اسلامی برخلاف پیروان ذن بودیسم معتقد است انسان با حواس پنجگانه نمی‌تواند خدا را بشناسد؛ چون خدا ماده نیست و در فهم و وهم نمی‌گنجد.

مؤلفهٔ سوم: حجاب

حجاب عبارت است از مانعی که در مسیر شناخت میان عاشق و معشوق قرار می‌گیرد و مانع رسیدن به حقیقت می‌شود و در اصطلاح عرفان، «مانع میان عاشق و معشوق و نیز انطباع صور را در دل گویند که مانع قبولی تجلی حقایق است. مانع و اسباب پوشیدگی میان فیوضات و تجلیات حق و انسان و چیزهایی است که مخالف با گوهر نفس بوده و با وی مشابهت و مناسبت نداشته است». (همان) در عرفان اسلامی پنج حجاب وجود دارد که میان قلب و حقایق حائل می‌شود: نقصان ذات و جوهر، تیرگی قلب از معاصی و پلیدی‌ها، محاذی نبودن قلب با حقایق مطلوب. (حقیقت، ۱۳۷۰: ٢٤) از دیدگاه عارفان اسلامی، سالک راه حقیقت باید در تصفیه باطن بکوشد و از معاصی و پلیدی‌ها که موجب تیرگی می‌گردد، دوری گزیند و نیز به‌کلی قطع علایق دنیوی کند. حجاب و مانع در نگرش عارفان شرق دور، اندیشه‌های موروث است که باعث می‌شود نگاه دچار پیش‌اندیشی شود و غبار بگیرد. اندیشه‌های موروث در ذهن و اغلب در واژگان و منطق مست‌تر است؛ بنابراین سالک سعی می‌کند خود را از بندگی منطق و واژگان برهاند؛ زیرا تا زمانی که ما بندهٔ واژگان و منطقیم و تا آنگاه که بدین‌سان دربند باشیم، بیچاره و دستخوش رنجی ناگفته‌ایم. (سعیدی و کرمی، ۱۳۹۷: ۱۰۸-۱۰۵)

اکنون سه مؤلفهٔ «عاشق و معشوق، ابزار شناخت و حجاب» را براساس نگرش عرفان بودایی با بیان نمونه‌هایی از شعر سهراب سپهری بررسی می‌کنیم.

۳-۱-۱. بررسی مؤلفه‌های سه‌گانه در شعر «صدای پای آب»

سپهری در «صدای پای آب» ترکیب اضافی «باغ ما» را به‌کار می‌برد. این باغ که باغ خانوادگی سپهری است و شاعر دوران کودکی خود را در آن گذرانده، به‌صورت معرفه آمده و خواننده را با آن فضا آشنا می‌کند. باغ ما در طرف سایه دانایی بود/ باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه/ باغ ما نقطه برخورد نگاه و قفس و آینه بود/ باغ ما شاید قوسی از دایرهٔ سبز سعادت بود/ میوهٔ کال خدا را آن روز می‌جویدم در خواب/ آب بی‌فلسفه می‌خوردم/ توت بی‌دانش می‌چیدم/ تا اناری ترکی بر می‌داشت، دست فواره خواهش می‌شد/ تا چلویی می‌خواند، سینه از ذوق شنیدن می‌سوخت/ گاه تنهایی، صورتش را به پس پنجره می‌چسبانید/ شوق می‌آمد، دست در گردن حس می‌انداخت. (سپهری،۱۳۸۸: ۲۷۹)

شعر «صدای پای آب» سهراب سپهری در برگیرنده عناصری عمیق و نمادین است که طبیعت، احساس و شناخت را در هم می‌آمیزد. سپهری با استفاده از ترکیب اضافی «باغ ما» خواننده را به فضایی معرفه، یعنی باغ خانوادگی خود، می‌برد؛ مکانی که شاعر دوران کودکی‌اش را در آن سپری کرده است. این باغ نه‌تنها نمادی از طبیعت، بلکه محل تلاقی احساس، گیاه و لحظاتی همچون برخورد نگاه با قفس و آینه است. سپهری در توصیف باغ خود، از افعال گذشته بهره می‌گیرد و از طریق تکرار فعل «بود» حسرت از دست دادن این لحظات وصال با طبیعت را به خواننده منتقل می‌کند.

نگاه عاشقانه به طبیعت: در توصیف باغ، سپهری رابطه‌ای عاشقانه میان انسان و طبیعت برقرار می‌کند؛ رابطه‌ای که در آن، عاشق (نگرنده) و طبیعت (نگریسته) به یکدیگر نزدیک می‌شوند. وی همچنین با اشاره به «آغاز زمین» و نزدیکی به گل‌ها، نوعی بازگشت به خاستگاه اولیه و آغازین زندگی را توصیف می‌کند:

من به آغاز زمین نزدیکم/ نبض گل‌ها را می‌گیرم/ آشنا هستم با سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت/ روح من در جهت تازه اشیاء جاری است. (همان:۲۹۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

این توصیفات با مفاهیم عرفانی و فلسفه ذن بودیسم تطابق دارد، جایی که بازگشت به «آغاز» به معنای پیوند دوباره با ماهیت خالص و طبیعی وجود است. در فلسفه ذن، این بازگشت از طریق خالی کردن ذهن از دانش‌ها و یافته‌ها میسر می‌شود. سپهری نیز با قرار دادن باغ در «طرف سایهٔ دانایی» این مفهوم را تقویت می‌کند.

کودکی، دانایی و فاصله از طبیعت: شاعر در بخش دیگری از شعر به واژهٔ «طفل» اشاره می‌کند که نمادی از کودکی، بی‌دانشی و نزدیکی بی‌واسطه به طبیعت است؛ اما سرنوشت کودک، بالغ شدن و در نهایت، از دست دادن ارتباط با دنیای ساده و بی‌آلایش کودکی است:

طفل، پاورچین‌پاورچین، دور شد کم‌کم در کوچهٔ سنجاقک‌ها/ بار خود را بستم، رفتم از شهر خیالات سبک بیرون/ دلم از غربت سنجاقک پر. (سپهری،۱۳۸۸: ۲۷۹)

این سیر از کودکی به بزرگسالی همراه با حسرت از دست دادن لحظات ناب و وصال مستقیم با طبیعت است. سپهری همچنین با استفاده از فعل «دیدن» در ابیات مختلف، تأکید ویژه‌ای بر نقش بینایی و نگاه در شناخت و تجربه طبیعت دارد. بااین‌حال، از نظر وی، دانایی و «ایوان چراغانی دانش» مانع این ارتباط بی‌واسطه شده‌اند. او در این باره می‌گوید: چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید/ واژه‌ها را باید شست/ واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد. (سپهری،۱۳۸۸: ۲۸۰) در این دیدگاه، واژه و زبان به‌عنوان حجاب‌هایی معرفی می‌شوند که میان انسان و حقیقت فاصله می‌اندازند. شست‌وشوی واژه‌ها و چشم‌ها، به معنای رهایی از این موانع برای دستیابی به وصال حقیقی است. شعر «صدای پای آب» براساس رابطهٔ انسان و باغ شکل گرفته است؛ رابطه‌ای که در آن شاعر از عدم دستیابی به وصال و یگانگی با طبیعت گلایه دارد. این شعر تأکید ویژه‌ای بر ابزار شناخت حواس، به‌ویژه بینایی، دارد و حجاب‌هایی مانند «دانایی» و «واژه» را مانع این وصال معرفی می‌کند. سپهری با ترکیب عمیق عرفان، فلسفه و احساسات انسانی، فضایی را می‌آفریند که خواننده را به بازنگری در ارتباط خود با طبیعت و حقیقت دعوت می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۳ - ۱ - ۲. بررسی مؤلفه‌های سه‌گانه در شعر «مسافر»

مجموعه شعر «مسافر» اثر سهراب سپهری دربردارندهٔ مفاهیم عمیق و فلسفی است که شاعر از طریق آن به ارتباط انسان با طبیعت، محدودیت‌های شناخت و موانع وصال اشاره می‌کند. سپهری با بهره‌گیری از تصاویر طبیعی و واژگان نمادین، دیدگاه خود را دربارهٔ جدایی انسان از طبیعت و آرزوی بازگشت به ارتباطی اصیل و بی‌واسطه بیان می‌کند. غبطه به ارتباط بی‌واسطه گیاهان با طبیعت: در بخشی از شعر، سپهری به حال گیاهانی غبطه می‌خورد که بدون واسطه عاشق نور هستند و نور را لمس می‌کنند:

«خوشا به حال گیاهان که عاشق نورند/ و دست منبسط نور روی شانهٔ آن‌هاست.»(همان:۳۱۰)

بااین‌حال، شاعر بر این باور است که وصال برای انسان ممکن نیست و همیشه فاصله‌ای میان او و حقیقت وجود دارد: نه وصل ممکن نیست/ همیشه فاصله‌ای هست. (همان:۳۲۲)

این فاصله که شاعر از آن سخن می‌گوید، نماد جدایی انسان از طبیعت و حقیقت است؛ فاصله‌ای که با محدودیت‌های ادراک و ابزار شناخت انسانی مرتبط است.

غبار عادت و موانع دیدن بی‌واسطه: یکی از موضوعات اصلی شعر، اشاره به «غبار عادت» است که به‌عنوان مانعی برای دیدن و درک مستقیم حقیقت معرفی می‌شود: غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست. در اینجا، سپهری با استفاده از واژهٔ کلیدی «تماشا» که بر حس بینایی دلالت دارد، به دو قطب نگرنده و نگریسته اشاره می‌کند. این نگاه که با عادت‌ها و پیش‌فرض‌های ذهنی همراه

است، همچون حجابی میان انسان و حقیقت قرار می‌گیرد. این مفهوم در عرفان ذن بودیسم نیز مطرح است، جایی که دانش و منطق به‌عنوان موانع سلوک و شناخت حقیقی معرفی می‌شوند.

زبان و گفتار به‌عنوان موانع وصال: سپهری علاوه بر عادت، به نقش زبان و گفتار به‌عنوان موانع دیگر اشاره می‌کند. او خود را «دچار گرمی گفتار» می‌داند و این گرمی را مانع دیدن و درک بی‌واسطه معرفی می‌کند: ولی مکالمه یک روز محو خواهد شد/ و شاهراه هوا را/ شکوه شاه‌پرک‌های انتشار حواس سپید خواهد کرد. (همان:۳۲۸)

این عبارت نشان‌دهنده آرزوی شاعر برای رهایی از محدودیت‌های زبان و دستیابی به حالتی است که در آن ارتباط اصیل و بی‌واسطه برقرار شود.

حجاب دانایی و شعور: در ادامه، سپهری به مفهوم «شعور» به‌عنوان یکی از موانع شناخت اشاره می‌کند. از دیدگاه او، شعور و دانایی انسان را در قیدوبند قرار می‌دهد و مانع تجربه ارتباط اصیل با جهان می‌شود: دریچه‌های شعور مرا به هم بزنید/ روان کنیدم دنبال بادبادک آن روز. (همان:۳۳۰)

او از این حجاب‌ها شکایت دارد و آرزو می‌کند که وجود او به «ارتباط گمشدهٔ پاک» بدل شود، ارتباطی که در آن نگرنده و نگریسته به یک یگانگی و وصال دست یابند.

تلاش برای دستیابی به ارتباط گمشده: سپهری در شعر «مسافر» تلاش می‌کند تا از طریق دیدن، شنیدن و تجربه‌های حسی، به حقیقت و ذات جهان نزدیک شود. او از خواننده می‌خواهد تا او را به فضایی ببرد که در آن حضور و وجود اصیل حس شود: حضور هیچ ملایم را/ به من نشان بدهید. (همان:۳۳۳)

واژهٔ «هیچ ملایم» در اینجا بر مفهومی عارفانه و فلسفی دلالت دارد که در آن «هیچ» به معنای خالی شدن از همه تعلقات و پیش‌فرض‌ها است. شعر «مسافر» تصویری از تلاش انسان برای دستیابی به حقیقت و غلبه بر موانعی است که او را از وصال با طبیعت و جهان بازمی‌دارند. سپهری در این شعر، عادت، زبان، شعور و دانایی را به‌عنوان موانع اصلی این ارتباط معرفی می‌کند و از خواننده می‌خواهد که برای دستیابی به ارتباطی اصیل و بی‌واسطه، این موانع را کنار بگذارد. از دیدگاه سپهری، وصال در گرو تجربه‌ای خالص است که تنها با رهایی از این حجاب‌ها امکان‌پذیر است. این شعر، همچون بسیاری از آثار سپهری، مخاطب را به بازنگری در رابطه خود با جهان و طبیعت دعوت می‌کند و او را به تفکر دربارهٔ ماهیت شناخت و ارتباط وامی‌دارد.

۳-۱-۳. بررسی مؤلفه‌های سه‌گانه در شعر «سورهٔ تماشا»

شعر «سورهٔ تماشا» اثر سهراب سپهری با تأکید بر مفاهیم بینایی، شناخت و زبان، سفری فلسفی و عرفانی را در دنیای درونی انسان ترسیم می‌کند. این شعر که با سوگند آغاز می‌شود، همسو با برخی از سوره‌های قرآن به موضوعات عرفانی و شناختی می‌پردازد و درعین‌حال، نشانه‌هایی از عرفان بودایی و شرقی در خود جای داده است.

سوگند به بینایی و شناخت بی‌واسطه: سپهری شعر را با سوگند به «تماشا» آغاز می‌کند:

به تماشا سوگند/ و به آغاز کلام/ و به پرواز کبوتر از ذهن/ واژه‌ای در قفس است. (همان:۳۷۳)

سوگند به «تماشا» نشان‌دهنده اهمیت حس بینایی به‌عنوان ابزار شناخت است. در اینجا، «تماشا» نمادی از دیدن بی‌واسطه و خالصانه جهان است؛ دیدنی که پیش از پیدایش زبان و واژه‌ها وجود داشته است. سپهری این نوع دیدن را به زمانی نسبت می‌دهد که انسان هنوز زبان نیاموخته بود و نگاهش به پدیده‌ها به‌دلیل عدم آلودگی به واژگان، خالص و اصیل بود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

زبان و حجاب شناخت: سپهری در ادامه شعر به پیدایش زبان اشاره می‌کند و آن را به‌عنوان مانعی در راه شناخت و دیدن مستقیم معرفی می‌کند. او از واژهٔ «کبوتر» به‌عنوان نماد ذهن و حس آزاد انسان پیش از پیدایش زبان استفاده می‌کند و می‌گوید: «کبوتر» از ذهن پرواز کرده است و آنچه باقی مانده، واژهٔ «کبوتر» است.

این دیدگاه نشان می‌دهد که پس از پیدایش زبان، ارتباط مستقیم و بی‌واسطه انسان با حقیقت جای خود را به ارتباطی واسطه‌های داده است. سپهری واژه‌ها را به قفسی تشبیه می‌کند که احساسات و مفاهیم را در خود زندانی کرده و از ارتباط حقیقی میان انسان و جهان جلوگیری می‌کند.

ارتباط نگرنده و نگریسته: در این شعر، سپهری به موضوع ارتباط میان نگرنده (انسان) و نگریسته (جهان) می‌پردازد. او معتقد است که این ارتباط پیش از پیدایش زبان، بی‌واسطه و خالص بوده است؛ اما زبان به‌عنوان واسطه‌ای میان انسان و جهان عمل می‌کند و این ارتباط را دچار محدودیت می‌کند. به اعتقاد سپهری، انسان برای رسیدن به حقیقت و ارتباط اصیل با جهان باید از قید زبان و واژه‌ها رها شود و به نگاه و بینایی خالص بازگردد.

نمادگرایی در سطرهای شعر: شاعر در سطر دوم به «آغاز کلام» سوگند یاد می‌کند و آن را به لحظه‌ای نسبت می‌دهد که زبان و کلام به‌عنوان مانعی در راه شناخت ظاهر شدند. در سطر سوم، از «پرواز کبوتر از ذهن» سخن می‌گوید که نشان‌دهنده از دست رفتن آزادی ذهن و احساسات است. در نهایت، در سطر چهارم اعلام می‌کند که آنچه در قفس باقی مانده است، واژهٔ کبوتر است و نه خود کبوتر. این بیان نشان می‌دهد که زبان تنها نمایشی از حقیقت است و نمی‌تواند حقیقت را به‌طور کامل نشان دهد.

تأثیر عرفان اسلامی و بودایی: هرچند استفاده از سوگند و عباراتی مانند «رسالت» و «رسولی» به عرفان اسلامی اشاره دارد، اما نگاه کلی شعر بیشتر به مفاهیم عرفان بودایی نزدیک است. در عرفان بودایی، زبان، دانش و مفاهیم انتزاعی به‌عنوان موانعی در راه شناخت و سلوک مطرح می‌شوند. این دیدگاه در شعر سپهری نیز دیده می‌شود، جایی که او زبان و واژه‌ها را به‌عنوان حجاب‌هایی معرفی می‌کند که میان انسان و حقیقت فاصله می‌اندازند. شعر «سورهٔ تماشا» بازتابی از نگرش فلسفی و عرفانی سپهری است که در آن تلاش می‌کند رابطه میان انسان، شناخت و زبان را بررسی کند. او با تأکید بر بینایی و نگاه به‌عنوان ابزار شناخت و زبان به‌عنوان مانعی در این راه، از مخاطب می‌خواهد که به اصالت دیدن و شناخت بی‌واسطه بازگردد. از نگاه سپهری، زبان اگرچه ابزاری ضروری برای بیان است، اما درعین‌حال می‌تواند مانع دستیابی به حقیقت و ارتباط مستقیم با جهان شود. این شعر با بهره‌گیری از نمادگرایی و اشارات عرفانی، خواننده را به تأمل دربارهٔ ماهیت شناخت و رابطه‌اش با زبان و ابزارهای آن دعوت می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۳ - ۱ - ٤ . بررسی مؤلفه‌های سه‌گانه در شعر «ندای آغاز»

شعر «ندای آغاز» از سهراب سپهری با محوریت مفاهیمی چون بازگشت به اصل، ارتباط بی‌واسطه با طبیعت و نقد روزگار مدرن سروده شده است. این شعر تأملی بر جدایی انسان معاصر از حقیقت و تلاش برای دستیابی به حالتی ناب و بی‌واسطه است. سپهری در این اثر از نمادها و تصاویر برای انتقال مفاهیم عرفانی و فلسفی بهره می‌گیرد.

بازگشت به آغاز و نقد روزگار مدرن: واژهٔ «آغاز» از کلیدی‌ترین مفاهیم این شعر است و در پایان به «وسعت بی‌واژه» تعبیر می‌شود. شاعر در این اثر از روزگار مدرن با عنوان «شب خرداد» و انسان‌های مدرن با عنوان «مردم شهر» که در خواب هستند، یاد می‌کند. «خواب» در اینجا استعاره‌ای از عدم بیداری و آگاهی است. به عقیدهٔ شاعر، انسان مدرن توانایی دیدن حقیقت را از دست داده است. سپهری خود را نیز یکی از انسان‌هایی معرفی می‌کند که خواب بر او چیره شده، اما دو عنصر طبیعی، یعنی «نسیم خنک»

و «آواز پر چلچله‌ها»، او را از خواب بیدار می‌کنند. این دو عنصر، نماد حس‌های بساوایی و شنوایی هستند که ابزارهای شناخت انسان محسوب می‌شوند.

صبح خواهد شد/ و به این کاسهٔ آب/ آسمان هجرت خواهد کرد. (همان:۳۹۰)

شاعر در اینجا «صبح» را در تقابل با «شب خرداد» قرار می‌دهد. صبح نمادی از بیداری و دیدن است، درحالی‌که شب نماد تاریکی و نادیدن محسوب می‌شود. «کاسهٔ آب» نیز استعاره از «حدقهٔ چشم» است و هجرت آسمان به آن نشان‌دهندهٔ یکی شدن نگرنده و نگریسته است.

عدم نگاه عاشقانه و نقد انسان‌های مدرن: در ادامه شعر، سپهری انسان‌های روزگار مدرن را به دو دسته تقسیم می‌کند: آن‌هایی که عاشقانه نمی‌نگرند و آن‌هایی که تعدادشان اندک است و اینگونه می‌نگرند. شاعر از کسانی که نگاه عاشقانه‌ای به طبیعت ندارند انتقاد می‌کند: هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود/ کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد/ هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت. (همان:۳۹۰-۳۹۱)

این ابیات نشان‌دهندهٔ عدم توجه انسان مدرن به زیبایی‌ها و حقیقت‌های ساده زندگی است. از نظر شاعر، نگاه عاشقانه و متأملانه تنها راه رسیدن به درک عمیق از جهان است.

اتحاد نگرنده و نگریسته: سپهری در بخشی از شعر به تجربه‌ای عرفانی اشاره می‌کند که در آن نگرنده و نگریسته یکی می‌شوند. او این اتحاد را از طریق تصویرسازی شاعرانه به نمایش می‌گذارد: شاعره‌ای را دیدم/ آن‌چنان محو تماشای فضا بود/ که در چشمانش/ آسمان تخم گذاشت. (همان:۳۹۱)

در این توصیف، «آسمان» به‌عنوان نمادی از حقیقت و طبیعت به چشمان «شاعره» پیوند خورده و نشان از وصال نگرنده (شاعره) با نگریسته (آسمان) دارد. این تجربه لحظه‌ای ناب از یگانگی و ارتباط خالص میان انسان و طبیعت است.

وسعت بی‌واژه و رهایی از محدودیت‌ها: سپهری در پایان شعر از «وسعت بی‌واژه» سخن می‌گوید؛ جایی که زبان و کلمات وجود ندارند و مانعی برای دیدن نیستند. او این مکان را مقصد نهایی خود می‌داند: باید امشب بروم/ باید امشب چمدانی را که به اندازهٔ تنهایی من جا دارد، بردارم/ و به سمتی بروم/ که درختان حماسی پیداست/ رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند. وسعت بی‌واژه نمادی از حالتی است که در آن انسان از تمامی تعلقات، از جمله زبان و واژه‌ها، رها شده و به حقیقتی ناب و بی‌واسطه دست یافته است. شعر «ندای آغاز» بازتابی از تلاش سپهری برای بازگشت به اصالت و ارتباط بی‌واسطه با حقیقت است. او با نقد انسان مدرن و روزگار معاصر، مخاطب را به بازنگری در ارتباط خود با جهان و طبیعت دعوت می‌کند. سپهری زبان و کلمات را مانعی در راه دیدن حقیقت معرفی می‌کند و از خواننده می‌خواهد که برای دستیابی به شناخت واقعی، از این محدودیت‌ها رها شود. این شعر با استفاده از نمادها و مفاهیم عرفانی، سفری درونی را به تصویر می‌کشد که در نهایت به وصال و یگانگی می‌انجامد.

۳-۲. وجوه تشابه عرفان بودایی و عرفان اسلامی ـ ایرانی

آنچه در بررسی تطبیقی عرفان اسلامی و عرفان بودایی مورد توجه است، وجوه مشترک این دو عرفان است که غالباً به سبب اختلات فرهنگی بروز می‌یابد؛ برای مثال، به‌دلیل اختلاط اقوام هندو و مسلمان، بخش زیادی از باورهای فرهنگی دو کشور در قالب‌های گوناگونی چون نقاشی، معماری، ادبیات و زبان نمود یافته است و از طرفی «پیدایش هندوئیزم جدید و جنبش بهکتی نو

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uniamarabic.ir

در هند و رشد و گسترش تصوف در نواحی شمالی و جنوبی هند، زمینه‌هایی را برای درک متقابل مباحث عرفانی فراهم آورد، چنانچه در اواسط قرن هفدهم گاه «ودانته» را تا حدودی مشابه با «تصوف» می‌دانستند، تاجایی‌که برخی از عرفا چون شاعر عارف، میرزا مظهر جان جانان «وداها» را نیز مانند سایر کتب مقدس، وحی الهی می‌دانست؛ از طرفی جنبش‌های به راه افتاده در جنوب هند و همین‌طور حاکمیت‌های اسلامی در هند سبب تلاش اندیشمندان در راستای نزدیک‌سازی باورهای هندویی به اسلام گردید و پس از آن فتح سند به دست اعراب سبب گرویدن هندوان زیادی به اسلام شد؛ گفتنی است که دو عامل مهم: ۱) ناخرسندی برخی از افراد نسبت به نظام موجود و ۲) نزاع هندویان و بوداییان، سبب سرعت‌بخشیدن گرویدن افراد به اسلام شد.» (ر.ک، پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دوره اسلامی،۱۳۸۹: ۱٤٥_۱٤۹)

بدیهی است که پیرو این همزیستی‌های فرهنگی، برخی از اندیشمندان در صدد آشنایی هرچه بیشتر با فرهنگ، دین و باورهای عرفانی متقابل برآمدند و حاصل یافته‌های خویش را در کتب مختلف منعکس کردند؛ انعکاس این یافته‌ها به‌خصوص در اشعار عرفانی موجب پیدایش برخی وجوه مشترک گردید. از طرفی عرفان سپهری ادامهٔ همان مکتب اصیل ایرانی (مکتب مشایخ خراسان) است و مکتب خراسان آمیزه‌ای از افکار بودایی و چینی و آیین‌های کهن ایرانی اسلامی است؛ زیرا خراسان قرن‌ها با هند و چین در تماس و مراوده بوده است. بر این اساس وجوه مشترکی نیز میان عرفان بودایی و عرفان اسلامی ـ ایرانی وجود دارد که به‌طورکلی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

صفات خداوند

اعتقاد به یگانگی خداوند که یکی از اصول اصلی اعتقادی اسلام است که در آموزه‌های ویسیشتادویته رامانوجه نیز دیده می‌شود: «تنها یک خدا وجود دارد یکی و دومی ندارد». اعتقاد به خلقت و حفظ موجودات توسط خداوند که درآموزه‌های رامانوجا نیز قابل رؤیت است: «آفرینش، ادامهٔ هستی و امحای مجدد جهان، کار اوست». در کنار این‌ها، اعتقادات مشابه دیگری چون رحمانیت، عالمیت، اعظمیت و بزرگی و حاضر و ناظر بودن نیز در میان آموزه‌های رامانوجه و ویسیشتادوینه وجود دارد که می‌توان در این عبارات به‌وضوح دید: «او که به حد اعلی متعالی و رحیم است»، «او که...قادر است»، «او که عالم مطلق است»، «برهمن در همه جا حاضر است»، «اعتقاد به محیط بودن خدا بر تمام مخلوقات» که در آیهٔ ۵۳ سورهٔ مبارکهٔ فصلت: «إنَّه بکل شیءٍ محیط» به آن اشاره شده و اعتقادی همسان با باور بودایی است: «خداوند همچون فرمانروای جهان یکتاست اما همچون خود باطنی همه موجودات جسمانی و روحانی داخل در آن‌هاست و آن‌ها را همچون صور و اشکال شگفت‌آور خود در تصرف دارد و موجب کارهای شگفت می‌شود؛ بدین‌سان او در کثرتی از صور متجلی می‌شود و با ورود در جهان شگرف و گوناگون با جزء بی‌نهایت کوچکی از خود همچون روح باطنی جهان، آن را تماماً مهار می‌کند و هرچند که خدا در صور متکثر حضور دارد، کاملاً و مطلقاً یکتاست». (ر.ک، پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دوره اسلامی، ۱۳۸۹: ۱۵۷-۱٦۳).

برخی از این صفات را می‌توان در آثار سپهری نیز دید؛ برای مثال، بحث وحدت وجود را می‌توان به وفور در اشعار سپهری مشاهده کرد: «کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ/ کار ما شاید این است/ که در افسون گل سرخ شناور باشیم/ پشت دانایی اردو بزنیم/ دست در جذبهٔ یک برگ بشوییم و سر خوان برویم/ صبح‌ها وقتی خورشید در می‌آید متولد بشویم.» (سپهری، ۱۳۸۸ ش: ۳۰۰-۳۰۱)

«و خدایی که در این نزدیکی است/ لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند/ روی آگاهی آب، روی قانون گیاه.» (همان: ۲۷٦)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت تا خرداد ۱۴۰۲
www.anjomfarsi.ir

چنان‌که در این اشعار به‌خوبی قابل مشاهده است، سپهری خداوند را دور از انسان و خارج از عالم نمی‌داند و به نوعی بیان‌گر اعتقاد وحدت وجود است.

یقظه

یقظه در عرفان اسلامی، نقطهٔ عزیمت و تنبه و بیداری از خواب غفلت است. سالک الی‌الله سفر خود را از این منزل آغاز می‌کند. این مسئله تا حدی شبیه ساتوری (اشراق ناگهانی) در ذن بودایی است. در ذن بودایی، سالک با نشستن درحال مراقبه (زازن) و تفکر بر روی کوآن (مسئلهٔ خاص) که از جانب استاد به وی داده شده، در پی ساتوری یا همان اشراق و تنویر ناگهانی است. (ر.ک، سخایی، ۱۳۸۱: ۱۲۲)

مراقبه

«مراقبه در عرفان اسلامی به این معنی است که سالک در تمام احوال مراقب باشد تا به وظیفهٔ خود عمل نموده و در انجام آن کوتاهٔ نکند؛ گفتنی است که مراقبه، دارای معنایی عام است و با توجه به اختلاف مقامات و درجات و منازل سالک متفاوت است؛ برای مثال، مراقبه در ابتدای سلوک، پرهیز از «مالا» است و سالک باید بکوشد تا خلاف رضای خدا در قول و فعل او نباشد. مراقبه در برخی از اوقات عبارت از توجه به سلوک و گاهی به نفس و گاهی به بالاتر از آن است. مراقبه از مراتب حقیقت اسما و صفات کلیهٔ الاهیه است. در ذن نیز نوعی از مراقبه وجود دارد که می‌توان گفت مختص خود ذن است. زازن به معنای مراقبه در حالت نشسته به‌صورت چهار زانو است. شاگرد در این حالت سعی می‌کند به نگرش درونی بپردازد و در عوالم درونی سیر کند. اصلی‌ترین تفاوت این دو مراقبه، حد حرام و استمرار آن‌ها است. در ذن بودایی، زازن شکل خاصی از مراقبه است که تداوم ندارد. مراقبه درآموزه‌های عرفان اسلامی نسبت با «حضور» یا «درک محضر» معنا می‌شود؛ بدین‌سبب استمرار دارد و سالک الی‌الله همیشه مراقب است؛ این مسئله که مراقبت مراتب و درجاتی دارد، از نقاط قوت عرفان عملی در اسلام است». (ر.ک، سخایی، ۱۳۸۱: ۱۲۲)

«اصطلاح «شبد» که شیخ عبدالقدوس گنگوهی به‌کار می‌برد، مراقبه عرفانی را با شکتی و همچنین با شیوا یکی می‌کند و اتحاد آن‌ها را جریان هستی یافتن سه عالم می‌داند؛ به‌عبارت‌دیگر، برابر قول شیخ اتحاد شکتی یا خورشید و شیوا یا ماه همان «صلات معکوس» صوفیان است.» (رضوی، ۱۳۸۰: ٤١٣).

مراتب سلوک

«از جمله شباهت‌های بسیاری که بین کیش بودایی و مسلک تصوف هست، یکی ترتیب مقامات است که سالک به‌ترتیب و تدریج از مقامی به مقام دیگر بالا می‌رود تا به مقام «فنا» یا «نیروانا» می‌رسد. در طریقه بوداییان هشت مقام وجود دارد؛ یعنی راه سلوک عبارت از هشت منزل است. همان‌طورکه اهل سلوک مسلمان در طی طریقت از مراحل مختلفی می‌گذرند، اگرچه جزئیات شروط سلوک و خصوصیات مقامات راه با یکدیگر فرق دارد ولی در اصول، هردو مشترک هستند. در هر طریقه سالکان متوسل به حصر فکر می‌شوند که صوفیه «مراقبه» و بوداییان «دیانا» می‌نامند و هردو به طرف این اصل می‌روند که عارف و معرف یکی شوند». (ر.ک، پاشایی، ۱۳۷۱: ٦-١٥)

ریاضت

آنچه بیشتر از هرچیز دیگری در میان آموزه‌های بودایی به چشم می‌خورد، توسل به ریاضت برای رسیدن به رستگاری و تذهیب نفس است اما این ریاضت‌ها به اندازه ریاضت‌های آیین برهمان و جین سخت و طاقت‌فرسا نیست و جنبهٔ متعادل‌تری دارد؛ چنانچه مؤسس آیین بودا، «سیدارته گوتمه» که فرزند حاکم شهری در هندوستان بود، برای رسیدن به نجات و رستگاری در ۲۹ سالگی از کاخ و از میان نعمت گریخت و پس از تحمل شش سال ریاضت سخت و طاقت‌فرسا و عدم دستیابی به هدف، به مراقبه معنوی و تفکر و تأمل روی آورد. (صادقی علوی، ۱۳۹٤: ٦) همچنین او در اولین خطابه خود چنین می‌گوید: «ای راهبان! گوش‌های خود را باز کنید که راه نجات یافت شده است. کسانی نجات می‌یابند که از دو افراط و تفریط دوری گزینند: یکی زندگانی این دنیاست که لذت و خوشی را به‌دنبال دارد و دیگری راه ریاضت و پشت پا زدن به این دنیاست که ناهموار و مشکل است. بودا از هردو راه دوری جسته و راهی می‌انه را در پیش خواهد گرفت که به چشم و ذهن روشنایی می‌بخشد و منجر به بیداری می‌شود». (شایگان، ۱۳۹۹: ۱۳۸) ریاضت‌ها را می‌توان با شدت و درجات کمتری در عرفان اسلامی نیز مشاهده کرد و از آن به‌عنوان ریاضت شرعی یاد کرد. چنانچه حضرت امیرالمؤمنین (ع) دربارهٔ سالک راه حق می‌فرماید: «وی کسی است که: عقلش را زنده کرد و نفس خویش را کشت تا آنجا که جسمش لاغر و خشونت اخلاقش به نرمی گرایید، برقی پرنور برای او درخشید و راه را برای او روشن کرد ...» (خطبهٔ ۲۲۰) «جنید نشانهٔ ارتقای روحی را جایگزین شدن تدریجی صفات الهی به‌جای صفات بشری می‌دانست، غالب صوفیان با این موضوع موافق بودند ولی معتقد بودند این امر فقط با نابودی واقعی نفس محقق می‌شود. عبدالله تستری که به‌دلیل ریاضت‌هایش مشهور است، گفت: بدان که هیچ‌کس در این زمان به نجات نمی‌رسد جز با قربانی کردن نفس خویش به‌وسیلهٔ روزه، صبر و زحمت طاقت‌فرسا. ابوسعید خرّاز به همین منوال سفارش می‌کند که نفس با طاعت ذوب می‌شود و با مخالفت کردن می‌میرد و با ناامید شدن از هر چه غیر خداست، ذبح می‌گردد و با شرمی که فرد در مقابل خدا حس می‌کند، به قتل می‌رسد». (چارلز زینر، ۱۳۹۸: ۱۷۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

خودشناسی

در باورها و عقاید اسلامی، خودشناسی مقدمه و دروازه‌ای برای ورود به حوزهٔ خداشناسی است. آنچنان‌که امام علی (ع) می‌فرماید: «من عرف نفسه، فقد عرف ربَّه؛ هر کس خود را شناخت، به‌تحقیق خدا را شناخته است.» (میزان الحکمه، ج ٦: ١٤٢) بوداییان نیز معتقدند آزادی و نجات انسان برای رسیدن به غایت خویش، فقط از راه خویشتن‌شناسی تحقق می‌پذیرد. (ر.ک، شایگان: ۱۳۹۹: ۱۲۰ـ ۱٦۷)

ذکر

ذکر و یاد خداوند یکی از مهم‌ترین عبادات اسلامی است که نقش مهمّی در تکامل معنوی انسان دارد و در عرفان سلامی دارای جایگاه ویژه‌ای است. این جایگاه تا حد زیادی تحت‌تأثیر آیات و احادیثی است که در عظمت و ارزش این عمل عبادی بیان شده‌اند و از ارکان مهم سیروسلوک محسوب می‌شوند که سالک با چنگ زدن به آن، به درک مراحل بالای حقیقت نائل می‌شود. شایگان به تبعیت از داراشکوه، آجاپایوگا را در مقابل ذکر اسلامی قرار می‌دهد: «تنظیم تنفس در یوگا، حالات ذهنی (وریتی) را هماهنگ می‌سازد و فضای مساعدی برای تمرکز ایجاد می‌کند؛ در اسلام نیز با اخراج هر فکر و اندیشه بیگانه با خدا از طریق بازدم و

گفتن لا اله، بلافاصله بعد از آن، از طریق دم و الّا الله، یاد و فکر منحصر خدا جایگزین آن می‌شود.» (ر.ک، شایگان، ۱۳۹۹: ۱۳۷)

مرگ

«غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست/ همیشه با نفس تازه راه باید رفت/ و فوت باید کرد،/ که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ/ برای بتهٔ نورس مرگ آب را معنی کردم.» (سپهری، ۱۳۸۲: ۳۱٤) در این شعر، سپهری علاوه بر بهره‌گیری از عباراتی بدیع چون: «بتهٔ نورس مرگ» و «صورت طلایی مرگ» نگاه تازه‌ای به مفهوم مرگ دارد، گویی سپهری سعی دارد چهرهٔ ترسناک و تیرهٔ مرگ را در پس صورتی طلایی پنهان سازد تا اندکی از باور مرگ‌گریزی بکاهد. همچنین به‌کارگیری عبارت «بتهٔ نورس مرگ»، این حس را به خواننده منتقل می‌کند که گویا مرگ رویشی دوباره است و نه آن مفهومی که با باور اتمام هستی و اتمام زندگی شخص و زوال نهایی همسان است. سپهری سعی در ایجاد مفهومی جدید را در گرو گذشت از عادات پیشین می‌داند. چنانچه در مصرع اول به‌صراحت به آن اشاره دارد. این عادت‌زدایی و وحشت‌زدایی از مقولهٔ مرگ، در بسیاری از اشعار سپهری مشهود است، چنانکه حدیدی در مقالهٔ خود با عنوان «عرفان سهراب سپهری»، به این مسئله اشاره کرده و چنین آورده است: «برخی شعرهای او، فضای امیدوارانه‌ای دارد و از وحشت مرگ تهی است و انسان و اجزاء طبیعت را همیشگی و درحال تغییر و تبدیل به هم می‌داند، پس جای اضطراب و افسوسی نیست، چراکه تسلیم شدن به جریان زندگانی و اشراق هستی، انسان را به بیداری، به بی‌مرگی و آرامش می‌رساند». (حدیدی، ۱۳۸۹: ٥٤) این دیدگاه وحشت‌زدایانه از مرگ، قرابت فراوانی با عقاید بودایی که مرگ را راه پایانی برای رنج‌های زندگی می‌داند، دارد. در بین عرفای اسلامی نیز می‌توان این جهد برای زدودن ترس از چهرهٔ مرگ را به‌خوبی مشاهده کرد.

از جمادی مردم و نامی شدم — وز نما مردم به حیوان بر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم؟ کی ز مردن کم شدم؟!
حمله دیگر بمیرم از بشر — تا برآرم از ملائک بال و پر
وز ملک هم بایدم جستن ز جو — کل شیء هالک الا وجهه
بار دیگر از ملک قربان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون — گویدم کإنّا الیه راجعون

(مثنوی، ۳۰۹۱/۳_۳۹۰٦)

دیدگاه عرفانی مولانا در رابطه با مرگ، در این شعر به‌خوبی نمایان است. می‌توان شباهت باور بودایی و دیدگاه عرفانی را در این شعر دید. اولین نکته سعی در زدودن ترس از مفهوم مرگ و نکتهٔ دوم توجه به مقولهٔ تسلسل تا رسیدن به نقطهٔ کمال است. کمال از مهم‌ترین مفاهیمی است که در مثنوی مکرراً همراه با مرگ به‌کار رفته است. مولانا بر این عقیده است که وجود انسان طی یک سیرِ مرحله‌ای، از جماد، نبات و حیوان عبور کرده است و به انسان می‌رسد؛ مولانا این سیر را همراه با مرگ و زایش زندگی مجدد می‌داند. از تکامل در مثنوی، تفاسیر متعددی صورت گرفته است، چون: تکامل تکوینی، تکامل عرفانی و تکامل نوعی. (زرین‌کوب، ۱۳٦٦: ۱۹۰)

توجه به طبیعت و موجودات زنده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت _ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نگاه عرفانی و عادت‌زدایانهٔ سپهری نه در مقوله مرگ بلکه در مفاهیم دیگر نیز قابل مشاهده است. مفاهیمی چون مباحث زیبایی‌شناختی. سپهری در شعر «صدای پای آب» می‌گوید: «من نمی‌دانم/ که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست/ و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست/ گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد.» (سپهری، ۱۳۸۸: ۲۷۱) گویی سپهری سعی دارد مفهوم متفاوت‌تری از زیبایی ارائه کند اما در پس این تلاش، دیدگاهی عرفانی نهفته است که انسان را به‌سمت توجه به موجودات زنده سوق می‌دهد و در بطن خود گویا گریزی دارد به قانون «آهمیسا». گفتنی است که این باور عرفانی در آموزه‌های عرفای اسلام نیز به چشم می‌خورد. چنانکه نقل است: «مگر یار ربّانی شهاب‌الدین گوینده نیز بر بهیمه سوار شده بود، از ناگاه خرِ او بانگی برکشید، مذکور از سرِ غضب چند بار خر را بر سر بزد، حضرت مولانا فرمود که حیوان بیچاره را چراش می‌زنی؟ برای آنکه بارت می‌کشد؟! شکری نکنی که تو راکبی و او مرکوبِ توست و نعوذ بالله اگر برعکس بودی، چه خواستی کرد؟ حالیا نالهٔ او از دو حال خارج نیست: یا بر گلوست یا بر فرج. در این کار جمیع خلق مشترکند ... پس همه را باید زدن و سرزنش کردن. همانا که شهاب الدین نادم گشت. فرود آمد و سم آن جانور را بوسیده و نوازش کرد.» (الافلاکی العارفی، ۱۳۷۵: ۱۱۵ ـ ۱۱۶) حکایاتی از این دست که نشانهٔ توجه عرفای اسلام به حیوانات است، در متون عرفانی به‌وفور دیده می‌شود.

رنج

تعالیم بودا دربارهٔ رنج انسان و شیوهٔ رهایی از آن در چهار حقیقت منعکس می‌شود: «اولین حقیقت این است که رنج وجود دارد، بیماری، غم، اندوه، زادن، پیری، ناامیدی و... همه رنج است و همهٔ تجربه‌های زندگی در انبوهٔ از رنج به‌دست آمده وگرفتاری‌های زندگی همه رنج است». (ر.ک، کریدرز، ۱۳۷۳: ۹۵-۹۴). این باور بودایی را می‌توان هم‌سنگ آیهٔ شریفهٔ «لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی کَبَدٍ» دانست. از نظر بودا، «دومین حقیقت از علل بروز رنج، تمنا و آرزو است که سبب هستی مکرر می‌شود». (همان: ۱۰۵) چناچه امام علی (ع) نیز آرزوی طولانی را موجب رنج انسان دانسته و می‌فرماید: «آرزو پیوسته درحال تکذیب و دروغ‌پردازی است و در ازای زندگانی برای آدمی آزاردهنده است.» (غررالحکم و درر الکلم، باب الامل و الامالی) این باور عرفانی در اکثر اشعار سپهری انعکاس یافته است؛ برای نمونه می‌توان به شعر «جهنم سرگردان» اشاره کرد: «شب را نوشیده‌ام/ و بر این شاخه‌های شکسته می‌گریم/ مرا تنها گذار ای چشم تب‌دار سرگردان/ مرا با رنج بودن تنها گذار/ مگذار خواب وجودم را پرپر کنم/ مگذار از بالش تاریک تن‌هایی سر بر دارم/ و به دامن بی‌تاروپود رؤیاها بیاویزم.» (سپهری، ۱۳۸۸: ۸۳ -۸٤) این اشعار حاوی مفاهیم گوناگونی از باور بودایی است؛ مفاهیمی چون «سامسارا» و باور عمیق به اینکه بودن و زیستن رنج‌آور است، گرایش به تنهایی، البته این دو مفهوم در اکثر شعرهای سپهری دیده می‌شود که گویا یکی از اصلی‌ترین درون‌مایه‌های شعر وی به‌شمار می‌آید.

نیاز به استاد

براساس اندیشهٔ عرفان اسلامی، لازم است سالک با رهبری و هدایت استادی آگاه مسیر را طی کند. استاد با توجه به استعداد و ظرفیت مرید، او را راهنمایی کرده، به تربیت او می‌پردازد. در ذن بودایی نیز شاگردان در دیرها، با نظارت استاد خاص به مراقبه و زازن می‌پردازند. استاد با دادن کوآن (مسئلهٔ خاص) شاگرد را راهنمایی می‌کند تا به اشراق (ساتوری) دست یابد. (ر.ک، سخایی، ۱۳۸۱: ۱۲۲) اشاره به این مفهوم مشترک عرفانی در شعر «گل آیینه» سپهری دیده می‌شود. «شبنم مهتاب می‌بارد/ دشت سرشار از بخار آبی گل‌های نیلوفر/ می‌درخشد روی خاک آیینه‌ای بی‌طرح/ مرز می‌لغزد ز روی دست/ من کجا لغزیده‌ام در خواب؟/ مانده سرگردان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

نگاهم در شب آرام آیینه/ برگ تصویری نمی‌افتد در این مرداب/ او، خدای دشت، می‌پیچد صدایش در بخار دره‌های دور:/ ای خدای دشت نیلوفر!/ بازگردان رهرو بی‌تاب را از جادهٔ رؤیا... .» (سپهری، ۱۳۸۸: ۱٤٥، ۱٤٦ و ۱٤۷)

علاوه بر اشارات مستقیمی که در این اثر بر آیین بودا دیده می‌شود، می‌توان متوجه کنایاتی نیز شد: «در این شعر، خدای دشت نیلوفر کنایه از وجود بودا و راهی است که او در پیش سپهری نهاده است. دشت نیلوفر تمثیلی برای راهنمایی‌های اوست و رهرو بی‌تاب استعاره از وجود شاعر است.» (عماد، ۱۳۷۷: ۷۱-۷۳(آنچه هم در آموزه‌های عرفان اسلامی و هم در عرفان بودایی به آن تأکید شده است، نیاز به حضور استاد و راهنمایی است که بتوان سالک را در طی منازل سلوک یاری رساند و این شعر به‌خوبی انعکاس‌دهندهٔ این باور است.

فنا

فنا در عرفان اسلامی، نهایت طریق سلوک است. سالک در مقام فنا به قرار می‌رسد که مقصد نهایی سیروسلوک عارفان محسوب می‌شود. در این مقام، سالک نه‌تنها غیر و ماسوی‌الله را نفی می‌کند، بلکه آن‌ها و حتی خود را نادیده می‌گیرد تا در صدد نفی آن برآید؛ نکته این‌جا است که مقام فنا، قلهٔ اوج کمال سالک نیست، بلکه سالک باید وارد درجهٔ بالاتری از فنا شود، مانند آیین بودا. دو فرقهٔ مهم بودایی، هینه‌یانه و مهایانه هستند. در فرقهٔ هینه‌یانه کسی که به مقام نیروانا (فنا) برسد، «ارهت» نام دارد. رسیدن به این مقام فقط برای راهبان ممکن است و برای مردم عادی، امکان‌پذیر نیست. در فرقهٔ مهایانه، ذن بودایی یکی از شاخه‌های فرقهٔ مهایانه است. آرمان بودهستیوه مطرح است و آن واصلی است که به مقام نیروانا (فنا) رسیده اما فقط به فکر نجات خود نیست بلکه برای رهایی همهٔ موجودات می‌کوشد. ناگفته نماند که مقام «بقای بعد از فنا» از نقاط قوت و ممتاز عرفان اسلامی است. (ر.ک، سخایی، ۱۳۸۱: ۱۲۳) «آنی بود، درها واشده بود./ برگی نه شاخی نه باغ فنا پیدا شده بود./ مرغان مکان خاموش، این خاموش، آن خاموش/ خاموشی گویا شده بود/ آن پهنه چه بود: با میشی، گرگی هم‌پا شده بود./ نقش صدا کم‌رنگ، نقش ندا کم‌رنگ، پرده مگر تا شده بود؟/ من رفته، او رفته، ما بی‌ما شده بود./ زیبایی تنها شده بود./ هر رودی، دریا،/ هر بودی، بودا شده بود.» (سپهری، ۱۳۸۸: ۲٤۳)

در این اثر در عبارت «هر بودی، بودا شده بود»، اشاره مستقیم به بودا و اشاراتی رمزگونه به مبحث وحدت وجود به چشم می‌خورد. شاعر در عبارات «نه برگی، نه شاخی، نه باغ فنا پیدا»، سعی در نفی هستی و فنای مطلق دارد و تمام هستی را در نهایت در وجود بودا خلاصه می‌داند. در این میان، عبارت «هر رودی، دریا» اشاره به یکی از باورهای اعتقادی بودا دارد که: «همان‌گونه که تمامی رودها به دریا می‌ریزند و وجود خود را از دست داده و خود جزئی از پیکر دریا می‌شوند، روح انسان نیز در سیر و سلوک خود مانند روحی است که در وجود محبوب ازلی محو می‌شود. این مرحله همان قدرت نیروانا یا ذات جاویدان است.» (عماد، ۱۳۷۷: ۱۱۲) چنانچه سالک طریق الله پس از فنا به درجه‌ای می‌رسد که خود او (الله) می‌شود و فریاد أنا الحق بر می‌آورد.

نتیجه‌گیری

سهراب سپهری، یکی از پرآوازه‌ترین شاعران شعر نیمایی است که به دلیل طبعی روان و آزاد و روحی شرقی و ساده، در کنار عشق به طبیعت و عوالم درون، با مطالعه، آشنایی و سفر به کشورهای مختلف، به نوعی از عرفان جهانی متأثر است و در واقع، شعرش آیینهٔ تمام‌نمای خداشناسی است. بررسی اشعار سهراب سپهری از لحاظ بسامد نشان داد که وی بیشتر از عرفان شرقی متأثر است که این تأثیرپذیری، در عمق شعر او مستور است که تأثیرات عمیق این آیین را بر اشعار سهراب، می‌توان در سه دوره از آثار او مشاهده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماه ۱۴۰۲

کرد: مرحلهٔ نخست: مرگ زندگی، زندگی خواب‌ها، آواز آفتاب و شرق اندوه؛ مرحلهٔ میانی: صدای پای آب و حجم سبز؛ مرحلهٔ پایانی: مسافر، ما هیچ ما نگاه.

اما از آن جایی که آموزه‌های این دو عرفان، منافات چندانی با هم ندارند، می‌توان او را از عرفان اسلامی نیز متأثر دانست که در برخی وجوه، این دو عرفان با یکدیگر هم‌پوشانی دارند و در برخی موارد، اختلاف و افتراق که به‌طور نمونه، در عرفان اسلامی، اصل معشوقهٔ ازلی و آسمانی است؛ اما در دیدگاه سپهری، این جایگاه تنها منحصر به معشوق ازلی نیست و در شعرش، عشق زمینی نیز جایگاه خاصی دارد. در عرفان اسلامی، تأکید بر درون است و عالم بیرون، وجهه‌ای ندارد، درحالی‌که سپهری با وجود درون‌گرایی، به عوالم بیرونی به‌ویژه طبیعت، عنایت و توجهی خاص دارد. کلمهٔ کلیدی عرفان اسلامی، «عشق» است؛ اما کلیدی‌ترین واژه در عرفان بودایی، «رنج» است که طبیعتاً شعر سهراب با تأثیرپذیری از این اندیشه در نخستین آثارش خاکستری و تیره است.

علاوه بر این موارد، در یک بررسی جامع، عرفان اسلامی و عرفان بودایی براساس سه مؤلفهٔ «عاشق و معشوق»، «ابزار شناخت» و «حجاب» تفاوت‌های بنیادین با یکدیگر دارند. عاشق و معشوق عرفان اسلامی در عرفان بودایی، «نگرنده» و «نگریسته» نامیده می‌شوند که علاوه بر تفاوت‌های لفظی، در عرفان اسلامی خدا جایگاهی والا دارد و حقیقت جلوه‌ای آسمانی دارد؛ اما در عرفان بودایی این جایگاه به طبیعت داده شده. در عرفان اسلامی، «دل» مرکز است و محوریت دارد، درحالی‌که در عرفان بودیسم، «چشم» ابزار شناخت اصلی است و این چشم است که باید صاف، پاک، تازه و دور از اندیشه‌ها و معارف موروث باشد تا بتواند برای نگرنده «نگاه تازه» را به ارمغان آورد. در عرفان اسلامی، حجاب عبارت است از مانعی که در مسیر شناخت، میان عاشق و معشوق قرار می‌گیرد و مانع رسیدن به حقیقت می‌شود؛ اما حجاب و مانع در نگرش عارفان شرق دور، اندیشه‌های موروث است که باعث می‌شود نگاه دچار پیش‌اندیشی شود و غبار بگیرد که اندیشه‌های موروث در ذهن و اغلب در واژگان و منطق مستتر است؛ بنابراین سالک سعی می‌کند خود را از بندگی منطق و واژگان برهاند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

منابع

- الافلاکی العارفی، شمس‌الدین احمد (۱۳۷۵). ***مناقب العارفین***، تصحیح تحسین یازیچی، ج ۱، چاپ سوم، تهران: دنیای کتاب.
- اصفهانی عمران. نعمت (۱۳۹۸). «حقیقت‌جویی عارفانهٔ سهراب سپهری با رویکردی تطبیقی به عرفان اسلامی و بودایی»، ***نشریهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی***، شمارهٔ ٤ (١٤)، صص ٢٩ - ٤٢.
- پاشایی، عسگر (۱۳۷۱). ***ذن چیست؟*** چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- چارلز زینر، روبرت (۱۳۹۸). ***عرفان هندو و اسلامی***، مترجم نوری سادات شاهنگیان، چاپ چهارم، تهران: سازمان مطالعات و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.
- حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۷۰). ***تاریخ عرفان و عارفان ایرانی***، تهران: کومش.
- خیرالله، فریبا (۱۳۹۴). ***عرفان شرقی در اندیشهٔ سهراب سپهری***، تهران: حکمت و عرفان.
- خدیور، هادی؛ حدیدی، سمیرا (۱۳۸۹). «عرفان سهراب سپهری»، ***نشریهٔ مطالعات نقد ادبی***، ۵ (۱۹)، صص ۵۱-۸۲.
- خوشقانی، ندا؛ امیرعباس علیزمانی (۱۳۹۲). زندگی به‌مثابهٔ معنا (بررسی معنای زندگی در آیین ذن و مقایسهٔ آن با ادیان خدامحور)، ***الهیات تطبیقی***، ٤ (٩)، صص ٢٧ ـ ٤٠.
- رزاق‌پور، مرتضی (۱۳۹۹). «تطبیق جایگاه عرفان اسلامی و اندیشهٔ ذن بودیسم در نقاشی‌های سهراب سپهری»، ***مجلهٔ مطالعات هنر اسلامی***، ١٦ (٣٩)، صص ٣٦٧ - ٣٨٧.

- رضوی، سید اطهر عباس (۱۳۸۰). ***تاریخ تصوف در هند***، جلد اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦٦). ***بحر در کوزه***، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹). ***اتاق آبی***، تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). هشت کتاب، چاپ دوم. تهران: وانک.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۷۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.
- سخایی، مژگان (۱۳۸۱). «درآمدی بر مطالعهٔ مقایسه‌ای عرفان اسلامی و ذن بودایی»، ***نشریهٔ قبسات***، ۷ (۲٤)، صص ۱۱٤ـ۱۲۸.
- سعیدی، عبدالرضا؛ کرمی، محمدحسین (۱۳۹۷). «بررسی خاستگاه عرفان در هشت کتاب براساس سه مؤلفهٔ عرفانی عاشق و معشوق، ابزار شناخت و حجاب»، ***نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر***، ۸ (۱)، صص ۹۹-۱۲۵.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۹). ***ادیان و مکتب‌های فلسفی هند***، چاپ دوم، تهران: فرزان روز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). ***نگاهی به سپهری***، تهران: صدای معاصر.
- صادقی علوی، محمود (۱۳۹٤). ***تاریخ اسلام در شبه قارهٔ هند***، چاپ اول، تهران: دانشگاه پیام نور.
- عماد، حجت (۱۳۷۷). ***سهراب سپهری و بودا***، چاپ اول، تهران: ثامن‌الأئمه.
- فتوحی اصفهانی، فرناز (۱۳۹۱). ***بررسی تأثیرپذیری سهراب از عرفان شرق***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، گروه زبان و ادبیات فارسی.
- کریدرز، مایکل (۱۳۷۳). ***بودا***، ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس، چاپ دوم، تهران: طرح نو.
- مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۸۹). ***پیوندهای فرهنگی ایران و هند در دورهٔ اسلامی***، ترجمه ابوالفضل محمودی. چاپ اول، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۹٦). ***مثنوی معنوی***، چاپ اول، تهران: گل بیتا.
- نثاری حقیقتی‌فرد، شیما (۱۳۹۰). ***از آیین هند و بودا تا بی‌نهایت***، تهران: مهر امیرالمومنین.
- هاوکینز، بردلی (۱۳۸۰). ***آیین بودا***، ترجمهٔ جواد حاجی بابایی، تهران: ققنوس.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بازخوانی سیر دگردیسی گیاهان اساطیری در گذر از اسطوره به عرفان (مطالعهٔ موردی: انار، انگور، گندم، مشی و مشیانه)

زهرا عسگری

دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

چکیده

بحث اعتقاد به منشأ نباتی انسان در اساطیر ایرانی با بحث جاودانگی در ارتباط است که با وجود تلاش‌های فراوان اهریمن و پیروانش در نابود ساختن نیروهای نیک و اهورایی با دگردیسی پادشاهان و پهلوانان در هیئت گیاهان، موجودیت آنان حفظ شده است و دگرباره به چرخهٔ اساطیری بازگشته‌اند. این پژوهش با روش تحلیل محتوا در پی بررسی و تحلیل سیر دگردیسی مهم‌ترین اساطیر گیاهی است که نتایج بررسی نشان می‌دهند، اسطورهٔ انار با وجود قداست و جایگاه والا در فرهنگ کهن ایرانی در متون سایر دوره‌ها نمود چندانی ندارد و به جای تداوم خویشکاری‌های اساطیری در متون ادوار بعد بیشتر در قالب تشبیه و تمثیل به‌کار گرفته شده است. انگور در مهرپرستی با اسطورهٔ قربانی در ارتباط است و در بحث تهیهٔ شراب با جشن مهرگان در شاهنامه در پیوند است که در متون عرفانی رمزی از وحدت و کمال می‌شود که این اسطوره در متون زرتشتی و حماسی دچار دگردیسی تنزّل شده است؛ اما در متون عرفانی با رمزگان شراب به نوعی از تکامل و تعالی دست پیدا کرده است. اسطورهٔ گیاهی- انسانی مشی و مشیانه نیز با وجود شهرت در متون بررسی‌شده حضور چشمگیری ندارد و تنها در بندهش به تفصیل به آن اشاره شده است که این اسطوره از این نظر در دوره‌های بعد دچار دگردیسی حذف شده است؛ درنهایت اسطورهٔ گندم در متون اساطیری- آیینی جلوهٔ قدسی‌تری دارد؛ اما در متون عرفانی تحت تأثیر روایات هبوط و اخراج آدمی از بهشت به‌عنوان نمادی از نفس و معصیت به‌کار رفته و دچار دگردیسی تنزّل شده است.

واژگان کلیدی: اسطوره، دگردیسی، گیاهان، حماسه، عرفان.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ - مرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

برخی از جوامع کهن در اسطوره‌های آفرینش خود برای انسان منشأ گیاهی قائل شده‌اند که نخستین انسان یا پادشاه براساس مراحل تکامل آفرینش پس از مرگ زمینی خود در هیئت و قالب گیاهان به جاودانگی رسیده و بدین‌شکل از زوال و فنا مصون مانده است تا جوهرهٔ ذاتی او به‌عنوان نخستین نمونه از این راه از بین نرود و نسل‌های بعدی نیز از وجود او متأثر شوند؛ علاوه‌بر لزوم حفظ نطفهٔ نخستین انسان، پادشاه و یا جهان‌پهلوان، این باور با اساطیر آخرالزمانی و تولد موعود نیز گره خورده است که آن نمونهٔ ازلی و نخستین با این روش حفظ می‌شود تا دگرباره در وجود موعود بارور شود و نمود حیاتی پیدا کند.

علاوه‌بر اهمیت حفظ جوهرهٔ وجودی این‌گونه از نمونه‌های شاخص انسانی، اساطیر گیاهی در بحثی دیگر با مسئلهٔ مرگ نیز پیوند خورده‌اند که این بار شکل عام‌تری به خود گرفته‌اند و تمام نفوس انسانی را در برمی‌گیرند که روایتی روشن و اهورایی از مرگ است؛ در این روایت شاهد حضور همان ویژگی‌های ذاتی و طبیعی گیاه هستیم که در نظر انسان عصر باستان، اساطیری و جادویی جلوه می‌کرد. رویش گیاهان سبز از زمین تیره و مرگ و حیاتی که مدام در چرخهٔ طبیعت تکرار می‌شد، انسان را برآن داشت تا این ویژگی‌های ذاتی را از رهاورد تمثیل و نماد در خدمت باورهای اساطیری گیرد و آن را با مسائل فلسفی و پیچیده‌ای چون مرگ مرتبط بداند تا بهت و حیرت خود را به مدد همین شباهت‌انگاری و یکسان‌پنداری درقبال مسائل رازآلود و مرموزی چون مرگ حل کند؛ زیرا

حیات گیاهی در به خاک سپردن و پنهان گشتن دانه در زیر زمین است. دانه تا نیست نشود، رستاخیز و تولدی دیگر نمی‌یابد. انسان به یاری نحوهٔ تمثیلی استدلال خود در آن عصر به این نتیجه رسید که چنین امری ممکن است برای مردگان وی نیز روی دهد. (بهار، ۱۳۹۱: ٤٨٥)

عنصر آب، زمین و گیاه در جامعهٔ متّکی به کشاورزی در ایران از دیرباز ارزش فوق‌العاده‌ای داشتند که «زاده شدن انسان از گیاه، یادآور تقدس گیاه و گیاه‌خدایان از دورهٔ نوسنگی و متأثر از راه و روال معیشت متکی بر کشاورزی و دیگر نمودهای آن در اساطیر سرزمین‌های مختلف بود.» (هینلز، ۱۳۷۳: ۱۸۳) که به دلیل تقدّسی که گیاهان از آن بهره‌مند بودند، شاهد حضور اساطیر گیاهی فراوانی در فرهنگ ایرانی هستیم که این خویشکاری‌های جادویی و اساطیری با برخی از ویژگی‌های ذاتی گیاهان در ارتباط است؛ چنانکه امروزه نیز شاهد هستیم که قدرت فوق‌العادهٔ برخی از گیاهان در درمان‌بخشی و شفا بی‌نظیر و شگفت‌انگیز است که در اساطیر کهن این توانایی‌های طبیعی گیاهان، جادویی و اساطیری جلوه می‌نمود و در برخی از موارد نیز خویشکاری سایر اساطیر جانوری، انسانی و حتی خدایان به گیاهان نسبت داده می‌شد؛ نظیر تعصّب‌ورزی زرتشتیان درقبال اسطورهٔ سیمرغ که خویشکاری درمانگری وی را به‌دلیل انکسار و تکثّر قدرت‌های جادویی‌اش به درخت محل آشیان وی نسبت می‌دادند که درنهایت در شاهنامه به خود این پرنده تفویض شده است.

بیشترین شکل دگردیسی را در بحث اساطیر گیاهی باتوجه به دو روایت مهم اساطیری در ارتباط با داستان کیومرث و مشی و مشیانه و همچنین سیاوش و پرسیاوشان در دگردیسی انسان به گیاه شاهد هستیم؛ اما دربارهٔ ایزدگیاه هوم، این اسطوره وارد بحث دگردیسی خدایان نیز شده است. در این مقاله از میان اساطیر گیاهی فراوان به چهار اسطورهٔ گیاهی شاخص خواهیم پرداخت که علاوه‌بر اهمیت و جایگاه ویژه در عصر اساطیری در سایر دوره‌ها نیز حضور داشته و تغییراتی از نوع دگردیسی را تجربه کرده‌اند که سیر دگردیسی انار، انگور، گندم و مشی و مشیانه را در این میان در مهم‌ترین و شاخص‌ترین متون اساطیری- آیینی، پهلوی، حماسی- پهلوانی و درنهایت عرفانی بررسی خواهیم کرد و سؤال اساسی ما در این پژوهش آن است که این چهار گیاه اسطوره‌ای در گذر از عصر اساطیری- آیینی به عصر حماسی و عرفانی چه تغییراتی کرده و چه نوعی را از دگردیسی تجربه کرده‌اند؟

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ گیاهان اساطیری نسبت به اساطیر جانوری آثار کمتری وجود دارد که نخستین اثر کتابی است با عنوان گیاهان اساطیری ملل (۱۳۸۳) از علی‌اکبر حق‌پرست که نگارنده، گیاهان اسطوره‌ای ملت‌های مختلف را در این کتاب برشمرده و جایگاه اسطوره‌ای و همچنین ارزش گیاهی آن‌ها را شرح داده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

اثر مهم دیگر در این زمینه، کتابی است با عنوان مردم‌گیاه، گیاهان آیینی در فرهنگ و فولکلور ایران (۱۳۹۲) به‌قلم پیمان متین در پنج فصل که فصل دوم آن به گیاهان اسطوره‌ای اختصاص دارد. نگارنده در این کتاب به جایگاه این گیاهان در شکل‌گیری بسیاری از افکار ثانویه به‌ویژه در پدید آمدن اسطوره‌ها، نمادپردازی‌ها فرهنگ و تجلی آن‌ها در هنر و ادبیات پرداخته است.

جلد سوم کتاب نمادشناسی تطبیقی (۱۳۹٦) از حیدر شجاعی نیز به گیاهان اختصاص دارد که به نمادشناسی گیاهان از منظر اساطیری، خواب، رؤیا و ادبیات عرفانی پرداخته است؛ همچنین می‌توان از کتاب نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی (۱۳۸۷) از حمیرا زمردی نیز نام برد که نگارنده در این اثر به مطابقت نمادها، رمزها و کاربردهای ادبی نباتات با متون برجستهٔ منظوم فارسی از آغاز تا قرن هشتم و نیز برخی از اشعار شاعران معاصر پرداخته است.

در بخش مقالات نیز اثری با عنوان «پژوهشی دربارهٔ سه اسطورهٔ گیاهی در مثنوی» (۱۳۸۷) از هیبتا... اکبری و حجت عباسی به بررسی اسطورهٔ کهنی چون درخت زندگانی و اسطورهٔ منشأ نباتی انسان در متن مثنوی پرداخته است. این مقاله معتقد به حضور اسطوره‌ها در بطن مثنوی است که در ارتباطش با عوالم اسطوره‌ای به متنی چندلایه تبدیل شده و اسطوره‌های گیاهی به‌کاررفته در آن، متن این کتاب را با هستی‌شناسی ابتدایی انسان پیوند داده است.

مقالهٔ دیگر، اثری است با عنوان «بازخوانی تطبیقی خویشکاری نباتات در اساطیر جهان» (۱۳۹۸) از سیدعلی قاسم‌زاده و عاطفه امیری‌فر که با دیدی تطبیقی شاخص‌ترین گیاهان اساطیری ملل کهن را براساس الگوی سه‌گانهٔ دومزیل بررسی و واکاوی کرده‌اند و نتایج این مقاله حاکی از آن است که گسترهٔ خویشکاری گیاهان به جهان‌بینی نظام‌های سه‌گانهٔ اجتماعی عصر اسطوره‌ای تعلق دارد که این اسطوره‌های نباتیِ برآمده از بینش طبقهٔ روحانیان به‌منظور حفظ زایش و استمرار آیینی طبقهٔ فرودست به شکل فلسفهٔ مقدس حیات و بقا ایجاد شده‌اند.

در بخش رسالات و پایان‌نامه‌ها نیز رساله‌ای از نوش‌آفرین کلانتر (۱۳۹٦) با عنوان «دگردیسی عناصر اسطوره‌ای آب، آتش، اژدها، درخت، زمین، کوه و گاو در عرفان» فقط دگردیسی عنصر درخت را در میان سایر عناصر طبیعت بررسی کرده و به طور مشخص به اساطیر گیاهی مطرح‌شده در این مقاله نپرداخته است. در بحث پیشینهٔ اختصاصی هر یک از این اسطوره‌ها نیز مقالهٔ مشخصی یافت نشد که گیاه یا میوهٔ موردنظر را با دیدی اساطیری در متون خاصّی بررسی کرده باشد که در چارچوب این پژوهش تعریف شده است؛ اما با این همه مقاله‌ای با عنوان «بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی» (۱۳۹٤) از پروانه عادل‌زاده و کامران پاشایی فخری، این اسطوره را به شکل پراکنده در فرهنگ‌های مختلف و متونی خارج از حوزهٔ مطالعهٔ این پژوهش بررسی کرده است که ازاین‌رو در کل هیچ اثری اعم از کتاب، مقاله و یا پایان‌نامه به‌طور ویژه به بررسی سیر دگردیسی اساطیر گیاهی در متون ادوار مختلف حماسی و عرفانی نپرداخته است که پژوهش پیش رو از این منظر اثری بدیع در این حوزه است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بازخوانی دگردیسی انار از اسطوره تا عرفان

انار یکی از گیاهان مقدسی است در قالب میوه که به دلیل پردانگی، رمزی از برکت و حاصل‌خیزی است و ازمنظر نمادشناسی اساطیری «نماد ازدواج، جاودانگی، عشق و باروری است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸/۱: ۲۵۱) این خویشکاری انار از ویژگی‌های درمانی و خاصیت‌های شفابخشی آن برخاسته است که سبب شده است انار به‌عنوان میوه‌ای اساطیری به نشانهٔ عشق در مراسم آیین

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ازدواج ایرانی حضور پیدا کند و در امر آبستنی و باروری هم از میوه‌های مورد تأکید است؛ زیرا که انار را بیدارکنندهٔ غریزهٔ جنسی و موجب آبستنی دانسته‌اند که از این منظر با الهه‌های باروری در ارتباط است. درخت انار چون سرو همیشه سبز است که همین ویژگی طبیعی، انار را با اساطیر جاودانگی و حیات مرتبط ساخته است. گفتنی است تأثیر انار در فرزندآوری همان خویشکاری انار در راستای مسئلهٔ جاودانگی است؛ چراکه فرد با باقی گذاشتن نسلی از خود به نوعی جاودانگی غیر شخصی می‌رسد.

علاوه‌براین، انار به‌سبب قداست و ارزشی که در فرهنگ ایرانی دارد از دیرباز نمادی از شب یلدا است که امروزه به‌عنوان مهم‌ترین سمبل تصویری یکی از محبوب‌ترین آیین‌های ایرانی، رمزی از سرخی آتش، نور خورشید و گرماست که به خویشکاری حیات‌بخشی آن بازمی‌گردد.

۲ - ۱ - ۱. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انار در مهرپرستی

ارتباط خاصی میان مهر و انار در مباحث اساطیری مشاهده نشد؛ اما به‌دلیل خویشکاری و ویژگی مهم و اساطیری انار در امر باروری و ازدواج، این میوه با آناهیتا، ایزدبانوی باروری دارای خویشکاری‌های مشترک است که در نقوشی که از آناهیتا بر جای مانده است، انار در کنار او حضور دارد که باستانی پاریزی، انار را در کتاب خاتون هفت‌قلعه منسوب به این ایزدبانو می‌داند. (باستانی پاریزی، ۱۳٥٦) در بخش‌هایی مختلف از آبان یشت به خویشکاری‌های آناهیتا در حمایت از زنان و دختران اشاره شده است که آناهیتا با پاکسازی ارحام و کمک به زنان در همسرگزینی و زایمان، برجسته‌ترین ایزدبانوی باروری و زایش است (پورداوود، ۱/۱۳۷۷) که انار با توجه به خویشکاری‌های طبیعی و اساطیری خود با خویشکاری‌های این ایزدبانو در پیوند است.

۲ - ۱ - ۲. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انار در اوستا و متون پهلوی

در اوستا به طور صریح به انار اشاره نشده است؛ اما در ارتباط با آناهیتا و بَرسَم می‌توان ریشه‌هایی از حضور آن را جست‌وجو کرد که سبب شده است در مناسک زرتشتی حضوری چشمگیر پیدا کند و از درختان مینوی و از عناصر مقدس و خجسته باشد. زرتشتیان در مناسک آیینی خود، از شاخه و میوهٔ انار استفاده می‌کردند و آن را در آتشکده‌ها می‌کاشتند و از ترکهٔ همان برای ساخت برسم استفاده می‌کردند که روحانی زرتشتی با در دست گرفتن آن در مقابل آتش مقدس به ارزش و جایگاه گیاهان شفابخش و مفید اشاره داشت و حضور انار در کنار آتش نشانه‌ای از بزرگداشت و احترام به گیاهان بود.

زرتشتیان در مراسم دینی خود از شیرهٔ انار استفاده می‌کردند و در کنار سه گیاه دیگر از چوب‌هایی بود که به‌عنوان کفّارهٔ گناهان، نذر آتشکده‌ها می‌شد و نمادی بود از مادر زمین، زهدان طبیعت، باروری، برکت، فراوانی و جاودانگی. (پورداوود، ۱۳۱۰: ۱۳۹ و ۱٤٦)

امروزه نیز زرتشتیان انار را به‌عنوان نمادی از عشق و زایش در مراسم ازدواج به فرزندان خود هدیه می‌دهند که از جایگاه این میوه در آیین زرتشتی حکایت دارد. «انار در آیین پیوند همسری زرتشتیان، از میوه‌هایی است که با آن برای نوپیوندیافتگان، آرزوی داشتن فرزند می‌نمایند.» (اوشیدری، ۱۳۸٦: ۱۲۸)

نام انار در متون پهلوی در شمار میوه‌های نیک آمده است و در بندهش جزء میوه‌های بهشتی است. (فرنبغدادگی، ۱۳۸٥: ۲۷) انار در متن پهلوی شایست و ناشایست در چهرهٔ گیاهی و اولیّهٔ خود حضور دارد و دربارهٔ احکام شستشو و پاکی آن در میان سایر غلّات بحث شده است. (شایست و ناشایست، ۱۳٦۹: ٤۳)

۲ - ۱ - ۳. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انار در متون حماسی و پهلوانی

انار در شاهنامه در کنار به و ترنج، میوه‌ای شاهانه است که به‌سبب قدر و ارزشی که داشت به بزرگان هدیه می‌شد و در بزم آن‌ها حضور داشت:

بیامد هم آنگه یکی مرد مه ورا میوه آورد چندی ز ده
شتربارها نار و سیب و بهی ز گل دسته‌ها کرده شاهنشهی

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۵۰۵)

انار در آغاز داستان بیژن و منیژه در بزم و خلوت شبانهٔ فردوسی حضور دارد که نمادی از عشق و دلدادگی است:

بیاورد شمع و بیامد به باغ برافروخت رخشنده شمع و چراغ
می آورد و نار و ترنج و بهی زدوده یکی جام شاهنشهی

(همان: ۲۵٤)

در شاهنامه از چگونگی رویین‌تنی اسفندیار به دست زرتشت سخن به میان نیامده است؛ اما در کتابی با نام زراتشت‌نامه از بهرام پژدو به رویین‌تنی اسفندیار به واسطهٔ دانه‌ای انار اشاره شده است که انار در آن، نمادی از رویین‌تنی است که با خویشکاری انوشگی ارتباط پیدا می‌کند و از ویژگی همیشه سرسبزی آن برخاسته است. زرتشت با دادن دانهٔ انار به اسفندیار به او رویین‌تنی می‌بخشد:

وزان پس بدادش بدو اسفندیار از آن یشنهٔ خویش یک دانه نار
بخورد و تنش گشت چون سنگ و روی نبد کارگر هیچ زخمی بروی

(به نقل از بهرامی، ۱۳۸۵: ۱۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۲ - ۱ - ٤. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انار در متون عرفانی

انار به‌عنوان میوه‌ای مقدس در فرهنگ ایرانی در متون عرفانی نیز حضور دارد که در نزد سنایی به‌ظاهر انار و تاج سر آن اشاره شده است که از دیرباز به‌سبب همین تاج او را شاه میوه‌ها می‌دانستند که سنایی این مطلب را با تمثیل انار چنین بیان کرده است:

بی سری مر تو را سر آرد بار درج پر در ز بی سری است انار

(سنایی، ۱۳۸۷: ۱۲٦)

پردلی انار در نزد سنایی کنایه‌ای از جرئت و شجاعت می‌شود که با آن می‌توان خصم را شکست داد:

خصم را تا کنند آبی‌وار همه بر پردلند همچو انار

(همان: ٦۱۷)

همه بر پردلند همچو انار همه قد پر ز پنجه همچو انار

(همان: ۵۹٤)

سنایی اشک خونین را در غزلی با توجه به رنگ سرخ انار به آن تشبیه کرده است:

ای همیشه تازه و تر همچو سرو اشکم از هجران مکن چون گل انار

(سنایی، ۱۳٦۲: ۸۸٤)

انار در نزد سنایی بیشتر به‌سبب ویژگی‌های طبیعی و ظاهری آن از رهاورد تمثیل و تشبیه ستوده شده است و خویشکاری‌های اساطیری آن مسکوت مانده است.

مولوی با توجه به مرحلهٔ تکامل و رسیدن انار که از آن به «خندهٔ انار» تعبیر شده است؛ انار را نمادی از مردان خدا می‌داند که به‌سبب سکون و قرار دل، همواره چهره‌ای خندان دارند:

نار خندان باغ را خندان کند صحبت مردانت از مردان کند

(مولوی، ۱۳۸۹/۱: ۱۲۲)

انار در حکایاتی دیگر از مثنوی و دیوان شمس با ویژگی خندان بودن ستوده شده است:

شد سخن از من دل خوش یافتم چون انار از ذوق می‌بشکافتم

(همان/٤: ٦٣٠)

همچون انار خندان، عالم نمود دندان در خویش می‌نگنجد، از خویشتن بر آرش

(مولوی، ١٣٨٦: ٤٥٨)

می‌بینمت ای نگار در خلد بر شاخ درخت انار خندان

(همان: ٦٨٧)

چگونه خنده بپوشم، انار خندانم نبات و قند نتاند نمود سمّاقی

(همان: ١٠٢٠)

به طرب هزار چندان که بوند عیش‌مندان به میان باغ خندان مثل انار باشی

(همان: ١٥٠٨)

مولوی علاوه بر خندانی انار به دل خونین آن چنین اشاره کرده است:

دل را چو انار ترش و شیرین خون بسته و دانه دانه دیدم

(همان: ٥٤٨)

انار در دیوان شمس نمادی از عشق است:

انار بودم خندان، برای عقیق لبت کنون چو شعلهٔ نارم، تو نیز می‌دانی

انار عشق تو بودست شمس تبریزی که برد بر سر دارم تو نیز می‌دانی

(همان: ١٠٧٢)

مثال دانه‌های در که باشد در انار ای دل به بزم او چو مستان را کنار و لطف‌ها باشد

(همان: ٥٠٠)

در غزلیات شمس سخن از شراب انار است که کوفتن انار، اهانت به مقام او نیست؛ بلکه از بهر فضیلت و پیمودن راه تکامل است:

کم نشود انار اگر بهر شراب بفشری بهر فضیلتی بود کوفتگی آمله

(همان: ٨٤٦)

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

انار شیرین گر خود هزار باشد و گر یک چو شد یکی به فشردن دگر شمار چه باشد

(همان: ۲۶۵)

انار در کنار ترنج و سیب نمادی از مقام و جایگاه والاست:

چه در افتادیم در دنبال خر از گلستان گوی و از گل‌های تر

از انار و از ترنج و شاخ سیب وز شراب و شاهدان بی‌حساب

(مولوی، ۵/۱۳۸۹: ۸۶۱)

مولوی، مرگ ظاهری و فنای جسمانی را با تأثیرپذیری از خویشکاری انار در بحث جاودانگی به شکستن سیب و انار تشبیه کرده است که از ویژگی‌های طبیعی انار متأثر است:

کشتن و مردن که بر نقش تن است چون انار و سیب را بشکستن است

آنچ شیرینست او شد ناردانگ وانک پوسیده است نبود غیر بانگ

(همان/۱: ۱۲۲)

در رسالهٔ قشیریه در ذکر ابراهیم ادهم از انار با قداست یاد شده است و از آن به «رمّان‌العابدین» تعبیر شده است:

محمد بن المبارک گوید که با ابراهیم ادهم بودم اندر راه بیت‌المقدس. وقت قیلوله اندر زیر درخت انار فرود آمدیم و رکعتی چند نماز کردیم و آوازی شنیدیم از آن درخت که یا اباسحاق ما را کرامی کن و از بار من چیزی بخور. ابراهیم سر در پیش افکند. برخاست دو نار باز کرد، یکی بخورد و یکی به من داد، بخوردم ترش بود و آن درختی کوتاه بود. چون بازگشتم و آن جا فرارسیدیم، آن درخت بزرگ شده بود و نار وی شیرین و در هر سالی دو بار برآوردی و او را رمّان‌العارفین نام کردند، عابدان در سایهٔ او شدندی. (قشیری، ۱۳۸۱: ۶۶۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

انار در آثار عرفانی بیشتر ازطریق ویژگی‌های طبیعی و ظاهری و از رهاورد تمثیل و تشبیه برای بیان مقاصد شاعران به‌کار گرفته شده است و خبر چندانی از تداوم خویشکاری‌های اساطیری - آیینی انار در مسئلهٔ جاودانگی، ازدواج، باروری و عشق مشاهده نشد.

www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۲. بازخوانی دگردیسی انگور از اسطوره تا عرفان

انگور یکی از کهن‌ترین اسطوره‌های گیاهی است که میوهٔ درختی مثمر است که در مقایسه با درختان بی‌میوه «درخت تاک و انگور، نماد باروری و زندگی است.» (کندی، ۱۳۸۱: ۲۶) که به دلیل نقشی که در تهیهٔ شراب داشته است از دیرباز مورد توجه اقوام کهن زمین قرار گرفته و وصف‌ها و ستایش‌های زیادی دربارهٔ آن موجود است. شراب انگور به‌دلیل رنگ سرخ از دیرباز رمزی از خون و زندگی است که «در اسطوره‌های ایرانی، انگور نماد خون، نیروی اصلی حیات و نیروی زندگانی است.» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۱۰۷) و به همین دلیل با اسطوره و کهن‌الگوی قربانی در پیوند است و با وجود آن که شراب جزء قربانی‌های گیاهی و غیرخونی است به‌دلیل همسانی‌اش با رنگ خون با مضامین قربانی خونی پیوند خورده است تا جایی که ترکیب «قربانی کردن دختر رز» از همین آیین‌های کهن قربانی اقتباس شده است. انگور و شراب در خمیریّه‌ها و اشعار آفاقی و غنایی نیز جایگاه خاصی دارد و حتی پس از ورود اسلام به ایران و حکم ممنوعیت شراب، اسطورهٔ شراب در معنا و ساحتی دیگر، مفاهیم معنوی و عرفانی به خود گرفته است و با آن که میان می انگوری و شراب منصوری فاصله‌هاست، انگور وارد متونی عرفانی شده است.

۲ - ۲ - ۱. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انگور در مهرپرستی

یکی از ثمرات خون گاو در قربانی خونین معروف مهری، رویش انگور و گندم است که گندم به‌سبب تأثیر قربانی نخستین به‌عنوان مادهٔ اصلی خوراک و شراب در مقام محبوب‌ترین نوشیدنی‌ها پدید می‌آیند و شراب به‌ویژه در رنگ سرخ وام‌دار همان خون مقدس است.

مهرگان پس از پیوند انگور با آیین قربانی نیز یکی از جشن‌های مهری است که اسطورهٔ گیاهی انگور در آن حضوری محسوس دارد. «موبدان در جشن مهرگان، میوه‌هایی همچون انگور سپید برای پادشاه به ارمغان می‌آوردند و اعتقاد داشتند که خوردن آن‌ها بسیاری از آفات و بلایا را دور می‌دارد. تاک را گیاه‌شناسان قدیمی با سبزهٔ زندگی برابر می‌دانستند.» (شوالیه و گربران، ۱/۱۳۸۸: ۵۸۹) انگور در آیین مهری به‌دلیل همزمان شدن فصل انگور و شراب با جشن مهرگان اهمیت زیادی داشت تا جایی که «شاهان هخامنشی فقط یک روز اجازهٔ نوشیدن شراب داشتند و آن هم روزی بود که برای میترا قربانی می‌کردند.» (هنوی، ۱۳۷٤: ۲٦۹)

فردوسی در شاهنامه از فریدون با «پادشاهی مهرگستر» یاد کرده است که او نیز در مهرماه بر تخت شاهی نشست و سلطنتش را با نوشیدن شراب در جشن مهر آغاز کرد:

به روز خجسته سر مهر ماه — به سر بر نهاد آن کیانی کلاه
دل از داوری‌ها بپرداختند — به آیین یکی جشن نو ساختند
نشستند فرزانگان شادکام — گرفتند هر یک ز یاقوت جام
می روشن و چهرهٔ شاه نو — جهان گشت روشن سر ماه نو
پرستیدن مهرگان دین اوست — تن‌آسانی و خوردن آیین اوست
کنون یادگار است ازو ماه مهر — بکوش و به رنج ایچ منمای چهر

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۳۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۲ - ۲. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انگور در اوستا و متون پهلوی

براساس نخستین تعالیم زرتشت هرگونه نوشیدنی سکرآور در این آیین محظور است و علاوه‌براین شراب مقدس زرتشتیان، هوم است و با توجه به پیوند عمیقی که میان روییدن انگور با خون گاو نخستین در آیین مهری وجود دارد، انگور در اوستا نمود چندانی ندارد.

«انگور در بندهش در چهرهٔ سادهٔ گیاهی حضور دارد.» (فرنبغدادگی، ۱۳۸۵: ۸۷)

و خبری از انگور حاصل از قربانیِ نخستین در این کتاب نیست و با آن که بارها از کشته شدن گاو در این متن سخن به میان رفته است به انگور مقدس اشاره نشده است و فقط به صورت عام و مجهول از پنجاه و پنج نوع غله و دوازده نوع گیاه درمان‌بخش سخن به میان رفته است که پس از مرگ گاو مقدس در زمین روییده است. (همان: ٦٦ و ۷۸)

در سایر متون پهلوی نیز انگور حضور چندانی ندارد؛ زیرا انگوری که امروزه مهم‌ترین منبع تولید شراب است در عصر اساطیری بر عهدهٔ هوم بوده است و حضور پررنگ و قداست هوم سبب شده است تا اسطورهٔ انگور با آنکه دارای همان خویشکاری و نتیجه

است، کنار گذاشته شود. با توجه به واکنش آیین زرتشتی درقبال اساطیر مهری و به‌ویژه مهم‌ترین آن‌ها، یعنی قربانی شدن گاو، طبیعی است که انگور در اوستا و متون پهلوی حضور چندانی نداشته باشد.

۲ - ۲ - ۳. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انگور در متون حماسی و پهلوانی

انگور در شاهنامه به‌کار نرفته است؛ اما به می و شراب بارها در شاهنامه اشاره شده است که به دلیل مثال‌های فراوان در این زمینه از ذکر نمونه‌های آن چشم‌پوشی می‌کنیم؛ اما گفتنی است بنا به اعتقادات فردوسی و نیز زمان به نظم کشیدن شاهنامه در دورهٔ اسلامی، طبیعی است که برخی از اساطیر گیاهی که با مقولهٔ سکر و مستی در ارتباطند در شاهنامه مسکوت بمانند و تنها در صورت لزوم از آن‌ها یاد شود؛ چنانکه در روایت پایه‌گذاری جشن مهرگان و لزوم ذکر آیین شراب از آن سخن به میان رفته است که پیش‌تر به آن اشاره شد. با آنکه در شاهنامه سخن از نخستین‌هاست، روایتی از چگونگی آفرینش شراب وجود ندارد؛ اما گزارش‌های زیادی دربارهٔ می‌نوشی پهلوانان موجود است که با توجه به انتساب آن به عصر حماسی، طبیعی است.

۲ - ۲ - ٤. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی انگور در متون عرفانی

مولوی از میان آثار عرفانی هم در مثنوی و هم در غزلیات خود، بیشتر از انگور استفاده کرده است و تمثیل‌های بی‌بدیل و تقابل‌های تأمّل‌برانگیزی در ملازمت آن با می خلق کرده است. شراب در غزلیات شمس نمادی از روح و جان است که پس از رسیدن به مقام فنا از انگور تن جدا شده است. پالودهٔ جان آدمی در این تمثیل، روح است که چون شرابی صاف از شیرهٔ جان بیرون کشیده شده است:

مثال کشتنش باشد چو انگوری که کوبندش — که تا فانی شود باقی شود انگور دوشابی
اگر چه صد هزار انگور کوبی یک بود جمله — چو واشد جانب توحید، جان را این چنین

(مولوی، ۱۳۸٦: ۸۸۱)

در جای دیگر از دیوان نیز در این مضمون چنین آمده است:

باده آن گه شود انگور تنم — که بکوبد به لگد عصّارم
جان دهم زیر لگد چون انگور — تا طرب ساز شود اسرارم
گر چه انگور همه خون گرید — که از این جور و جفا بیزارم
پنبه در گوش کند کوبنده — که من از جهل نمی‌افشارم
چون ز سعی و قدمم سر کردی — آنگهی شکر کنی بسیارم

(همان: ۵۵۷)

انگور وجود باده گردد — چون پای بر او نهی فشاری

(همان: ۹٦۷)

با آنکه منشأ شراب حقیقی، انگور است و شراب عرفانی از لونی دیگر است؛ اما باز شاهد آن هستیم که انگور در عرفان مقدس است. مولوی در غزل زیر از ترکیب بادهٔ منصوری، رندانه استفاده کرده است و از آن گریزی به حلاج زده است:

یازدهمین همایش پژوهشهای ادبی ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

شراب شیرهٔ انگور خواهم حریف سرخوش مخمور خواهم
مرا بویی رسید از بوی حلاج ز ساقی بادهٔ منصور خواهم

(همان: ٦٠٢)

تفاوت این دو باده در غزلی دیگر چنین بیان می‌شود:

ساقیا این می از انگور کدامین پشته است که دل و جان حریفان ز خمار آغشته است
خم پیشین بگشا و سر این خم بربند که چو زهرست نشاط همگان را کشته است

(همان:۱۸۱)

کجا شراب طهور و کجا می انگور طهور آب حیاتست و آن دگر مردار

(همان: ۱۱۵۳)

در مثنوی در حکایت مشهور «منازعت چهار کس...» انگور رمزی است از یک وجود ثابت و معیّن که با اصرار بر تفاوت‌ها نمی‌توان آن را درک کرد؛ پس زبان قیل و قال باید بست و با زبان مشترک روح به وفاق رسید:

در تنازع آن نفر جنگی شدند که ز سرّ نام‌ها غافل بدند
صاحب سرّی عزیزی صد زبان گر بدی آن جا بدادی صلحشان
گفت هر یکتان دهد جنگ و فراق گفت من آرد شما را اتفاق
پس شما خاموش باشید انصتوا تا زبانتان من شوم در گفت‌وگو
از حدیث شیخ جمعیت رسد تفرقه آرد دم اهل جسد

(مولوی، ۲/۱۳۸۹: ٤٠٣)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت-۱خرداد ۱۴۰۴

انگور در حکایتی دیگر از مثنوی، رمز کثرت و شراب رمز وحدت است؛ زیرا انگورهای مختلف چون فشرده شوند و در هم آمیزند، فارغ از رنگ‌ها در شرابی صاف و یک‌دست گویی به اتحاد و همدلی می‌رسند. غوره در این تمثیل نمادی از خامی و کثرت است؛ درحالی‌که شراب رمزی از تکامل و وصل است.

www.anjomanfarsi.ir

صورت انگورها اخوان بود چون فشردی شیرهٔ واحد شود
غوره و انگور ضدانند لیک چونک غوره پخته شد، شد یار نیک
غوره‌ای کو سنگ بست و خام ماند در ازل حق کافر اصلیش خواند
نه اخی نه نفس واحد باشد او در شقاوت نحس ملحد باشد او
غوره‌های نیک کایشان قابلند از دم اهل دل آخر یک دلند
سوی انگوری همی رانند تیز تا دویی برخیزد و کین و ستیز
پس در انگوری همی درّند پوست تا یکی گردند و وحدت وصف اوست

(همان: ٤٠٤)

با آنکه مراحل تکامل شراب از غورگی تا انگوری است؛ مولوی مستان واقعی را کسانی می‌داند که پیش از انگورها، مست می الست بوده‌اند:

پیش‌تر از خلقت انگورها خورده می‌ها و نموده شورها
در دل انگور می را دیده‌اند در فنای محض شی را دیده‌اند

(همان: ۲٦٦)

نزدیک به این مفهوم در غزلیات شمس چنین آمده است:

پیش از آن کاندر جهان باغ و می و انگور بود از شراب لایزالی جان ما مخمور بود

(مولوی، ۱۳۸٦: ۳۳۱)

مولوی در حکایتی دیگر به سیر خامی انگور از غورگی تا رسیدن به کمال و پختگی چنین اشاره کرده است:

نار بودی نور گشتی ای عزیز غوره بودی گشتی انگور و مویز

(مولوی، ٤/۱۳۸۹: ۷۳۵)

مولوی در بیان تقابل اوصاف عاقلان و عاشقان چنین تمثیلی از انگور و می می‌آورد:

عاقل از انگور می‌بیند همی عاشق از معدوم شی بیند همی

(همان/۳: ۵۵۹)

شراب در نزد مولوی نمادی از رسیدن به مرحلهٔ پختگی و کمال است و انگور مثال سالکی است که از خامی و مرحلهٔ غورگی رهیده است و پای در راه نهاده است. سختی‌ها و مصائب سلوک به فشردن انگورها تشبیه شده است که سالک لذت وصل را پس از تحمّل آن خواهد چشید و چون شراب صاف و روشن به یک‌رنگی خواهد رسید.

اسطورهٔ انگور در سیر دگردیسی خود از مهرپرستی تا عصر زرتشتی دچار دگردیسی تنزّل شده است و دگرباره با تحول معنایی در متون عرفانی به مرحلهٔ تکامل رسیده است و مفاهیم عرفانی و آسمانی نیز در کنار مضامین اساطیری- آیینی به آن افزوده شده است که ظرفیت‌های الهی آن را تقویت بخشیده و آن را به مرز تکامل رسانده است؛ زیرا که خود شراب نیز به‌عنوان نمونهٔ متعالی انگور، رمزی از کمال و رسیدن به وحدت است.

۲ - ۳. بازخوانی دگردیسی مشی و مشیانه از اسطوره تا عرفان

مشی و مشیانه یکی دیگر از اساطیر مهم گیاهی در اساطیر ایرانی است که نمودی نباتی از کیومرث است و علاوه‌بر آن که یکی از نمونه‌های مهم دگردیسی انسان به گیاه است و به دلیل انتشار نژاد ایرانی، شاهد دگردیسی گیاه به انسان نیز هستیم که از منشأ نباتی انسان در اساطیر ایرانی حکایت دارد و فارغ از بحث توتم درحالی‌که اعراب نسب خویش را با افتخار به جانوران پر زور پیرامونشان می‌رساندند و قبایل خود را بنیاسد و بنیکلاب می‌نامیدند؛ ایرانیان برای خود نسبی گیاهی قائل بودند. این اسطوره ازمنظر اسطوره‌های آفرینش و خلق نخستین انسان‌ها در روایات اسلامی بر داستان آفرینش آدم و حوا منطبق است و در اساطیر سایر ملل نیز همانندهای زیادی دارد.

پس از مرگ نخستین انسان از نطفهٔ وی گیاهانی روییدند که یادآور تأثیر خون قربانی نخستین است که سبب رویش گیاهان و سرسبزی زمین می‌شد که در اسطورهٔ سیاوش نیز خون وی دقیق دارای چنین خویشکاری اساطیری است؛ کشته شدن کیومرث در این روایت از نوع قربانی انسانی است که نمونه‌های فراوانی از قربانی انسانی (کشتن پادشاه، فرزند ذکور وی، کشتن دختران جوان و...) در اساطیر و آیین‌های بدوی مختلف قابل مشاهده است. علاوه‌بر بحث قربانی، حفظ بقایای وجودی پادشاه یا پهلوان در جوهرهٔ گیاهی به بحث جاودانگی مرتبط است که دگردیسی یافتن از شکل انسانی به نباتی، آنان را از معرض زوال کامل مصون داشته است و با گسترش و ازدیاد نسلی و نژادی سبب حفظ آن نطفه و نمونهٔ نخستین می‌شدند.

با توجه به ویژگی‌های مشی و مشیانه، آن را با «ریواس» یکی دانسته‌اند که در اصل قبل از آمیزش ویژگی‌های انسانی و گیاهی در آن، حاصل نطفهٔ کیومرث، فقط گیاه ریواس بود که جنسیت نیز در آن مشخص نبود؛ اما بعدها با تلفیق وجودی کیومرث و ریواس، مشی و مشیانه دارای ویژگی‌های توأمان انسان و گیاه شدند.

۲-۳-۱. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی مشی و مشیانه در اوستا و متون پهلوی

این اسطوره را مهری و مهریانه نیز نامیده‌اند؛ اما درواقع اسطوره‌ای زرتشتی است که در اوستا نیز نامی از مشی و مشیانه یا هر لفظی نزدیک به آن برده نشده است؛ اما در متون پهلوی- زرتشتی حضور دارد و با آنکه متون پهلوی دوره‌های بعد به نوعی ادامه‌دهندهٔ مفاهیم و اهداف اوستا بودند به این اسطورهٔ نباتی پرداخته‌اند که از تفاوت‌های محتوایی متون پهلوی با اوستا حکایت دارد؛ لذا سیر دگردیسی این اسطوره را از متون پهلوی آغاز می‌کنیم.

کیومرث در بندهش در بیان نبردهای اهریمن با آفریدگان گیتی در کارزار کیومرث و اهریمن کشته می‌شود و «از آن تخم که در زمین فرو رفت به چهل سال مشی و مشیانه برستند که از ایشان رونق جهان و نابودی دیوان و از کارافتادگی اهریمن بود.» (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ٦٦) مشی و مشیانه به‌عنوان وارثان گوهر وجودی کیومرث، خویشکاری‌های اساطیری او را با مقابله در برابر اهریمن ادامه داده‌اند و درواقع به نوعی کین کیومرث را از اهریمن ستاندند.

در جای دیگر از بندهش، پیش از اسطورهٔ مشی و مشیانه، به ریباس اشاره شده است و خود اسطوره نیز با اندکی تفاوت ساختاری به شکل «مهلی و مهلیانه» به‌کار رفته است. کیومرث در این روایت به‌دلیل بیماری درمی‌گذرد و همان‌طور که ماه، نطفهٔ گاو را پالوده کرد، این‌بار خورشید این خویشکاری را بر عهده دارد:

چون کیومرث به هنگام درگذشت تخمه بداد، آن تخمه‌ها به روشنی خورشید پالوده شد. چهل سال آن تخمه در زمین بود. با بسر رسیدن چهل سال، ریباس تنی یک ستون، پانزده برگ، مهلی و مهلیانه از زمین رستند که پیدا نبود کدام نر و کدام ماده است. (همان: ۸۱)

این دو موجود پس از این رویش، دگردیسی پیدا می‌کنند و از قالب گیاهی به قالب انسانی منتقل و فرهمند می‌شوند و پس از این دگردیسی است که دگرباره مشی و مشیانه خوانده می‌شوند و گویی بندهش صورت نخستین و خام این اسطوره را که بیشتر نمودی گیاهی دارد، مهلی و مهلیانه خوانده است:

هر دو از گیاه‌پیکری به مردم‌پیکری گشتند و آن فره به مینویی در ایشان شد که روان است. هرمزد به مشی و مشیانه گفت: که مردمایید، پدر و مادر جهانیانایید. شما را با برترین عقل سلیم آفریدم. جریان کارها را به عقل سلیم به انجام رسانید. (همان: ۸۱)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

مشی و مشیانه این مفاهیم را در ادامهٔ این روایت با نخستین قربانی و افگندن آتش وارد حوزهٔ قداست می‌کنند؛ خود نیز به‌دلیل برخورداری از فره و تأیید هرمزدی از شکل بدوی به شکل متعالی دگردیسی پیدا می‌کنند؛ اما قدرت زایش پس از ناسپاسی به مدت پنجاه سال از آنان سلب می‌شود و پس از این دوره به آن‌ها جواز انتشار و ازدیاد نسل داده می‌شود؛ همانند نطفهٔ کیومرث که نخست در زمین فرو می‌رود تا پرورده شود و به کمال رسد و سپس چون گیاهی سبز از تن تیرهٔ خاک سر بلند کند. این نطفه در گزارشی دیگر توسط خورشید پالوده می‌شود؛ اما از مرگ کیومرث تا رویش ریباس چهل سال طول می‌کشد و قدرت زایش در ادامه نیز پس از پنجاه سال به مشی و مشیانه اهدا می‌شود. «چون اهریمن به آغاز نخستین هزارهٔ آمیزش درتاخت، گاو و کیومرث بودند. چون مشی و مشیانه آن ناسپاسی را کردند، آن‌گاه پنجاه سال از ایشان، زایش نبود.» (همان: ۱۳۹) در روایت‌های متأخر این کتاب، شاهد حضور این اساطیر در نام و نژاد پادشاهان ایرانی هستیم.

هوشنگ پسر فراوگ، پسر سیامک، پسر مشی که نخستین مولود این آمیزش، هوشنگ است. مشی و مشیانه را پنجاه سال زناشویی نبود. نود و سه سال و شش ماه با هم زن و شوی بودند تا آنکه هوشنگ به برنایی آمد. (همان: ۱۴۹ و ۱۵۵)

مشی و مشیانه در واقع گستارندهٔ آیین زندگی هستند و چون نمونه‌ای ازلی، راه و روش زیستن از الگوی زیستی آنان اقتباس شده و با تکرار و تقلید چونان الگویی ثابت و پایدار تکوین یافته است. در مینوی خرد و گزیده‌های زاداسپرم به دقت روایت بندهش تکرار شده است. (مینوی خرد، ۱۳۹۱: ٤٤) (زاداسپرم، ١٣٦٦: ١٥)

۲ـ۳ـ۲. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی مشی و مشیانه در متون حماسی و پهلوانی

با آنکه از این اسطوره در شاهنامه سخن به میان نیامده است؛ اما حضور نداشتن این اسطوره در شاهنامه، دلیل نپرداختن به آن نیست؛ زیرا این دگردیسی حذف، عامدانه صورت پذیرفته و درواقع خود، نوعی دگردیسی است.

در شاهنامه در داستان کیومرث شاهد اسطورهٔ نخستین انسان هستیم که به‌عنوان نخستین پادشاه عجم ستوده شده است؛ اما هیچ نشانی از مشی و مشیانه نیست و پس از آنکه کیومرث انتقام خون سیامک را به یاری هوشنگ از دیو سیاه می‌ستاند به مرگ طبیعی از دنیا می‌رود و پس از او هوشنگ ـ پسر سیامک ـ به پادشاهی می‌رسد. این اسطورهٔ کهن در شاهنامه دگردیسی پیدا کرده است؛ کشته شدن کیومرث به دست اهریمن به کشته شدن سیامک به دست دیو تغییر یافته است که هوشنگ نیز به‌عنوان بازماندهٔ او، خویشکاری مشی و مشیانه را در تداوم نسل برعهده می‌گیرد که او نیز دقیق پس از چهل سالگی بر تخت شاهی می‌نشیند که یادآور همان درنگ چهل‌سالهٔ ریباس است. هوشنگ چون مشی و مشیانه آیین زندگی را به مردم می‌آموزد و روشن‌کنندهٔ نخستین شعله است:

چو آمد مر آن کینه را خواستار — سرآمد کیومرث را روزگار
برفت و جهان مُردَری ماند از اوی — نگر تا که را نزد او آبروی
جهان‌دار هوشنگ با رای و داد — به جای نیا تاج بر سر نهاد
بگشت از برش چرخ سالی چهل — پر از هوش مغز و پر از داد دل
چو آگاه مردم برو برفزود — پراکندن تخم و کشت و درود
بسیچید پس هر کسی نان خویش — بورزید و بشناخت سامان خویش

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۲٤-۲۵)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

یکی از دلایل حذف زوج آغازین در شاهنامه، رشد جوهر تعقّل در متون حماسی در مقایسه با عصر اساطیری است که این روند در حماسه‌هایی چون شاهنامه که در دوره‌های دورتر از زمان وقوع به نظم کشیده شده‌اند به شکل روشن‌تری قابل مشاهده است به‌ویژه آنکه تغییر آیینی بزرگی نیز در این دورهٔ زمانی در ایران اتفاق افتاده است. علاوه‌براین حماسه‌ها نیز نسبت به اساطیر انسان‌محورترند و به همین دلیل خویشکاری‌های خدایان، جانوران و حتی گیاهان در متون حماسی به انسان‌ها واگذار شده است.

۲-۳-۳. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی مشی و مشیانه در متون عرفانی

اسطورهٔ مشی و مشیانه با این ترکیب واژگانی در متون عرفانی به‌کار نرفته است و طبیعی است زمانی‌که پیش‌تر در شاهنامه، نامی از این اسطوره برده نشده است در عرفان به طریق اولی به‌کار گرفته نخواهد شد و گویی این اساطیر گیاهی مرحلهٔ دیگری را از دگردیسی حذف یعنی اسطوره‌زدایی تجربه می‌کنند.

مهم‌ترین خویشکاری این اسطوره، انوشگی است که چون این مضمون در ساحت عرفان، تعریف تازه‌ای به خود گرفته، مفاهیم نمادینش تغییر کرده است؛ اسطوره‌ای که پیش‌تر دارای چنین خویشکاری بود، مسکوت می‌ماند؛ زیرا در عرفان مصادیق جاودانگی از مظاهری چون کشتن و قربانی کردن، خوردن میوهٔ درخت زندگانی، داشتن فرزند ذکور، رویین‌تنی و عمر طولانی، باقی‌گذاشتن نام نکو و... به معانی متعالی‌تری ارتقا پیدا کرده و در مفهوم نمادین فنا در ذات الهی متجلی شده است؛ ازاین‌رو مشی و مشیانه که نوعی اسطورهٔ جاودانگی بودند از متونی حذف شده‌اند که مصادیق جاودانگی آن تغییر کرده است و حتی مانند هوم، این توفیق را پیدا نکرده‌اند که لااقل حضور کمرنگی را با انتقال خویشکاری‌های خود در سایر متون تجربه کنند؛ اما باوجوداین فارغ از بحث جاودانگی در برخی از موارد، این اسطورهٔ دچار دگردیسی انتقال شده و خویشکاری اساطیری آن به مصادیق دیگری چون «مردم‌گیاه» واگذار شده است که آن را گیاهی می‌دانستند که می‌توانست به صورت مردم برآید.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

سنایی در بیتی از قصاید خود چنین به «مردم‌گیاه» اشاره کرده است:

از برای مهر چهر جانفزایت را همی بر دو چشم مردمان غیرت برد مردم گیا

(سنایی، ۱۳۶۲: ۳۸)

www.anjomanfarsi.ir

بررسی سیر اساطیری مشی و مشیانه با وجود حضور نداشتن در شاهنامه و متون عرفانی به چند دلیل است: زیرا حوزهٔ مفهومی دگردیسی، بحث مبسوطی است که فقط شامل تغییرات و تکرارهای اساطیری نیست؛ بلکه شامل دگردیسی حذف و انتقال نیز می‌شود و دیگر آنکه دلیل اصلی پرداختن به اسطورهٔ مشی و مشیانه به آن دلیل است که مهم‌ترین نوع دگردیسی انسان به گیاه و همچنین گیاه به انسان را در خود نمودار ساخته است و این‌گونه اهمیت منشأ نباتی را در اساطیر ایرانی گوشزد می‌کند و درواقع خویشکاری‌های اساطیری مشی و مشیانه در قالب روایت آدم و حوا تداوم یافته است که نشان می‌دهد این اسطوره علاوه‌بر دگردیسی حذف به نوعی دچار دگردیسی تحول و انتقال نیز شده است.

۲-٤. بازخوانی دگردیسی گندم از اسطوره تا عرفان

گندم از اساطیر مقدس کهنی است که به‌سبب تأثیری که در تهیّه قوت غالب مردمان بر عهده داشته از دیرباز در کانون توجه اسطوره‌پردازان قرار گرفته است. گندم چون انگور که مهم‌ترین منبع تهیه شراب است، منبع اصلی تولید نان بود که به‌سبب همین ویژگی حتی امروزه نیز مقدس است و از آن به «برکت» تعبیر می‌شود که نشان‌دهندهٔ تلفیق خویشکاری‌های اساطیری گندم با

مضامین اسلامی است. گندم در کنار سیب با اسطورهٔ هبوط و شجرهٔ ممنوعه نیز در پیوند است که در دگردیسی این اسطوره در ادوار متأخر تأثیرگذار بوده است.

۲ - ٤ - ۱. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی گندم در مهرپرستی

یکی از ثمرات خون گاو در قربانی خونین معروف مهری، رویش انگور و گندم است که به‌سبب تأثیر قربانی نخستین، گندم به‌عنوان مادهٔ اصلی خوراک و شراب در مقام محبوب‌ترین نوشیدنی‌ها پدید می‌آیند که شراب به ویژه در رنگ سرخ وام‌دار این خون مقدس است.

«در کشمکش طولانی میترا و گاو، گاو فرار می‌کند و میترا با یاری کلاغ که پیک خورشید است، گاو را یافته، در غار با خنجری او را می‌کشد که از محل جاری شدن خون گاو، خوشه‌های گندم و درخت انگور می‌روید.» (قدیانی، ۱۳٦۷: ۹۲)

گندم به‌سبب روییدن از خون قربانی و نیز پیوندش با زمین و کشاورزی در اساطیر آیینی ایران از جایگاه والایی برخوردار است که ارتباط او با قربانی مهری در حفظ و تداوم خویشکاری‌های اهورایی آن تأثیرگذار است؛ زیرا زمین و فرآورده‌های آن در دوره‌های نخستین حیات بشری اهمیت و قداستی وافر داشتند تا آنکه در دوره‌های بعد بیشتر خدایان آسمانی و پرندگان و اجرام سماوی محور توجه مردم و اسطوره‌پردازان قرار گرفتند.

۲ - ٤ - ۲. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی گندم در اوستا و متون پهلوی

با توجه به نقشی که گیاهان و زمین در تهیهٔ قوت مردمان بر عهده دارند و چون برخلاف سایر اساطیر جانوری نیز کمتر با مقولهٔ قربانی در ارتباطند، سبب شده است تا واکنش‌های آیینی زرتشتیان نسبت به آن‌ها کمتر از اساطیر جانوری باشد؛ به‌ویژه دربارهٔ گندم که نقشی مهم در توسعهٔ کشاورزی و جایگزینی استفاده از محصولات گیاهی به جای کشتار حیوانات بر عهده دارد؛ ازاین‌رو اگر گندم در مهرپرستی مقدس است در اوستا نیز با قداست از آن یاد شده است؛ زیرا نانی که از آن تهیه می‌شود، مقدس است و چون می انگوری سکرآور و عقل‌زدا نیست.

گندم در اوستا علاوه‌بر رمزی از برکت و قداست نمادی از راستی و درستی است که حامی آیین مزدیسناست.

ای دادار جهان، کدام است خوراکی که دین مزدا را سیر کند؟ اهورامزدا پاسخ داد: کشت گندم است دیگرباره و دیگرباره. کسی که غلّه بکارد، اَشَه می‌کارد. او دین مزدا را برتر می‌رویاند، او دین مزدا را چندان نیرومند می‌کند که با صد نیایش توان کرد. (دوستخواه، ۲/۱۳۸۵: ٦۸۲)

یاری دین مزدیسنا همانا کمک به پیشرفت و توسعهٔ اهداف این آیین بود که به‌دنبال ترقّی دادن بینش توحیدی و تمدنی ایرانیان بود؛ زیرا زرتشت در مقابله با آیین‌های افراطی قربانی در پی حمایت و توسعهٔ کشاورزی بود که کشت گندم به‌عنوان دانه‌ای مقدس علاوه‌بر تهیهٔ قوت مردم و پاکسازی درون آن‌ها از گوشتخواری سبب توسعهٔ کشاورزی می‌شد که لازمهٔ آن، یکجانشینی و تشکیل اجتماعات گستردهٔ روستایی و شهری بود.

در جای دیگر از وندیداد به ارزش گندم و لزوم احیای زمین اشاره شده است؛ زرتشت از اهورامزدا سؤال می‌کند که کجاست جایی که زمین در آن جا بیشتر از همه جا شادکام شود؟ اهورامزدا پاسخ می‌دهد: چنین جایی آن جاست که اشونی هر چه بیشتر گندم و گیاه و درختان میوه بکارد؛ جایی که چنین کسی زمین‌های خشک را آبیاری و زمین‌های تر را زهکشی کند. (همان: ٦۷٦)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
www.anjomanfarsi.ir

یکی از خویشکاری‌های بدیع گندم در اوستا، مقابله با دیوان است که گویی گندم با رویش اهورایی خود و تأمین روزی مردمان در قالب قوتی پاک سبب گریختن و انهدام دیوان می‌شود که از این منظر یاری‌رسان آیین بهی است.

هنگامی که گندم فراوان بروید، دل دیوان از هراس می‌لرزد. هنگامی که گندم آرد شود، دیوان ناله برمی‌آورند. هنگامی که گندم خرمن شود، دیوان نابود می‌شوند. در خانه‌ای که گندم این چنین به بار آید، دیوان بیش نمی‌پایند و رانده می‌شوند. هنگامی که در خانه‌ای انباری از گندم باشد، چنان است که آهن سرخ گدازان در گلوگاه دیوان به گردش درآید. (همان: ٦٨٣)

سخاوت دانهٔ گندم و متبرّک بودن نان در پیوند با مضامین اساطیری سبب شده است تا این خویشکاری اهورایی گندم در تقابلی آیینی، عملکردی ضدّاهریمنی تلقّی شود که از مرحلهٔ کشت تا برداشت و تهیهٔ نان سبب نابودی کامل دیوان می‌شود که در این سیر تکاملی شاهد آن هستیم که نان چون شراب - به‌عنوان محصول نهایی این اسطورهٔ گیاهی- از گندم ارزشمندتر است و با رسیدن به این مرحلهٔ غایی، خویشکاری‌های آیینی- اساطیری آن صدچندان می‌شود.

با توجه به حضور پررنگ و مؤثر گندم در اوستا، این اسطورهٔ گیاهی در متون پهلوی نمود چندانی ندارد و در بندهش فقط به سروری آن در میان غلّات اشاره شده است (فرنبغ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۸۹) که گندم در آن در چهرهٔ اولیّه و گیاهی خود حضور دارد که متون پهلوی در نهایت خویشکاری اساطیری تازه‌ای به این گیاه اضافه نکرده است.

۲ - ٤ - ۳. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی گندم در متون حماسی و پهلوانی

گندم در شاهنامه در همان چهرهٔ گیاهی ساده و اولیهٔ خود حاضر می‌شود که بلایای اهریمنی نظیر تگرگ و خشکسالی سبب زوال آن است:

تگرگ آمدی امسال بر سان مرگ مرا مرگ بهتر بُدی از تگرگ
در هیزم و گندم و گوسفند ببست این برآورده چرخ بلند

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۰٤)

گندم به‌عنوان مهم‌ترین خورش آدمی، قحطی‌های بزرگ و مرگباری را در صورت کمیاب شدن سبب می‌شود:

ز خشکی خورش تنگ شد در جهان میان کهان و میان مهان
ز روی هوا ابر شد ناپدید به ایران کسی برف و باران ندید
مهان جهان بر در کیقباد همی هر کسی آب و نان کرد یاد
دویدند هر کس که بُد گرسنه به تاراج گندم شدند از بنه
چه انبارِ شهری چه آنِ قباد ز یک دانه گندم نبودند شاد

(همان: ٥٤٦)

گندم چونان سرمایه‌ای است که باید آن را به زمین سپرد تا گوهر سخاوتش را به چشم دید؛ اما در حکایت بهرام گور و لوریان، آنان اصل گندم بخوردند و چنین درمانده ماندند:

چو لوری بیامد به درگاه شاه بفرمود تا برگشادند راه
به هر یک یکی گاو داد و خری ز لوری همی ساخت برزیگری

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

همان نیز خروار گندم هزار بدیشان سپرد آنک بود پایدار
بدان تا بورزد به گاو و به خر ز گندم کند تخم و آرد به بر
بشد لوری و گاو و گندم بخورد بیامد سر سال رخساره زرد
بدو گفت شاه این نه کار تو بود پراگندن تخم و کشت و درود

(همان: ۵۳۵)

گندم در شاهنامه با ویژگی‌های منحصر به فرد خود در نهایت در همان هیئت سادهٔ گیاهی ظاهر می‌شود و خویشکاری تازه‌ای در متن حماسی به آن افزوده نشده است و دگردیسی خاصی پیدا نمی‌کند.

۲ - ٤ - ٤. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی گندم در متون عرفانی

گندم در متون عرفانی علاوه‌بر تداوم خویشکاری‌های خود نظیر سخاوتمندی، قداست و... از روایات هبوط در فریفتن آدمی نیز متأثر است؛ البته از نگاه عرفا، تأویل‌های زیادی دربارهٔ این روایت وجود دارد و برخی معتقدند که گندم در روایات آفرینش و نخستین گناه، انسان را از جبر توحیدی رها ساخته و او را در انتخاب خدا مخیّر گذاشته است.

سنایی در بیت زیر با آوردن گندم و آدم در کنار هم علاوه‌بر بازسازی روایت هبوط به برهنگی گندم و آدم اشاره می‌کند که در اینجا برهنگی معنای مثبت دارد و به معنای عاری شدن از تعلقات و بند عصیان است که آدمی با توبه و گندم با خاک‌نشینی و سکوت رشد کرده است و به تکامل می‌رسند:

شو به دریای داد و دین یک دم تن برهنه چو گندم و آدم
تا کند توبهٔ تو جمله قبول تا نگردی دگر به گرد فضول

(سنایی، ۱۳۸۷: ۱۱۰)

سنایی در بیتی دیگر آشکارا به نقش گندم در ماجرای هبوط اشاره می‌کند که گندم در آن، رمز تعلق است و نفس که نشان می‌دهد اسطورهٔ گندم تحت تأثیر روایات هبوط، خویشکاری‌های مینوی خود را از دست داده و دچار دگردیسی تنزّل شده است:

از پی گندمی درین عالم چند باشی برهنه چون آدم
بهر گندم تو روح رنجه مدار کآدم از بهر گندمی شد خوار

(همان: ٤۳۳)

سنایی نقش گندم را در فریفتن آدمی در حکایتی دیگر در قالب تمثیل مرغ و دام بیان کرده است که گندم در این بیت به همان میوهٔ ممنوعه‌ای اشاره دارد که سبب هبوط نسل آدمی از بهشت قرب و رضوان شد. در این نگاه عرفانی، گندم مفهوم مثبتی ندارد و به معیشتی تعلق‌وار می‌ماند که آدمی را اسیر خود کرده است تا انسان برای برآوردن این نیاز، اسیر حزن و بلا شود و از رستگاری باز ماند:

آن شنیدی که مرغکی در شخ دید در زیر ریگ پنهان فخ
گفت این گندم از برای چراست در میان دو چیز از چپ و راست
گفت هستم به قوت حاجتمند هست حیوان به قوت اندر بند

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

راتبم گندمیست هر روزی از یکی پارسای دلسوزی
هیچ بازت ندارم ار بخوری راتب روز من اگر ببری
سر فرو کرد و گندمک برکند حلقش از حلقه‌ها بماند به بند

(همان: ۷٤۰)

گندم در تقابل با جو در همان مرتبهٔ گیاهی خود به بزرگی و شرافت ستوده شده است؛ چون گندم در اینجا فقط در همان قالب ساده و نباتی خود حضور پیدا کرده و فارغ از روایات هبوط است که مورد تکریم و ستایش سنایی قرار گرفته است:

خوب‌رویند و زشت‌پیوندند همه گریه‌کنان و خوش‌خندند
همه گندم‌نمای جوکارند همه گل‌صورتند و پر خارند

(همان: ٤۳٦)

عطار نیز گندم را تحت تأثیر روایت هبوط در منطق‌الطیر به‌عنوان نمادی از نفس به‌کار برده که رمزی از عصیان و سرپیچی کردنِ خدای تعالی است که سبب گمراهی سالک است و تمثیلی از بند تعلق به دنیا از سبیل خوراک است:

بود آدمی را دلی از کهنه سیر از برای نو به گندم شد دلیر
کهن‌ها جمله به یک گندم فروخت هرچ بودش جمله در گندم بسوخت

(عطار، ۱۳۷۷: ۱٦۱)

در تذکرةالاولیا در ذکر بایزید، خمِ گندم نمادی است از ذخایر دنیوی است که از برای خوراک تن آماده شده است؛ حال آنکه جان آدمی تشنهٔ معرفت است و انبار کردن گندم در معنای در بند نان و دنیا بودن، نکوهش شده است:

سگ گفت: تو همراهی مرا نشایی که مردود خلقم و تو مقبول. هر که به من رسد، سنگی بر پهلوی من زند و هر که به تو رسد، السلام علیک یا سلطان‌العارفین گوید و من هرگز استخوانی فردا را ننهادهام و تو خمی گندم داری فردا را. بایزید گفت: سبحان آن خدایی که بهترین خلق را به کمترین خلق پرورش دهد. (عطار، ۱۳۸۸: ۲۰۷)

مولوی با توجه به ویژگی ذاتی و طبیعی گندم که با گوشه‌نشینی و مراقبه یک دانه را به خوشه‌ای پربار تبدیل می‌کند به کاه اشاره می‌کند که نمادی از جزء پست و عقیم گندم است که با کاشتن آن - که رمزی از نیات پوچ و واهی است- تکامل تکوین نمی‌یابد و نباید از آن انتظار صد دانه داشت:

هر که کارد قصد گندم باشدش کاه خود اندر تبع می‌آیدش
کَه بکاری بر نیاید گندمی مردمی جو مردمی جو مردمی

(مولوی، ۲/۱۳۸۹: ۳۳٤)

مولوی گندم را در حکایتی دیگر در بیان تقابل گندم و کاه نماد ارواح پاک و کاه را رمزی از ارواح تیره می‌داند:

دانه لایق نیست در انبار کاه کاه در انبار گندم هم تباه
نیست حکمت این دو را آمیختن فرق واجب می‌کند در بیختن
در خلایق روح‌های پاک هست روح‌های تیرهٔ گلناک هست
واجبست اظهار این نیک و تباه همچنانک اظهار گندم‌ها ز کاه

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی‌ماه تا ۲ بهمن ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

(همان/٤: ٧١٩)

مولانا در رباعی زیر به ویژگی سخاوتمندی و برکت‌بخشی گندم اشاره می‌کند که چونان گوهری در جان این گیاه به ودیعه نهاده شده است که با تربیت‌پذیری و افتادن در مسیر کمال که با سکوت و گوشه‌نشینی و خاکساری همراه است به تکامل می‌رسد و ظرفیت‌های درونی‌اش صد برابر می‌شود:

این طرفه که یار در دامن گنجد — جان دوهزار تن در این تن گنجد
در یک گندم هزار خرمن گنجد — صد عالم و در چشمهٔ سوزن گنجد

(مولوی، ١٣٨٦: ١٣٠٩)

مولوی گندم را در حکایت دیگری از مثنوی نمادی از اعمال آدمی می‌داند که در معرض دستبرد موش نفس است؛ گندم در اینجا نمادی نکوهیده نیست؛ زیرا بار نمادین نفس را موش به دوش می‌کشد؛ اما معنای نیک و الهی خاصی هم ندارد و رمزی از اعمال غافلان است که با رندی و پارسایی همراه نشده است و هر لحظه در معرض تاراج نفس راهزن قرار دارد:

می‌رهانی هر دمی ما را و باز — سوی دامی می‌رویم ای بی‌نیاز
ما در این انبار گندم می‌کنیم — گندم جمع‌آمده گم می‌کنیم
میبینندیشیم آخر ما بهوش — کاین خلل در گندمست از مکر موش
اول ای جان دفع شرّ موش کن — وانگهان در جمع گندم جوش کن
گر نه موشی دزد در انبار ماست — گندم اعمال چل‌ساله کجاست؟

(مولوی، ١٣٨٩/١: ١٠٨)

گندم در ابیات زیر، نخست نشانهٔ تکامل است که اگر برای رسیدن به آن از مسیر نادرست قدم برداشت، آن مسیر به تباهی ختم خواهد شد؛ مولوی در ادامه به گندم‌هرسی اشاره می‌کند که موجب هبوط شد که به سبب آن، آدمی گوهر اعتماد و توکل از دست داد:

بهر گندم تخم باطل کاشتید — و آن رسول حق را بگذاشتید
خود نشد حرص شما را این یقین — که منم رزّاق و خیرالرازقین؟
آنک گندم را ز خود روزی دهد — کی توکل‌هات را ضایع نهد؟
از پی گندم جدا گشتی از آن — که فرستاده است گندم ز آسمان

(همان/٣: ٤٢٨)

همچنان که خود گندم نمادی از سخاوت و برکت است با بخشیدن آن نیز می‌توان به مقام سخاوت و کرامت رسید. مولوی در حکایاتی فارغ از جنبهٔ تمثیلی گندم در داستان هبوط، گندم را برای بیان مقصود خود در پیکرهٔ ساده و گیاهی خویش به‌کار برده است:

بود مردی صالحی ربانیی — عقل کامل داشت و پایان دانیی
هم ز خوشه عشر دادی بی‌ریا — هم ز گندم چون شدی از کَه جدا
آرد گشتی، عشر دادی هم از آن — نان شدی عشر دگر دادی ز نان

(همان/٥: ٨١٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۳۹۱ دیماه ۱۴۰۰ www.anjomanfarsi.ir

گندم در بیت زیر در همان قالب گیاهی خود در تقابل با جو به‌کار رفته است:

هیچ گندم کاری و جو بر دهد؟ دیده‌ای اسپی که کرّه‌خر دهد

(همان/۱: ۱۶۰)

در حکایتی دیگر از مثنوی، مردی یک طرف جوال خر را گندم پر کرده بود و نصف دیگر آن را برای حفظ توازن، سنگ که هر دوی آن؛ نمادی از نابرابری اعمال سنجیده در برابر افکار خام است:

گفت اندر یک جوالم گندمست در دگر ریگی نه قوت مردمست

گفت نیم گندم آن تنگ را در دگر ریز از پی فرهنگ را

تا سبک گردد جوال و هم شتر گفت شاباش ای حکیم اهل و حر

(همان/۲: ۳۸۳)

گندم در دیوان شمس نماد تکامل عشقی است که گر از آن نان پزند، مستی فزاید که به سیر تکاملی نان از دانه تا خوشه و آرد اشاره دارد که با مراحل تکامل آدمی قرین شده که بعد از به فنا رسیدن در پیشگاه محبوب به تکامل و تعالی رسیده است:

ز خاک من اگر گندم برآید از آن گر نان پزی مستی فزاید

خمیر و نانبا دیوانه گردد تنورش بیت مستانه سراید

(مولوی، ۱۳۸۶: ۳۵۷)

گندم در سیر حضور خود در متون عرفانی تحت تأثیر روایات هبوط به نمادی از نفس و تن تبدیل شده است که مولانا در این میان علاوه‌بر این بحث به ویژگی‌های طبیعی و اساطیری گندم نیز توجه می‌کند و در آثار او گندم چهرهٔ مطلوب‌تری دارد؛ اما در کل گندم در سیر حضور خود در متون عرفانی دچار دگردیسی تنزّل شده و تحت تأثیر روایات هبوط به‌عنوان نمادی از نفس به‌کار گرفته شده است.

۳. نتیجه‌گیری

گیاهان و درختان اساطیری به‌سبب خویشکاری درمان‌گری و تأمین یکی از منابع اصلی ارتزاق در اقوام کهن ازجمله ایرانیان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند که سیر دگردیسی این چهار اسطورهٔ نباتی در این مقاله از عصر اساطیری- آیینی به ادوار حماسی و عرفانی بررسی شد که نتایج این بررسی به شرح زیر است:

انار به‌عنوان میوه‌ای آسمانی و بهشتی با ایزدبانوی آب‌ها، آناهیتا در ارتباط است و با ویژگی همیشه سرسبزی و تأثیر در امر باروری با اسطورهٔ جاودانگی مرتبط است. انار در اوستا و متون پهلوی نمود چندانی ندارد و در شاهنامه نمادی از عشق و اصالت است. انار در ادامهٔ حضور خود در متون عرفانی، بیشتر از آنکه تحت تأثیر خویشکاری‌های اساطیری خویش باشد براساس ویژگی‌های طبیعی خود نظیر سرخی، خندان بودن و... از رهاورد تمثیل و تشبیه ستوده شده است.

انگور یکی از فرآورده‌هایی در مهرپرستی است که از تأثیر خون گاو بر زمین رسته است و از این نظر مقدّس و مینوی است؛ اما در اوستا و متون پهلوی نمود چندانی ندارد؛ زیرا خویشکاری‌های آن در این متون برعهدهٔ هوم است که علاوه‌بر مستی و سرخوشی سبب جاودانگی است و به همین دلیل، نوشابه و افشرهٔ هوم در این متون از ارزش والاتری نسبت به انگور و شراب برخوردار است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۰
www.anjomanfarsi.ir

یکی دیگر از دلایل اهمیت انگور در مهرپرستی لزوم حضور آن در جشن مهرگان است که در شاهنامه نیز به پیوند شراب و جشن مهرگان اشاره شده است. مولوی از میان آثار عرفانی مختلف بیشتر به انگور پرداخته است که انگور در آثار وی رمزی از کثرت و شراب در تقابل با آن است که رمزی از وحدت و کمال است که نشان می‌دهد این اسطوره پس از تجربهٔ تنزّل در دوره‌هایی از تاریخ دگرباره در متون عرفانی با رمز شراب و مستی و خلود به نوعی تکامل و تعالی معنایی دست پیدا کرده است.

اسطورهٔ مشی و مشیانه با وجود آنکه اسطورهٔ مشهور و معروفی است در حوزهٔ متون بررسی‌شدهٔ این پژوهش، حضوری چشمگیر نداشتند و مهم‌ترین منبعی که به آن اشاره کرده است، متن پهلوی بندهش است که داستان آفرینش و دگردیسی آن‌ها را به مردم‌پیکری به تفصیل نقل کرده است؛ اما در شاهنامه و حتی متون عرفانی حضور ندارند و دچار دگردیسی حذف شده‌اند.

گندم در آیین مهرپرستی یکی از مهم‌ترین محصولاتی است که به‌سبب قربانی شدن گاو نخستین در زمین سبز می‌شود که به‌دلیل تأمین منبع اصلی غذای آدمی از دیرباز از قداستی خاص برخوردار است که در آیین زرتشتی نیز ستایش شده و خویشکاری‌های تازه‌ای نظیر راندن دیوان به آن نسبت داده شده است. گندم در متون پهلوی، حضور چندانی ندارد و در شاهنامه فقط در چهرهٔ گیاهی خود حاضر می‌شود؛ اما در متون عرفانی تحت تأثیر روایات هبوط دچار دگردیسی تنزّل شده و به‌عنوان نمادی از نفس و تن به‌کار گرفته شده است.

با بررسی نمونه‌های شاخصی از سیر دگردیسی اساطیری گیاهی شاهد بودیم که این اساطیر اشکال مختلفی را از دگردیسی تجربه کرده‌اند که شامل دگردیسی تحول، تعالی، تنزّل، انتقال و حذف بود.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

منابع

- اکبری گندمانی، هیبت ا... و عباسی، حجت (۱۳۸۷). «پژوهشی دربارهٔ سه اسطورهٔ گیاهی در مثنوی معنوی»، ***فصلنامهٔ زبان و ادبیات***، ش ۳۷، صص ۷-۲۸.
- اوشیدری، جهانگیر (۱۳۸٦). ***دانشنامهٔ مزدیسنا***، چ چهارم، تهران: مرکز.
- باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳٥٦). ***خاتون هفت قلعه***، چ دوم، تهران: امیرکبیر.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۷). «فردوسی به قلم ملکالشعرای بهار»، مجلهٔ **پاژ**، ش ۱، صص ۱۹۹-۲٦۰.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۱). ***پژوهشی در اساطیر ایران***، چ نهم، تهران: آگه.
- بهرامی، ایرج (۱۳۸٥). ***رویین‌تنی و جاودانگی در اساطیر***، چ اول، تهران: ورجاوند.
- بی‌نا (۱۳٦۹). **شایست و ناشایست**، ترجمهٔ کتایون مزداپور، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات.
- بی‌نا (۱۳٦٦). **گزیده‌های زاداسپرم**، به‌کوشش محمدتقی راشدمحصل، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- بی‌نا (۱۳۹۱). ***مینوی خرد***، به‌کوشش احمد تفضّلی و ژاله آموزگار، چ پنجم، توس: تهران.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). ***یشتها***، تهران: اساطیر.
- ـــــــــــ (۱۳۱۰). ***خرده اوستا***، جزوی از نامهٔ مینوی، بمبئی: انجمن زرتشتیان ایرانی.
- حق‌پرست، علی‌اکبر (۱۳۸۳). ***گیاهان اساطیری ملل***، بوشهر: شروع.
- دوست‌خواه، جلیل (۱۳۸٥). ***اوستا (کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ادبی)***، جلد دوم، تهران: مروارید.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۷). ***نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی***، تهران: زوّار.
- سنایی غزنوی، مجدود بن آدم (۱۳٦۲). ***دیوان***، تصحیح مدرس رضوی، چ چهارم، تهران: سنایی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- ـــــــــــــــــــ(۱۳۸۷). ***حدیقة‌الحقیقه و طریقة‌الشریعه***، تصحیح مدرس رضوی، چ هفتم، تهران: دانشگاه تهران.
- شجاعی، حیدر (۱۳۹٦). ***نمادشناسی تطبیقی (۳) گیاهان***، تهران: شهر پدرام.
- شوالیه ژان، گربران آلن (۱۳۸۸). ***فرهنگ نمادها***، ج اول، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- عادل‌زاده، پروانه و پاشایی فخری، کامران (۱۳۹٤). «بررسی انار در اساطیر و بازتاب آن در ادب فارسی»، ***فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب***، سال هشتم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۷، صص ۳٦۱-۳۷٤.
- عطار، فریدالدین (۱۳۸۸). ***تذکرة‌الاولیا***، تصحیح نیکلسون، تهران: هرمس.
- ـــــــــــــــ(۱۳۷۷). ***منطق‌الطیر***، تصحیح سیدصادق گوهرین، چ سیزدهم، تهران: علمی فرهنگی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). ***شاهنامه*** (براساس نسخهٔ ژول مول)، چ چهارم، تهران: الهام.
- فرنبغ دادگی (۱۳۸۵). ***بندهش***، به کوشش مهرداد بهار، چ سوم، تهران: توس.
- قاسم‌زاده، سیدعلی؛ امیری‌فر، عاطفه (۱۳۹۸). «بازخوانی تطبیقی خویشکاری نباتات در اساطیر جهان»، ***پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***، ش ۲، صص ۱۳۰-۱۵۹.
- قدیانی، عباس (۱۳٦۷). ***تاریخ ادیان و مذاهب در ایران***، چ دوم، تهران: انیس.
- قشیری، عبدالکریم بن هوازن (۱۳۸۱). ***رسالهٔ قشیریه***، ترجمهٔ ابوعلی عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ هفتم، تهران: علمی فرهنگی.
- کلانتر، نوش‌آفرین (۱۳۹٦). «***دگردیسی عناصر اسطوره‌ای آب، آتش، اژدها، درخت، زمین، کوه و گاو در عرفان***»، رسالهٔ دکتری، استاد راهنما: طاهره صادقی، دانشگاه لرستان.
- کندی، ادی سمویل (۱۳۸۱). ***آیین شهریاری در شرق***، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: علمی فرهنگی.
- متین، پیمان (۱۳۹۲). ***مردم گیاه، گیاهان آیینی در فرهنگ و فولکلور مردم***، تهران: فرهامه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۹). ***مثنوی معنوی***، به‌کوشش پرویز عباسی داکانی، چ چهارم، تهران: الهام.
- ـــــــــــــــ(۱۳۸٦). ***کلیات شمس***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ دوم، تهران: هرمس.
- هنوی، دبلیو. ال (۱۳۷٤). «قربانی و جشن در منظومه‌های منوچهری»، ترجمهٔ افسانه منفرد، ***نشریهٔ فرهنگ***، شمارهٔ ۱٦، صص ۲٦۱-۲۸۰.
- هینلز، جانراسل (۱۳۷۳). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- یاحقّی، محمدجعفر (۱۳٦۹). ***فرهنگ اساطیر***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت —۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان *شکارچی کوسهٔ کر* اثر عباس عبدی

ناهید طاهری گندمانی
کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، شهرکرد، ایران
n.taheri0077@gmail.com
حمید رضایی
دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
H.Rezaie@pnu.ac.ir

چکیده

این پژوهش با هدف بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان شکارچی کوسهٔ کر اثر عباس عبدی با روش تحلیل محتوای کیفی قیاسی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای انجام‌شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رمان شکارچی کوسهٔ کر، تصویری چندبعدی از چالش‌ها و تحولات دوران بلوغ در جوامع سنتی ارائه می‌دهد. این اثر با محوریت شخصیت اسماعیل، به ابعاد مختلف بلوغ ازجمله جسمی، روانی، معنوی، اجتماعی، عاطفی، شناختی، اقتصادی و سیاسی می‌پردازد. بلوغ جسمی و جنسی او در تقابل با انتظارات سخت‌گیرانه فرهنگی به نمایش درآمده و تعارض میان نیازهای طبیعی نوجوانی و هنجارهای اجتماعی را برجسته می‌کند. عبدی از طریق تأملات مذهبی و نیایش‌های اسماعیل، بلوغ معنوی و شرعی او را به‌عنوان ابزاری برای یافتن آرامش و پایداری روانی روایت می‌کند. همچنین، پذیرش مسئولیت‌های خانوادگی و مواجهه با تضادهای فرهنگی، اسماعیل را به بلوغ اجتماعی و شناخت جایگاه خود در جامعه می‌رساند. او با مواجهه با احساسات پیچیده‌ای چون ترس، دلسوزی و آرزوهای تازه، به بلوغ عاطفی و هیجانی دست می‌یابد و توانایی تصمیم‌گیری منطقی و درک نیازهای دیگران، رشد شناختی او را نشان می‌دهد. رمان با تأکید بر استقلال مالی و آشنایی با ساختارهای سیاسی و اجتماعی، بلوغ اقتصادی و سیاسی را در شخصیت اسماعیل برجسته می‌کند. این اثر با نگاهی جامع، تأثیر محیط، فرهنگ و ارزش‌های دینی را در شکل‌گیری هویت نوجوانان بررسی کرده و الهام‌بخش در درک روانشناسی و جامعه‌شناسی دوران بلوغ است.

واژگان کلیدی: ادبیات کودک و نوجوان، انواع بلوغ، رمان نوجوان، شکارچی کوسهٔ کر، عباس عبدی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

بلوغ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراحل تحولی در زندگی انسان، شامل تغییرات عمده‌ای در ابعاد جسمانی، روانی و اجتماعی است که هر یک از این ابعاد می‌تواند تأثیرات عمیقی بر رشد و شکل‌گیری هویت فردی و اجتماعی کودکان و نوجوانان داشته باشد. در این راستا، ادبیات کودک و نوجوان به‌عنوان یکی از ابزارهای مؤثر تربیتی، می‌تواند نقش کلیدی در آماده‌سازی آنان برای مواجهه با

این تغییرات ایفا کند. «ادبیات کودک و نوجوان به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ و هویت یک جامعه، نقش مهمی در شکل‌گیری و توسعه شخصیت و بلوغ فکری و اجتماعی نسل‌های آینده دارد» (گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۸). بااین‌حال، تاکنون تحقیقات کافی بر روی اینکه چگونه‌این داستان‌ها می‌توانند به‌عنوان ابزاری برای پرورش و تقویت بلوغ نوجوانان عمل کنند، صورت نگرفته است.

تأثیری که یک داستان خوب بر روح نوجوان می‌گذارد هیچ واعظ یا هیچ برنامهٔ تلویزیونی نمی‌تواند داشته باشد؛ چراکه نوجوان وقتی رمان می‌خواند خود را در کنار شخصیت رمان حس می‌کند و گویی حادثه‌ها برای خود او رخ می‌دهند و این اتفاقات را به‌عنوان تجربه‌ای در زندگی خود به‌حساب می‌آورد. «رمان همانند آینه‌ای است که تحولات روحی و معنوی انسان را در طول زمان در خود بازتاب می‌دهد» (احمدی، ۱۳۹۰: ٤٥). گاه رمان و ماجراهای آن‌چنان تأثیری روی نوجوان می‌گذارد که او خود را در دل اتفاقات داستان می‌پندارد الگو می‌گیرد و یا سعی در تلقین افکار و احساسات شخصیت‌ها به خود می‌کند.

علاوه بر این، رمان نوجوان اغلب به موضوعاتی می‌پردازند که به‌طور مستقیم با تجربیات روزمره نوجوانان ارتباط دارند. این ارتباط می‌تواند به نوجوانان کمک کند تا احساسات و تجربیات خود را بهتر درک کنند و راه‌هایی برای برخورد با چالش‌ها و موقعیت‌های جدید پیدا کنند (الکساندر، ۲۰۰۸: ٤١). بررسی بلوغ در این داستان‌ها می‌تواند به افراد نشان دهد که چگونه ادبیات می‌تواند به‌عنوان یک منبع حمایتی برای نوجوانان در دوران گذار به بزرگ‌سالی عمل کند (کوکبی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۹). درنهایت، تحلیل بلوغ در رمان نوجوان اهمیت دارد زیرا به افراد امکان می‌دهد تا ارزش‌ها و ایدئولوژی‌هایی که در این داستان‌ها منعکس‌شده‌اند را شناسایی کنند. این امر به افراد کمک می‌کند تا درک بهتری از نقش ادبیات در شکل‌گیری فرهنگ و جامعه داشته باشند و بتوانند به نسل‌های آینده داستان‌هایی ارائه دهند که به‌طور مؤثرتری به نیازهای روانی و اجتماعی آن‌ها پاسخ دهند.

با توجه به مطالب گفته‌شده و نشان دادن اهمیت مسائلی ازجمله مخاطب کودک و نوجوان، بازتاب بلوغ در رمان این گروه از مخاطب همچنین علل موفقیت برخی آثار، این پرسش برای ما مطرح شد که بلوغ به چه شیوه‌ای در رمان نوجوان و به‌طور موردی شکارچی کوسهٔ کرنمود پیداکرده است؟

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

بررسی بازنمایی بلوغ در آثار کودک و نوجوان باوجود اهمیت بسیاری که دارد، به نسبت کمی موردتوجه پژوهشگران بوده است و پیشینه پژوهشی که در ادامه ذکر می‌شود، گواهی بر این امر است. در این پژوهش سعی بر این است با خوانش و بررسی رمان شکارچی کوسهٔ کربر مبنای انواع بلوغ، به پاسخ دو پرسش برسیم: ۱. بازنمایی بلوغ در رمان شکارچی کوسهٔ کرچگونه است؟ ۲. نویسنده به چه شکلی مسئله بلوغ شخصیت نوجوان خود را به تصویر کشیده است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

به‌رغم پراهمیت بودن بلوغ در دوران زندگی انسان و نقش پررنگ آن در شکل‌گیری شخصیت نوجوان، کمتر پژوهشگری به‌طور ویژه به بررسی بلوغ در رمان و داستان‌های نوجوان پرداخته است، در ادامه به مواردی اشاره می‌کنیم:

زهرا میر علایی امین (۱۳۹٦) در پایان‌نامه خود «بازنمایی انواع بلوغ در رمان‌های نوجوان دهه هشتاد» پرداخته است و به این نتیجه رسیده که از میان ۱۵ رمان بررسی‌شده تنها ٤ مورد به‌خوبی مسئلهٔ بلوغ را در خود جای داده‌اند و رمان عقرب‌های کشتی

بمبک و رمان سه‌جلدی پارسیان و من بیشتر از سایر آثار مسئله بلوغ را نشان داده‌اند. همچنین نگارنده ذکر کرده است که از میان انواع هفتگانه بلوغ (جسمی و جنسی، شرعی و معنوی، اجتماعی، عاطفی، عقلی، اقتصادی و سیاسی) بلوغ عقلی و عاطفی فراوانی زیادی دارند.

علی مرادی (۱۳۹۷). در پایان‌نامه خود «مفهوم نوجوانی در رمان نوجوان ایران براساس مکاتب روانشناسی» را بررسی کرده است. مرادی هر رمان را ذیل بخش جداگانه دیدگاه‌های نظری، هویت، بلوغ، نقش‌های جنسیتی، عشق و نوجوانی، خانواده و نوجوان، نقش‌های مدرسه‌ای، رابطه با همسالان، مسائل نوجوانی، عواطف نوجوانی و علایق نوجوانی بررسی کرده است. نگارنده به این نتیجه رسیده است که در این رمان‌ها به برخی از ابعاد مفهوم نوجوانی مانند دوقطبی‌های روانی نوجوانی بیشتر و به برخی مفاهیم مانند هویت و رابطه با همسالان و خانواده و نقش‌های جنسیتی کمتر پرداخته‌شده و به پاره‌ای جنبه‌ها مانند نقش‌های مدرسه‌ای یا بلوغ جسمی و همچنین علایق نوجوانی اصلاً پرداخته نشده است.

میر علایی امین و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی «بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان عقرب‌های کشتی بمبک» را بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که حسن‌زاده در رمان خود به‌خوبی به دوران پرماجرای بلوغ پرداخته است و نویسنده در مورد شخصیت‌های نوجوان داستان بیشتر از همه در نمود بلوغ جسمی و جنسی بهتر عمل کرده‌اند و سپس به ترتیب بلوغ عقلی، بلوغ عاطفی، بلوغ اجتماعی، بلوغ سیاسی و درنهایت بلوغ اقتصادی نظر داشته است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۳-۱. روش پژوهش

این مقاله پژوهشی کیفی است که با روش تحلیل محتوای کیفی_قیاسی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای اجرا می‌شود. همچنین برای تحلیل محتوا نیز از نوع تحلیل محتوای کیفی_قیاسی استفاده می‌شود. در این پژوهش به بررسی انواع بلوغ جسمی و جنسی، بلوغ شرعی، بلوغ اجتماعی، بلوغ عاطفی و هیجانی، شناختی (عقلی)، بلوغ اقتصادی و بلوغ سیاسی در رمان شکارچی کوسهٔ کراثر عباس عبدی می‌پردازیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)

۲. ادبیات تحقیق

www.anjomanfarsi.ir

۲-۱. رمان کودک و نوجوان

خوانندهٔ آثار ادبی در هر سنی که باشد تمایل دارد آثار متناسب با گروه سنی خود را بخواند چراکه خواسته یا ناخواسته با ادبیات مخصوص خود ارتباط بهتری برقرار می‌کند. کودکان و نوجوانان نیز از این جریان مستثنا نیستند. «ادبیات کودک و نوجوان به آثاری گفته می‌شود که مخاطب آن این گروه سنی است. در دایرةالمعارف فارسی بیان‌شده است که ادبیات کودک و نوجوان، معمولاً به آثاری گفته می‌شود که برای مطالعه کودکان و نوجوانان به‌منظور سرگرمی و آموزش فراهم‌شده است» (مصاحب، ۱۳۸۰: ۷۲). اهمیت این گروه سنی را میان تمامی گروه‌های سنی موجود در یک جامعه نمی‌توان نادیده گرفت. به همین دلیل است که توجه به این گروه از مخاطبان در ادبیات رو به فزونی است، چراکه ادبیات از ابزاری است که می‌توان به‌واسطهٔ آن بر آینده و زندگی کودکان و نوجوانان تأثیر گذاشت.

۲-۲. نوجوانی

در مسیر زندگی، زمانی فرامی‌رسد که فرد بین کودکی و بزرگ‌سالی قرار می‌گیرد «در این مرحله از زندگی، نوجوان با تغییرات عمده‌ای در جسم و روح و روان خویش مواجه می‌شود. او سردرگم است ازآنچه هست و آنچه باید باشد. نه از مزایای کودکی بهره‌منداست و نه از امتیازات بزرگ‌سالی. گرچه این دوره، فرصت مناسبی را برای کسب مهارت‌ها و آماده شدن برای آینده در اختیار فرد می‌گذارد، اما درعین‌حال معمولاً دوره‌ای است آکنده از تعارض و نوسان بین وابستگی و استقلال. در شرایطی که فرد در خانهٔ والدین زندگی می‌کند و از حمایت مالی آنان برخوردار است، به‌دشواری می‌تواند به‌طور کامل احساس خودبسندگی کند» (اتیکنسون، ۱۳۷۷: ۱۷۰). در این دوره از زندگی فرد دستخوش تحولی اساسی شده و این تحول، او را برای زندگی آینده آماده می‌سازد.

باوجود چنین اهمیت و حساسیتی، «تا قبل از قرن بیستم، کسی نوجوانی را به‌عنوان دوره‌ای از مراحل رشد مطرح نمی‌کرد؛ کودکان بلافاصله بعد از بلوغ به جهان بزرگ‌سالان قدم می‌نهادند؛ اما امروزه می‌دانیم چنین دیدگاهی ناعادلانه است. درست زمانی که نوجوان با سرعت بی‌سابقه‌ای بلوغ جسمانی را می‌گذراند و درصدد کسب هویت نیز هست، اجتماع از او می‌خواهد که مستقل باشد، روابطش را تغییر دهد و سازگاری جنسی و آمادگی شغلی داشته باشد. در جامعه امروزی حتی مراسم آیینی به‌منظور اعلام ورود به جامعه بزرگ‌سالان که در گذشته انجام می‌شد نیز به دست فراموشی سپرده‌شده است چون به نوجوان این حق داده می‌شود با برخورداری از فرصت کافی برای ایجاد شرایط تحول و پس از کسب آمادگی‌های لازم قدم در بزرگ‌سالی بگذارد» (ماسن به نقل از یاسایی، ۱۳۹۰: ۱۲۸) نوجوانی مرحله گذار رشد فیزیکی و روانی انسان است که میان کودکی و جوانی روی می‌دهد.

در این دوران، توجه کردن به مسائلی که می‌تواند بر الگوپذیری و هویت‌یابی نوجوانان تأثیرگذار باشد، بسیار مهم است. یکی از مواردی که بخصوص برای نوجوان بسیار جذاب است، مطالعهٔ رمان است و آن‌ها که در بحبوحهٔ سال‌های بلوغ هستند، معمولاً از مخاطبان اصلی رمان‌ها محسوب می‌شوند. رمان‌هایی با محوریت موضوعه‌ای متنوع که می‌توانند در مقطعی از سن این نوجوان، نقش مهمی را ایفا کنند، نقش الگو و بارور کنندهٔ تخیلات سردرگم دورهٔ حساس بلوغ.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۲-۳. بلوغ

www.anjomanfarsi.ir

در طول زندگی افراد برخی از وقایع اهمیت زیادی دارند و همچون نقطه عطفی می‌مانند؛ بلوغ یکی از این نقاط عطف است. بلوغ دوره‌ای مابین کودکی و بزرگ‌سالی است که در این دوره تغییرات دینامیک در مغز و غدد و بدن باعث تغییرات جسمانی، روانی، رفتاری در شخص می‌شود. ازنظر لغوی بلوغ به معنای رسیدگی، پختگی، به حد کمال رسیدن است.

رشد و بلوغ در کلیهٔ جنبه‌ها اعم از فیزیکی، عقلی و اجتماعی است. به همین جهت این واژه‌ها نسبت به واژهٔ بلوغ جنسی که مفهوم بسته‌تری دارد و جوانی که دارای مفهوم وسیع، تری است، ارجح هستند. نوجوانی، دوره‌ای حدفاصل کودکی و بزرگ‌سالی است، حدود و نیز طول مدت آن چندان مشخص نیست و بسته به افراد و جوامع، گوناگون، متغیر است. شروع آن را که همراه با بلوغ جنسی است با قاطعی‌ات بیشتری می‌توان تعیین کرد. طول مدت نوجوانی در جوامع، گوناگون یکسان نیست. دورهٔ نوجوانی هم ازنظر نوجوان و هم ازنظر والدین از قدیم، دورانی دشوارتر از سال‌های کودکی، قلمداد شده است.

۲-٤. بحران نوجوانی

نوجوانی دوران بی‌ثباتی خلق و همکاری و بی‌اعتنایی و کمرویی است. لوین معتقد است: «دوران کودکی در پدید آمدن مشکلات عاطفی و رفتاری نوجوان تأثیر ندارد. اگرچه نوجوانی دوره سختی برای نوجوان محسوب می‌شود، اما عمدتاً با این قبلی احساسات (ناامیدی، پریشانی، تنهایی) به مقابله برمی‌خیزد و سعی دارند تا موقعیت‌ها و شرایطی که این حالت‌ها در آن‌ها پدید می‌آورند را تصحیح کنند. درنهایت بیشتر نوجوانان هویت یک بزرگ‌سال واقع‌گرا را کسب می‌کنند و بهداشت و سلامت روان فرد در امان می‌ماند» (امیری، ۱۳۸۹: ۹۳)؛ بیشتر نوجوانان بدون بروز اختلالات عاطفی و روان‌شناختی وارد دوران بزرگ‌سالی می‌شوند و ناسازگاری در دوران نوجوانی غیرقابل‌اجتناب و همگانی نیست.

۲-۵. انواع بلوغ

بلوغ انواع مختلفی دارد که هر شخص کم‌وبیش درروند بلوغ خود همه یا مواردی از آن را تجربه می‌کند. «بلوغ جسمی و جنسی از گسترده و شناخته‌شده‌ترین انواع بلوغ به شمار می‌روند. ازنظر علمی، منظور از بلوغ و نوجوانی رشد و بلوغ در کلیه جنبه‌های فیزیکی، عقلی و اجتماعی است. به همین جهت از واژه نسبت به واژه‌های بلوغ جنسی که مفهوم بسته‌تری دارد و جوانی که دارای مفهوم وسیع‌تری است رجحان میابد» (احدی و محسنی، ۱۳۹۶: ۱۱-۱۲). با توجه به این‌که هدف ما در این پژوهش بررسی انواع بلوغ در شخصیت نوجوان رمان شکارچی کوسهٔ کراست، در این بخش تنها به ذکر عنوان انواع بلوغ می‌پردازیم که عبارت‌اند از: بلوغ جسمی و جنسی؛ بلوغ شرعی؛ بلوغ اجتماعی؛ بلوغ عاطفی و هیجانی؛ بلوغ شناختی (عقلی)؛ بلوغ اقتصادی؛ بلوغ سیاسی. در ادامه و در حین بررسی و تحلیل شخصیت‌ها به‌طور مفصل به آن ارجاع خواهیم داد.

۲-۶. معرفی نویسنده

عباس عبدی، نویسنده ایرانی متولد ۱۳۳۱ و درگذشته ۱ آذر ۱۳۹۷، یکی از چهره‌های برجسته ادبیات ایران به شمار می‌رود. او تحصیلات دوره متوسطه خود را در شهرآبادان به پایان رساند و پس‌ازآن برای مدت ده سال به تهران رفت. سپس مدتی را در اصفهان زندگی کرد. از سال ۱۳۶۳، عبدی در بخش شیلات جنوب کشور مشغول به‌کار شد و در این مدت تجربیات و دیدگاه‌های گوناگونی از فرهنگ و جغرافیای جنوب ایران به دست آورد. عباس عبدی در سال ۱۳۸۱ نویسندگی را به‌طورجدی در حوزه بزرگ‌سال آغاز کرد و به نوشتن داستان‌هایی مانند «قلعه پرتقالی» و «دریا خواهر است» پرداخت. عبدی در آثار خود برای نوجوانان به معرفی فرهنگ بومی جنوب کشور و مسائل زیست‌محیطی پرداخت و همواره تلاش داشت تا درک عمیق‌تری از مسائل این منطقه به خوانندگان ارائه دهد. وی در جزیره قشم سکونت داشت و وبلاگ «راه‌آبی» را نیز می‌نوشت (کتابک، ۱۳۹۷).

۲-۷. خلاصه رمان *شکارچی کوسهٔ کر*

کتاب شکارچی کوسهٔ کردر سال ۱۳۹۲ توسط نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان در ۱۴۴ صفحه به چاپ رسید. راوی رمان، اسماعیل پسر نوجوانی است که به همراه پدر و پدربزرگ خود برای صید به دریا رفته‌اند. مدت زیادی است که اوضاع صید آن‌ها مناسب نیست و ازنظر مالی و غذایی به مشکل خورده‌اند. زمانی که پدر کوسه کر بسیار بزرگی را می‌بیند تصمیم می‌گیرد روی کمر آن پریده و صیدش کند. پدربزرگ که می‌داند این کار در دریای طوفانی خطرناک است بارها می‌خواهد پسر خود را منصرف کند اما نمی‌تواند و در این زمان هر دو به دریا کشیده شده و غرق می‌شوند. اسماعیل که در دریا تنها مانده مدتی برای پدر و پدربزرگ

خود گریه می‌کند و مدتی در آب شناور می‌ماند تا عبدالرئوف او را پیدا می‌کند. با مرگ پدر مسئولیت مادر و خواهرها بر دوش اسماعیل می‌افتد، او به کمک عبدالرئوف که حالا داماد خانواده‌شان شده به لنج‌دار معروفی که دوست پدرش بوده معرفی می‌شود تا در آن لنج کار کند. اسماعیل در سر خود مدام به گرفتن انتقام از کوسه کرها فکر می‌کند و می‌خواهد همه کوسه‌ها را بکشد، همین انگیزه او باعث می‌شود که از دور بتواند کوسه‌ها را تشخیص داده و به ناخدا معرفی کند. توانایی‌های اسماعیل موجب می‌شود که به جاشو و سپس ناخدا تبدیل شود. پس از چندی درس می‌خواند و به ژاپن می‌رود تا کار دریانوردی را بیاموزد. پس‌ازآن نیز متوجه می‌شود می‌تواند وام بگیرد و با آن لنج بخرد. او این کار را می‌کند و کم‌کم اوضاع او از هر لحاظ بهتر می‌شود. در انتها با طیبه ازدواج می‌کند.

۳. پردازش تحلیلی بازتاب انواع بلوغ در رمان *شکارچی کوسهٔ کر*

۱-۳. بلوغ جسمی و جنسی

اغلب هنگام به میان آمدن صحبت از بلوغ، بیش از همهٔ انواع دیگر بلوغ جسمی و جنسی به ذهن خطور می‌کند. «در آغاز نوجوانی اغلب افراد به دورهٔ سریعی از رشد جسمانی گام می‌گذارند که با رشد تدریجی اندام‌های تناسلی و ویژگی‌های جنسی ثانوی همراه است. این تغییرات طی یک دورهٔ تقریباً دوساله رخ می‌دهند و با بلوغ جنسی به اوج می‌رسند» (اتکینسون و هیلگارد، ۱۳۷۷: ۱۷۱)، علاوه بر بلوغ جسمی و جنسی بلوغ شرعی برای نوجوانان به‌خصوص نوجوان‌های دین‌دار مانند مسلمانان از اهمیت بسیاری برخوردار است.

بلوغ جسمی در شخصیت اسماعیل

بلوغ جسمی در نوجوانی به تغییرات بیولوژیکی و فیزیولوژیکی اشاره دارد که شامل رشد جسمانی و تغییرات هورمونی است (بارکلی، ۲۰۰۷: ۵۲). در مورد اسماعیل، واکنش او به مسائل مطرح‌شده در خانواده و جامعه، نشان از مراحل مختلفی در بلوغ جسمی و وارد شدن او به گروه بزرگ‌سالان را دارد. برای مثال، مادرش از او می‌خواهد که به فکر عروسی و تشکیل زندگی باشد که نوعی از انتظارات اجتماعی برای ورود به دنیای بزرگ‌سالان را بیان می‌کند:

«کولی کر...کولی کر...! حرف کولی از تو ئی خونه بیرون نمیره. بس نی چند سال؟ فکر خودت باش چوک! فکر خونه، عروسی، به فکر ئی دوتا دخت یتیم باش!... فکر یه لنج برای خودت... تا کی نوکری مردم؟»...«من هنوز خودم بچه‌ام. چی میگی مادر؟ تازه با کدوم پول؟ با ارث اون مرحوم بدبخت؟ اگه نمرده بودن... اگه زنده‌بودن...» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

این خواسته‌های مادر در حقیقت بازتابی از توقعات سنتی از پسران جوان برای تأمین زندگی و تشکیل خانواده است. این انتظارها در حالی بر اسماعیل تحمیل می‌شود که او خود را هنوز «بچه» می‌داند و در مرحله‌ای است که به نظر می‌رسد برای پذیرش این مسئولیت‌ها آمادگی ندارد. این تعارض، نشانه‌ای از مراحل ابتدایی بلوغ جسمی و همچنین روحی اوست که به مقاومت و انکار وی در پذیرش نقش‌های بزرگ سالانه منجر می‌شود.

بلوغ جنسی و تأثیر فرهنگ بر شخصیت اسماعیل

بلوغ جنسی در نوجوانان معمولاً با تغییراتی در ارتباط با هویت جنسی، کشش‌های عاطفی و فیزیکی نسبت به جنس مخالف و درنهایت تطابق با انتظارات فرهنگی همراه است (اریکسون، ۱۹۶۸: ۹۱). در متن رمان، به‌وضوح مشخص است که فشارهای

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

فرهنگی و اجتماعی برای ازدواج زودهنگام به‌شدت بر اسماعیل تأثیر گذاشته‌اند. برای مثال، در بخشی از رمان، به‌رسم ازدواج زودهنگام در روستای سلخ اشاره‌شده است: «سلخ رسم است دختر و پسر در سن پایین ازدواج می‌کنند» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

این رسم اجتماعی نوعی فشار بر اسماعیل و طیبه ایجاد کرده که می‌تواند بر رشد روانی و جنسی آن‌ها تأثیرگذار باشد. فشارهای محیطی در چنین جوامعی، گاهی سبب می‌شود نوجوانان بدون آمادگی کامل وارد مناسبات زناشویی و مسئولیت‌های بزرگ سالانه شوند که این می‌تواند تأثیرات منفی بر رشد و شکل‌گیری هویت آن‌ها داشته باشد (مارسیا، ۱۹۸۰: ۳۴).

تعامل بلوغ جنسی و انتظارات اجتماعی

تضاد بین بلوغ جسمی و جنسی طبیعی و انتظارات اجتماعی و فرهنگی، موضوعی است که در بسیاری از جوامع سنتی مشاهده می‌شود. این امر نه‌تنها بر زندگی اسماعیل بلکه بر زندگی بسیاری از نوجوانان مشابه او نیز تأثیر دارد. پژوهش‌های روان‌شناختی نشان می‌دهند که فشارهای اجتماعی در جوامع سنتی، بلوغ جنسی را به‌گونه‌ای متفاوت از جوامع مدرن و صنعتی تحت تأثیر قرار می‌دهند (لارسون و ویلسون، ۲۰۰۴: ۶۴). از طرفی، بلوغ جنسی در نوجوانان منجر به افزایش تمایلات و نیازهای جدید در آن‌ها می‌شود که اگر بدون راهنمایی مناسب با آن مواجه شوند، می‌تواند منجر به بحران‌ها و چالش‌های عمیق روانی گردد در این رمان نیز در انت‌ها اسماعیل خواسته یا ناخواسته مسئولیت ازدواج و تشکیل زندگی را به عهده می‌گیرد:

«یکی دو هفته بعد عروسی من و طیبه بود. دو سال بود تقریباً هرروز همدیگر را می‌دیدیم. در سلخ و بین مردم دیگر صورت خوبی نداشت و از سلیمان می‌شنیدم بعضی حرف‌هایی می‌زنند» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

به‌طورکلی می‌توان گفت شخصیت اسماعیل در رمان شکارچی کوسهٔ کر با نمونه‌ای ملموس از چالش‌های بلوغ جسمی و جنسی در یک جامعه سنتی و با انتظارات سختگیرانه مواجه است. عبدی با استفاده از توصیفات روانی و رفتاری اسماعیل، چالش‌هایی را که او در مسیر بلوغ تجربه می‌کند، به تصویر می‌کشد و به ما نشان می‌دهد که چگونه انتظارات فرهنگی و اجتماعی می‌تواند بر رشد روانی و جنسی نوجوان تأثیر بگذارد. این تحلیل‌ها به‌خوبی نمایانگر پیچیدگی‌های بلوغ در جوامع سنتی و تأثیر محیط بر شکل‌گیری هویت فردی و جنسی نوجوانان است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

۲-۳. بلوغ شرعی

معنویت و پیوند باخدا در بلوغ معنوی

بلوغ معنوی به‌تدریج با افزایش عمق پیوند با خداوند و درک معنای دعا و نیایش همراه می‌شود (بک و مک‌دونالد، ۲۰۱۴: ۳۶). در این راستا، اسماعیل از طریق دعا و گریه به درگاه خدا، نوعی از احساس پناه بردن و طلب حمایت را تجربه می‌کند: «آی پناه می‌برم به خود خودت! خدا! خدا! برگردم...» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸). این تجربه که همراه با دعا و التماس است، نشان می‌دهد که او درک عمیق‌تری از دعا پیداکرده و به خداوند به‌عنوان منبعی برای آرامش و امید روی می‌آورد. این مسئله بخشی از بلوغ معنوی است که ازآنچه که در نوجوانی طبیعی است، فراتر می‌رود و درواقع به مرحله‌ای می‌رسد که فرد برای یافتن پناه به معنویت و نیایش متوسل می‌شود (اسمیت و اسنایدر، ۲۰۰۹: ۵۱).

تجربه‌های دینی و تأثیر مناسبت‌های مذهبی

بلوغ شرعی به‌نوعی نشان‌دهندهٔ پایبندی به اصول و قواعد دینی و رشد درونی است. این پایبندی‌ها در رمان در قالب مناسبت‌های مذهبی مثل عید قربان و عید فطر نشان داده می‌شود. اسماعیل در خاطره‌ای از عید قربان که همراه با احساسات قوی و یادآوری

خاطرات مشترک با اعضای خانواده و دوستانش است، بر اهمیت این مراسم‌ها تأکید دارد: «عید قربان بود و عبدالرئوف به شوخی و شیطنت گوشت از کاسه‌های وسط سفره برمی‌داشت و در بشقاب من می‌گذاشت» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸). این لحظات به اسماعیل کمک می‌کنند تا احساس پیوند عمیق‌تری با خانواده و جامعهٔ خود پیدا کند و ازنظر معنوی نیز رشد کند.

تعارضات نوجوانی در مسیر رشد شرعی

نوجوانان در دوران بلوغ با کشمکش‌های درونی و بیرونی مواجه می‌شوند و سؤالاتی دربارهٔ معنای زندگی و ارزش‌های مذهبی در آن‌ها شکل می‌گیرد (پیرسون، ۲۰۱۳: ۴۵). اسماعیل نیز از این قاعده مستثنا نیست و در تقابل با شرایط سخت زندگی‌اش به خدا پناه می‌برد. او سعی دارد با نگاهی به گذشته و آرزوی بازگشت به لحظات خوش و امن، نوعی از صلح و اطمینان را پیدا کند که شاید درحال حاضر برایش دست‌یافتنی نیست:

«نگاه کردم به پشت سرم و خواستم و آرزو کردم و با التماس و دعا، گریه کردم، هق و هق، دست به آسمان بردم، آی پناه می‌برم به خود خودت! خدا! خدا! برگردم، برم گردان به ساعتی قبل، به دیروز، هفته پیش، ماه مانده در آن‌طرف حالا، سال گذشته، نوروز عید فطر!» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸).

این تعارض‌ها بخشی از مسیر بلوغ شرعی اوست، جایی که او با بازاندیشی و جست‌وجو درونی، سعی می‌کند معنای عمیق‌تری از ایمان و عبودیت پیدا کند (هوگان، ۲۰۰۱: ۸۲).

نقش محیط در رشد شرعی و معنوی اسماعیل

روابط خانوادگی و اجتماعی به‌عنوان عوامل مهمی در رشد معنوی و شرعی اسماعیل ایفای نقش می‌کنند. حافظهٔ او از لحظات مذهبی و حضور در مناسبت‌های جمعی، به او یادآوری می‌کند که ارزش‌های دینی چقدر در زندگی روزمره و تصمیم‌گیری‌هایش نقش دارند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

«خدا! خدا! برگردم، برم گردان به ساعتی قبل، به دیروز، هفته پیش، ماه مانده در آن‌طرف حالا، سال گذشته، نوروز عید فطر! به‌روزی که همراه بقیه اهل سلخ خانه بزرگ حاجی موسی ناهار دعوت بودیم. عید قربان بود و عبد الرئوف به شوخی و شیطنت گوشت از کاسه‌های وسط سفره برمی‌داشت و در بشقاب من می‌گذاشت» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸).

www.anjomanfarsi.ir

همان‌طور که در متن مشاهده می‌شود، او این لحظات را با دقت یادآوری می‌کند و به آن‌ها به‌عنوان پناهگاهی برای یافتن معنا و ارتباط باخدا می‌نگرد. این موضوع نشان می‌دهد که محیط و خانواده تا چه اندازه در شکل‌دهی و هدایت او به‌سوی بلوغ معنوی و شرعی تأثیرگذار هستند (ریگن، ۲۰۰۷: ۱۰۵).

در رمان شکارچی کوسهٔ کر، اسماعیل نه‌تنها با چالش‌های دنیای بیرون مواجه است، بلکه درونی‌ترین تجربیات معنوی و شرعی خود را نیز پشت سر می‌گذارد. این تجربیات از طریق نیایش‌ها، خاطرات مذهبی و تلاش برای یافتن معنا در زندگی بازنمایی شده‌اند. عبدی به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه‌این نوجوان در مسیر بلوغ معنوی و شرعی، با استفاده از نیایش و پناه بردن به خدا، به‌نوعی از پایداری و آرامش دست می‌یابد. این رشد معنوی و شرعی می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای برای درک بهتر فرایند بلوغ در نوجوانان در جوامع سنتی موردتوجه قرار گیرد و ارزش‌های دینی و اجتماعی‌ای که به این تحول معنوی کمک می‌کنند را برجسته می‌سازد.

۳-٤. بلوغ اجتماعی

در ابتدای نوجوانی، دسته‌ها یا گروه‌های همسالان اهمیت زیادی پیدا می‌کنند؛ «نوجوان می‌کوشد گروه همسالان او را بپذیرد و خود نقش‌هایی را در گروه می‌پذیرد. گرچه به نظر مساعد و تأیید بزرگسالان نیاز فراوان دارد اما بیشتر وقت خود را با دوستان و

همسالان می‌گذراند و او اندیشه‌ها و قوانین آن‌ها را به معیارهای والدین و بزرگ‌سالان دیگر ترجیح می‌دهد» (پارسا، ۱۳۸۸: ۲۲۳). بلوغ اجتماعی با تأثیرپذیری از دوستان علاقه به تشکیل گروه و قبول مسئولیت خود را نشان می‌دهد.

«هوش می‌تواند نقش به سزایی در رسیدن به این بلوغ ایفا کند لذا رسیدن به مرحله بلوغ اجتماعی سن مشخصی ندارد و متأثر از عوامل تربیتی، خانوادگی و سطح هوشی افراد است. انسان‌ها در سنین متفاوت به بلوغ می‌رسند، تعیین سن مشترک برای افرادی که هم‌زمان به انواع بلوغ برسند کار دشواری است» (شرفی، ۱۳۸۳: ٦٧).

چالش‌ها و مسئولیت‌های اجتماعی

بلوغ اجتماعی اغلب با پذیرش مسئولیت‌های جدید و مواجهه با شرایط دشوار همراه است که نیازمند تصمیم‌گیری‌های مستقل و توانایی مدیریت موقعیت‌ها هستند (استینبرگ، ۲۰۱۳: ۱۱۸). در رمان، اسماعیل در لحظاتی با مسئولیت‌های اجتماعی و خانوادگی روبه‌رو می‌شود که از وی انتظار می‌رود به‌عنوان فردی قابل‌اعتماد در جامعه ظاهر شود. در یکی از صحنه‌ها که اسماعیل با ترس از مرگ و فکر به مسئولیتش در قبال دیگران مواجه می‌شود، نوعی خودآگاهی و درک جدید از وظایف اجتماعی را در خود تجربه می‌کند:

«فاصله‌ام تا طناب سرگردان چندم‌تری بیشتر نبود. دوباره ترسی به جانم افتاد. داشتم چه می‌کردم؟ برای کی؟ برای عبدالله؟ برای عبدالرئوف که نگهبانی را به من و ابراهیم سپرده بود؟ اگر این آخرین لحظه‌هایی باشد که نفس می‌کشم چی؟ این چه راهی است که انتخاب کردم؟ راهی که پدر و پدربزرگم رفتند؟ بچه‌های شهری الان در خواب ناز دم صبحشان هستند و من...» (عبدی، ۱۳۹۲: ۹۵).

این احساس وظیفه، نمونه‌ای از آغاز بلوغ اجتماعی اوست که در آن اسماعیل به درک تعهدات خود نسبت به دیگران دست می‌یابد.

رویارویی با ساختارهای اجتماعی و نظام اداری

یکی از جنبه‌های مهم بلوغ اجتماعی، آشنایی با نهادها و ساختارهای اجتماعی است. در متنی از رمان، اسماعیل از سوی بزرگ‌ترها تشویق می‌شود تا با سیستم اداری و راه و چاه زندگی اجتماعی آشنا شود:

«تو برو من میمونم تو ماشین» «تو ماشین چی؟ باید یادگیری... راه و چاه ئی اداره‌ها رو باید بلد بشی. خیلی کارها هست که شاید یه روزی لازم بشه خودت تنها بیای انجام بدی. بهت میگم کم‌کم. از همه واجب‌تر رانندگیه» (همان: ۳۵).

در اینجا، آموزش نحوه تعامل با نهادهای اجتماعی به‌عنوان بخشی از فرایند بلوغ اجتماعی او دیده می‌شود که می‌تواند به رشد اعتمادبه‌نفس و استقلال او در مواجهه با مسائل زندگی روزمره کمک کند (اریکسون، ۱۹۶۸: ۹۰). بزرگترها به‌عنوان راهنمایان، او را تشویق به یادگیری می‌کنند تا روزی بتواند به‌تنهایی در جامعه فعالیت کند و استقلال بیشتری کسب کند.

رمان شکارچی کوسهٔ کربا دقت و عمق به تحول اجتماعی اسماعیل پرداخته و چالش‌های بلوغ اجتماعی او را در قالب موقعیت‌های مختلف زندگی به تصویر کشیده است. این موقعیت‌ها شامل مسئولیت‌های خانوادگی، تعامل با نظام‌های اجتماعی و درک از جایگاه او در جامعه‌ای سنتی هستند که اسماعیل را از نوجوانی به جوانی با آگاهی اجتماعی می‌رسانند. عبدی به‌خوبی نشان داده که چگونه اسماعیل با قبول مسئولیت‌های جدید، آشنایی با ساختارهای اجتماعی و شناخت تضادهای فرهنگی میان سبک زندگی خود و زندگی شهری، به‌تدریج به بلوغ اجتماعی دست می‌یابد. این اثر نه‌تنها نمونه‌ای از چالش‌های بلوغ اجتماعی در یک جامعه سنتی را ارائه می‌دهد، بلکه ابعاد پیچیده‌تری از تعاملات اجتماعی و مسئولیت‌پذیری را در نوجوانان به نمایش می‌گذارد.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۵-۳. بلوغ عاطفی و هیجانی

طبق نظر برنارد (۱۹۵۴) معیارهای رفتار عاطفی بالغ چنین است: «بازداری بیان مستقیم عواطف منفی»، «پرورش عواطف مثبت و پیشرو»، «تکامل تحمل در شرایط نامطلوب»، «افزایش رضایت از پاسخ‌های اجتماعی مطلوب»، «افزایش رضایت وابستگی به اعمال توانایی انتخاب از میان شقوق گوناگون»، «رهایی از ترس نامعقول»، «درک و عمل مطابق محدودیت‌ها»، «آگاهی از توان و پیشرفت دیگران»، «توانایی انجام اشتباه بدون احساس رسوایی»، «توانایی کسب پیروزی و حیثیت بامتانت»، «توانایی تأخیر ارضای تکانش‌ها»، «لذت از زندگی روزمره».

ازنظر کول (۱۹۴۴) برجسته‌ترین علامت بلوغ عاطفی، توانایی تحمل تنش است. از دید مورگان (۱۹۴۳) یک نظریهٔ کارآمد دربارهٔ بلوغ عاطفی باید تمام حیطهٔ فردیت نیروها و توانایی لذت از این نیروها را در نظر بگیرد (حافظ آبادی، ۱۳۸٦: ۱۱۹). تلاطم احساسات نوجوانان در دورهٔ نوجوانی آنان را سردرگم کرده و تحمل این شرایط را برای والدین دشوار می‌کند اما با آگاهی والدین و خود نوجوان از ویژگی‌های این دوره، می‌توان برخوردهای منطقی‌تری داشت.

ترس و احساس مسئولیت

یکی از مؤلفه‌های مهم بلوغ هیجانی، توانایی فرد برای مقابله با ترس و کنترل واکنش‌های احساسی در موقعیت‌های بحرانی است (استینبرگ، ۲۰۱۳: ۱۶۸). در رمان، اسماعیل در موقعیتی دشوار و مرگبار در مواجهه با دریا و خطر غرق شدن قرار می‌گیرد که او را به پذیرش ترس و ناتوانی خویش وادار می‌کند؛ «کوچک، گریان، مبهوت و آماده برای مردن»:

«طناب لنگر و انگار کولی مانده بود و یا برگشته بود سمت ترتری. قلاب به‌جایی، شاید لب بالایی‌اش، گیر کرد بود و جانش را آزار می‌داد. چه باید می‌کردم؟ چه می‌توانستم بکنم؟ پدرم اگر بود، اگر پدربزرگم آنجا بود... چه ناخدایی بودم من؟ کوچک، گریان، مبهوت و آماده برای مردن... آماده که همراه ترتری کشیده شوم به ته دریا، آماده که به دنبال پدرهایم بروم. مادرم چی؟ خواهرهایم کو؟» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲٤).

این وضعیت او را به درک عمیق‌تری از زندگی و جایگاه خود در جهان رسانده و آغازگر بلوغ عاطفی اوست. مواجهه با ترس و توانایی پذیرش آن، از مراحل اولیه درک هیجانات و کنترل آن‌ها محسوب می‌شود که از نشانه‌های رشد عاطفی اوست.

خشم و نفرت در تقابل با گذشت و دلسوزی

اسماعیل در طول داستان با احساس نفرتی عمیق نسبت به کولی کر دست‌وپنجه نرم می‌کند. این احساس خشم که از آسیب دیدن خود و خانواده‌اش ناشی می‌شود، او را به انتقام‌جویی و آرزوی نابودی کولی کر وامی‌دارد:

«اگه راست میگی... اگه رفیقی با من... کمک کت ئی کولی کر رو تکه‌تکه کنم. فقط ئی طور دلم آروم میگیره. فقط خودش... خدا خدا می‌کنم روغن جیگرش توی بشکه‌های زیر آفتاب گند بزنه، لاشه‌اش زیر آفتاب له بشه. ئی استخوون کمرش...» (عبدی، ۱۳۹۲: ٤۷).

اما در عین حال، اسماعیل در لحظه‌ای از داستان، به‌طور ناگهانی دلسوزی‌ای عجیب نسبت به کولی کر تجربه می‌کند و در یک‌لحظه تردید می‌کند؛ «نمی‌دانم در آن لحظه عجیب نگران عبدالله هنگامی بودم یا دلم برای کولی کر به رحم آمد»:

«چشم به چشم هم شدیم. لبخند مهربانش لحظه‌ای روی زخم‌های ترسناک صورتش را پوشاند. ناگهان از مغزم گذشت فریاد بزنم: «نپر ناخدا عبدالله! نپر». نمی‌دانم در آن لحظه عجیب نگران عبدالله هنگامی بودم یا دلم برای کولی کر به رحم آمد» (همان: ۷۶).

این تضاد احساسی نشان‌دهنده فرایند پیچیده بلوغ عاطفی اوست که در آن با کنار گذاشتن نفرت و تأمل بر عواطف دیگر، به درک عمیق‌تری از زندگی و دیگر موجودات دست می‌یابد.

درگیری‌های عاطفی ناشی از انتظارات اجتماعی و فردی

اسماعیل همچنین با تضادهای عاطفی میان خواسته‌ها و انتظارات خود و دیگران مواجه است. از او انتظار می‌رود که به‌جای تمرکز بر انتقام و نفرت، به فکر خانواده‌اش باشد؛ «فکر مادر و خواهرهات باش! فکر فاطمه و بقیه»:

«زود فهمید همه وجودم را نفرت از کولی کر فراگرفته است. «باید غذا بخوری اسماعیل...دعا کن! صلوات بفرست برای اون تا! نماز بکن! فکر مادر و خواهرهات باش! فکر فاطمه و بقیه... حالا تو مرد ئی خونه هستی... فقط تو... فکر انتقام رو ول بکن»» (عبدی، ۱۳۹۲: ۴۳).

این نصیحت‌ها از سوی دیگران و درگیری‌های درونی، او را وادار می‌کنند تا احساسات خود را بازبینی کرده و به بلوغ بیشتری دست یابد. این رویارویی با تضادهای درونی، بخشی از رشد عاطفی او محسوب می‌شود که نیازمند شناخت و درک عواطف و مدیریت هیجانات است (ایوانز، ۲۰۱۱: ۸۲).

امید و آرزو برای آینده

بلوغ عاطفی در نوجوانان اغلب با ظهور آرزوها و امیدهای شخصی برای آینده همراه است (باندورا، ۲۰۰۱: ۳۲۹). اسماعیل که در ابتدا درگیر احساسات پرتنش و نفرت‌انگیز بود، به‌تدریج با دیدن تصاویر و داستان‌های جدید، به آرزوی داشتن لنج خود و سفر به‌جاهای دور فکر می‌کند:

«اگر راست گفته باشند... اگر بتوانم لنجی از خودم داشته باشم... لنج چی بود؟ آها... فایبرگلاس! اگر بتوانم ناخدای لنج خودم باشم و بروم به‌جاهای دور... دریاهای بزرگ... جزیره‌ها و بندرهایی که اسمشان را هم کشید نشنیده» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

این آرزوها، نشان‌دهنده تحول عاطفی او از درگیری با خشم و نفرت به‌سوی داشتن چشم‌اندازی مثبت‌تر است که می‌تواند در ایجاد ثبات عاطفی و روانی در او مؤثر باشد. این رویکرد به آینده، به او کمک می‌کند که احساسات منفی خود را مدیریت کرده و به رشد شخصی و عاطفی دست یابد.

رمان شکارچی کوسهٔ کربه‌خوبی فرایند بلوغ عاطفی و هیجانی اسماعیل را به تصویر می‌کشد. او در مواجهه با ترس، نفرت، دلسوزی، غرور و آرزوهای جدید، به‌تدریج به بلوغ عاطفی دست می‌یابد. این تجربه‌های متفاوت، او را به شخصیتی با درک عمیق‌تر از احساسات و توانایی در کنترل و مدیریت عواطف خود تبدیل می‌کند. عبدی از طریق نمایش تضادهای درونی و عواطف متضاد اسماعیل، فرایند پیچیده بلوغ عاطفی و هیجانی یک نوجوان را در یک محیط سنتی به زیبایی بازتاب داده و نشان داده است که چگونه می‌توان از احساسات منفی به سمت پذیرش و آرامش حرکت کرد.

۶-۳. بلوغ شناختی (عقلی)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ و ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.orientalfarsi.ir

طی نوجوانی توانایی بالقوهٔ مهمی برای تفکر صوری رشد می‌کند. «برخلاف خصوصیات تفکر در دوران کودکی تفکر نوجوانان شامل توانایی بیشتر برای اندیشیدن در مورد احتمالات فکر کردن از طریق فرضیه تا آینده‌نگری اندیشیدن در مورد افکار خود و اندیشیدن در مورد چشم‌اندازهای دیگران است» (شهرآرای، ۱۳۸٤: ۱۲٦). تفکر و تصمیم‌گیری نوجوان در این دوره تفاوت چشمگیری با دورهٔ کودکی دارد و پیشرفته‌تر می‌نمایاند.

تصمیم‌گیری در شرایط دشوار و آگاهی از محدودیت‌ها

یکی از مؤلفه‌های مهم در بلوغ شناختی، توانایی تصمیم‌گیری با آگاهی از شرایط و محدودیت‌های موجود است. اسماعیل در طول داستان، درصحنه‌های مختلفی خود را در شرایط پیچیده‌ای می‌یابد که نیاز به تحلیل منطقی دارند. در لحظه‌ای که او به همراه پدر و پدربزرگش مشغول شکار کوسه است، با خود می‌اندیشد که اگر کوسه به عمق آب برود و طناب کوتاه بیاید، چه باید کرد:

«پدربزرگ هم تسلیم اراده پسرش شده بود. پسری که در آن لحظه سخت، در آن لحظه بزرگ وسط دریا، ناخدای لنج کوچکمان بود و قرار نبود تصمیمش را عوض کند؛ اما با چی؟ با قلابی کوچک و حداکثر سی چهل بغل طناب پلاستیکی باریک. اگر کوسه به عمق آب می‌رفت چی؟ اگر می‌رفت و کف دریا می‌خوابید چی؟ اگر طناب کم کی آمد و زور کولی از زور ترتری زیادتر می‌شد» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۱).

این تفکر و پرسش‌های درونی، نشان‌دهنده رشد شناختی اوست که به او توانایی ارزیابی محدودیت‌ها و پیامدهای تصمیم‌های مختلف را می‌بخشد. توانایی درک این پیچیدگی‌ها و محدودیت‌ها، یکی از پایه‌های بلوغ عقلی است (پیاژه، ۱۹۷۲: ۱۱۸).

پذیرش مسئولیت‌های بزرگ‌تر

یکی از نشانه‌های بارز بلوغ شناختی، آمادگی برای پذیرش مسئولیت‌های سنگین‌تر است (اریکسون، ۱۹۶۸: ۹۴). در لحظاتی از داستان، اسماعیل به‌عنوان ناخدای لنج مسئولیت رهبری و تصمیم‌گیری را بر عهده می‌گیرد. پدربزرگش او را تشویق می‌کند تا باقدرت بیشتری لنج را هدایت کند:

«پدر فکر همه‌چیز را کرده بود، هرچند قیافه خسته و نگران پدربزرگ چیز دیگری می‌گفت: «سکان سفت نگهدار! راست به جلو! هرچی تکون داد ولش نکن... مرد ما تویی حالا...ناخدا خودتی چوک!»» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۱).

در این موقعیت، او به‌جای تکیه‌بر دیگران، تصمیم می‌گیرد خود هدایت را به دست گیرد و در برابر فشار و ترس مقاومت کند. این پذیرش مسئولیت و رهبری نشان‌دهنده رشدی است که فراتر از سن تقویمی اوست و به او دیدگاهی بزرگ‌تر و عمیق‌تر می‌بخشد.

همدلی و درک دغدغه‌های دیگران

بلوغ شناختی در نوجوانان اغلب با درک نیازها و نگرانی‌های دیگران همراه است. این توانایی باعث می‌شود که نوجوانان از دیدگاه‌های فراتر از خود به مسائل نگاه کنند (کل برگ، ۱۹۸۱: ۹۰). اسماعیل در لحظه‌ای از داستان، به‌جای تنها فکر کردن به نیازها و خواسته‌های خود، نگاهی هم به دغدغه‌های دیگران دارد. او می‌بیند که توجه بزرگ‌ترها به مسائل و مشغله‌هایشان معطوف شده است و حس می‌کند که باید خودش برای مشکلات کاری بکند:

«چیزی نمی‌گذاشت از ته دل خوشحال باشم شاید این‌که میدیدم حواس همه آن آدم بزرگ‌ها فقط به طناب و تور و ماهی‌های هوور و شیر بود، دلم گرفت. از این‌که همه انگار تنها در فکرهای خودشان بودند...باید خودم کاری می‌کردم. باید خودم کاری می‌کردم» (عبدی، ۱۳۹۲: ۷۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

این آگاهی از افکار و احساسات دیگران و تلاش برای یافتن نقش مؤثر خود در کمک به آن‌ها، نمایانگر رشد عقلی و شناختی اوست.

شخصیت اسماعیل در رمان شکارچی کوسهٔ کرنمادی از رشد شناختی و عقلی نوجوانی است. او در مواجهه با مسئولیت‌ها، تصمیم‌گیری در شرایط بحرانی و درک احساسات و نیازهای دیگران، از یک نوجوان بی‌تجربه به فردی با درک بالاتر از مسائل و قدرت تفکر منطقی بدل می‌شود. عبدی با به تصویر کشیدن این مراحل رشد، نشان می‌دهد که چگونه نوجوانی مانند اسماعیل می‌تواند در جریان تجربیات دشوار زندگی به بلوغ شناختی و عقلی دست یابد و خود را برای مواجهه با زندگی در دنیای بزرگ‌تر آماده کند.

۷-۳. بلوغ اقتصادی

بلوغ اقتصادی یکی دیگر از بلوغ‌هایی است که با انتخاب شغل مناسب و نحوه کسب درآمد مرتبط است. البته در فرایند بلوغ اقتصادی، مشکلات فراوانی برای نوجوانان به وجود می‌آید؛ «دراین‌بین می‌توان به ناسازگاری با کار و میزان درامد و گله‌مند بودن و با تغییرات شغل به‌صورت پی‌درپی برخی در برخی افراد نام برد. این نارضایتی‌ها و تغییرات پی‌درپی می‌تواند نتیجه مواردی مانند انتخاب شغلی خارج از توان فرد ازنظر فکری و زمانی، ارمان گرا بودن و داشتن توقع بسیار بالا در کسب درآمد و مواردی از این قبیل نام برد» (خسروپور، ۱۳۸۷: ۱٤۰). بلوغ اقتصادی و مواردی از این قبیل از اواخر دوران نوجوانی در فرد شکل می‌گیرد.

درک مسئولیت‌های اقتصادی و مالی خانواده

یکی از اولین نشانه‌های بلوغ اقتصادی اسماعیل، آگاهی او از نقش اقتصادی‌اش در خانواده و ضرورت تلاش برای رفع نیازهای آنان است. این آگاهی در بخشی از داستان آشکار می‌شود که مادرش او را به فکر استقلال اقتصادی و تأمین خانواده سوق می‌دهد:

«کولی کر...کولی کر...! حرف کولی از تو ئی خونه بیرون نمیره. بس نی چند سال؟ فکر خودت باش چوک! فکر خونه، عروسی، به فکر ئی دوتا دخت یتیم باش!... فکر یه لنج برای خودت... تا کی نوکری مردم؟» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

در اینجا، مادر او را تشویق به مسئولیت‌پذیری و کسب درآمد برای خانواده می‌کند. این نگرش به نقش اقتصادی، بخشی از بلوغ و رشد او را نمایان می‌کند که مشابه مفهوم «خودمختاری اقتصادی» در نظریات رشد نوجوانان است (اریکسون، ۱۹۶۸: ۷۲).

یادگیری مهارت‌های فنی و شغلی

اسماعیل با یادگیری مهارت‌های لازم برای کار در دریا، بخشی از مسیر بلوغ اقتصادی خود را طی می‌کند. او به توصیه ناخدا، نحوه کار با موتور و قطب‌نما و حتی مکان‌یابی با ستارگان را یاد می‌گیرد:

«عبدالرئوف سکان‌دار لنج بود و من پیش موتور، کنار دست محمدابراهیم کار می‌کردم. گاهی هم در کابین ناخدا می‌ماندم و با قطب‌نما ورمی‌رفتم. جای ستاره‌ها در آسمان و اسم یکی‌یکی‌شان را یادگرفتن از همه سخت‌تر بود» (عبدی، ۱۳۹۲: ٦۹).

این مهارت‌ها، او را برای کسب استقلال اقتصادی و اداره یک لنج آماده می‌کند. براساس نظریه وایگوتسکی (۱۹۷۸)، یادگیری مهارت‌های عملی و کاربردی از طریق تعامل با دیگران، به بلوغ اقتصادی فرد کمک می‌کند و اسماعیل با این تعامل و یادگیری، به شکل مؤثری در این راستا رشد می‌کند.

تفکر دربارهٔ استقلال مالی و سرمایه‌گذاری

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

بلوغ اقتصادی اسماعیل درجایی آشکار می‌شود که او به داشتن یک لنج شخصی به‌عنوان سرمایه‌گذاری و راهی برای کسب درآمد مستقل فکر می‌کند. عبدالرئوف او را به دریافت وام و استفاده از امکانات شیلات تشویق می‌کند تا بتواند به‌عنوان یک ناخدا لنجی برای خود داشته باشد:

«عبدالرئوف گفت: «الان میگم!»...«شیلات وام میده، وام از بانک برای لنج. میشه یه لنج بگیری...کارت ناخدایی داری، زرنگ هم که هستی... مهندس موافقت میکنه. چی میگی؟» آن‌طور که عبدالرئوف گفت می‌شد با تأیید شیلات و معرفی به بانک صاحب یک لنج تازه با موتور نو بشم. باورم نمی‌شد» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

در این مرحله، اسماعیل به امکان دریافت وام به‌عنوان سرمایه‌ای برای شروع کسب‌وکار فکر می‌کند. این تفکر بلندمدت و آگاهی از راه‌های کسب درآمد و سرمایه‌گذاری، گامی دیگر در مسیر بلوغ اقتصادی او است.

اسماعیل در شکارچی کوسهٔ کر، با قرار گرفتن در موقعیت‌های اقتصادی دشوار و یادگیری مهارت‌های فنی و مدیریتی، به بلوغ اقتصادی دست می‌یابد. او به‌تدریج نقش‌های جدیدی را می‌پذیرد که شامل تلاش برای استقلال مالی، پذیرش مسئولیت‌های اقتصادی و مدیریت منابع است. عبدی از طریق این تحول، اهمیت بلوغ اقتصادی در نوجوانان را به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد که چگونه فردی مانند اسماعیل، با تلاش و یادگیری، به فردی خودکفا و آماده برای مواجهه با چالش‌های اقتصادی زندگی بزرگسالی تبدیل می‌شود.

۸-۳. بلوغ سیاسی

بلوغ سیاسی نوجوان به معنای توانایی و درک عمیق‌تر فرد نوجوان از مفاهیم و مسائل سیاسی، اجتماعی و نقش او در این زمینه است. این نوع بلوغ شامل توانایی تحلیل این مسائل و مشارکت مسئولانه در تصمیم‌گیری و فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی است. «حد قانونی این بلوغ در کشور ما برای مردان و زنان یکسان است و آن سن رأی‌دهی یعنی ۱۸ سالگی است، اما این نظر به اشخاص تغییر می‌کند یعنی این سن بر طبق قانون، سنی است که فرد می‌تواند در تصمیمات سیاسی جامعهٔ خود دخیل باشد، این در حالی است که رشد سیاسی هم در افراد گوناگون متفاوت است یعنی تشخیص بازی‌های سیاسی و نخوردن فریب‌های گوناگون آن‌همه بستگی به میزان بلوغ سیاسی فرد دارد» (عشقی، ۱۳۹۴) البته شرایط جامعه و اوضاع سیاسی متغیر یا باثبات جامعه هم در بلوغ سیاسی نوجوانان تأثیر بسزایی دارد.

درک نقش دولت و ساختارهای قدرت

در بخشی از داستان، عبدالرئوف اسماعیل را به دریافت وام برای تهیه لنج تشویق می‌کند و در این مسیر به او توضیح می‌دهد که این فرایند نیاز به تأیید مقامات (مانند مهندس شیلات) دارد: «میشه یه لنج بگیری... مهم تأیید مهندسه که صحبت کردیم» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۹). این موقعیت، برای اسماعیل به معنای شناختی از وابستگی اقتصادی جامعه به ساختارهای دولتی است؛ به عبارتی، حتی در کسب‌وکارهایی مانند ماهیگیری و خرید لنج نیز، نقش مقامات دولتی و نیاز به تأیید آن‌ها برجسته می‌شود. این دیدگاه نشان‌دهنده رشد بلوغ سیاسی اسماعیل است که به‌طور غیرمستقیم به این نتیجه می‌رسد که قدرت سیاسی می‌تواند دسترسی افراد به منابع و فرصت‌ها را تسهیل یا محدود کند.

آگاهی از محدودیت‌های قانونی و اجتماعی

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

یکی از مهم‌ترین لحظات در بلوغ سیاسی اسماعیل زمانی است که او از خود می‌پرسد که آیا ممکن است بدون رفتن به سربازی و با سن کم، واجد شرایط دریافت وام شود: «همی طوری وام میده؟ به من؟ باشه که سربازی نرفت؟ باشه که شونزده سالمه؟» (همانجا). این سؤالات نشان‌دهنده آگاهی او از محدودیت‌های قانونی و اجتماعی است که به‌عنوان یک فرد جوان و بدون تجربه سربازی، ممکن است با آن‌ها روبه‌رو شود. این موضوعات برای نوجوانی مانند اسماعیل نمایانگر قدرت سیستم سیاسی و قانونی است که می‌تواند تعیین‌کننده مسیر زندگی او باشد. در نظریه رشد اجتماعی–سیاسی، این مرحله نشان‌دهنده شناخت ساختارهای قانونی و مقررات اجتماعی است که مانعی یا فرصت ساز در مسیر اهداف فردی می‌شود (تورپ، ۲۰۰۲: ۴۵).

بلوغ سیاسی اسماعیل در شکارچی کوسهٔ کر، در بستر چالش‌های اقتصادی و تعامل با سیستم‌های دولتی و اجتماعی به‌تدریج شکل می‌گیرد. او با آگاهی از نقش دولت در تنظیم و مدیریت امور اقتصادی، آشنایی با محدودیت‌های قانونی و مسئولیت‌های اجتماعی و تعامل با ساختارهای سیاسی برای دستیابی به اهداف خود، به درکی از مفهوم بلوغ سیاسی دست می‌یابد. عبدی در این داستان، رشد تدریجی اسماعیل را از نوجوانی ناآگاه به فردی دارای شناخت و آگاهی سیاسی به نمایش می‌گذارد که این موضوع از اهمیت بالایی در روانشناسی بلوغ و رشد نوجوانان برخوردار است.

٤. نتیجه‌گیری

در این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی_قیاسی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای به بازتاب انواع بلوغ در رمان شکارچی کوسهٔ کراثر عباس عبدی پرداختیم و به این نتیجه رسیدیم رمان شکارچی کوسهٔ کراثری غنی از نظر بازتاب چالش‌های مختلف بلوغ است. شخصیت اسماعیل به‌عنوان نماینده‌ای از نوجوانان در جامعه سنتی، مسیری پیچیده از رشد و تحول را طی می‌کند. این فرایند بلوغ در ابعاد گوناگون جسمی، روانی، معنوی، اجتماعی، عاطفی، شناختی، اقتصادی و سیاسی به تصویر کشیده شده است. اسماعیل در بستری از انتظارات سخت‌گیرانه سنتی، با چالش‌های بلوغ جسمی و جنسی مواجه است. عبدی این فرایند را از طریق توصیف رفتارها و درگیری‌های روانی او با فرهنگ جامعه‌ای که سرکوب و قضاوت در آن نقش پررنگی دارد، نمایش می‌دهد. این بعد از بلوغ، تعارضات میان خواسته‌های طبیعی نوجوانی و ارزش‌های فرهنگی را آشکار می‌سازد. در کنار تحولات جسمی، اسماعیل در جست‌وجوی معنای عمیق‌تری از زندگی و ارتباط با خدا قرار دارد. عبدی نشان می‌دهد که چگونه نیایش‌ها و تأملات مذهبی، عاملی برای آرامش و پایداری روانی او می‌شوند. این جنبه از بلوغ، نقش ارزش‌های دینی و معنوی را در مسیر رشد نوجوانان جوامع سنتی برجسته می‌کند.

چالش‌های اجتماعی اسماعیل شامل پذیرش مسئولیت‌های خانوادگی، تعامل با ساختارهای اجتماعی و درک جایگاه خود در جامعه سنتی است. عبدی به‌خوبی توانسته است رشد اجتماعی او را در مواجهه با نظام‌های فرهنگی و آگاهی از تضادهای زندگی شهری به تصویر بکشد. اسماعیل در طول داستان با طیف وسیعی از احساسات روبه‌رو می‌شود که شامل ترس، غرور، دلسوزی و آرزوهای تازه است. این تجربه‌ها به بلوغ عاطفی او کمک کرده و او را به فردی با توانایی درک و مدیریت احساسات تبدیل می‌کنند. عبدی این تحول را با ظرافت از طریق کشمکش‌های درونی اسماعیل روایت می‌کند. تصمیم‌گیری در شرایط بحرانی، درک نیازها و احساسات دیگران و یادگیری تفکر منطقی، از ویژگی‌های رشد شناختی اسماعیل است. او در مسیر داستان از فردی بی‌تجربه به شخصی توانمند در تحلیل مسائل و مواجهه با چالش‌های زندگی بدل می‌شود.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center INTERNATIONAL UNIVERSITY یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴) www.anjomanfarsi.ir

اسماعیل در مواجهه با مشکلات مالی، به یادگیری مهارت‌های اقتصادی و مدیریتی می‌پردازد. او درنهایت به فردی مستقل و خودکفا تبدیل می‌شود که مسئولیت‌پذیری اقتصادی و توانایی مواجهه با مشکلات مالی را دارد. عبدی با ارائه این تصویر، اهمیت بلوغ اقتصادی در نوجوانان را برجسته می‌کند. در خلال داستان، اسماعیل با ساختارهای دولتی و محدودیت‌های قانونی آشنا می‌شود و به‌تدریج از مسائل سیاسی آگاهی پیدا می‌کند. عبدی این تحول را به‌عنوان بخشی از رشد نوجوانی به‌خوبی به تصویر کشیده و به نقش آگاهی سیاسی در بلوغ اجتماعی نوجوانان پرداخته است.

رمان شکارچی کوسهٔ کرنمونه‌ای تأثیرگذار از چالش‌ها و تحولات بلوغ در نوجوانان، به‌ویژه در جوامع سنتی است. عبدی با پرداختن به ابعاد مختلف بلوغ، از جسمی و عاطفی تا شناختی و سیاسی، تصویری جامع از فرایند رشد شخصیت ارائه می‌دهد. این اثر بر اهمیت تعامل میان فرد و محیط، نقش ارزش‌های فرهنگی و دینی و تأثیر چالش‌های اقتصادی و اجتماعی در شکل‌گیری هویت نوجوانان تأکید دارد. شکارچی کوسهٔ کربه‌عنوان یک رمان تربیتی، می‌تواند الهام‌بخش والدین، مربیان و روان‌شناسان در درک بهتر پیچیدگی‌های دوران بلوغ باشد.

منابع

- اتکینسون، ر. ه (۱۳۷۷). ***زمینهٔ روانشناسی***، ترجمهٔ محمدتقی براهنی و دیگران. ج ۷. تهران: رشد.
- احدی، ح؛ محسنی، ن (۱۳۹٦). ***روانشناسی رشد***، تهران: آیندهٔ درخشان.
- احمدی، ا (۱۳۹۰). ***روان‌شناسی نوجوانان و جوانان***، اصفهان: انتشارات مشعل.
- اریکسون، ا. ه (۱۳۸٤). ***هویت: جوانی و بحران***، ترجمهٔ مهدی قراچه داغی. تهران: انتشارات رشد.
- پارسا، م (۱۳۸۸). ***روانشناسی رشد کودک و نوجوان***، تهران: بعثت.
- پیاژه، ژ (۱۳۸۰). ***روانشناسی کودک***، ترجمهٔ فرهاد ماهر. تهران: انتشارات نی.
- حافظ آبادی، م. (۱۳۸٦). ***تفاوت بلوغ عاطفی دانشجویان خانم مجرد و متأهل ۳۰-۱۸ ساله***، پایان‌نامهٔ کارشناسی، رشته زبان و ادبیات فارسی. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- دبلیو، ج و زندن و (۱۳۸۱). ***روانشناسی رشد***، ترجمهٔ حمزه گنجی، تهران: انتشارات بعثت.
- شرفی، م (۱۳۸۳). ***دنیای نوجوان***، تهران: انتشارات پیک ایران.
- شهرآرای، م (۱۳۸٤). ***روانشناسی رشد نوجوان «دیدگاهی تحولی»***، تهران: نشر علم.
- عبدی، ع (۱۳۹۲). **شکارچی کوسهٔ کر**. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کلبرگ، ل (۱۳۷۷). ***فلسفهٔ رشد اخلاقی: مراحل اخلاقی و ایده عدالت***، ترجمهٔ علی صاحبی. تهران: انتشارات ارجمند.
- کوکبی، م؛ حری، ع؛ مکتبی فرد، ل (۱۳۸۹). «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در داستان‌های کودکان و نوجوانان»؛ ***مطالعات ادبیات کودک***، دورهٔ (۲): صص ۱۵۷-۱۹۲.
- گودرزی دهریزی، م (۱۳۸۸). ***ادبیات کودکان و نوجوانان ایران***، تهران، نشر چاپار قو.
- ماسن، ه و دیگران (۱۳۹۰). ***رشد و شخصیت کودک***، ترجمهٔ مهشید یاسایی، تهران: مرکز.
- مرادی، ع. (۱۳۹۵). ***مفهوم نوجوانی در رمان نوجوان ایران براساس مکاتب روانشناسی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، تفت: دانشگاه پیام نور تفت.
- مصاحب، غ (۱۳۸۰). ***دایرةالمعارف فارسی***. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- میرعلایی امین، ز. (۱۳۹۶). ***بازنمایی انواع بلوغ در رمان‌های نوجوان دهه هشتاد.*** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، شهرکرد: دانشگاه پیام نور شهرکرد.

- میرعلایی امین، ز؛ رضایی، ح؛ کاوه، م. «بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان عقرب‌های کشتی بمبک». ***فصلنامه اورمزد***، شماره (٤٥)، ۱۳۹۷: ٤-۲۵.

- Alexander, Claire. (۲۰۰۸). Cultural Studies. In International Encyclopedia of the Social Sciences, ed. W. A. Darity. The Gale Group.

- Berk, Laura. (۲۰۰۷). Developmental Psychology: From Childhood to Adolescence. Boston: Pearson.

- Heger, Catherine & Fair, Elizabeth. (۱۹۹۳). Adolescent Social Development and Economic Maturity. New York: St. Martin's Press.

- Vygotsky, Lev. (۱۹۷۸). Thought and Language: The Development of Cognitive Skills in Social Interaction. Harvard, MA: Harvard University Press.

- Elkind, D. (۱۹۹٤). Ties That Stress: The New Family Imbalance. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Erikson, E. H. (۱۹٦۸). Identity: Youth and Crisis. New York: W. W. Norton & Company.

- Massel, Martin. (۱۹۹۵). Art and Psychological Growth. New York: New Press.

- عشقی، د. (۱۳۹٤). «گروه دین و اندیشه تبیان: انواع بلوغ در انسان (بلوغ معنوی ۲)». بازیابی شده از https://www.tebyan.net https://www.tebyan.net

- کتابک. (۱۳۹۷). «عباس عبدی». بازیابی شده از https://www.ketabnak.com https://www.ketabnak.com

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۲

www.anjomanfarsi.ir

باستان‌گرایی و کاربرد انگاره‌های پهلوانی در آثار میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی

محمدرضا عسکرانی
دانشیار گروه تاریخ دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
askarani@pnu.ac.ir

چکیده

موضوعات سیاسی و مردمی تا پیش از دگرگونی‌های اجتماعی عصر جدید در کمتر اثری در کانون توجه قرار می‌گرفت و ادبیات بیشتر در ستایش دارندگان زر و زور قرار می‌گرفت؛ ولی دبیرانی هم بودند که به شیوه‌های درست حکومت‌داری توجه می‌کردند. قائم‌مقام فراهانی وزیری بود که ادب‌دانان او را شاعر و نویسنده‌ای تمام‌عیار و مورخان، سیاستمداری تأثیرگذار می‌شناسند. این نوشتار باهدف برجسته کردن وجوه باستان‌گرایی در آثار قائم‌مقام به این پرسش پاسخ می‌دهد: چه نشانه‌هایی از اندیشهٔ باستان‌گرایی در آثار قائم‌مقام فراهانی وجود دارد؟ رویکرد این نوشتار «توصیفی- تحلیلی» است و با به‌کارگیری روش «تحلیل محتوا» ارزش‌های ادبی و سویه‌های باستان‌گرایی سه اثر منشآت، دیوان سروده‌ها و جلایرنامه را واکاوی می‌کند. فرض می‌شود که به‌دلیل هجوم روسیه و اشغال بخشی از ایران، قائم‌مقام به‌سویه‌های پهلوانی ادب فارسی به‌ویژه شاهنامه رویکردی ویژه داشته است. نتایج این بررسی نیز نشان می‌دهد قائم‌مقام از نخستین پارسی‌گویان دورهٔ معاصر است که اندیشه‌های باستان‌گرایی در نوشته‌هایش بازتاب یافته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: ا قائم‌مقام فراهانی، باستان‌گرایی، شعر سیاسی، ادبیات معاصر.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

سرآغاز فرمانروایی قاجاریان با دگرگونی‌های بزرگی مانند انقلاب کبیر فرانسه و گسترش رقابت‌های استعماری در جهان هم‌زمان بود که سرانجام سبب دگرگونی‌هایی در جامعه ایران شد و کشورداران را با موضوعات پیچیده‌ای روبه‌رو کرد. ردای وزیری در چنین شرایطی بر دوش «میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام» نهاده شد. وی با بهره‌گیری از سنن ادبی پیشینیان در کنار ساده‌نویسی که با رخدادهای سیاسی و اجتماعی روزگارش هماهنگ بود، مضامین تازه‌ای را در ادب فارسی به‌کار برد.

قائم‌مقام برانگیزندهٔ کارهایی بود که عباس‌میرزا برای نوسازی ارتش و سامان‌دهی امور انجام داد و امیرکبیر نیز که در دستگاه قائم‌مقام بالید و روش مملکت‌داری را از وی آموخت و اندیشه‌های اصلاح‌طلبانهٔ وی را تداوم بخشید. اندیشه‌های باستان‌گرایی قائم‌مقام سرچشمهٔ جریان سیالی بود که در تفکرات برخی از روشنفکران دورهٔ قاجاریه پدیدار شد و به احساسات ملی‌گرایانه‌ای نیرو بخشید که موجد جنبش مشروطه بود. هدف این بررسی، روشن کردن سویه‌های باستان‌گرایی در آثار اوست.

۱-۱. بیان مسئله

«منشأت قائم‌مقام» چنان نمودی نزد پژوهشگران دارد که ارج آثار منظومش را در سایه قرار می‌دهد؛ درحالی‌که وی به‌طور گسترده‌ای از مفاهیم و داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی در شعرش بهره برده است. قائم‌مقام فراهانی که در یکی از حساس‌ترین مراحل تاریخی می‌زیست، کوشید میهن‌دوستی و روحیهٔ سلحشوری را با سود بردن از حماسهٔ ملی ایرانیان در میان مردم تقویت کند. قائم‌مقام از نمادها و مفاهیم شاهنامه برای بازگفت وضعیت سیاسی و اجتماعی زمان خود بهره‌برداری می‌کرد و برای نمونه از داستان جنگ‌های ایران و توران برای نشان دادن ارزش همبستگی در برابر دشمنان بیگانه بهره می‌برد. با در نظر گرفتن این‌که بیشتر پژوهشگران، کارهای سیاسی وی را بررسی کرده‌اند، این موضوع که باستان‌گرایی چه جایگاهی در درون‌مایهٔ آثار قائم‌مقام دارد، مسئله‌ای است که این نوشتار آن را واکاوی می‌کند.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

فریدون آدمیت (۱۳٤۸) و محمد پیری (۱۳۸۰) به پژوهش تاریخی پیرامون زندگی و اقدامات قائم‌مقام پرداخته‌اند. مقاله‌های «تبیین و بررسی زندگانی و خدمات خاندان قائم‌مقام فراهانی» (قنبریان و قزلباشان، ۱٤۰۰)، «دو خاطره از دو صدراعظم متشابه‌المقدرات؛ قائم‌مقام و امیرکبیر» (فتحی، ۱۳۵۱) متن سخنرانی هوشنگ نهاوندی در دانشگاه تهران که همراه «نگاهی به زندگانی قائم‌مقام فراهانی» (قائم‌مقامی، ۱۳۵۳) منتشر شد نیز نوشتارهایی تاریخ‌پژوهانه هستند که آرایه چاپ یافته است. «کتاب‌شناسی قائم‌مقام فراهانی» هم که در همایش بزرگداشت قائم‌مقام در اراک معرفی شد (سبحانی، ۱۳۸۸) و نوشتار محمدابراهیم ایرج پور (۱۳۸۸) از دید کتاب‌شناسی سودمندند و مرتضی مدرسی چهاردهی هم رسالهٔ شکوائیه قائم‌مقام را به فارسی برگردان کرده (۱۳٥٦) و مقالهٔ «قائم‌مقام و نامه‌های خصوصی او» نیز توسط جهانگیر قائم‌مقامی (۱۳٤۰) منتشر شده است. شیوهٔ نویسندگی وی را نیز محمدتقی بهار (۱۳۷٦) و محمداسماعیل رضوانی (۱۳۵۵) ارزیابی کرده‌اند. پژوهشگران بسیاری از «سبک‌شناسی» بهار در بازشناسی آثار قائم‌مقام بهره‌برداری کرده‌اند و گاهی در برخی آثار پرآوازه نیز بی‌کم‌وکاست نقل‌شده است. (آرین پور، ۱۳۵۲) محمد محیط طباطبایی (۱۳۵۲) و سیروس شمیسا (۱۳۷۹) هم جزو انگشت‌شمار نویسندگانی هستند که سویه‌های هنرمندانهٔ شعر او را وارسی کرده‌اند؛ ولی وجوه باستان‌گرایی در آثار قائم‌مقام که کمتر دربارهٔ آن‌ها تحقیق شده است در این نوشتار بررسی می‌شود و چگونگی تأثیرپذیری وی از پیشینیان و اثربخشی اندیشه‌هایش در آیندگان نیز نشان داده می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲. زندگی و تکاپوهای میرزا ابوالقاسم فراهانی

میرزا ابوالقاسم فراهانی در آغازین سال‌های دورهٔ قاجاریه زاده شد. پدرش «میرزا عیسی» در سال ۱۲۲٤ ق. به‌فرمان فتحعلی شاه برای سرپرستی امور به آذربایجان فرستاد شد (خورموجی، ۱۳٦۳: ۱۱-۱۲) و میرزا ابوالقاسم پس از مرگ پدر به وزیری «عباس‌میرزا» برگزیده شد و سرانجام در سال ۱۲۳۸ ق. به «قائم‌مقام» ملقب شد. (اعتمادالسلطنه، ۱۳۵۷: ۱۱۷) وی با خردمندی از پرداخت مستمری به افراد بی‌کفایت خودداری و آنان را از امور حکومتی برکنار کرد. جلب رضایت مردم برای قائم‌مقام باارزش بود و به زیردستان اندرز می‌داد که افزون بر مراعات اصول اداری و تیزبینی در محاسبات دیوانی با مراجعه‌کنندگان، رفتار نیکو داشته باشند. (قائم‌مقام، ۱۳۷۳: ۳۸) خودش نیز با خوش‌خُلقی به جزئی‌ترین شکایت‌ها رسیدگی می‌کرد و بااینکه از نزدیک‌بینی رنج می‌برد؛ ولی از خواندن و پاسخ دادن به نامه‌های انبوه دریغ نمی‌کرد. (فریزر، ۱۳٦٤: ۲۸۰ و ۲۸۲) نرمش و خوش‌زبانی او را با نزدیکانش نیز به‌خوبی می‌توان از درون‌مایهٔ نامه‌های خصوصی او هم رهگیری کرد. (قائم‌مقامی، ۱۳٤۰: ۳۷٤)

قائم‌مقام پس از اشغال تبریز به دست روس‌ها کوشید تا با برقراری صلح از آسیب‌های بیشتر جلوگیری کند؛ وی جایگاه ناگوار کشور را درک می‌کرد و سودای آن داشت تا نیروی دفاعی را تقویت کند و می‌گفت: «دولت سرباز می‌خواهد، دعاگو نمی‌خواهد.» (به نقل از آدمیت، ۱۳٤۸: ۲٦۱) از مخالفان سرسخت واگذاری امتیازات به انگلیس بود و باز شدن نمایندگی‌های بازرگانی روسیه و انگلیس را مغایر برقراری اصل حاکمیت ایران می‌دانست. (لمبتون، ۱۳۷۵: ۱۷۳) قائم‌مقام از سال ۱۲٤۰ ق. تا ۱۲٤۱ ق. براثر سخن‌چینی پیرامونیان از کار برکنار شد و در مشهد، تهران و همدان به‌صورت تبعید زندگی کرد؛ ولی در سال ۱۲٤۲ ق. باز به پیشکاری آذربایجان بازگشت و تا هنگام مرگ عباس‌میرزا افزون بر رسیدگی به کارهای حکومتی در اردوکشی‌های شاهزاده به یزد، کرمان، خراسان و جنگ هرات همه‌جا همراه و رایزن او بود. (قائم‌مقامی، ۱۳۵۳: ۲٦۹) سختگیری وی برای دور نگه داشتن عوامل خارجی از دستگاه حکومت و جلوگیری از زیاده‌خواهی حاکمان و درباریان، سرانجام مخالفان داخلی و خارجی را همدست کرد و در صفر ۱۲۵۱ ق. قتل وی را رقم زد. (پیری، ۱۳۸۰: ۹۷) میزان خشم حاج میرزا آقاسی جانشین قائم‌مقام از خاندان وی به‌اندازه‌ای بود که نه‌تنها فرزندان و خویشان قائم‌مقام بلکه منشیانی هم که در دستگاه او بودند، هرکدام به گوشه‌ای پناه برده و از دیده‌ها پنهان شدند. (فتحی، ۱۳۵۱: ۳۳) هرچند رشتهٔ خدمات قائم‌مقام پس از کشتن وی نیز گسسته نشد و شمار فراوانی از فرزندان و نوادگانش خدمات مهمی را در کارهای دولتی و فرهنگی انجام دادند. واپسین شخص مشهور این خاندان جهانگیر قائم‌مقامی نویسنده و مترجم مشهور است که مجلهٔ بررسی‌های تاریخی را منتشر می‌کرد و پژوهش‌هایش در زمینهٔ اسناد آرشیوی، مرجع معتبری برای پژوهشگران است. (قنبریان و قزلباشان، ۱٤۰۰: ۸۰-۷۸)

۱-۲. آمیزش سنت‌های کهن و نوپردازی در نثر قائم‌مقام

آثار قائم‌مقام به اقتضای ضرورت و برای پاسخ دادن به نیازهای سیاسی و اجتماعی نوشته شده‌اند. وی اندیشه‌هایش را در نثری مسجع به خواننده عرضه می‌کند که از سعدی وام گرفته است. کاربرد زبان گفتاری کوچه و بازار و بهره‌برداری از تمثیل‌های رایج به نوشته‌هایش شیرینی دلپذیری می‌بخشد. کاربَستِ زبان مردمی در نوشته‌های «قائم‌مقام» استادانه صورت گرفته است و هرچند رسیدگی به کارهای حکومتی و چالش‌های برآمده از جنگ سبب شده است تا گاهی منشآتش را با عجله بنویسد؛ ولی همین نامه‌ها هم از ذوق سرشار برخوردار است که برای نمونه، پاره‌ای از نوآوری‌ها وی در منشآت چنین است:

ـ کاربَست الفاظ دلپذیر، خوش‌آهنگ و مسجع که یادآور شیوهٔ نویسندگان پس از سدهٔ ششم مانند جوینی است که گاهی با همان موسیقی در منشآت تکرار شده است. (قائم‌مقام، ۱۳۷۳: ۲۹؛ ۳۸؛ ۱٤٦)

ـ به‌کار بردن جمله‌های کوتاه در هنگامی‌که رساندن پیامی حیاتی در پیش بود و رعایت ایجاز به‌ویژه زمانی که مطلبی را در پرده می‌نویسد. (همان: ۱۰۸؛ ۷۹؛ ۵۵)

– بی‌پروایی در نوشتار که گاهی با ادب درمی‌آمیزد و انداختن لقب‌ها و تحمیدی‌های خسته‌کننده از آغاز نامه‌ها و بهره‌برداری از گزاره‌های ساده و روان. (همان: ۷؛ ۱۳؛ ۱٦۵؛ ۳۵۲)

– به‌کار بردن واژه‌هایی مانند «نو کرک»، «دشمنک»، «پارساله» و «امسئله» که دست‌کم در نامه‌های اداری مرسوم نبود (همان: ۱۳؛ ۲٤؛ ۱۰۹؛ ۲۵۸؛ ۲٦٦) و بهره‌مندی ظریف از لغز و نکته در نامه‌های اداری، چیرگی وی را به ادب فارسی نشان می‌دهد؛ (رضوانی، ۱۳۵۵: ۲۰۷– ۲۰۸ و استعلامی، ۱۳۵٦: ۵۱) نکته‌پردازی‌های قائم‌مقام نیز باوجودی که گاه به درِ لودگی و شوخی می‌زند، فراخور شخصیت خواننده است. (بهار، ۱۳۷٦: ۱۲۷۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – اخرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲-۲. تأثیر قائم‌مقام بر شعر انتقادی در دورهٔ معاصر

قائم‌مقام «ثنایی» تخلص می‌کرد و به‌اندازه‌ای با ساختار شعر فارسی آشنایی داشت که رسالهٔ عروضیه را نوشت. (قائم‌مقام، ۱۲۸۱ ق.) وی همچنین دبیری چیره‌دست بود و در میدان نوشتن کسی را بهتر از خود نمی‌یافت. هنگامی‌که فاضل‌خان گروسی که تألیف «تذکرهٔ انجمن خاقان» منسوب به اوست در انجمنی ادعا کرد که بهتر از او کسی نمی‌تواند شرح‌حال میرزا عبدالوهاب نشاط را بنویسد، قائم‌مقام همان‌جا قلم برداشت و شرحی به شیوهٔ فاضل‌خان نوشت که بهتر و شیرین‌تر از نوشتهٔ فاضل‌خان بود. (رضوانی، ۱۳۵۵: ۲۵۱) سروده‌های قائم‌مقام نیز از شادابی و شیرینی ویژه‌ای برخوردار است؛ ولی برخلاف نشاطی که در سروده‌های دورهٔ صدارتش هست، بسیاری از شعرهایی که پس از برکناری سروده، آکنده از سرخوردگی‌های روحی اوست. قائم‌مقام شعر را در این دوره به‌مثابهٔ گریزگاهی یافته است که به شیوهٔ مسعودسعد سلمان به آن پناه برد. چکامه‌هایش در این دوره از گزارش دست‌درازی کارگزاران درباری و چاپیدن دارایی‌هایش پرشده است؛ به‌طوری‌که از املاک غصب‌شده‌اش در نواحی مختلف، جداگانه نام می‌برد. (قائم‌مقام، ۱۳۷۲: ۱۰۴-۱۱۲) رسالهٔ شکوائیه را نیز در همین دوره به زبان عربی نوشت که دربرگیرندهٔ شکایت‌ها و گلایه‌های او از وضعیت سیاسی و اجتماعی است و واخواهی خود را به وضعیت موجود ابراز کرده است. (قائم‌مقام، ۱۲۸۱ ق.) این آزردگی تا هنگام بازگشت به تبریز و بر دوش گرفتن مشاغل تازه ادامه داشت. (آرین پور، ۱۳۷۱: ۷۶ و محیط طباطبایی،۱۳۵۱: ۹۴٤)

بی‌پرده گویی در شعر قائم‌مقام نشان‌دهندهٔ خوی سرکش و بی‌پروایی ذاتی اوست که ندانم‌کاری‌های سرداران و فرمانروایان را به رخ ایشان می‌کشید و در هنگام ستایش فرمانروایان به آنان اندرز می‌داد؛ چنانکه عباس میرزا را به همین شیوه از حیف‌ومیل دارایی‌های دولت بازمی‌داشت. (قائم‌مقام، ۱۳۷۲: ٦) وی آسیب‌های برآمده از چاپلوسی و خودنمایی را در کارهای حکومتی می‌دانست؛ از دورویی پیرامونیانش به تنگ آمده بود و آن‌ها را سرزنش می‌کرد. (همان: ۲۲) ریشخند سرداران و شاهزادگان ترسویی که به هنگام آرامش، لاف مردانگی و دلیری می‌زدند؛ ولی در میدان رزم با روسیه، فرار را بر قرار ترجیح دادند از بی‌پرواترین سروده‌های اوست. قائم‌مقام با هجو و هزل کسانی را که در جنگ «پشت به گرگین کنند چو گرگین» و از معرکه می‌گریختند را دشنام می‌دهد. (همان، ۱۷؛ ۱۳۰-۱۲۷)

قائم‌مقام با وجود خدمات بسیار، سرنوشتی تلخ داشت. او که کوشش‌های بسیاری برای بهبود جایگاه کشور انجام داد، سرانجام پاداش اصلاحاتش را با تبعید و مصادرهٔ اموال گرفت و به‌فرمان محمدشاه خفه شد و بستگانش تحت تعقیب قرار گرفتند. (سپهر، ۱۳٤۹، ج ۲: ۳۷-۳۹)

شرایط نابسامان روزگار و درگیری با دشواری‌های داخلی و بروز جنگ‌های خارجی سبب شد که در سروده‌های قائم‌مقام به‌جای الفاظ فراگیر در ترانه‌های عاشقانه، انبوهی از واژه‌های خشن به‌کار رود؛ به‌طوری‌که غرش «آتش توپ» و صدای شلیک «تفنگ» و غریو گذشتن لشگر روس از ارس و هیاهوی واپس نشستن لشگر قزویـن و خمـسه و ری از آوردگاه به‌خوبی از ورای سروده‌هایش شنیده می‌شود. روشن است درحالی‌که همه‌چیز از هم می‌پاشید و براثر شکست از روسیه و تحمیل کاپیتولاسیون، نفوذ استعمارگران به بالاترین اندازه افزایش‌یافته بود، قائم‌مقام جایی برای نازک‌خیالی‌های عاشقانه نمی‌دید و با رویکرد به موضوعات سیاسی و اجتماعی زمینهٔ واقع‌گرایی را در شعر فارسی فراهم کرد و به‌جای «توصیف تشبیهی» یا پیروی از شیوهٔ سرایندگان کهن در طبیعت‌گرایی و بهره‌مندی از «تشبیه مرکب» و «تشبیه تفضیلی» از «تشبیه حماسی» یاری گیرد. (شمیسا، ۱۳۷۹: ۷۲-۷۳)

جلایرنامه که از بهترین آثار انتقادی قائم‌مقام است، رویکردی منتقدانه دربارهٔ وضعیت دربار و سپاه ایران دارد و الهام‌بخش ایرج‌میرزا برای سرودن مثنوی طنزآلود و هجونامهٔ انتقادآمیز «عارف نامه» شد. (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۵۰) در جای‌جای جلایرنامه روحیات شاهزادگان قاجاری با بی‌پروایی هجو شده است. (قائم‌مقام، ۱۳٦٦: ۱۷۰)

دوراندیشی او در پیشامدهای سهمگین از ویژگی‌های قائم‌مقام بود که بارها عباس‌میرزا را از گرفتن تصمیمات شتاب‌زده و خشم‌آلود بازداشت. (دنبلی، ۱۳۸۳: ۱۳۳) در نبرد «اصلان‌دوز» هم که عباس‌میرزا به شکار سرگرم شد و لشکرگاه ایران بی سردار ماند، قائم‌مقام سبک‌سری‌های شاهزاده را که مایهٔ شکست سپاهیان شده بود با اندرزهای حکیمانه گوشزد کرد. (قائم‌مقام، ۱۳٦٦: ۲۰) اگر وزیر سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه دلیری کرده بود و سبک‌سری شهریارش را عامل شکست سپاه معرفی می‌کند، (نسوی، ۱۳۲٤: ۲۱۰) قائم‌مقام هم عباس‌میرزا را علت شکست اصلان‌دوز معرفی کرده است و از او گلایه می‌کند؛ با این تفاوت که وزیر خوارزمشاه پس از مرگ سلطان و دور از دستگاه دربار به خُرده‌گیری زبان می‌گشاید و قائم‌مقام رودررو شاهزاده را نکوهش می‌کند.

قائم‌مقام زادهٔ روزگاری در گذر دگرگونی بود که شیوهٔ نوشتاری نوینی را طلب می‌کرد؛ بنابراین انتقادهای تندی از شیوهٔ کُنش‌دارندگان زر و زور دارد که سراسر آثارش را فراگرفته است. این نکوهش‌ها با کردار تملق‌آمیز میرزایان و رفتار فروتنانهٔ چاکران «دیوان دربار» ناهمسانی فراوان دارد.

۳-۲. نشانه‌های باستان‌گرایی در نوشته‌های قائم‌مقام

خاستگاه اندیشهٔ «ملی‌گرایی» (Nationalism) مغرب زمین بود که پس از انقلاب کبیر فرانسه و روی کار آمدن ناپلئون گسترش یافت. با آغاز دورهٔ قاجاریه برخی عناصر گرایش به ملیت به‌عنوان یک «باورشناسی» نوین وارد ایران شد و تأثیرات ژرفی بر فرهنگ و تاریخ‌نگاری کشور گذاشت. این نگرش به‌مرور گونهٔ نوینی از بازنمودِ رویدادهای گذشته را میان روشنفکران دورهٔ قاجاریه رواج داد و تاریخ‌نگاران ایرانی با محور قرار دادن ملی‌گرایی به بازنویسی تاریخ ایران پرداختند و به‌ویژه تاریخ ایران باستان را برجسته کردند؛ به‌طوری‌که به باور برخی نو زایشی در حیات ملی ایرانیان پدیدار شد و بنیان‌های هویت ملی ایران نوین بر پایهٔ هویت باستانی ایرانیان پی‌ریزی شد. (علی‌زاده و طرفداری، ۱۳۸۹: ۱٦۱) گفتمان ملی‌گرایی بستر مناسبی را برای طرح مفاهیم نوین حقوقی ازجمله حقوق شهروندی فراهم کرد که افزون بر برانگیختن احساسات وطن دوستانه، ره‌یافت مناسبی برای طرح حقوق شهروندی و دگرگونی روابط دولت و ملت شد. این جریان فکری سیال درصدد بود تا راهی را برای پیکار با خودکامگی و استعمار بیابد. باستان‌گرایی روزنه‌ای بود که روشنفکران دورهٔ قاجاریه به چشم گریزگاهی برای ستیز با بیگانگان می‌دیدند. گرایش روشنفکران به ستایش و بازآفرینی افتخارات گذشته، «فرا گرد» (Paradigm) «باستان‌گرایی» (Archaism) را در روند اندیشهٔ سیاسی معاصر پدید آورد. این الگوی فکری به‌مرور، پدیدآورندهٔ رویکردهای فکری پرتوانی شد که بیشترین تأثیرش را هم در عرصهٔ ادب معاصر گذاشت و به آن پویایی بخشید.

«سره‌نویسی» نیز از نشانه‌های رویکرد روشنفکران به فرهنگ باستانی ایران بود؛ از آغاز این دوره محبوبیت یافت. این شیوهٔ نوشتن به‌منظور حفظ و تقویت زبان فارسی و هویت ملی انجام می‌شد و بسیاری از نویسندگان و سرایندگان این دوره تلاش کردند تا آثارشان را با بهره‌مندی از واژگان فارسی از تأثیرات زبان‌های دیگر پاک کنند. به نظر می‌رسد، راهی را که نویسندگانی مانند «جلال‌الدین‌میرزا قاجار» در پیش گرفتند، بیشتر برای کاستن از نفوذ روحانیان دورهٔ محمدشاه استفاده شد. (آبادیان، ۱۳۸۸: ۸-۹)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

اشغال سرزمین‌های ایرانی توسط روسیه، قائم‌مقام را برانگیخت تا افزون بر نوشتن دیباچه‌ای بر رسالهٔ جهادیه که در آن به لزوم اخراج کفار از سرزمین‌های اسلامی تأکید کرده بود و آن را از گونه‌های جهاد دفاعی و واجب می‌دانست (قائم‌مقام، ۱۲۳۰ ق.) با اندوه از گذشتهٔ پرافتخار کشور چنین یاد کند:

گنج پرویزی به هر دهلیزشان خاک است و باد　　در کف خدام دارای سکندر در بود

این رویکرد حسرت‌آمیز به آثار دیگر نویسندگان دورهٔ قاجاریه نیز راه یافت. «فتحعلی آخوندزاده» در نامه‌ای به دوستی خیالی می‌نویسد:

بعد از سفر انگلیس و فرانسه و ینگه‌دنیا به خاک ایران آمدم؛ اما پشیمان شدم. کاش نیامدمی... جگرم کباب شد. ای ایران! کو آن شوکت و سعادت تو که در عهد کیومرث و جمشید و انوشیروان و خسروپرویز بود؟ (آخوندزاده، ۱۲۸۲ ق: ۱۳)

آخوندزاده از نخستین روشنفکران ایرانی دارای رویکرد باستان‌گرایی است که از ویرانی ایران می‌نالد و قائم‌مقام نیز با درگذشت ناگهانی عباس‌میرزا از مجالی دریغ می‌خورد که برای آبادی کشور از دست رفت. (قائم‌مقام، ۱۳۷۳: ۲۲۲)

«فرخی یزدی» هم در سال ۱۳۲۸ ق/۱۹۱۰ م ترجیع‌بندی در زندان برای نکوهش استبداد سرود. وی از این‌که ایران در گذشته سرزمین پادشاهانی مانند کاووس، کورش، داریوش و سرای پهلوانانی مانند زال، رستم، گودرز، گیو و توس بوده است؛ ولی به روزگار وی پایمال بیداد انگلیس و روسیه شده است، برمی‌آشوبد و آن را فرجام بی‌حسی مردمانی می‌داند که مردگان زنده نه بلکه زندگان مرده‌اند. (فرخی، ۱۳۶۰: ۱۴۸)

قائم‌مقام وزیر عمل‌گرا بود که باور داشت کارهای مملکت با دریغ خوردن نمی‌چرخد و به شاهزادهٔ مخدومش با بهره‌مندی از داستان‌های باستانی اندرز می‌دهد:

در عیش به از پرویز در طیش به از چنگیز　　در عمر به از جمشید در مُلک به از جم باش

و می‌افزاید: «گر روس به کین خیزد چون سد سکندر باش.» (قائم‌مقام، ۱۳۷۲: ۱۳۶)

قائم‌مقام حماسه‌های ملی را دستمایهٔ شعرش قرار داد و در جای‌جای آثارش از «نقاشی‌مانی»، «دارای عجم»، «رزم دارا»، «وارث جم» و «خسرو عالم» یاد کرده یا دلیری‌های رستم و اسفندیار و دیگر پهلوانان شاهنامه را ستوده است و در تمثیل‌های شاعرانه‌اش از خسروپرویز و شاهان هخامنشی یاد می‌کند. استقلال و آبروی کشور برای قائم‌مقام ارزش داشت و از این ناخشنود بود که افسران انگلیسی ارتش ایران را پیش از صدراعظمی‌اش سرپرستی می‌کردند. به همین انگیزه آن‌ها را کنار گذاشت و مناصب دیگری هم به آنان واگذار نکرد. این وزیر زیرک با زنده کردن تاریخ، دریچه‌ای به دنیای اسطوره‌ای ایران باستان می‌گشاید و از آن برای دمیدن روحیهٔ سلحشوری بهره می‌گیرد؛ چنانچه پیروزی عباس‌میرزا بر سلطان عثمانی را به نبرد فریدون با ضحاک تشبیه می‌کند که با درفش کاویانی به کارزار شتافته است؛ ولی هم‌زمان شاهزاده را از بی‌پروایی و لغزش محاسباتی پرهیز می‌دهد و هشدار می‌دهد: «نه سیاوش‌وش نه رویین‌تن توان شد.» (قائم‌مقام، ۱۳٦٦: ۵۰-٤۹) انگشت نهادن بر روزگار شکوهمند ایران باستان که در گذشته به دست شاعران شعوبی برای زنده کردن فرهنگ و تمدن ایران باستان به‌کار گرفته شده بود به دست قائم‌مقام بازآفرینی شد و در آثار شاعران پس از او هم به فراوانی بازتاب یافته است. برای نمونه «میرزاده عشقی» با اشاره به تاریخ ایران باستان می‌سراید:

شوکت و آبرو و عزت ایران　　نکبت و ذلت ایران کنون می‌ریزد

(عشقی، ۱۳۳۱: ۵۱)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

با این ناهمسانی که قائم‌مقام هنگامی از نمادهای تمدن باستانی ایران بهره می‌گرفت که هنوز غبار از چهرهٔ تمدن کهن ایران به روش علمی زدوده نشده بود؛ ولی در میانهٔ دورهٔ قاجاریه، کاوش‌های باستان‌شناسان غربی جلوه‌هایی از فرهنگ و تمدّن ایران باستان را آشکار کرد و دانه‌ای را که قائم‌مقام برای برانگیختن شور خودباوری و عزت‌نفس نشانده بود، در باور اندیشمندان ایرانی بارور ساخت.

۳. نتیجه‌گیری

دلبستگی ابوالقاسم قائم‌مقام به ایران باستان کمتر به شیوه‌ای هرمنوتیک از سوی نویسندگان بررسی شده است. وی را می‌توان سلسله‌جنبان باستان‌گرایی در دورهٔ معاصر دانست که به‌ویژه از میانهٔ دورهٔ قاجاریه در نوشته‌ها و سروده‌های شاعران و نویسندگان بازتاب یافته است. قائم‌مقام از الفاظ دلپذیر و خوش‌آهنگ، کاربرد گزاره‌های کوتاه و روان، زدایش القاب و عبارات خسته‌کننده و ساخت ترکیباتی تازه بار دیگر شیرینی و لطافت نثر فارسی را زنده کرد و الگوهایی را با الهام‌پذیری از شاهنامه و داستان‌های تاریخ باستانی ایران برای اصلاح رفتار فرمانروایان و جامعه عرضه کرد. ارزش آثارش نیز بیشتر از برای بی‌پرده‌گویی اوست که فرومایگان و سیاستمداران بی‌کفایت را هجو می‌کند و با رویکرد به موضوعات سیاسی و اجتماعی زمینهٔ واقع‌گرایی در شعر فارسی را فراهم کرد. قائم‌مقام از حماسه‌های ملی ایران برای برانگیختن شور میهن‌پرستی استفاده کرد و یکی از برجسته‌ترین سویه‌های استفادهٔ قائم‌مقام از شاهنامه بهره‌گیری از شخصیت‌هایی مانند رستم، سهراب و اسفندیار است که نمادهای پایداری، دلیری و وفاداری به میهن هستند و او با اشاره به این اسطوره‌ها در تلاش بود تا ارزش‌های میهن‌پرستانه آنان را در جامعه ترویج دهد.

منابع

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- استعلامی، محمد (۱۳۵٦). ***بررسی ادبیات امروز ایران***، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۵۷). ***صدر التواریخ***، به کوشش محمد مشیری، تهران: روزبهان.
- ایرج پور، محمدابراهیم (۱۳۸۸). «کتاب‌شناسی یا کتاب نشناسی؟ نقد و نظری دربارهٔ کتاب‌شناسی قائم‌مقام فراهانی»، ***مجلهٔ کتاب ماه ادبیات***، ش ۳۰ (پیاپی ۱٤٤)، صص ۸۸-۹۳.
- آبادیان، حسین (۱۳۸۸) «مؤلفه‌های هویت ملی در برخی آثار مکتوب نیمهٔ نخست دورهٔ قاجار»، تهران: دانشگاه الزهرا، ***فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری***، ش ۳، صص ۱-۲۰.
- آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲). ***یا مرگ یا تجدّد؛ دفتری در شعر و ادب مشروطه***، تهران: اختران.
- آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۱۲۸۲ ق). ***مکتوبات کمال الدوله***، [نسخهٔ خطی]، محل نگهداری: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ دستیابی: ۱٤۸.
- آدمیت، فریدون (۱۳٤۸). ***امیرکبیر و ایران***، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.
- آرین پور، یحیی (۱۳۷۱). ***از صبا تا نیما***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات کتاب‌های حبیبی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷٦). ***سبک‌شناسی***، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- پیری، محمد (۱۳۸۰). «نگاهی به سیاست داخلی و خارجی میرزا ابوالقاسم فراهانی در عصر قاجار (قائم‌مقام دوم)»، ***زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان، مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان: ویژه‌نامهٔ تاریخ و علوم اجتماعی***، شمارهٔ ۱۵، صص ۸۷-۱۰۰.
- خورموجی، محمدجعفر (۱۳٦۳). ***حقایق الاخبار ناصری***، به کوشش حسین خدیو جم، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

- دنبلی، عبدالرزاق (۱۳۸۳). ***مآثر سلطانیه***، از روی نسخهٔ موزهٔ بریتانیا، به کوشش فیروز منصوری، تهران: اطلاعات.
- رضوانی، محمد اسماعیل (۱۳۵۵). «قائم‌مقام و فاضل‌خان گروسی»، ***ماهنامهٔ بررسی‌های تاریخی***، دورهٔ ۱۱، ش ٤، صص ۲۰۵- ۲۲۰.
- سبحانی، حسین (۱۳۸۸). ***کتاب‌شناسی قائم‌مقام***، اراک: کانون صدرا.
- سپهر، محمدتقی (۱۳٤۹). ***ناسخ التواریخ***، به کوشش جهانگیر قائم‌مقامی، تهران: امیرکبیر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹). ***سبک‌شناسی شعر***، چاپ پنجم، تهران: فردوس.
- علی‌زاده، محمدعلی و طرفداری، علی‌محمد (۱۳۸۹). «تبارشناسی مبانی هویت ملی در تاریخ‌نگاری ملی‌گرایانهٔ دوران قاجار و مشروطه»، ***فصلنامهٔ مطالعات سیاسی***، سال ۲، شمارهٔ ۷، صص ۱٦۱ تا ۱۷۱.
- فتحی، نصرت‌الله (۱۳۵۱). «دو خاطره از دو صدراعظم متشابه‌المقدرات؛ قائم‌مقام و امیرکبیر»، ***مجلهٔ خاطرات وحید***، ش ۷، صص ۳۰- ۳۵.
- فریزر، جیمز بیلی (۱۳٦٤). ***سفرنامهٔ فریزر***، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران: توس.
- قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم (قائم‌مقام دوم) (۱۳۷۲). ***دیوان اشعار میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی***؛ به انضمام مثنوی جلایرنامه، اهتمام بدرالدین یغمایی، چاپ دوم، تهران: شرق.
- قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم (قائم‌مقام دوم) (۱۳۷۳). ***منشآت میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام فراهانی***، کوشش سید بدرالدین یغمایی، چاپ دوم، تهران: شرق.
- قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم بن عیسی (بی‌تا، استنساخ قرن ۱۳) (۱۲۳۰ ق). ***دیباچهٔ رسالهٔ جهادیه [نسخهٔ خطی]***، محل نگهداری: تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، شمارهٔ دستیابی: ۱۱۹۹۱-۵.
- قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم بن عیسی (۱۲۸۱ ق). ***رسالهٔ شکوائیه [نسخهٔ خطی]***، محل نگهداری: تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، شمارهٔ دستیابی: ۱۱۹۹۱-۵.
- قائم‌مقام فراهانی، میرزا ابوالقاسم بن عیسی (۱۲۸۱ ق). ***رسالهٔ عروضیه [نسخهٔ خطی]***، محل نگهداری: تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، شمارهٔ دستیابی ۲۲۸۹۲/۳-۵.
- قائم‌مقامی، جهانگیر (۱۳٤۰). «قائم‌مقام و نامه‌های خصوصی او»، ***مجلهٔ یغما***، شمارهٔ ۱٦، صص ۳۷٦- ۳۷۲.
- قائم‌مقامی، جهانگیر (۱۳۵۳). «نگاهی به زندگانی قائم‌مقام فراهانی»، ***مجلهٔ راهنمای کتاب***، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۰۳- ۲۰٤.
- قنبریان، علی و قزلباشان، امین (۱٤۰۰). «تبیین و بررسی زندگانی و خدمات خاندان قائم‌مقام فراهانی»، ***مجلهٔ تاریخ‌نامهٔ خوارزمی***، سال ۹، شمارهٔ ۳٤، صص ۷۱ تا ۸۸.
- کلهر، محمدرضا بن محمدرحیم (۱۳۰۰ ق). ***مخزن‌الانشاء*** [چاپ سنگی]، محل نگهداری: تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران، شمارهٔ دستیابی: ۲۲۹۳۲-٦.
- لمبتون، آن. ک.س (۱۳۵۷). ***ایران عصر قاجار***، ترجمهٔ سیمین فصیحی، مشهد: جاودان خرد.
- محیط طباطبایی، محمد (۱۳۵۲). «قائم‌مقام شاعر مبدع»، ***ماهنامهٔ گوهر***، شمارهٔ ۱۰، صص ۹۸۹- ۱۰۰۱.
- مدرسی چهاردهی، مرتضی (۱۳۵٦). «شکایت‌نامهٔ قائم‌مقام فراهانی»، ***مجلهٔ ارمغان***، دورهٔ ٤٦، شمارهٔ ۱- ۱۲.
- مینوی، مجتبی (۱۳۳۳). «دو نامهٔ تاریخی از میرزا ابوالقاسم قائم‌مقام»، ***ماهنامهٔ یغما***، شمارهٔ ۱۰ (صص ٤۸۵- ٤۹۰) و شمارهٔ ۷ (٤۳۸- ٤٤۷).
- نسوی، محمد بن احمد (۱۳۲٤). ***سیرهٔ جلال‌الدین یا تاریخ جلالی***، ترجمهٔ محمدعلی ناصح، کوشش خطیب رهبر، تهران: سعدی.

بررسی استعاره‌های پیچیده در نی نامهٔ مولوی و نقش آن در الگوی تفکر غیر خطی براساس نظریهٔ سیستم‌های پیچیده

محمدباقر موحدی مهرآبادی

استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

M.movahedi@pnu.ac.ir

صدیقه جمشیدی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره، تهران، ایران

sdjamshidi@yahoo.com

چکیده

این مقاله به بررسی و تحلیل استعاره‌های پیچیده در شعر نی‌نامه مولانا و نقش آن‌ها در تغییر الگوی تفکر براساس نظریه سیستم‌های پیچیده می‌پردازد. استعاره‌های پیچیده، به‌عنوان ساختارهای زبانی چندلایه، می‌توانند الگوهای فکری غیرخطی را در ذهن مخاطب تقویت کنند. در این پژوهش، ابتدا مفهوم استعاره‌های پیچیده و ویژگی‌های آن‌ها در چارچوب نظریه سیستم‌های پیچیده تبیین می‌شود. سپس با تحلیل نمونه‌هایی از ابیات نی‌نامه، نحوه تأثیر این استعاره‌ها بر شکل‌گیری تفکر غیرخطی و پویای مخاطبان بررسی خواهد شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که مولانا از استعاره‌های پیچیده برای ایجاد شبکه‌ای از معانی مرتبط استفاده می‌کند که مخاطب را به درک‌های چندلایه و پویا هدایت می‌کند. این امر نه‌تنها در دریافت معنایی شعر تأثیر دارد، بلکه به تغییر نگرش و تقویت تفکر غیرخطی نیز منجر می‌شود. درنهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه با ایجاد تعامل میان لایه‌های مختلف معنا و تجربه، می‌توانند به‌عنوان ابزاری برای تغییر الگوی تفکر در نظر گرفته شوند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: نی‌نامه، استعاره‌های پیچیده، نظریه سیستم‌های پیچیده، تفکر غیرخطی، مولوی

۱. مقدمه

ادبیات همواره یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای انتقال معنا، گسترش مرزهای شناختی و تغییر نگرش‌های انسانی بوده است. از دیرباز، شاعران و نویسندگان کوشیده‌اند با استفاده از ابزارهای زبانی، تصورات، احساسات و مفاهیم عمیق فلسفی، اجتماعی و عرفانی را در قالب کلمات بیان کنند. در این میان، استعاره به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین و تأثیرگذارترین ابزارهای بیانی، نقش برجسته‌ای در شکل‌دهی به تفکر، ایجاد درک جدید و تغییر نگرش مخاطبان داشته است. استعاره‌ها، به‌ویژه زمانی که از پیچیدگی ساختاری و مفهومی برخوردار باشند، قادرند تفکر خطی و تک‌بعدی را به چالش کشیده و مخاطب را به‌سوی نوعی تفکر شبکه‌ای و

چندلایه سوق دهند. استعاره‌های پیچیده، به‌دلیل ماهیت چندلایه، ارتباطات درونی پویـا و ظرفیت ایجاد معانی نوظهور، فراتر از کاربردهای رایج زبانی عمل کرده و به ابزاری قدرتمند برای ایجاد تحول در تفکر تبدیل می‌شوند.

یکی از برجسته‌ترین شاعران فارسی که به شکلی هنرمندانه و عمیق از استعاره‌های پیچیده بهره گرفته، مولانا جلال‌الدین محمد بلخی است. آثار مولانا، به‌ویژه مثنوی معنوی، نه‌تنها از نظر زبان‌شناختی و ادبی دارای ارزش است، بلکه از جنبه‌های شناختی، فلسفی و عرفانی نیز اهمیت بسزایی دارد. مثنوی معنوی سرشار از استعاره‌هایی است که مخاطب را از سطوح سطحی معنا فراتر برده و به تفکری ژرف و چندلایه هدایت می‌کند. در این میان، نی‌نامه، به‌عنوان بخش آغازین مثنوی، جایگاهی ویژه دارد. این بخش نه‌تنها مقدمه‌ای بر اندیشه‌های مولاناست، بلکه به‌مثابهٔ متنی مستقل، دربردارنده مفاهیمی است که در قالب استعاره‌های پیچیده ارائه شده‌اند. نی که عنصر مرکزی نی‌نامه است، در نگاه نخست، تنها یک ساز موسیقایی به نظر می‌رسد، اما در چارچوب اندیشه‌های مولانا، این استعاره به لایه‌های مختلفی از معنا پیوند می‌خورد. نی نمادی از انسان سالک است که از اصل خود جدا شده و در اشتیاق بازگشت به منشأ حقیقی خود، در رنج و سوز می‌گدازد؛ اما این استعاره در ساختاری خطی باقی نمی‌ماند، بلکه با مفاهیمی همچون عشق، فنا، وصال، معرفت و تحول روحی پیوند می‌خورد و در شبکه‌ای از ارتباطات معنایی قرار می‌گیرد که تأویل‌های متعددی را امکان‌پذیر می‌سازد.

در تحلیل چنین استعاره‌هایی، نیازمند چارچوبی نظری هستیم که بتواند روابط پیچیده و پویای آن‌ها را بررسی کند. یکی از مناسب‌ترین رویکردها برای تحلیل استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه، نظریه سیستم‌های پیچیده است. این نظریه که در علوم مختلفی همچون ریاضیات، فیزیک، زیست‌شناسی، علوم شناختی و علوم اجتماعی کاربرد دارد، بر بررسی سیستم‌هایی تأکید می‌کند که از تعاملات پویا میان اجزای مختلف تشکیل شده‌اند. این سیستم‌ها ویژگی‌هایی همچون خودسازماندهی، تعاملات غیرخطی، وابستگی متقابل و ظهوردارند که موجب پدید آمدن الگوهای معنایی پویا و ساختارهای غیرقابل پیش‌بینی می‌شوند. استعاره‌های پیچیده نیز به‌طور مشابه، معناهای خود را به‌صورت ایستا و منفرد ارائه نمی‌دهند، بلکه در تعامل با سایر عناصر متنی و شناختی، معناهای نوظهوری را تولید می‌کنند. در چنین چارچوبی، مخاطب صرفاً دریافت‌کننده‌ای منفعل نیست، بلکه در فرایند معناپردازی مشارکت کرده و بسته به زمینه‌های شناختی و تجربی خود، معانی متفاوتی از متن برداشت می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

نی‌نامه، سرآغاز مثنوی معنوی مولانا، یکی از عمیق‌ترین متون عرفانی است که ساختار پیچیده آن، امکان تحلیل از دیدگاه‌های گوناگون را فراهم می‌کند. در جهان مدرن که پیچیدگی و عدم قطعیت از ویژگی‌های بنیادین زندگی هستند، تحلیل متونی همچون نی‌نامه، می‌تواند به درک بهتر سازوکارهای تفکر انسان کمک کند. مولانا، نی را به‌عنوان نمادی از انسان جداافتاده از اصل خویش معرفی می‌کند و از طریق این استعاره، به بیان مفاهیم بنیادین چون غربت روح، جست‌وجوی حقیقت و پیوند میان فرد و کل هستی می‌پردازد:

بشنو این نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌ها حکایت می‌کند

(مولانا، دفتر اول، بیت ۱)

این بیت نشان‌دهنده دغدغه بنیادین انسان برای یافتن معنای هستی و اتصال دوباره به منبع اصلی خود است. در این پژوهش، با استفاده از نظریه سیستم‌های پیچیده، ویژگی‌های ساختاری و مفهومی نی‌نامه تحلیل شده و تأثیر آن بر تفکر انسان بررسی می‌شود. در این راستا، ابتدا مفهوم استعاره‌های پیچیده و ویژگی‌های آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس نمونه‌هایی از ابیات نی‌نامه تحلیل

می‌شوند تا نشان داده شود که چگونه‌این استعاره‌ها در ساختاری شبکه‌ای و پویا عمل کرده و مخاطب را به تفکری چندلایه و غیرخطی سوق می‌دهند. از سوی دیگر، نظریه سیستم‌های پیچیده به‌عنوان یک رویکرد نوین در علوم انسانی و اجتماعی، می‌تواند به تحلیل و درک بهتر این آثار پیچیده کمک کند. این نظریه به تعاملات پیچیده، خودسازماندهٔ و عدم قطعیت در سیستم‌ها اشاره دارد که می‌توان آن را به‌خوبی بر ساختار نی‌نامه تطبیق داد. نظریه سیستم‌های پیچیده درزمینهٔ تعلیم و تربیت می‌تواند تأثیرات عمیقی در پرورش تفکر انتقادی، شبکه‌ای و خلاقانه در دانش‌آموزان ایجاد کند (پارکینسون و همکاران، ۲۰۱۸).

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که مولانا با بهره‌گیری از استعاره‌های پیچیده، نه‌تنها مفاهیم عرفانی و فلسفی را در قالبی هنری و شاعرانه ارائه کرده، بلکه ساختاری از تفکر را شکل داده که مخاطب را از مسیرهای آشنای تفکر خطی خارج کرده و به الگوهایی از تفکر شبکه‌ای و پویا هدایت می‌کند.

۱-۱. ضرورت و اهمیت پژوهش

تفکر غیرخطی[۱] به شیوه‌ای از اندیشیدن گفته می‌شود که بر ارتباطات شبکه‌ای، الگوهای پیچیده و درک روابط چندلایه استوار است. برخلاف تفکر خطی که بر زنجیرهٔ علت و معلولی مستقیم تأکید دارد، تفکر غیرخطی به روندهای چندجهتی، بازخوردهای متقابل و تعاملات غیرمنتظره توجه می‌کند (Kauffman, ۱۹۹۳).

در نی‌نامه، معانی استعاری نه‌تنها در یک مسیر مشخص حرکت نمی‌کنند، بلکه در یک ساختار شبکه‌ای به هم متصل هستند. این ویژگی، خواننده را به نوعی تفکر غیرخطی سوق می‌دهد که در آن کشف معنا نیازمند بررسی چندلایه‌ای متن است؛ و نیز در تحلیل استعاره‌های نی‌نامه مولانا از منظر نظریه سیستم‌های پیچیده می‌تواند افق‌های جدیدی را در مطالعات ادبی، شناختی و فلسفی بگشاید. اهمیت این پژوهش را می‌توان از چند منظر بررسی کرد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱- توسعهٔ تحلیل ادبی بر مبنای نظریه‌های شناختی و پیچیدگی

استعاره‌های پیچیده نقش مهمی در شناخت و ساختار تفکر ایفا می‌کنند. تحلیل آن‌ها با استفاده از نظریه سیستم‌های پیچیده می‌تواند به فهم عمیق‌تری از نحوه شکل‌گیری معنا در متون ادبی منجر شود.

www.anjomanfarsi.ir

۲- بررسی نقش استعاره در تحول تفکر و شناخت مخاطب

استعاره‌های نی‌نامه نه‌تنها ابزارهایی برای بیان مفاهیم عرفانی هستند، بلکه سازوکاری برای ایجاد تحول در تفکر مخاطب فراهم می‌کنند. این پژوهش می‌تواند نشان دهد که چگونه استعاره‌های پیچیده باعث شکل‌گیری الگوهای تفکر غیرخطی و شبکه‌ای می‌شوند.

۳ – مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ زبان، ادبیات و علوم شناختی

این پژوهش می‌تواند در مطالعات میان‌رشته‌ای، به‌ویژه در حوزه‌های علوم شناختی، زبان‌شناسی شناختی و فلسفه ذهن، مورد استفاده قرار گیرد و نقش استعاره‌ها را در تحول شناخت و اندیشه برجسته کند.

۱ - ۲. مروری بر پیشینه تحقیق

۱. Nonlinear Thinking

تحقیقات مختلفی درزمینهٔ تحلیل متون ادبی با استفاده از نظریه‌های مختلف صورت گرفته است. در حوزه سیستم‌های پیچیده، برخی از پژوهشگران بر تأثیر این نظریه در آموزش‌وپرورش تأکید کرده‌اند. برای مثال، تحقیقات جین کینگ (۲۰۱۲) به تحلیل آثار ادبی از منظر سیستم‌های پیچیده پرداخته و نشان داده است که این آثار قادر به تحریک تفکر خلاق و انتقادی هستند. همچنین، در بررسی‌های جدیدتری که توسط رابرتسون (۲۰۱۷) انجام شده، به ارتباط میان تعاملات معنایی و خودسازماندهٔ در متون عرفانی اشاره شده است.

راسخی و بابک معین (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ای با عنوان، تحلیل نظام‌های نشانه‌شناختی با رویکرد نظریه سیستم‌های پیچیده و کاربردهای آن در مطالعات هنری؛ در این پایان‌نامه ابتدا با شرح خصوصیات و تعاریف علمی نظریه سیستم‌های پیچیده، به بررسی و مقایسه خصوصیات نظام‌های نشانه‌شناختی با الگوها و مشخصه‌های سیستم‌های پیچیده تکاملی پرداخته شده است. از پیچیده و تکاملی بودن سیستم‌های نشان‌های می‌توان نتیجه گرفت که نمادها و نشانه‌های زبانی و غیرزبانی در فرایندهای درزمانی و تاریخی با یکدیگر بر سر تکثیر در قلمروی وسیع‌تر، رقابت داشته و در خلال این فرایند رقابت دچار تغییرات یا به عبارت دیگر جهش می‌شوند؛ از میان این نسخه‌های جهش‌یافته که در رقابت با یکدیگرند آن دسته در فرایند انتخاب طبیعی پالایش می‌شوند که به شکلی عام، سازگارتر با محیط بوده و بدین ترتیب شانس تکثیر و بقای بیشتری می‌یابند.

کریم زاده و طایفی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان، نقد حکایت شیخ صنعان عطار نیشابوری بر مبنای نظریه سیستم‌های پیچیده، در این پژوهش به نقد این حکایت به روش تحلیل کیفی پرداخته و با سنجش ظرفیت‌های پنهان آن نشات داده است که این حکایت یک سیستم اجتماعی پیچیده است که رفتاری غیرخطی و پیش بینی ناپذیر دارد؛ با بررسی دقیق عناصر آن و ارتباط‌های نامنظم و پیچیده آنها، از پیچیدگی شان کاسته می‌شود و می‌توانیم به فهم عمیقی از متن دست یابیم.

طایفی (۱۴۰۱) در پژوهشی با عنوان نقد منظومه خسرو و شیرین نظامی بر مبنای نظریه سیستم‌های پیچیده، به روش تحلیل کیفی با نقد روایت خسرو و شیرین در بستر نظریه سیستم‌های پیچیده، پیش بینی ناپذیری رخدادهای آن تحلیل و با تأکید بر تعاملات بین اجزا داستان، هویت آن‌ها و کلیت سیستم و آشوبناکی آن تعیین شده است.

دهمرده و اقتصاد (۱۴۰۱) در پژوهش نقش پیشنه فرهنگی آموزشی در تمایل به برقراری ارتباط در کلاس‌های بر خط زبان فارسی در کره با تکیه بر نظریه سیستم‌های پویای پیچیده، با تکیه بر نظریه سیستم‌های پویای پیچیده دبات، به بررسی عوامل مهم در تمایل به برقراری ارتباط در کلاس‌های برخط زبان فارسی مقدماتی در دانشگاه کرده که متشکل ز دانشجویانی از ملیت‌های مختلف است پرداخته و در کنار بررسی متغیرهای مؤثر در تمایل زبان آموزان به برقراری ارتباط بصورت کلی، به بررسی نقس نمایه زبانی و پیشینه فرهنگی /آموزشی زبان آموزان در تمایل آن‌ها به برقراری ارتباط می‌پردازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲. روش تحقیق

این پژوهش به‌منظور بررسی و تحلیل استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه مولانا براساس نظریهٔ سیستم‌های پیچیده، از یک رویکرد کیفی و تحلیلی-توصیفی بهره می‌برد. روش تحقیق در این مطالعه شامل مراحل زیر است:

۲ - ۱. نوع تحقیق

این پژوهش از نوع کیفی[۱] و تحلیلی-توصیفی[۲] است. پژوهش‌های کیفی بر تفسیر، معنا و الگوهای نهفته در متن تأکید دارند و به بررسی عمیق پدیده‌های زبانی و ادبی در بسترهای مختلف می‌پردازند. روش تحلیلی-توصیفی نیز در این پژوهش به‌کار رفته تا استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه به‌صورت دقیق تحلیل شوند و نقش آن‌ها در تغییر الگوی تفکر مورد بررسی قرار گیرد.

۲ - ۲. جامعهٔ مورد مطالعه

جامعهٔ مورد مطالعه این پژوهش، نی‌نامه مولانا، یعنی بخش آغازین مثنوی معنوی است. این بخش به‌عنوان یکی از نمادین‌ترین و غنی‌ترین قسمت‌های مثنوی، دارای استعاره‌های پیچیده متعددی است که ساختاری چندلایه دارند و می‌توانند در چارچوب نظریه سیستم‌های پیچیده تحلیل شوند.

۲ - ۳. روش گردآوری داده‌ها

داده‌های این پژوهش از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و بررسی متون تخصصی جمع‌آوری شده است. منابع مورد استفاده شامل:

نسخه‌های معتبر مثنوی معنوی

مقالات علمی مرتبط با استعاره‌های پیچیده ونظریه سیستم‌های پیچیده

کتاب‌هاو پژوهش‌های مرتبط با زبان‌شناسی شناختی، استعاره‌شناسی وادبیات عرفانی

تفاسیر مختلف از نی‌نامه ودیدگاه‌های اندیشمندان دربارهٔ مفاهیم عرفانی آن

۲ - ٤. روش تحلیل داده‌ها

تحلیل داده‌ها در این پژوهش براساس روش تحلیل محتوا[۳] و تحلیل تطبیقی[٤] انجام شده است:

تحلیل محتوا: ابیات نی‌نامه به‌صورت دقیق بررسی شده و استعاره‌های پیچیدهٔ آن شناسایی شده‌اند. سپس این استعاره‌ها از نظر ساختار، لایه‌های معنایی وارتباطات درونی تحلیل شده‌اند.

تحلیل تطبیقی: استعاره‌های نی‌نامه در چارچوب نظریه سیستم‌های پیچیده مورد بررسی قرار گرفته‌اند و ویژگی‌هایی همچون خودسازماندهی، تعاملات غیرخطی، وابستگی متقابل و ظهور معنا در آن‌ها تحلیل شده است.

۲ - ۵. معیارهای انتخاب نمونه‌ها

برای انتخاب نمونه‌های تحلیلی از نی‌نامه، معیارهای زیر در نظر گرفته شده‌اند:

پیچیدگی استعاری: ابیاتی انتخاب شده‌اند که دارای استعاره‌های چندلایه و شبکه‌ای باشند.

۱. Qualitative Research

۲. Descriptive-Analytical

۳. Content Analysis

٤. Comparative Analysis

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.farsiconf.ir

ارتباط با نظریه سیستم‌های پیچیده: نمونه‌هایی انتخاب شده‌اند که در آن‌ها تعاملات غیرخطی، پویایی معنایی و شکل‌گیری معانی نوظهور مشاهده شود.

اهمیت در ساختار کلی نی‌نامه: نمونه‌هایی که نقش کلیدی در انتقال مفاهیم اصلی نی‌نامه دارند.

۳. چارچوب نظری پژوهش

این پژوهش از نظریه سیستم‌های پیچیده[۱] به‌عنوان چارچوب نظری بهره می‌برد. نظریه سیستم‌های پیچیده به تحلیل سیستم‌هایی می‌پردازد که دارای تعاملات غیرخطی، خودسازماندهٔ و پویایی هستند. استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه نیز به‌صورت یک سیستم پیچیده عمل می‌کنند که معانی آن‌ها نه‌تنها به‌صورت خطی، بلکه به شکل شبکه‌ای و وابسته به سایر اجزای متن شکل می‌گیرند.

۳-۱. نظریهٔ سیستم‌های پیچیده

در گذشته دانشمندان، جهان را مجموع‌های از سیستم‌هایی تصور می‌کردند که طبق قوانین جبری طبیعت به طریقی مشخص و قابل پیش‌بینی در حرکت هستند. به‌عبارتی، معلول‌ها به‌صورت خطی، فرایند عمل خاصی هستند، ولی اکنون آن‌ها به نقش خلاق بی‌نظمی و آشوب تکیه می‌کنند و کل جهان را مجموعه‌ای سیستم‌های خلاق و خودسامانده می‌دانند. این علم نوین، تئوری پیچیدگی با پویایی‌های غیرخطی نامیده شده است (خاشعی و هرندی،۱۳۹۵: ۹۹).

نظریه پیچیدگی، نوعی شیوهٔ تفکر، نوعی دیدن عالم به سیاق ثابت و نظم نیست، بلکه با بی‌ثباتی و نوسان منطبق است. پیچیدگی جهان در تضاد با سادگی قوانین فیزیکی قرار دارد. این نظریه به گروهی از نظریه‌های مرتبط به هم مانند نظریه خطا، آشوب، اطلاعات، سلسله مراتب و خودسازماندهٔ بازمی‌گردد که از زمینه‌های مختلف علمی نظیر فیزیک، شیمی، ریاضیات، زیستشناسی و بوم‌شناسی سرچشمه می‌گیرند (داورپناه، ۱۳۹۵: ۵۸)

در مقام ادراک سامانه‌های پیچیده، پدیده‌هایی با عناصر زیاد هستند کاه در آن عناصر در ساختاری چند سطحی و سلسله‌مراتبی سازماندهٔ شده‌اند. صفت پیچیده برای سیستم مبین این حقیقت است که مسائل آن سیستم را نمی‌توان تنها به کمک روابط کمی بیان کرد و ارزش‌های کیفی نیز در آن اهمیت قابل توجهی دارند (خاشعی و هرندی، ۱۳۹۵: ۱۰۲). انسان و جوامع انسانی از نظرگاه‌های جدید، سیستم‌های باز هستند که همانند سایر سیستم‌های متعالی، خواصی همچون سلسله‌مراتب، نظام، قانونمندی و پویایی دارند. سیستم‌های اجتماعی علاوه بر آنکه در مقابل محیط خارج، سیستم‌های باز هستند، در درون نیز باز هستند. مقصود از بازبودن یاک سیستم اجتماعی آن است که بین اجزاء خود سیستم نیز مبادلات ماده و انرژی و اطلاعات وجود دارد. علاوه بر آن مبادلات مزبور در تقدیر سیستم و تحولات آن نقش بسیار عمده‌ای دارند (فرشادی، ۱۳۶۲: ۱۸۹).

در نظریهٔ متفکران سیستمی، جامعه پدیده‌ای است که پیچیده خوانده می‌شود؛ به این دلیل که تعداد زیادی از متغیرهای ناهمگن را در بردارد که با هرگونه توصیف و تبیین استاتیک ناسازگار است. به طبع، چنین سیستم پیچیده‌ای بیش از هر زمان با تغییر و پو یایی و عدم تعادل صرف مواجه است؛ پس دیگر جایی برای نگرش استاتیک به جامعه وجود نخواهد داشت (بختیاری و اکبری، ۱۳۹۳:

۱.Complex Systems Theory

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۴۷). نظریهٔ سیستم‌های پیچیده به مطالعه سیستم‌هایی می‌پردازد که از اجزای متعددی تشکیل شده‌اند و این اجزا با تعاملات غیرخطی و پویا، رفتارهای کلی سیستم را تعیین می‌کنند.

۳-۲. ویژگی‌های سیستم‌های پیچیده

تعاملات غیرخطی: تغییر در یک جزء می‌تواند تأثیرات غیرمنتظره وغیرمستقیمی بر سایر اجزا داشته باشد.
خودسازمان‌دهی: سیستم بدون نیاز به کنترل مرکزی می‌تواند به الگوها و ساختارهای منظم دست یابد.
ظهور۱: ویژگی‌ها و رفتارهایی در سطح کل سیستم ظاهر می‌شوند که قابل پیش‌بینی از اجزای منفرد نیستند.
حساسیت به شرایط اولیه: تغییرات کوچک در شرایط اولیه می‌تواند منجر به تفاوت‌های بزرگ در رفتار سیستم شود.

۳-۳. ارتباط نظریهٔ سیستم‌های پیچیده با تفکر غیرخطی

تفکر غیرخطی، برخلاف تفکر خطی که بر روابط علت و معلولی ساده تأکید دارد، به بررسی روابط پیچیده، چندلایه و پویای میان اجزا می‌پردازد (Capra & Luisi, ۲۰۱٤) این نوع تفکر در مواجهه با پدیده‌های پیچیده، از الگوهای شبکه‌ای بهره می‌گیرد و به تعاملات پویا بین عناصر توجه دارد. نظریه سیستم‌های پیچیده، با تأکید بر ویژگی‌هایی همچون تعاملات غیرخطی و پویایی سیستم، بستری برای تقویت تفکر غیرخطی فراهم می‌کند (Kauffman, ۱۹۹۳).

نظریه سیستم‌های پیچیده بر مطالعه سیستم‌هایی متمرکز است که از اجزای متعدد با تعاملات غیرخطی تشکیل شده‌اند و ویژگی‌هایی همچون خودسازمان‌دهی، ظهور و حساسیت به شرایط اولیه را دارند (Mitchell,۲۰۰۹). در این ارتباط می‌توان گفت تفکر غیرخطی به شیوه‌ای از اندیشیدن اشاره دارد که روابط پیچیده و غیرمستقیم بین اجزا را در نظر می‌گیرد و از الگوهای ساده و خطی فراتر می‌رود. نظریهٔ سیستم‌های پیچیده با تأکید بر تعاملات غیرخطی و پویایی سیستم‌ها، پایه‌ای برای توسعه تفکر غیرخطی فراهم می‌کند. این نوع تفکر به ما امکان می‌دهد تا پدیده‌های پیچیده را بهتر درک کرده و راه‌حل‌های خلاقانه‌تری برای مسائل پیچیده ارائه دهیم.

www.anjomanfarsi.ir

۳-٤. کاربرد نظریهٔ سیستم‌های پیچیده در تحلیل متون ادبی

در حوزهٔ ادبیات، نظریه سیستم‌های پیچیده می‌تواند به تحلیل متون ادبی کمک کند. متون ادبی به‌عنوان سیستم‌های پیچیده‌ای در نظر گرفته می‌شوند که اجزای مختلف آن‌ها (مانند شخصیت‌ها، رویدادها و تم‌ها) با هم در تعامل هستند و معانی و تفسیرهای متعددی را ایجاد می‌کنند. با استفاده از این نظریه، می‌توان به درک بهتری از ساختارهای پیچیده متون و نحوه تأثیرگذاری آن‌ها بر مخاطب دست یافت.

متون ادبی، به‌ویژه آن‌هایی که دارای ساختار استعاری پیچیده هستند را می‌توان به‌عنوان سیستم‌های پیچیده‌ای در نظر گرفت که در آن، عناصر مختلف متن (مانند استعاره‌ها، شخصیت‌ها و رویدادها) با هم در تعامل هستند و معانی متعددی را تولید می‌کنند (Turner,۱۹۹٦). این تعاملات باعث ایجاد شبکه‌ای از ارتباطات معنایی می‌شود که خواننده را به‌سمت تفسیری پویا و چندلایه از

\Emergence

متن سوق می‌دهد (Stockwell,۲۰۰۲). از این منظر، استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه مولانا نیز مانند یک سیستم پیچیده عمل می‌کنند که در آن، معانی از طریق تعاملات درون‌متنی و برون‌متنی شکل می‌گیرند و مخاطب را به تفکری غیرخطی هدایت می‌کنند (Gibbs, ۲۰۰۸).

٤. استعاره‌های پیچیده و ویژگی‌های آن‌ها

در علوم شناختی، استعاره‌ها به‌عنوان ابزارهای فکری شناخته می‌شوند که بر نحوه پردازش اطلاعات تأثیر می‌گذارند. استعاره‌های پیچیده، به دلیل ایجاد شبکه‌های معنایی گسترده، موجب انعطاف‌پذیری ذهنی و بهبود یادگیری می‌شوند (پارکینسون و همکاران، ۲۰۱۸). فیلسوفانی همچون هایدگر و گادامر معتقدند که استعاره‌ها نقشی اساسی در شناخت و تفسیر جهان دارند. در سنت عرفانی فارسی، بسیاری از مفاهیم انتزاعی از طریق استعاره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند که باعث درک عمیق‌تر از هستی می‌شوند.

٤ - ١. چندمعنایی و انعطاف‌پذیری شناختی

یکی از ویژگی‌های کلیدی استعاره‌های پیچیده، چندمعنایی آن‌هاست. این استعاره‌ها، برخلاف بیان مستقیم، معانی متعددی را در خود جای داده و بستری برای تفاسیر گوناگون فراهم می‌کنند (غفاری، ۱۳۹۴).

مثال: استعاره شراب در شعر حافظ

حافظ از «شراب» به‌عنوان نمادی چندلایه استفاده می‌کند که بسته به موقعیت، می‌تواند به مستی عرفانی، رهایی از قید و بندهای ذهنی یا حقیقتی پوشیده اشاره داشته باشد:

بیا تا گل برافشانیم و می‌در ساغر اندازیم فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

(حافظ، غزل ۲۳۴)

این نوع استعاره‌ها ذهن مخاطب را به کشف لایه‌های مختلف معنا دعوت کرده و تفکر غیرخطی را تقویت می‌کنند.

٤ - ٢. تعاملات شبکه‌ای و پیوندهای مفهومی

در نظریهٔ سیستم‌های پیچیده، مفاهیم به‌طور شبکه‌ای با یکدیگر ارتباط دارند و یک مفهوم می‌تواند به‌صورت همزمان با چندین مفهوم دیگر پیوند بخورد (بختیاریان و اکبری، ۱۳۹۳). استعاره‌های پیچیده نیز چنین ویژگی‌ای دارند، زیرا به‌جای ارائه معنای ثابت، بستری برای تعامل و ارتباط مفاهیم مختلف ایجاد می‌کنند.

جدول ۱ : مقایسهٔ استعاره‌های ساده و پیچیده در ادبیات فارسی

ویژگی	استعاره ساده	استعاره پیچیده
تعداد معانی	یک یا دو معنا	معانی متعدد و وابسته به زمینه
ارتباط با سایر مفاهیم	محدود و مشخص	شبکه‌ای و چندلایه
تأثیر بر خواننده	ایجاد تصویر ذهنی ثابت	تحریک تفکر چندبعدی
نمونه	«گل» به‌عنوان زیبایی	«نی» به‌عنوان انسان، روح، سفر عرفانی و فراق

٤ - ٣. تأثیر استعاره‌های پیچیده بر تفکر غیرخطی

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۰ و ۳۱ شهریور و اول مهر ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تفکر غیرخطی نوعی شیوه اندیشیدن است که در آن معنا از طریق شبکه‌ای از ارتباطات استعاری و تداعی‌های معنایی شکل می‌گیرد، نه از طریق یک مسیر علیت خطی (Kauffman, ۱۹۹۳). در نظام عرفانی مولوی، معنا به‌گونه‌ای پویا و وابسته به تجربه مخاطب تغییر می‌کند. به همین دلیل، نی‌نامه را نمی‌توان تنها مجموعه‌ای از ابیات مستقل در نظر گرفت، بلکه استعاره‌ها و مضامین آن در یک ساختار پیچیده و وابسته به هم معنا می‌یابند.

٤ -٤. شکستن ساختارهای خطی تفکر

استعاره‌های پیچیده، از طریق ایجاد لایه‌های معنایی متداخل، ساختارهای خطی تفکر را در هم می‌شکنند. این نوع استعاره‌ها، به‌جای ارائه پاسخ قطعی، خواننده را به جست‌وجوی معانی مختلف و کشف ارتباطات پنهان دعوت می‌کنند (رابرتسون، ۲۰۱۷).

٤ - ٥. تحریک خلاقیت و تفکر واگرا

تفکر غیرخطی ارتباط نزدیکی با خلاقیت دارد، زیرا به افراد امکان می‌دهد تا خارج از الگوهای رایج بیندیشند. استعاره‌های پیچیده، با ایجاد معانی چندگانه و تعاملات شبکه‌ای، تفکر واگرا را تقویت می‌کنند.

(استعاره‌های پیچیده) ⟶ (چندمعنایی) ⟶ (انعطاف شناختی)

↓

(شبکه‌ای بودن مفاهیم) ⟶ (ارتباطات پنهان)

↓

(تفکر غیرخطی) ⟶ (خلاقیت و نوآوری)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

٤ - ٦. تحلیل فرکانس استعاره‌ها در نی‌نامه

برای تحلیل دقیق‌تر استعاره‌ها در نی‌نامه، لازم است که فراوانی و توزیع این استعاره‌ها بررسی شود. در جدول زیر، برخی از مهم‌ترین استعاره‌های نی‌نامه به همراه تعداد دفعات استفاده و معانی مرتبط آورده شده است:

استعاره	نمونه بیت	مفهوم عرفانی	تعداد دفعات استفاده در نی‌نامه
نی	"بشنو این نی چون شکایت می‌کند / از جدایی‌ها حکایت می‌کند"	روح انسانی، سالک	۶ بار
نیستان	"کز نیستان تا مرا ببریده‌اند / در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند"	عالم روحانی، جایگاه اصلی انسان	۲ بار
آتش	"آتشیست این بانگ نای و نیست باد"	عشق الهی، سوز درون	۳ بار
آب	"هر که جز ماهٔ ز آبش سیر شد / هر که بی‌روزیست روزش دیر شد"	فیض الهی، زندگی معنوی	۴ بار
درد	"هر کسی کو دور ماند از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش"	نیاز به وصال الهی	۳ بار

(منبع: تحلیل داده‌های نی‌نامه از نسخه مثنوی معنوی تصحیح نیکلسون)

تحلیل استعاره‌ها در نی‌نامه نشان می‌دهد که استعاره‌های پیچیده اغلب به‌صورت شبکه‌ای با یکدیگر پیوند دارند. این ویژگی باعث می‌شود که معنا در نی‌نامه به‌صورت پویا و غیرخطی گسترش یابد. برای مثال:

استعارهٔ "نی"بااستعاره‌های"نیستان"، "آتش"و "آب" ارتباط معنایی دارد. نی از نیستان جدا شده، اما با آتش عشق الهی به صدا در می‌آید و درنهایت با آب معرفت سیراب می‌شود.

درمقایسه با سایر آثار مولوی، مشخص می‌شود که نی‌نامه از نظر تراکم استعاره‌ای، یکی از متراکم‌ترین بخش‌های مثنوی محسوب می‌شود. به‌عنوان نمونه، استعاره‌های نی‌نامه با دیباچهٔ دفتر سوم مثنوی که به عشق می‌پردازد، شباهت بسیاری دارد (Moosa, ۱۹۸۱). برای تحلیل کمی، می‌توان از روش‌های تحلیل متن و مدل‌سازی معنایی استفاده کرد. برخی مطالعات پیشین نشان داده‌اند که مولوی به‌طور میانگین در هر ده بیت، حداقل دو استعارهٔ پیچیده به‌کار می‌برد (Safavi,۲۰۰٦).

٤ -۷. بررسی ویژگی‌های تفکر غیرخطی در نی‌نامه براساس نظریه سیستم‌های پیچیده

سیستم‌های پیچیده دارای ویژگی‌هایی همچون چندمعنایی، خودسازماندهی، تعاملات غیرخطی و شبکه‌ای بودن هستند (پارکینسون و همکاران، ۲۰۱۸). این ویژگی‌ها، نه‌تنها در علوم طبیعی، بلکه در متون ادبی و عرفانی نیز قابل مشاهده‌اند (رابرتسون، ۲۰۱۷). براساس تحلیل استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه می‌توان گفت که مولوی با استفاده از این استعاره‌ها، خواننده را از تفکر خطی و منطقی به‌سوی تفکر شبکه‌ای و چندلایه‌ای هدایت می‌کند.

الف) خاصیت ظهور[۱]: در نظریه سیستم‌های پیچیده، خاصیت ظهور به پدیده‌ای اشاره دارد که معنا یا الگوهایی در یک کل بزرگ‌تر شکل می‌گیرند که از اجزای منفرد آن قابل پیش‌بینی نیستند (Holland,۱۹۹۸). در نی‌نامه، استعاره‌ها مانند نی، نیستان، بریدگی نی و عشق در کنار هم یک نظام معنایی پویا را شکل می‌دهند که نمی‌توان هریک را به‌صورت جداگانه درک کرد.

مثال:

استعاره «نی» تنها به معنای یک ساز موسیقایی نیست، بلکه در پیوند با استعاره «نیستان» و «بریدگی نی» معنای سالک، جدایی از اصل و درد فراق را می‌یابد. این ساختار استعاری باعث ظهور معانی جدیدی در ذهن مخاطب می‌شود که خارج از مجموعه ابیات مستقل است.

ب) شبکه‌ای بودن معنا: یکی از ویژگی‌های تفکر غیرخطی، شبکه‌ای بودن ارتباط مفاهیم است. در نی‌نامه، استعاره‌ها به‌صورت یک شبکه متصل از نشانه‌های معنایی عمل می‌کنند، نه به‌عنوان دال‌هایی مستقل (Lakoff & Johnson, ۱۹۸۰). این ویژگی باعث می‌شود که هر استعاره در تعامل با سایر استعاره‌ها معناهای جدیدی را شکل دهد.

مثال:

«نفیر نی» تنها یک صدای موسیقایی نیست، بلکه بیان درد و رنج فراق، رازگویی و تجربه عارفانه است؛ اما این مفهوم تنها در ارتباط با استعاره‌های دیگر، مانند «سینه شرحه‌شرحه» و «بازجستن وصل»، کامل می‌شود.

ج) ناپایداری معنا و چندلایگی تفسیری: در تفکر غیرخطی، معنا ثابت و قطعی نیست و بسته به بافت و تجربه مخاطب تغییر می‌کند (Prigogine &Stengers,۱۹۸٤) در نی‌نامه، استعاره‌ها چندلایه و متغیر هستند.

مثال:

«نی» می‌تواند نماد سالک در مسیر حقیقت باشد، اما در جای دیگر، می‌تواند انسان جداشده از اصل الهی را نشان دهد.

۱.Emergence

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

«عشق» در یک سطح نیروی محرک هستی است، اما در سطحی دیگر، پزشک و درمانگر تمام دردهای انسانی معرفی می‌شود. (ای طبیب جمله علت‌های ما)

جدول ۳: تحلیل ارتباطات شبکه‌ای در نی‌نامه و تأثیر آن بر تفکر پیچیده

مفاهیم اصلی در نی‌نامه	نوع ارتباط	ویژگی‌های سیستم پیچیده	تأثیر بر تفکر
نی، نیستان، نالیدن، عشق	جدایی و بازگشت	چندمعنایی، شبکه‌ای بودن معنا	تقویت توانایی تفکر چندبعدی و فهم چندلایه
بریدگی نی /دردفراق	ارتباطات معنایی	ظهور معنا، تعاملات شبکه‌ای	افزایش توانایی تفکر انتقادی و شناخت جهان درونی
عشق/طبیب، سودای خوش، شراب جان‌فزا	ارتباط درونی و برون‌گرایی	تعاملات پیچیده، چندلایگی تفسیر	رشد تفکر انتقادی و خلاقانه در درک روابط پیچیده

تحلیل استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه نشان می‌دهد که مولوی به‌جای ارائه یک روایت خطی، از ساختاری پیچیده و شبکه‌ای برای انتقال مفاهیم عرفانی استفاده کرده است. این ویژگی، خواننده را به تفکر غیرخطی سوق می‌دهد، جایی که معناها به‌صورت پویا و در تعامل با سایر عناصر متن شکل می‌گیرند. درنتیجه، نی‌نامه را می‌توان به‌عنوان یک سیستم پیچیده دانست که در آن استعاره‌ها به‌عنوان اجزای سازنده معنا، در یک فرایند خودسازمان‌دهی، تفکر عرفانی را به خواننده منتقل می‌کنند.

٤ ـ ۸. تحلیل نقش استعاره‌های پیچیده در شکل‌دهی به تفکر غیرخطی در نظریهٔ سیستم‌های پیچیده

جدول زیر، استعاره‌های کلیدی را از نظر معنای ظاهری، معنای عرفانی، عملکرد استعاری و ارتباط با نظریه سیستم‌های پیچیده بررسی می‌کند.

استعاره	معنای ظاهری	معنای عرفانی	عملکرد در سیستم استعاری	ارتباط با نظریه سیستم‌های پیچیده
نی	ساز بادی	انسان جداشده از مبدأ	استعاره مرکزی که تمام مفاهیم پیرامون آن می‌چرخند	نقطه آغاز و عنصر پویا در سیستم استعاری
نیستان	بیشه نی	مبدأ الهی	نقطه اصلی که نی از آن جدا شده است	منبع اولیه که معنای نی را تعریف می‌کند
آتش اشتیاق	گرما و سوختن	عشق و شور عرفانی	نی را به حرکت درآورده و موجب ناله آن می‌شود	نیروی پیشران در سیستم استعاری
ناله نی	صدای نی	بیان درد فراق	حاصل سوختن در آتش اشتیاق	فرایند خودسازماندهٔ در سیستم استعاری
بحر هستی	دریا	کل نظام هستی	بستر نهایی که استعاره‌ها درون آن معنا می‌یابند	محیط پویا که اجزای سیستم را در بر می‌گیرد
فراق	جدایی	فاصله از حقیقت الهی	عامل ایجاد درد و حرکت در نی	نیروی ناپایداری که تعادل سیستم را به هم می‌زند
وصال	رسیدن	اتحاد با حقیقت	نقطه تکامل حرکت نی	وضعیت نهایی در پویایی سیستم استعاری
معرفت	شناخت	آگاهی عرفانی	نتیجه نهایی حرکت نی و تعامل استعاره‌ها	ویژگی نوظهور سیستم استعاری

استعاره‌های نی‌نامه نه‌تنها ابزار بیان معانی عرفانی هستند، بلکه ساختاری را ایجاد می‌کنند که مخاطب را به تفکر غیرخطی و شهودی سوق می‌دهد. این امر را می‌توان از دو دیدگاه بررسی کرد:

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

دیدگاه شناختی: طبق نظریه استعاره‌های مفهومی (Lakoff & Johnson, ۱۹۸۰)، استعاره‌ها نقشی اساسی در شکل‌دهی به شیوه تفکر انسان دارند. در نی‌نامه، استفاده از استعاره‌های درهم‌تنیده باعث می‌شود که مخاطب معنای یک بیت را در ارتباط با سایر ابیات کشف کند، نه به‌صورت مستقل و مجزا.

دیدگاه عرفانی: مولوی از استعاره‌ها برای انتقال مفاهیمی استفاده می‌کند که با استدلال خطی قابل توضیح نیستند. برای مثال، مفهوم "نی" به‌عنوان یک موجود زنده که درد هجران را فریاد می‌زند، به‌جای آنکه صرفاً یک تصویر شعری باشد، به ابزار هدایت ذهن خواننده به‌سوی تجربه‌ای درونی از فراق و وصال تبدیل می‌شود (Chittick, ۲۰۰۷).

نی‌نامه، سرشار از استعاره‌های پیچیده‌ای است که در تعامل با یکدیگر، شبکه‌ای از معانی عرفانی و فلسفی را شکل می‌دهند. این استعاره‌ها به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که معنای هرکدام وابسته به سایر عناصر متن است و در فرایندی غیرخطی، خواننده را به تفسیری چندلایه از متن هدایت می‌کنند. در اینجا برخی از مهم‌ترین استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه را بررسی می‌کنیم.

۱. استعارهٔ «نی» و مفهوم جدایی و اشتیاق

بشنو این نی چون شکایت می‌کند از جدایی‌ها حکایت می‌کند

در این بیت، نی استعاره‌ای چندلایه است که به‌صورت هم‌زمان می‌تواند معانی زیر را در بر بگیرد:

انسان جداافتاده از مبدأ الهی

روحی که از عالم بالا به دنیا آمده و در رنج واندوه است

سالک و عاشقی که در اشتیاق وصال است

این استعاره در تعامل با سایر مفاهیم متن، در طول نی‌نامه تحول می‌یابد. نی نه‌تنها وسیله‌ای برای بیان درد است، بلکه خود دردی مستقل دارد، چراکه از نیستان بریده شده و در آتش اشتیاق می‌سوزد (Turner, ۱۹۹۶). این ویژگی با نظریه سیستم‌های پیچیده هم‌خوانی دارد، زیرا معنا از طریق تعاملات پویای بین استعاره‌ها شکل می‌گیرد (Kauffman, ۱۹۹۳).

۲. استعارهٔ «نیستان» و مفهوم اصل و بازگشت

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند در نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

در اینجا، نیستان استعاره‌ای برای مبدأ و اصل هستی است. ارتباط این استعاره با نی، شبکه‌ای از مفاهیم را ایجاد می‌کند:

جدایی از نیستان = جدایی روح از خدا

اشتیاق نی برای بازگشت = میل انسان به وصال الهی

نوای نی = بیان درد فراق و اشتیاق به بازگشت

این تعامل استعاری نشان می‌دهد که مفهوم نی بدون نیستان ناقص است و تنها در تعامل با آن معنای کامل خود را می‌یابد. این همان ویژگی تعاملات غیرخطی در نظریه سیستم‌های پیچیده است، جایی که معنای هر جزء تنها در شبکه‌ای از روابط قابل درک است (MitchelL, ۲۰۰۹).

۳. استعاره «آتش اشتیاق» و فرایند سوز و وصال

آتشی است این بانگ نای و نیست باد هر که این آتش ندارد نیست باد

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

اینجا آتش استعاره‌ای برای اشتیاق، عشق الهی و سوختن در مسیر وصال است؛ اما این استعاره در تعامل با نی معنایی پیچیده‌تر پیدا می‌کند:

نی همزمان هم در آتش اشتیاق می‌سوزد و هم با نوا، این آتش را به دیگران منتقل می‌کند.

آتش نماد فناست، اما درعین‌حال روشنی وگرما نیز ایجاد می‌کند.

کسی که این آتش را ندارد، «نیست» خوانده می‌شود، یعنی مرده‌ای زنده‌نما.

این استعاره نشان‌دهنده یکی از ویژگی‌های سیستم‌های پیچیده یعنی ظهور است: معنایی که از ترکیب آتش، نی و اشتیاق پدید می‌آید، از معنای تک‌تک این کلمات فراتر می‌رود و یک مفهوم عرفانی را شکل می‌دهد (Capra & Luisi, ۲۰۱٤).

۴. استعارهٔ «بحر» و ناپایداری هستی

هر کسی کو دور ماند از اصل　　باز جوید روزگار وصل خویش

ما همه اجزای آدم بوده‌ایم　　در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم

در این ابیات، جهان هستی استعاره‌ای از بحر است، جایی که انسان‌ها همچون موج‌هایی در آن در حرکت‌اند. این استعاره چندلایه دارای ویژگی‌های زیر است:

جهان ناپایدار است، همچون امواج دریا.

انسان‌ها از این دریای هستی جدا شده‌اند و میل به بازگشت دارند.

همان‌طورکه هر موج درنهایت به دریا بازمی‌گردد، هر انسانی نیز باید به اصل خود بازگردد.

این استعاره به ساختار سیستم‌های پیچیده مرتبط است، زیرا جهان به‌عنوان یک کل پویا درحال تغییر است و اجزای آن (انسان‌ها) در چارچوبی غیرخطی در تعامل‌اند (Larsen-Freeman, ۲۰۱۷).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۵. استعارهٔ «ناله نی» و تبدیل رنج به معرفت

هر که او از هم‌زبانی شد جدا　　بی‌نوا شد گرچه دارد صد نوا

نالهٔ نی تنها صدایی حزن‌انگیز نیست، بلکه بیان حقیقت است.

www.anjomanfarsi.ir

این ناله نماد درد فراق است، اما درعین‌حال، همان درد باعث آگاهی و شناخت می‌شود.

تضاد موجود در بیت بالا (بی‌نوابودن درعین نوا داشتن) نشان می‌دهد که تنها دردی که به زبان آورده شود، قدرت تغییر و حرکت دارد.

در اینجا، فرایند خودسازماندهٔ در سیستم‌های پیچیده دیده می‌شود: استعاره ناله به‌تن‌هایی معنای کاملی ندارد، اما در تعامل با استعاره‌های نی، آتش و بحر، نظامی از معانی را به‌صورت خودکار شکل می‌دهد (Stockwell, ۲۰۰۲).

٤ – ۹. شبکهٔ استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه

اگر استعاره‌های نی‌نامه را به‌صورت شبکه‌ای در نظر بگیریم، مشاهده می‌شود که:

نی به نیستان متصل است، نی بدون نیستان بی‌معناست.

نیاز آتش اشتیاق شعله می‌گیرد، پس با فراق و عشق الهی پیوند دارد.

ناله نی نتیجه این آتش است و به معرفت و آگاهی منتهی می‌شود.

بحر هستی تمام این عناصر را در خود جای داده است، اماهیچ‌کدام به‌تنهایی معنا ندارند.

این ارتباطات پیچیده نشان می‌دهند که استعاره‌های نی‌نامه نه‌تنها به‌طور مستقل معنا دارند، بلکه در تعامل با یکدیگر، مفاهیمی نوظهور[۱] ایجاد می‌کنند که تنها در یک ساختار سیستماتیک قابل درک هستند (Gibbs, ۲۰۰۸).

٤ - ١٠. ارتباط ساختار فرکتالی نی‌نامه با تفکر غیرخطی

در یک ساختار فرکتالی، یک الگوی کوچک‌تر در مقیاس‌های مختلف تکرار می‌شود. در نی‌نامه نیز، استعاره‌ها و تمثیل‌های اولیه بارها در ابیات دیگر با تغییرات جزئی و در بافت‌های معنایی متفاوت تکرار می‌شوند. این امر باعث می‌شود که:

خواننده مجبور شود متن را نه به‌صورت خطی، بلکه به‌صورت یک الگوی شبکه‌ای از معانی بررسی کند.

کشف معنایی یک استعاره در یک بیت، ممکن است در بخش‌های دیگر مثنوی تأیید، تغییر یا تکمیل شود.

نمونه:

استعارهٔ "نی" در بیت آغازین نی‌نامه نماد روح جداافتاده از اصل خود است، اما در بخش‌های دیگر مثنوی، همین استعاره ممکن است درزمینه‌های جدیدتری مانند رنج و سلوک عرفانی بازتعریف شود. این امر باعث می‌شود خواننده برای درک نهایی استعاره، به‌جای حرکت خطی، یک مسیر شبکه‌ای در متن را طی کند.

٤ - ١١. تعامل مفاهیم از طریق بازخوردهای غیرخطی[۲]

یکی از ویژگی‌های سیستم‌های پیچیده، بازخوردهای غیرخطی است، یعنی تغییر در یک مفهوم می‌تواند به شکل غیرقابل‌پیش‌بینی بر سایر مفاهیم تأثیر بگذارد. در نی‌نامه:

استعاره‌ها به‌طورمستقل معنا ندارند، بلکه در رابطه با سایر استعاره‌ها و زمینه‌های معنایی شکل می‌گیرند.

مفاهیم به‌صورت متقابل بر یکدیگر اثر می‌گذارند و در طول متن گسترش می‌یابند.

نمونه:

در نی‌نامه، مفهوم "درد" به‌عنوان یک استعاره مرکزی ظاهر می‌شود. این مفهوم در ابتدا نمادی از رنج دوری از معشوق است، اما در ادامه متن، با عشق، آگاهی و وصال پیوند می‌خورد و معانی جدیدی ایجاد می‌کند. این تعامل غیرخطی باعث می‌شود که خواننده مجبور شود به‌جای دنبال کردن یک مسیر مشخص، دائماً میان مفاهیم رفت و برگشت کند.

٤ - ١٢. درهم‌تنیدگی معانی[۳] و تأثیر بر ذهن خواننده

متون دارای ساختار فرکتالی مانند نی‌نامه، به‌جای ارائه معانی به‌صورت خطی و قابل پیش‌بینی، معانی را در قالب الگوهای پیچیده و متداخل ارائه می‌دهند. این موضوع باعث می‌شود که:

ذهن خواننده به‌جای دنبال کردن یک خط فکری مشخص، به پیمایش میان مفاهیم مختلف عادت کند.

۱. Emergent

۲. Nonlinear Feedback Loops

۳. Interwoven Meanings

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی — ۳۱ اردیبهشت — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.imamkhomeini.ac.ir

فرایند درک متن بیشتر به حل یک پازل پیچیده شبیه باشد که در آن هر قطعه معنا ممکن است در نقاط مختلف متن پخش شده باشد.

نمونه:

وقتی خواننده مفهوم "آتش" را در نی‌نامه مطالعه می‌کند، این مفهوم ممکن است در جای دیگری به عشق، فنا، یا روشنگری عرفانی مرتبط شود؛ بنابراین، برای درک معنای کامل، خواننده مجبور است بخش‌های مختلف متن را مقایسه و تحلیل کند. این ویژگی، تفکر شبکه‌ای و غیرخطی را تقویت می‌کند.

ویژگی‌های فرکتالی نی‌نامه باعث می‌شود که خواننده:

تفکر خطی را کنار بگذارد و به تفکر شبکه‌ای روی بیاورد.

به‌جای جست‌وجوی معنای قطعی و ثابت، با معانی چندلایی‌های و متداخل مواجه شود.

به روابط غیرمنتظره بین استعاره‌ها پی ببرد و با تحلیل غیرخطی متن، به بینش‌های جدیدی دست یابد.

از این منظر، نی‌نامه تنها یک متن عرفانی نیست، بلکه یک مدل آموزشی برای پرورش تفکر غیرخطی است که ذهن را برای درک ساختارهای پیچیده آماده می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه مولانا، نه‌تنها از لحاظ زیبایی‌شناسی بلکه از نظر شناختی نیز تأثیر عمیقی بر تغییر الگوی تفکر دارند. این استعاره‌ها با ایجاد تعاملات شبکه‌ای میان معانی، تفکر خطی را به چالش می‌کشند و موجب شکل‌گیری تفکر غیرخطی در مخاطب می‌شوند. تحلیل ابیات منتخب نشان می‌دهد که مولانا از استعاره‌های چندلایی‌های مانند «نی»، «نیستان»، «آتش اشتیاق» و «ناله نی» برای ایجاد معانی پویا و شبکه‌ای استفاده کرده است. یافته‌های این پژوهش می‌تواند زمینه‌ای برای مطالعات بیشتر در حوزه تعامل میان استعاره‌های ادبی و نظریه‌های شناختی فراهم کند.

تحلیل استعاره‌های پیچیده در نی‌نامه نشان می‌دهد که مولانا از یک نظام استعاری شبکه‌ای و پویا برای انتقال مفاهیم عرفانی بهره می‌برد. استعاره‌های کلیدی همچون "نی"، "نیستان"، "آتش اشتیاق"، "ناله نی"، "بحر هستی"، "فراق"، "وصال" و "معرفت" در یک سیستم غیرخطی در تعامل با یکدیگر قرار دارند و هرکدام معنا و نقش خود را از طریق این ارتباطات به دست می‌آورند.

براساس نظریه سیستم‌های پیچیده، این استعاره‌ها ویژگی‌هایی همچون پویایی، خودسازماندهی، تعاملات غیرخطی و ظهور معانی جدید را دارا هستند. در این نظام استعاری:

"نی" به‌عنوان عنصر مرکزی، در فرایندی پویا از نیستان جدا شده و با فراق، اشتیاق و ناله به‌سوی وصال و معرفت حرکت می‌کند.

"آتش اشتیاق" و "فراق" نیروهای محرک سیستم استعاری هستند که پویایی آن را تضمین می‌کنند.

"ناله نی" نتیجه تعامل این نیروها است و استعاره‌ای از حرکت انسان در مسیر شناخت و معرفت محسوب می‌شود.

"وصال" و "معرفت" به‌عنوان ویژگی‌های نوظهور سیستم استعاری ظاهر می‌شوند و نتیجه تعامل استعاره‌های دیگر هستند.

این نظام استعاری برخلاف تفکر خطی، به‌صورت غیرخطی و شبکه‌ای عمل می‌کند، جایی که معانی از طریق ارتباطات شکل می‌گیرند، نه از طریق زنجیرهای از علت و معلول‌های خطی.

پیشنهاد برای مطالعات آینده

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

پژوهش حاضر می‌تواند گامی در جهت تحلیل تفکر غیرخطی در شعر عرفانی فارسی باشد. در مطالعات آینده، می‌توان استعاره‌های پیچیده در آثار دیگر مولانا، همچون مثنوی معنوی یا دیوان شمس را نیز از منظر سیستم‌های پیچیده و معنای نوظهور در استعاره‌ها بررسی کرد. علاوه بر این، مقایسه تطبیقی میان نی‌نامه و متون عرفانی دیگر مانند آثار ابن عربی، سنایی، عطار و حافظ می‌تواند ابعاد تازه‌ای از تأثیر استعاره‌ها در شکل‌گیری الگوهای تفکر غیرخطی در ادبیات عرفانی را روشن کند.

منابع

- بختیاریان، مریم، اکبری، مجید (۱۳۹۳). «تأملی بر سه موج متفاوت از نظریه‌های سیستم‌های اجتماعی»، ***جستارهای فلسفی***، شمارهٔ ۲۵، ص ۳۵-٥٤.
- پارکینسون، د. فریمن، ج. ومیلر، ل. (۲۰۱۸). ***سیستم‌های پیچیده در آموزش: راهنمایی برای توسعهٔ تفکرغیرخطی***. نیویورک: انتشارات دانشگاه هاروارد.
- پاکنژاد راسخی، کامران، بابک معین، مرتضی (۱۳۹۵). پایان‌نامهٔ ***تحلیل نظام‌های نشانه‌شناختی با رویکرد نظریه سیستم‌های پیچیده و کاربردهای آن در مطالعات هنری***، دانشگاه علم و فرهنگ تهران، دانشکدهٔ هنر و معماری.
- خاشعی، وحید، هرندی، عطاالله (۱۳۹۵). ***مدیریت سازمان‌ها در شرایط پیچیده***، تهران: مبلغان.
- داورپناه، محمدرضا (۱۳۹۵). ***سیبرنتیک نظریه عمومی کنترل مکانیسم‌ها در سیستم‌های مکانیک و ارگانیکی***، تهران: دیزش.
- دهمرده، مهدی، اقتصاد، سوده (۱٤۰۱). «نقش پیشینهٔ فرهنگی آموزشی در تمایل به برقراری ارتباط در کلاس‌های بر خط زبان فارسی در کره با تکیه بر نظریه سیستم‌های پویای پیچیده»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان شناختی در زبان‌های خارجی***، تابستان: تهران.
- رابرتسون، مایکل (۲۰۱۷). تحلیل متون عرفانی از منظر سیستم‌های پیچیده، تهران: نشرمعین.
- شمس، ج. (۱۳۹۴). ***پژوهش‌های عرفانی در نی‌نامه مولانا***، تهران: نشر معین.
- طایفی، شیرزاد (۱٤۰۱). «نقد منظومه خسرو و شیرین نظامی بر مبنای نظریه سیستم‌های پیچیده»، ***پژوهشنامهٔ متون ادبی عراقی***، سال سوم، شمارهٔ ۱، بهار، ص ۲۹-٤٦.
- عابدی، ک. (۱۳۷۲). ***تأثیرمتون ادبی پیچیده بر تفکر دانش آموزان***. تهران: نشر آگاه.
- غفاری، س. (۱۳۹۴). ***نظریهٔ سیستم‌های پیچیده و کاربرد آن در تعلیم و تربیت***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- غفاری نسب، اسفندیار، ایمان، محمدتقی (۱۳۹۲). «مبانی فلسفی نظریهٔ سیستم‌های پیچیده»، ***فصلنامهٔ روش‌شناسی علوم انسانی***، س ۱۹، ش ۷۹، ص ٤۱-۵۹.
- فرشادی، مهدی (۱۳٦۲). ***نگرش سیستمی***، تهران: امیرکبیر.
- کریم زاده، ابراهیم، طایفی، شیرزاد (۱٤۰۰). «نقد حکایت شیخ صنعان عطار نیشابوری بر مبنای نظریهٔ سیستم‌های پیچیده»، ***فصلنامهٔ علمی متن شناسی ادب فارسی***، سال ۵۸، دورهٔ جدید، سال سیزدهم، ص ۳۳-۵۱.
- کینگ، جین (۲۰۱۲). ***نظریهٔ سیستم‌های پیچیده و ادبیات***، نیویورک: انتشارات دانشگاه آکسفورد.
- مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۷). **مثنوی معنوی** (تصحیح نیکلسون). تهران: انتشارات زوار.
- Capra, F. & Luisi, P. L. (۲۰۱٤). The systems view of life: A unifying vision. Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. (۲۰۰۸). The Cambridge handbook of metaphor and thought. Cambridge University Press.
- Holland, J. H. (۱۹۹۸). Emergence: From chaos to order. Oxford University Press.
- Hayles, N. K. (۱۹۹۰). Chaos bound: Orderly disorder in contemporary literature and science.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

Cornell University Press.
- Kauffman, S. A. (۱۹۹۳). The origins of order: Self-organization and selection in evolution. Oxford University Press.
- Larsen-Freeman, D. (۲۰۱۷). Complexity theory: The lessons continue. Language Learning, ٦٧(S١), ٦٣-٧٤.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (۱۹۸۰). Metaphors we live by. University of Chicago Press.
- Mitchell, M. (۲۰۰۹). Complexity: A guided tour. Oxford University Press.
- Mandelbrot, B. B. (۱۹۸۳). The fractal geometry of nature. W. H. Freeman.
- Prigogine, I. &Stengers, I. (۱۹۸٤). Order out of chaos: Man's new dialogue with nature. Bantam Books.
- Stockwell, P. (۲۰۰۲). Cognitive poetics: An introduction. Routledge.
- Turner, M. (۱۹۹٦). The literary mind: The origins of thought and language. Oxford University Press.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی استعارهٔ مفهومی غم در اشعار محمد جواد محبت بر پایه نظریات لیکاف و جانسون

اعظم ثابت قدم
دانشجوی دکتری دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
sabetghadamazam29@gmail.com
مریم زمانی
عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
mailto:mzamani.poem@gmail.com

چکیده

استعاره مفهومی طبق نظریه کلاسیک موضوعی ادبی و زبانی بوده است در سال ۱۹۸۰ لیکاف و جانسون با انتشار کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم نظریه جدیدی را مطرح نمود که استعاره به‌طور ناخودآگاه و غیر اختیاری از زندگی روزمره انسان کاربرد دارد و نظام ادراکی انسان سرشتی استعاری دارد. جست‌وجوی استعاره مفهومی در متون و اشعار ادراک جدیدی از تفکرات و احساسات نویسنده و شاعر را رای ما روشن می‌نماید و مفاهیم ذهنی و انتزاعی شاعر ملموس و عینی خواهد شد. غم مفهومی انتزاعی است و بسیاری از نویسندگان و شاعران ایرانی در نوشته‌ها و اشعارشان به بیان دیدگاه خود دربارهٔ «غم» پرداخته‌اند و هر یک به گونه‌ای خاص به مفهوم‌سازی دربارهٔ آن دست زده اند. این پژوهش استعاره مفهومی غم و مفاهیم مترادف آن مانند اندوه، غصه، دلتنگی را در اشعار محبت بررسی می‌کند و با هدف شناخت مکتب فکری محمدجواد محبت به تحلیل و تبیین مفهوم انتزاعی غم در چارچوب نظریه استعاری لیکاف و جانسون پرداخته است. با استفاده از نمونه شواهدی از اشعار محبت، نگاه محبت نسبت به غم بینابین است و غم را همیشه جانکاه و تیره فرض نمی‌کند بلکه گاهی نیز تصویرغم را مثبت و خوشایند نشان می‌دهد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: استعارهٔ مفهومی، محمدجواد محبت، شعر، غم

۱. مقدمه

نظریهٔ استعاره شناختی از رویکردهای اساسی در زبان‌شناسی است که پس از ارائه آن توسط جرج لیکاف و مارک جانسون در سال ۱۹۸۰ با اقبال و گستردگی بسیاری مواجه شد. در این نظریه لیکاف و جانسون در حقیقت ساختار ذهن بشر را تبیین کردند و بیان نمودند که درک و دریافت انسان از تمامی پدیده‌ها بر پایه و اساس استعاره شکل می‌گیرد. به باور لیکاف و جانسون نوع تفکر بشر بالذات استعاری است؛ به این معنا که بشر در میان دو حیطه و قلمرو مفهومی که اصولاً یکی انتزاعی است و قسمت‌های سازگار و متناظر، آن‌ها به‌نوعی ارتباط برقرار می‌نماید؛ به این ترتیب مفهوم انتزاعی و ذهنی از طریق آن حیطه و قلمرو دیگر درک. می‌شود از این رو استعاره نه‌تنها برای آفرینش ادبی بلکه ابزار ذهن برای درک و دریافت مفاهیم است. استعاره مفهومی یکی از دستاوردهای اساسی و مهم در زبان‌شناسی نوین است. از نظرگاه سنتی، استعاره ماهیتی جدا از زبان و در حقیقت آرایه و صورتی از خیال است که

می‌توان از آن جهت به دست آوردن تأثیر ویژه از قبل اندیشیده به زبان استفاده نمود این تأثیرات به زبان کمک می‌کند تا به هدف اصلی خود [یعنی] افشای واقعیت جهانی که بدون تغییر و رای آن قرار دارد برسد (هاوکش، ۳۵:۱۳۷۷). پس از شکوفایی نظریه استعاره مفهومی و انجام پژوهش‌های گوناگون پیرامون مطالعات زبان‌شناسی زبانشناسان به بحث و بررسی در خصوص ساخت استعاره از حیطه‌های عاطفی مانند ترس، خشم، شادی عشق و امثال آن اقبال و توجه زیادی نمودند که از آن میان می‌توان به تلاش‌های کوچش اشاره نمود.

طبق نظریه لیکاف و جانسون هر حوزه مفهومی انتزاعی توسط فهم حوزهٔ مفهومی دیگری که ملموس‌تر است درک می‌گردد؛ بنابراین استعاره فرایندی ذهنی و شناختی به شمار می‌رود آنان در کتاب خود با ذکر نمونه‌هـایی بـه تبیین دقیق این دیدگاه پرداختند. «استعاره، مفهومی تجربه فرد در حوزه‌های مشخص ملموس را به‌کار می‌گیرد و او را قادر می‌سازد تا مقوله‌هایی را که در حوزه‌های ناشناخته و نامأنوس هستند درک کند (لیکاف ۲۰۰۳: ۱۲٤). به‌عنوان نمونه با فهم استعاره مفهومی (بحث جنگ است) می‌توان حوزه مفهومی بحث کردن را درک کرد و جمله‌های بسیاری براساس این استعاره خلق کرد. طبق نظریهٔ لیکاف و جانسون هـم قالب مفاهیم ملموس‌تر در استعاری به شمار می‌رود در واقع مفهوم‌سازی در، زبان براساس استعاره شکل می‌گیرد که هم در زبان ادبی و هم در زبان روزمره و عادی کاربرد دارد. از نظر معناشناسان، استعاره‌ها فقط در زبان ادبی به‌کار نمی‌روند؛ بلکه بیانگر جهان‌بینی خاص هر شخص نیز هست لیکاف و جانسون تفاوت میان استعاره کلاسیک و استعاره مفهومی را این‌گونه بیان می‌کنند. کانون استعاره در مفهوم است نه در کلمات بنیان استعاره نه بر شباهت که بر پایه ارتباط قلمروهای متقاطع همزمان در تجربه انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل گرفته است. همچنین بخش عمده نظام مفهومی ما استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چـون، زمان رخدادها، علل، اخلاق ذهن و ... می‌شود. این مفاهیم به‌وسیله استعاره‌های چندگانه‌ای درک و فهمیده می‌شوند که دارای مفهومی مستقل‌اند» (هاشمی ۱۳۸۹: ۱۲۲). طبق این نظریه استعاره، الگویی شناختی است و هرگونه فـهـم و بیان مفاهیم انتزاعی در قالب مفاهیم ملموس‌تر کاربرد استعاری به شمار می‌رود. در واقع مفهوم‌سازی در زبان، براساس استعاره شکل می‌گیرد که هم در زبان ادبی و هم در زبان روزمره و عادی کاربرد دارد. از نظر معناشناسان استعاره‌ها فقط در زبان ادبی به‌کار نمی‌روند؛ بلکه بیانگر جهان‌بینی خاص دنیا مفهومی انتزاعی است و بسیاری از نویسندگان و شاعران ایرانی در نوشته‌ها و اشعارشان به منظر محبت می‌پردازد. هدف از این تحقیق پاسخ به این پرسش‌ها است که استعاره مفهومی دنیا و مفاهیم مترادفات آن چگونه در غزلیات محبت بازنمایی شده‌اند و محبت برای انتقال مفهوم انتزاعی دنیا از چه استعاره‌ها و حوزه‌های معنایی ملموسی بهره برده و نیز محبت بیشتر از کدام نوع استعاره‌ها و با چه هدفی در سرودن اشعار خود استفاده کرده است. در واقع این پژوهش نشان می‌دهد عناصر زبانی ملموس چگونه با مفهوم‌سازی و استعاره توانسته است مفهوم دنیا را از منظر محبت انتقال دهد و محبت از چه عناصر زبانی برای انتقال این مفهوم بهره جسته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳

طرح مقدمات

از دهه ۱۹۷۰ زبان شناسان و اندیشمندانی به مبحث شناخت و زبان و پیوند و ارتباط آن دو با هم توجه ویژه کردند؛ بدین ترتیب شاخهٔ زبان‌شناسی شناختی با هدف بازنمایی و تبیین ساختار مفهومی شکل گرفت. (ایوانز و همکاران، ۲۰۰۷: ٦۹) به نظر آنان ساختار نظام‌مند قادر است ساختار اندیشه را نشان دهد. (تالمی، ۲۰۰۰: ٥٤۱) زبان‌شناسی شناختی یکی از مکاتب روان‌شناسی است. در واقع سه مکتب غالب در زبان‌شناسی امروز را نگرش‌های صورت‌گرا نقش‌گرا و شناختی ذکر کرده‌اند. (امینی، ۱۳۸۳:

۹۳) و زبان‌شناسی، شناختی بررسی زبان است به گونه‌ای که با ساختار شناخت یا ذهن انسان سازگار باشد (راسخ مهند، ۱۳۸٦:۱۸۳) استعاره در زبان‌شناسی، شناختی وسیله‌ای است برای بررسی رفتارهای زبانی و نیز چگونگی تفکر دربارهٔ جهان پیرامون (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳: ۲۸۵) از دیدگاه کلاسیک استعاره تشبیه فشرده‌ای است که معنا را منتقل می‌سازد؛ اما نظریه‌ای در دوران معاصر پیرامون استعاره در چارچوب معنی‌شناسی شناختی مطرح گردید و از منظری کاملاً متفاوت به این مقوله نگریسته است. این نظریه بر آن است که علاوه بر زبان، شیوه درک و دریافت ما از مقوله‌های انتزاعی جهان پیرامون نیز بر مبنای استعاره استوار است؛ ازاین‌رو استعاره فرایندی شناختی و ذهنی بشمار می‌آید به دیگر سخن استعاره مفهومی، تجربه‌های فرد در حوزه‌های مشخص ملموس را به‌کار می‌گیرد و او را قادر می‌سازد مقوله‌هایی را که در حوزه‌های ناشناخته و نامأنوس هستند درک کند لیکاف (۱۹۸۰:۱۲٤) در سنت مطالعات ادبی استعاره ابزاری بلاغی معرفی می‌شد در خدمت زبان مجازی و بلاغی تا زیبایی و جذابیت آثار ادبی را افزون کند اما مطالعات زبان‌شناسی شناختی در چند دهه اخیر گونه‌ای دیگر از استعاره را معرفی کرد که براساس آن استعاره به‌عنوان شگرد ادبی صرف تلقی نمی‌گردد بلکه عملیاتی فعال در نظام شناختی انسان محسوب می‌شود این نظریه که نخستین بـار در سال ۱۹۸۰ توسط جورج لیکاف و مارک جانسون و با عنوان استعاره مفهومی در کتاب استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم مطرح شد تحولی دربارهٔ مفهوم و کاربرد استعاره به وجود آورد.

مبدأ[۱]، مقصد[۲]، نگاشت[۳]

یک استعاره در دیدگاه، شناختی ساختار مفهومی خاصی دارد و شامل دو حوزه مفهومی است که یک حوزه با فهم و درک حوزهٔ دیگر دریافت می‌گردد به بیان دیگر، در هر استعاره مفهومی، دو قلمرو مبدأ و مقصد وجود دارد که حوزهٔ مبدأ عموماً انتزاعی‌تر و حوزه مقصد، عینی‌تر و ملموس‌تر است. (کووچش، ۲۰۰۲: ٤). حوزه هدف یا قلمرو، مقصد موضوع یا مفهومی است که از طریق استعاره توصیف می‌شود و منبع یا قلمرو مبدأ مفهومی است که برای خلق ساختار استعاری از آن استفاده می‌شود. نگاشت‌ها قیاس‌هایی هستند که در قالب جملات اسنادی بیان می‌شوند. لیکاف استعاره مفهومی را متشکل از تعداد کم‌وبیش ثابتی از نگاشت‌هایی می‌داند که بین اجزای حوزه مبدأ و حوزه مقصد ارتباط برقرار می‌کند و منجر به درک مفاهیم حوزه معنایی مقصد در قالب مشخصات در حوزه معنایی مبدأ که آشناتر و ملموس‌تر است می‌شود بر این اساس یک استعاره مفهومی دارای سه رکن مشخص یعنی حوزهٔ مفهومی مبدأ حوزهٔ مفهومی مقصد و نگاشت است. برای درک دقیق‌تر این سه اصطلاح از مثال خود لیکاف استفاده می‌کنیم. در زبان فارسی گاه در بیان روابط انسانی جملات زیر را به‌کار می‌بریم:

-رابطه ما به بن‌بست رسیده است.

-رابطه ما راه به جایی نمی‌برد.

جملاتی از این دست متناظرها یا برابرهایی هستند که براساس نگاشت «عشق سفر است» ساخته شده‌اند.

استعاره‌های ساختاری[۱] جهتی و هستی شناختی استعاره‌های ساختاری این نوع استعاره‌ها ساختار مبدأ را با حوزه مقصد منطبق می‌سازد تا گوینده یا نویسنده بتواند با فهم حوزه مفهوم به درک ساختار حوزه انتزاعی دست پیدا کند. (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳:

۱. Source Doman

۲. Target Domain

۳. Mapping

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲۳) لیکاف و جانسون برای روشن شدن استعاره‌های ساختاری از نگاشت «مباحثه، جنگ است» استفاده می‌کنند که ما چگونه برای ملموس کردن و متعارف کردن و درک مفهوم مباحثه که قلمرو هدف است از قلمرو مبدأ جنگ بهره می‌بریم و در نتیجه بر پایه این نگاشت جملات زیر را شکل می‌دهیم.

-ادعاهایش غیرقابل دفاع است.

-استدلالش را در هم کوبیدم من او را شکست دادم.

«استعاره‌های جهتی استعاره‌های جهتی یک مفهوم را در چارچوب مفهومی دیگر شکل نمی‌دهند، بلکه در عوض نظامی کاملی از مفاهیم را با توجه به همه آن‌ها سازماندهی می‌کنند» (کردچگنی، ۱۳۹۸: ٤۰۱). لیکاف و جانسون کارکرد استعاری استعاره‌های جهتی را از آن روی می‌دانند که بدن انسان مکانمند و فضایی است و شکل عملکرد جسم انسان با کارکردهایش در محیط بیرون یکسان است» (لیکاف ۲۰۰۳:۱٤). این دسته از استعاره‌ها براساس جهات مکانی بالا پایین جلو، پشت، درون، بیرون نزدیک، دور جلو، پشت و مانند آن شکل می‌گیرد و دارای کارکرد جلو، پشت، درون، بیرون نزدیک، دور جلو، پشت و مانند آن شکل می‌گیرد و دارای کارکرد ارزیابی هستند... لیکاف و جانسون چنین نگاشت‌هایی را به‌عنوان نمونه ذکر می‌کنند شاد بالا است؛ غمگین پایین است. فضیلت بالاست؛ تباهی پایین است موقعیت و توان بدنی بالاست.

استعاره‌های هستی شناختی

«استعاره‌های هستی شناختی عموماً ویژگی‌های چیزهای ملموس مانند اشیا، مواد یا حجم را به چیزهای انتزاعی مانند رویدادها، کنش‌ها فعالیت‌ها و حالت‌ها تعمیم می‌دهند و یا به عبارت دیگر به آن‌ها شکل یا حالت می‌بخشند. اگر دو مفهوم یکی انتزاعی و دیگری ملموس در شکل یا حالت اولیه مشترک باشد درک شباهت‌های ساختاری قطعی میان آن دو فراهم می‌شود» (افراشی و همکاران، ۱۳۹۱: ۸). هاشمی در بیان تفاوت میان استعاره‌های ساختاری با استعاره‌های جهتی و هستی شناختی می‌نویسد عمده استعاره سازی ما براساس شباهت میان تجربیاتی است که از اشیای فیزیکی و جسممان داریم و در واقع پایه‌های تجربی حسّی‌سازی و مفهومی کردن تا حدود زیادی روشن است؛ درحالی‌که در استعاره‌های ساختاری ما بر پایه تجربیات و ادراکات فرهنگی و اجتماعی دست به مفهومی سازی می‌زنیم (هاشمی، ۱۳۹٤:۵۳ و ۵۲). استعاره‌های هستی شناختی را به سه نوع ماده ظرف و شخصیت بخشی تقسیم کرده‌اند. با استفاده از استعاره‌های ماده می‌توان مفاهیم انتزاعی را مانند مواد در نظر گرفت، آن را طبقه‌بندی کرد و جنبه‌های گوناگون آن را شناخت در استعاره‌های ظرف مفهوم انتزاعی چونان ظرفی فرض می‌شود که سطح عمق داخل و خارج دارد و در استعاره‌های شخصیت بخشی، ویژگی و اجتماعی دست به مفهومی سازی می‌زنیم (هاشمی ۵۳: ۱۳۹٤ و ۵۲). استعاره‌های هستی شناختی را به سه نوع، ماده ظرف و شخصیت بخشی تقسیم کرده‌اند. با استفاده از استعاره‌های ماده می‌توان مفاهیم انتزاعی را مانند مواد در نظر گرفت آن را طبقه‌بندی کرد و جنبه‌های گوناگون آن را شناخت در استعاره‌های ظرف مفهوم انتزاعی چونان ظرفی فرض می‌شود که سطح عمق داخل و خارج دارد و در استعاره‌های شخصیت بخشی، ویژگی و فعالیت‌های انسانی برای امور غیرانسانی به‌کار می‌رود.

۱ - ۱. پیشینه پژوهش

۱. Structural

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

طرح استعاره مفهومی یکی از برجسته‌ترین دستاوردهای زبان‌شناسی به شمار می‌رود که جامعه علمی به آن توجه ویژه داشته است و مقالات و پایان‌نامه‌ها و رساله‌های بسیاری نیز در چارچوب این اندیشه نوشته شده‌اند. لیکاف و جانسون با انتشار کتاب استعاره چیزی که با آن زندگی می‌کنیم مبحث استعاره مفهومی را پایه‌گذاری کردند و سپس در کتاب دیگر با عنوان، زنان آتش و چیزهای خطرناک آنچه مقوله‌ها دربارهٔ ذهن آشکار می‌کنند (۱۹۸۷) و نیز در مقالهٔ نظریه معاصر استعاره» (۱۹۹۳) به تبیین دقیق‌تر آن پرداختند. مقالات و پایان‌نامه‌ها و رساله‌هایی نیز در زبان فارسی در حوزه‌های مختلف استعاره مفهومی نوشته شده است. در برخی از این مقالات به تشریح و تبیین استعاره مفهومی پرداخته‌اند؛ از جمله نظام مفهومی و استعاره مفهومی لیکاف و جانسون مفاهیم غیر استعاره‌ای، نوشته محمودی عنایت‌الله – حاجی پور میثم (۱۳۸٦)، بررسی استعاره مفهومی عشق در غزل ساعدی برپایه نظریات لیکاف و جانسون نوشته بهاروند نازنین، سپهوندی و صحرایی (۱٤۰۱)، ترجمه استعاره براساس نظریه لیکاف و جانسون، نوشته حیدری تبریزی، حسین (۱۳۸۰)، بررسی و ارزیابی نظریه استعاری مفهومی، نوشته براتی، مرتضی (۱۳۹٦)، نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» نوشته زهره هاشمی (۱۳۸۹)؛ استعاره ادبی و استعاره مفهومی نوشته محمد حسن‌زاده نیری و علی‌اصغر حمیدفر (۱۳۹۸) و پژوهش‌هایی نیز دربارهٔ استعاره مفهومی غم انجام شده است مقایسه رویکردهای مفهوم‌سازی غم در اشعار محبت و بهزاد نوشته هاشم کرمی (۱٤۰۱)، استعاره مفهومی «غم» در دو نوع شعر مرثیه و حسبیّه (آناهیتا پرتوی، ۱۳۹۸) و غم غربت در اشعار منوچهر آتشی نوشته سید کاظم موسوی (۱۳۹۸) و مقایسهٔ استعاره‌های مفهومی غم و شادی در اشعار پروین اعتصامی نوشته آزاده شریفی مقدم (۱۳۹۸) که در این مقالات هدف اصلی این پژوهش دیده نمی‌گردد از این جهت این تحقیق مورد نظر هست.

۲. بحث و بررسی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

غم‌های تو قطره‌قطره، تبخیر شد مثل شبنم تندر خروشید و باران، از دیدهٔ آسمان

استعاره مفهومی: غم‌های تو به آسمان‌ها هم رفت و از شدت درد آن ابرها نیز خروشیدند

نام نگاشت: رونده، لطیف (محبت،۱۳۸۷، الف:۱۲۲)

www.anjomanfarsi.ir

دلی است بی‌تو پراندوه‌تر، چه باید گفت زمانه ظلم اگر کرد نابرابر کرد

استعاره مفهومی: دل بدون تو لبریز از اندوه و غم است.

نام نگاشت: اندوهناک (همان:۱۱٤)

تو صبح شادمانی من بودی ای غم شکفته در چشمانت

استعاره مفهومی: تو برای من همانند صبح نویدی از شروع دوباره و شادی بودی.

نام نگاشت: شکوفنده، شکفته (همان،۱۳۹۰:۱۲۲)

ما کجا بودیم شاید در عدم در عدم هم شاید آمد بوی غم محبت

استعاره مفهومی: ما در نیستی و عدم هم غم خواهیم داشت

از غمت ای پیش حق با آبرو ابر بغضی تلخ دارم در گلو محبت

نام نگاشت: همراه (همان،۱۳۸۷، الف:۱۰۸)

استعاره مفهومی: به خاطر وجود غم تو بغض و ناراحتی دارم

نام نگاشت: سنگین، ناراحت‌کننده (همان،۱۳۸۱، ب:۷)

آه ای یگانه‌مرد هنوز اهل درد و داغ — از چاه غصه‌های دلت آب می‌کشند

استعاره مفهومی: عاشقان هنوز غم تو را می‌خورند

نام نگاشت: ادامه‌دار، مستمر (همان،۱۳۹۰:۸۸)

کسی که صبر ندانست چیست، در اندوه — صبوری از دل ما چون که دید باور کرد

استعاره مفهومی: در غم و اندوه باید همواره صبر داشته باشی

نام نگاشت: صبور (همان:۳۷)

در دیده آن کو ز درد دین هلاک است — آوار غم سنگین‌تر از آوار خاک است

استعاره مفهومی: سنگینی غم از سنگینی آوار خاک بیشتر است.

نام نگاشت: سنگین، آوارگونه (همان:۱۳۸۱، الف:۱۷۱)

بریز بر سرم ای باغ غم شکوفه زرد — که با من آنچه زمانه نکرد داغ تو کرد

استعاره مفهومی: شکوفه‌های زردرنگ را بر سرم بریز

نام نگاشت: دهنده درد، بخشنده (همان،۱۳۸۷، الف:۲۱۰)

به دیدگان پر از غم چه می‌کنید — به دست‌های تمنا چه می‌نهی تاوان

استعاره مفهومی: برای چشمان پر از اشک غم چه خواهید کرد.

نام نگاشت: سرازیرشونده، ریزان (همان،۱۳۸۷، الف:۲۰۷)

تا علی بیشتر در این عالم — زنده بود غصه کم می‌خورد

استعاره مفهومی: کاش تقدیر جور دیگری رقم می‌خورد و علی زنده بود.

نام نگاشت: خورنده (همان:۱۳۹۰:۸۸)

حضور بود و عزیزان و لحظهٔ روشن — غم تو آمد و آن لحظه را مکدر کرد

استعاره مفهومی: غم همانند تاریکی است.

نام نگاشت: تیره شونده (همان:۱۳۱)

شتابناک گذر می‌کند جوانی‌ها — در انجماد غم کوتوال قلعهٔ پیر

استعاره مفهومی: غم همانند یک قلعهٔ یخی جوانی را منجمد می‌کند.

نام نگاشت: دلسردکننده (همان:۵۰۵)

نه ابر داد شرار دل مرا تسکین — نه بوسه‌های شرابم دگر دهد تأثیر

استعاره مفهومی: غم دل همانند آتش داغ و سوزان است.

نام نگاشت: سوزان، سوزاننده (همان:۵٤)

ای دل خوب، ای رفیق قدیم — جز غم من نبود همدم تو

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

استعاره مفهومی: غم همانند رفیق و دوست است.

نام نگاشت: همدم

این آشتی گریه و لبخند چه زیباست یک مژدهٔ جان‌بخش پس از یک غم

استعاره مفهومی: پس از غمی بزرگ و جانکاه تلفیق گریه و خنده زیباست.

نام نگاشت: گرفتار کننده، کشنده (همان:۵۲)

۳. نتیجه‌گیری

بخش گسترده‌ای از نظام مفهومی به کمک استعاره ساختار پیدا می‌نماید. براساس بررسی‌های لیکاف و جانسون استعاره علاوه بر قلمرو زبانی اندیشه و عمل انسان را نیز در برمی‌گیرد. در این جستار کوشش شده است تا چگونگی مفهوم غم در اشعار محبت از دیدگاه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون بررسی گردد. محبت مفهوم انتزاعی غم را با خوشه‌هایی معنایی متعددی معرفی نموده است و حوزه‌های قابل تجسم برای آن می‌سازد. تصاویر متعددی که محبت از غم پیش روی خواننده قرار می‌دهد بسیار ساده و روشن و برای عموم قابل درک است وی گاهی غم را به‌مثابه رویدادی زیبا و خوشایند می‌نگرد که می‌توان از گذرگاه آن به آرامش و رضایت دست یافت و در مجموع نگاه منفی کامل به غم ندارد و رنگ غم همیشه برای وی تیره نیست.

منابع

- افراشی، آزیتا و همکاران (۱۳۹۴). «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی تحلیل شناختی و پیکره مدار»، ***مجلهٔ زبان‌شناخت***، ۶ (۲)، صص ۳۱-۶۹.
- امینی، رضا (۱۳۸۳)، ***مقایسهٔ رویکرد لیکاف- جانسون و هالیدی به استعاره***، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، تهران پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- جاحظ، عمروبن بحر (۱۴۱۲). ***البیان و التبیین***، به تحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون، جلد ۴، بیروت: الهلال.
- الجرجانی، عبدالقاهر (۱۹۹۸). ***اسرار البلاغه فی علم البیان***، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- حق جو، سیاوش و اسکندری سعید (۱۳۹۳). «استعاره در آرای جرجانی و سکاکی»، ***دو فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، (۷۷) ۲۲، صص ٦٤-۸۹.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۸٦). «اصول و مفاهیم بنیادی زبان‌شناسی شناختی»، ***بخارا***، ش ٦۳، ص ۱۷۲-۱۹۱.
- زاهدی سید اکرم و همکاران (۱۴۰۱). «بررسی استعاره مفهومی زمان در شعر حافظ و جهان ملک خاتون»، ***نشریهٔ علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی***، (۷۱) ۱۵، صص ۱۷۳ - ۱۹۶.
- زرقانی، سید مهدی و همکاران (۱۳۹۲). «تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی»، ***جستارهای ادبی***، شمارهٔ ۱۸۳ / ۳. صص ۱-۳۰
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۹۱). ***حدیث خوش سعدی، دربارهٔ زندگی و اندیشه سعدی***، تهیه و تنظیم کمال اجتماعی جندقی، تهران سخن.
- سیروس، شمیسا (۱۳۸۵). ***بیان***، تهران: میترا.
- شهری، بهمن (۱۳۹۱). «پیوندهای میان استعاره و ایدئولوژی»، ***نقد ادبی***، شمارهٔ ۱۹، صص ۵۹-۷٦.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

- کرد چگنی، فاطمه (۱۳۹۸). ***سبک‌شناسی با شواهدی از نظم و نثر فارسی***، تهران: سیاهرود.
- محبت، محمدجواد (الف ۱۳۸۷). ***از سال‌های دور و نزدیک***، تهران: نشر نکا.
- محبت، محمدجواد (ب ۱۳۸۷). ***نردبان آسمان***، تهران: نشر سورهٔ مهر.
- محبت، محمدجواد (۱۳۹۰). ***اشک لطف می‌کند***، مشهد: آستان قدس رضوی.
- محبت، محمدجواد (۱۳۸۱). ***رگبار کلمات***، کرمانشاه: نشر صبح روشن.
- هاشمی، زهره (۱۳۹٤). ***عشق صوفیانه در آینهٔ استعاره***، تهران: نشرعلمی.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی انسجام متنی و منطق روایت براساس دیباچه و حکایات چهارمقاله

فاطمه وحدتی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران

fvahdati6@gmail.com

لیلا هاشمیان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران

l.hashemian@basu.ac.ir

چکیده

این پژوهش به بررسی انسجام متنی و منطق روایت در دیباچه و حکایات چهارمقاله نظامی عروضی براساس نظریهٔ انسجام هالیدی و حسن می‌پردازد. هدف اصلی، تحلیل تفاوت‌های کاربرد مؤلفه‌های انسجام‌بخش (دستوری، واژگانی و پیوندی) در دیباچه و حکایات این اثر است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر تحلیل داده‌های متنی است که از طریق نمونه‌برداری از دیباچه و حکایات (هرکدام ۱۲۰ سطر) انجام شده است. نتایج نشان می‌دهد که در دیباچه، عناصر انسجام واژگانی مانند تکرار، ترادف و تضاد به‌منظور تزیین کلام و ایجاد موسیقی کلامی بسامد بالایی دارد، درحالی‌که در حکایات، مؤلفه‌های دستوری (ارجاع، حذف، جانشینی) و پیوندی (افزایشی، سببی، زمانی) برای پیشبرد روایت غالب هستند. این تفاوت ناشی از ماهیت توصیفی و تزیینی دیباچه در مقابل کارکرد روایی حکایات است. همچنین، گرچه نثر فنی چهارمقاله در هردو بخش تأثیرگذار است، اما منطق روایت در حکایات موجب کاهش عناصر زینتی و افزایش عناصر انسجام‌بخش کارکردی شده است. این مطالعه موفق به تبیین تفاوت‌های ساختاری دیباچه و حکایات از منظر انسجام متنی و نقش آن در شکل‌گیری سبک نگارش شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: انسجام متنی، چهارمقاله، منطق روایی، نثر فنی، زبان‌شناسی نقش‌گرا.

۱. مقدمه

نظریه انسجام متنی به‌عنوان یکی از مبانی زبان‌شناسی نقش‌گرای سیستمیک (Systemic Functional Linguistics) که توسط هالیدی و حسن (۱۹۷۶) ارائه شد، چارچوبی نظام‌مند برای تحلیل روابط درون‌متنی فراهم می‌آورد. این نظریه با تمرکز بر سه مولفه اساسی انسجام ـ دستوری (گرامری)، واژگانی (لغوی) و پیوندی (اتصالی) ـ ابزار تحلیلی قدرتمندی برای بررسی متون ادبی فراهم می‌کند (هلیدی و حسن، ۱۹۷۶)

در حوزه ادبیات فارسی، چهارمقاله نظامی عروضی سمرقندی (قرن ششم هجری) به‌عنوان یکی از متون شاخص دوره گذار از نثر ساده به نثر فنی، نمونه‌ای ارزشمند برای مطالعه کاربرد این نظریه محسوب می‌شود (نظامی عروضی، ۱۳۸۸). اهمیت این اثر نه‌تنها

از جنبه تاریخی، بلکه از منظر سبک‌شناختی نیز حائز توجه است، به‌ویژه با توجه به تفاوت‌های آشکار بین سبک دیباچه (با ویژگی‌های نثر فنی) و حکایات (با رویکرد روایی).

روش‌شناسی این پژوهش مبتنی بر تحلیل محتوای کیفی با رویکرد توصیفی-تحلیلی است. نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند انجام شده و حجم نمونه در هردو بخش دیباچه و حکایات به میزان ۱۲۰ سطر (با در نظر گرفتن معیارهای همگنی و توازن) تعیین گردیده است. ابزار گردآوری داده‌ها، برگه‌های تحلیل محتوا بوده که براساس چارچوب نظری هالیدی و حسن طراحی شده‌اند.

این مطالعه با تمرکز بر تحلیل مقایسه‌ای دیباچه و حکایات، در پی پاسخ به این پرسش اساسی است که چگونه مؤلفه‌های انسجام متنی در این دو بخش متفاوت به‌کار رفته‌اند و این تفاوت‌ها چه ارتباطی با ماهیت هر بخش (توصیفی در مقابل روایی) دارد. فرضیه اصلی پژوهش بر این است که در دیباچه، مؤلفه‌های واژگانی و در حکایات، مؤلفه‌های دستوری و پیوندی نقش پررنگ‌تری در ایجاد انسجام ایفا می‌کنند.

۱ - ۱. پیشینهٔ تحقیق

مطالعه انسجام متنی در چارچوب زبان‌شناسی نقش‌گرای هالیدی و حسن (۱۹۷۶) در حوزه مطالعات زبان فارسی نیز مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. لطفی‌پور ساعدی (۱۳۷۱) در مقاله «درآمدی بر سخن‌کاوی» به بررسی مبانی نظری تحلیل گفتمان و انسجام متنی پرداخته و چارچوبی برای تحلیل متون فارسی ارائه نموده است (ص ۱۰۹-۱۲۲). تاکی (۱۳۷۸) در پژوهش خود با عنوان «پیوستگی و همبستگی متن یا انسجام و ارتباط مطالب در زبان فارسی» به‌صورت ویژه به کاربرد این نظریه در زبان فارسی پرداخته و نمونه‌های متعددی از متون معاصر فارسی را تحلیل کرده است (ص ۱۲۹-۱۴۰).

آقاگل‌زاده (۱۳۸٤) در مقاله «کاربرد آموزه‌های زبان‌شناسی نقش‌گرا در تجزیه و تحلیل متون ادبی» امکان‌سنجی کاربرد این نظریه در متون کلاسیک فارسی را مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده که این چارچوب برای تحلیل سبک‌شناختی متون کهن فارسی کاملاً کارآمد است (ص ۱-۲۹). در مطالعات جدیدتر، پورنامداریان و ایشانی (۱۳۸۹) در مقاله «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ» نشان داده‌اند که چگونه می‌توان از این نظریه برای تحلیل متون شعر کلاسیک فارسی بهره برد (ص ۷-٤٤).

در خصوص چهارمقاله نظامی عروضی، اگرچه مطالعات متعددی از جنبه‌های تاریخی، ادبی و سبک‌شناختی انجام شده (معین، ۱۳۸۸؛ قزوینی، ۱۳۱۷)، اما تاکنون پژوهشی که به‌صورت نظام‌مند به تحلیل انسجام متنی این اثر براساس نظریه هالیدی و حسن پرداخته باشد، مشاهده نشده است. برخی مطالعات نزدیک به این موضوع عبارت‌اند از:

پژوهش فلاح (۱۳۹۵) با عنوان «بررسی سبک‌شناختی چهارمقاله» که بیشتر بر ویژگی‌های بلاغی و زیبایی‌شناختی متن متمرکز بوده است.

مطالعه احمدی (۱۳۹۲) که به مقایسه ساختار روایی حکایات چهارمقاله با متون مشابه پرداخته است.

تحقیق موسوی (۱۳۹۸) با عنوان «تحلیل گفتمان چهارمقاله» که رویکردی جامعه‌شناختی به متن داشته است.

با توجه به این شکاف پژوهشی، مطالعه حاضر با تمرکز بر تحلیل انسجام متنی در دو بخش دیباچه و حکایات چهارمقاله، درصدد است تا با روشی نظام‌مند و براساس چارچوب نظری هالیدی و حسن، به بررسی تفاوت‌های سبکی این دو بخش بپردازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

این پژوهش می‌تواند هم از جنبه روش‌شناختی (توسعه کاربرد نظریه‌های زبان‌شناسی جدید در متون کلاسیک فارسی) و هم از جنبه محتوایی (شناسایی ویژگی‌های سبکی)

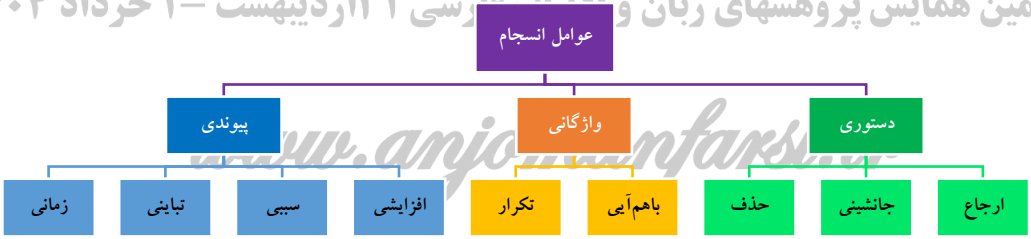
۲. مبانی نظری: انسجام متن

انسجام به معنای یکپارچگی و استواری، معادل کلمهٔ انگلیسی cohesion / coherence است و در اصطلاح «خصوصیتی است در نوشته که باعث می‌شود اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن به یکدیگر پیوسته و مربوط باشند. به‌طوری که خواننده در درک ارتباط آن‌ها سردرگم نشود. انسجام در جمله از نظم و ارتباط منطقی و روشن بین کلمه‌ها و عبارت‌ها و در کل اثر، از نظم و ارتباط منطقی بین جمله‌ها، بندها و بخش‌های آن به وجود می‌آید» (ذوالقدر، ۱۳۸۵: ۳۹).

مایکل هالیدی و همسرش رقیه حسن، از استادان زبان‌شناسی هستند که در سال ۱۹۷٦ حاصل پژوهش‌های خود را با عنوان «نظریهٔ انسجام در زبان انگلیسی» ارائه کردند. حسن در سال ۱۹۸٤ این نظریه را در مقالهٔ «پیوستگی و هماهنگی انسجامی» بسط داد. یک سال بعد، سرانجام اثر مشترک او و هالیدی منتشر شد که عوامل انسجام متن در آن تکمیل و معرفی شد (پورنامداریان و ایشانی، ۱۳۸۹: ۱۳).

براساس این نظریه، متن دارای پیوستگی و انسجام است و این امر به وجود عناصر و ارتباط‌هایی در متن وابسته است. عناصری که کاربردشان موجب می‌شود بین جمله‌ها ارتباط برقرار شود و از سوی دیگر، فهم بخشی از متن وابسته به بخشی دیگر باشد. در واقع رمزگشایی از یک بخش، در گرو فهم ارتباط آن با بخشی دیگر است. این ارتباط‌ها، به متن انسجام می‌بخشد. انسجام و پیوستگی متن شامل مجموع‌های از روابط متنی است که عنصری از یک جمله را به عناصر جملات پیشین از طریق روابط واژگانی، دستوریا پیوندی متصل می‌کند. هرکدام از عناصر واژگانی، دستوری و پیوندی، شامل چند زیرمجموعه‌اند:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir



نمودار ۱. عوامل انسجام متن

۳. بحث و بررسی

برای بررسی موضوع، نمونه‌های مربوط به هرکدام از عوامل انسجام در سه دستهٔ کلی با عناوین دستوری، واژگانی و پیوندی ذکر شده است. هریک از این عناوین نیز خود چند گونهٔ جزئی را دربرمی‌گیرند که این تقسیم‌بندی ذیل هریک از عناوین رعایت شده است.

۳-۱. مؤلفه‌های انسجام دستوری

- **ارجاع**

ارجاع عبارت است از مؤلفه‌هایی در متن که درک و دریافت معنی آن‌ها به عناصر و مؤلفه‌هایی دیگر در همان متن وابسته است. «گاهی عناصر متن توسط معنای خودشان درک و تعبیر نمی‌شوند، بلکه تعبیر و تفسیر آن‌ها وابسته به بعضی عناصر دیگر در متن است؛ یعنی یکی زمینهٔ فهم دیگری است (که به آن برمی‌گردد) و برای فهم آن‌ها باید به مراجع آن‌ها رجوع کنیم... البته اگر مرجع کلمه در درون متن باشد باعث پیوند و ارتباطات پیوستگی می‌شود» (تاکی، ۱۳۷۸: ۱۳٤).

ارجاع‌ها گاه برون‌متنی‌اند و گاه درون‌متنی. در مبحث انسجام متنی که بنیاد آن بر نظریه‌ای زبان‌شناختی استوار است، ارجاع‌ها از نوع درون‌متنی‌اند و پژوهشگر با عناصر خارج از متن سروکار ندارد؛ زیرا هنگامی که از انسجام متن سخن گفته می‌شود، منظور متنی واحد است با بافت و ساخت مشخص؛ بنابراین، آنچه انسجام‌ساز باشد، بیرون از بافت متن نیست. هرچند که ممکن است برای نمونه، نویسنده از ضمیر اول شخص برای اشاره به خود یا ضمیر دوم شخص برای اشاره به مخاطب استفاده کند که در این صورت، ارجاع از نوع برون‌متنی خواهد بود.

گذشته از این‌ها، در ارجاع دو امر اهمیت دارد: نخست لفظی که بر ارجاع دلالت می‌کند و دیگر مرجع یا مدلول آن. اگر مرجع پیش از لفظ ارجاع به‌کار رفته باشد، ارجاع از گونهٔ پیش‌مرجع به‌شمار می‌آید و اگر پس از آن ذکر شده باشد، پس‌مرجع نامیده می‌شود. شناخته‌شده‌ترین ابزار ارجاع در زبان فارسی، ضمیر است. مهم‌ترین ضمیرهای فارسی عبارت است از: اشاره (این، آن)؛ شخصی منفصل (من، تو، او، ما، شما، ایشان) که در حالت‌های مختلف فاعلی، مفعولی، متممی به‌کار می‌رود؛ شخصی متصل (ـم، ـت، ـش، مان، تان، شان) که در حالت ملکی و نقش متممی کاربرد دارد.

«و درود بر سید کونین که اکمل انبیاء بود؛ و آفرین بر اهل بیت و اصحاب او که افضل اولیاء بودند» (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۸۷).

مرجع ضمیر «او» سیّد کونین است که پیش‌تر در متن آمده و برای جلوگیری از تکرار و حشو، این بار از ضمیر استفاده شده است. در این عبارت، ضمیر با فاصله‌ای اندک پس از مرجع ذکر شده است؛ ولی گاهی فاصلهٔ این دو چند سطر است. برای مثال، هنگام یاد کردن از یکی ملوک آل‌شنسب، یعنی علی بن مسعود، در سطر دوم، ششم و هفتم پس از آن، با استفاده از ضمیر «او» به وی اشاره می‌کند. در برخی موارد نیز، با فاصله‌ای کوتاه چند ضمیر با مرجعی واحد به‌کار رفته است. مثل نمونهٔ زیر که ضمیر سوم شخص، چهار بار با مرجع واحد تکرار شده است:

«ابوالحسن علیّ بن مسعود نصیر امیرالمؤمنین که زندگانیش به کام او باد و بیشتر از عالم به نام او باد و نظام ذرّیت آدم به اهتمام او باد» (همان: ۸۷).

به جز ضمیرها، اسم‌های خاص مانند نام و نام خانوادگی، عنوان و شاخص مثل دکتر و مهندس هم در بخش ارجاع قرار می‌گیرند. به این موارد، باید به اسم‌های معرفه و نکره هم اشاره کرد. گاه یک اسم با افزودن صفت اشاره به معرفه تبدیل می‌شود، ولی توضیح و توصیف آن در جایی دیگر از متن آمده است. در چهارمقاله، نمونه‌های این نوع ارجاع دیده می‌شود:

«حمد و شکر و سپاس مر آن پادشاهی را که عالم عود و معاد را به توسّط ملائکهٔ کرّوبی و روحانی در وجود آورد؛ و عالم کون و فساد را به توسّط آن عالم هست گردانید» (همان: ۸۷).

آن پادشاهٔ گروه اسمی متشکل از صفت اشاره + شاخص است که توضیح و توصیف آن در ادامهٔ متن آمده است. بر این اساس، این ارجاع را باید پس‌مرجع به‌شمار آورد؛ اما آن عالم اشاره به همان عالم عود و معاد دارد که پیش‌تر در متن آمده و باید آن را ارجاع پس‌مرجع نامید.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

• جانشینی

جانشینی یا جایگزین‌سازی، یکی از شگردهای ایجاد انسجام در متن است. بدین‌ترتیب که برای جلوگیری از تکرار اسم، فعل یا جمله، از عناصر جایگزین بهره می‌گیرند. عبارت‌هایی مانند «همین، همان، این...، آن...» می‌توانند جایگزین اسم و گروه اسمی و حتی فعل شوند. گاهی نیزیک عنصر جانشینیک جمله یا بند می‌شود. در عبارت زیر، آن خاندان جانشین اسمی سلسلهٔ آل‌شنسب است:

«امروز افضل پادشاهان وقت است به اصل و نسب و... که سلسلهٔ آل‌شنسب به جمال او منضّد و منظّم است و بازوی دولت آن خاندان به کمال او مؤید و مسلّم است» (همان: ۸۸).

در حکایت فرخی سیستانی آمده است:

«این دهقان او را هر سال دویست کیل پنج منی غلّه دادی و صد درم سیم نوحی... فرخی قصه به دهقان برداشت که ... غلّهٔ من سیصد کیل کند و سیم صد و پنجاه درم... دهقان بر پشت قصه توقیع کرد که این قَدَر از تو دریغ نیست و افزون از این را روی نیست» (همان: ۱۳۸).

«این قدر» جانشین «دویست کیل پنج منی غلّه و صدر درم سیم نوحی» شده است.

در مواردیک کلمه جانشینیک جمله شده است. در عبارت زیر، «هم» جانشین جملهٔ «بدین فصاحت نمی‌بینم» شده است:

«من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم» (همان: ۱۵٤)

گاهی نیز به منظور رعایت اصل ایجاز، یک واژه یا عبارتی کوتاه، جانشین بندی طولانی شده است؛ به‌گونه‌ای که در عبارت زیر، «این همه دلایل»، جانشین متن سه سطریِ پیش از خود شده است:

«و آنگه نبض ده جنس است و هر یکی از او متنوّع شود به سه نوع: دو طرفین او و یکی اعتدال او. تا تأیید الهی به استصواب او همراه نبود، فکرت مُصیب نتواند بود و تفسره را نیز همچنان الوان و رسوب و او نگاه داشتن و از هر لونی بر حالتی دلیل گرفتن نه کاری خرد است. این همه دلایل به تأیید الهی و هدایت پادشاهی مفتقرند» (همان: ۱۸۰)

• حذف

اگر عنصری به قیاس عنصری دیگر، در متن ذکر نشود، حذف صورت گرفته است. حذف نیز از ابزارهای ایجاد ارتباط و پیوستگی بین جملات یک متن است و درک یک جمله را به جمله‌ای دیگر وابسته می‌سازد. این مؤلفه را می‌توان بازتاب اصل اختصار و اقتصاد زبانی دانست که براساس آن، زبان هرچه بیشتر به‌سمت کوتاه شدن و کوتاه کردن جملات پیش می‌رود؛ به‌گونه‌ای که با ذکر واژه و جمله، در نوبت‌های بعدی از ذکر و تکرار آن خودداری می‌شود. البته این امر به شرطی تحقق می‌یابد که حذف موجب اختلال در انتقال معنی نگردد.

آنچه گفته شد بیشتر حذف به قرینهٔ لفظی را دربرمی‌گیرد. اگر عنصر مقایسه‌ای و پیش‌فرض در متن نیامده باشد و خواننده براساس آشنایی با سیاق معنایی و دستورییک زبان یا اطلاع از مفهوم مد نظر نویسنده آن را دریابد، حذف به قرینهٔ معنایی صورت گرفته است. گذشته از قرینهٔ لفظی و معنایی، حذف در سه مقوله رخ می‌دهد: اسم، فعل، بند. در عبارت زیر فعل به قرینهٔ لفظی حذف شده است. نکتهٔ درخور یادآوری اینکه، ابتدا حذف رخ داده و سپس قرینه ذکر شده است:

«تا او زنده بود ملک بنی‌سامان رونقی تمام <داشت> و کار ایشان طراوتی قوی داشت» (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

در عبارت زیر، گذوه اسمی حذف شده است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۱ الی ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

طب صناعتی است که بدان صناعت، صحّت در بدن انسان نگاه دارند و چون <صحّت در بدن انسان> زایل شود، <صحّت در بدن انسان> بازآرند (همان: ۱۸۰)

در مواردی نیز، عنصر محذوف قرینهٔ لفظی ندارد:

«جبه‌ای پیش و پس چاک پوشیده <بود>، دستاری بزرگ سگزی‌وار در سر <داشت> و پای و کفش بس ناخوش <بود> و شعری در آسمان هفتم <داشت>» (همان: ۱۳۹).

۳ـ۲. مؤلفه‌های انسجام واژگانی

• باهم‌آیی

باهم‌آیی ذکر واژه‌ها در کنار هم است، مشروط به آنکه رابطهٔ معنایی پذیرفتنی داشته باشند. ذکر این نکته ضرورت دارد که منظور از باهم‌آیی، نوع هم‌نشین آن نیست. در باهم‌آیی هم‌نشین، یک اسم با یک فعل، یایک اسم با یک صفت خاص امکان هم‌نشینی دارد. این امر برخاسته از طبیعت زبان است و به خودی خود، انسجام‌آفرین نیست؛ زیرا طبیعی است که برای مثال، صفت بلوند تنها برای مو به‌کار برود و در کنار موصوف‌های دیگر پذیرفتنی نیست. همین‌طور موصوفی مانند کتاب را نمی‌توان با صفاتی مثل تیز پایا تاریک به‌کار برد. آنچه به انسجام و پیوستگی متن می‌انجامد، نوعی از باهم‌آیی است که با عنوان متداعی شناخته می‌شود. «باهم‌آیی واژه‌ها بر حسب ویژگی‌ای که آن‌ها را در یک حوزهٔ معنایی قرار می‌دهد، باهم‌آیی متداعی نامیده می‌شود. در این‌باره می‌توان ماه، ستاره، خورشید را بر حسب حوزهٔ معنایی اجرام آسمانی، در باهم‌آیی متداعی با یکدیگر دانست. کاربرد واژه‌هایی را که در باهم‌آیی متداعی با یکدیگرند، در میان صناعات ادبی، مراعات نظیر می‌نامند» (صفوی، ۱۳۹۲: ۱۹۸). غیر از آنچه بیان شد، در سطح واژه نیز، روابط مفهومی وجود دارد. در واقع باهم‌آیی واژگان، در صورتی امکان‌پذیر است که یکی از روابط معنایی را با همدیگر داشته باشند:

۱. شمول معنایی که براساس آن، مثلاً مفهوم واژهٔ گل، واژه‌هایی مثل لاله و سنبل و میخک را دربرمی‌گیرد. نام دیگر این رابطهٔ معنایی، تضمن است؛ ۲. هم‌معناییا ترادف که فرهنگ‌نویسان برای نشان دادن معنییک واژه، از آن استفاده می‌کنند؛ ۳. تقابل معنایی که رابطهٔ تضاد و تقابل بین واژگان ایجاد می‌کند؛ ٤. تناسب که به نوعییادآور مراعات نظیر است. باهم‌آیی مرتبط با این حوزه‌های معنایی، در چهارمقاله نمونه دارد. از جمله باهم‌آیی جفت‌واژه‌های مترادف:

ترسان و هراسان (نظامی عروضی، ۱۳۸۸: ۱۰٦)؛ / خردمند و روشن‌رای / مشغول‌دل و پریشان‌خاطر (همان: ۱۰۷)؛ / شوریده‌طبع و پریشان‌خاطر (همان: ۱۰۹)؛ / فضیلت و رجحان (همان: ۱۱۰).

باهم‌آیی جفت‌واژه‌های متناسب:

کروبی و روحانی / انبیاء و اولیاء / ملوک و وزراء (همان: ۸۷)؛ / منظور و مشهور (همان: ۱۰۷)؛ / تزویر و تمویه (همان: ۱۱۲)؛ / مجصّص و منقّش (همان: ۱۱۵)؛ / درّ و لعل و پیروزه (همان: ۱۱٦).

باهم‌آیی جفت‌واژه‌های متضاد:

کون و فساد / امر و نهٔ / شمشیر و قلم (همان: ۸۷)؛ / آب و آتش (۱۰۵)

باهم‌آیی واژه‌های متضمن:

«مرض جنس آمد و تب و صُداع و زکام و سرسام و حصبه و یرقان نوع...

تب جنس است و حُمّییوم و غبّ و شطرالغبّ و رِبع انواع» (همان: ۱۸۱)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

رابطهٔ مرض با تب و صداع و... و همچنین رابطهٔ معنایی تب با حُمّییوم و غبّ و... از نوع شمول معنایی است؛ یعنی یکی شامل و دربردارندهٔ انواع دیگر است.

• تکرار

تکرار به دو شکل در متن روی می‌دهد: نخست تکرار واژگانی که خود به‌صورت تکرار عینیِ واژه یا تکرار معنایی دیده می‌شود. این‌گونه از تکرار، مشروط به کاربرد واژه‌ها با فاصله در متن است. ضمن آنکه خود به چهار صورت تقسیم می‌شود: تکرار عینی که واژه عیناً تکرار می‌شود؛ تکرار به‌صورت مترادف؛ تکرار به‌صورت تضمن و تکرار کلی. نمونهٔ تکرار مترادفات در چهارمقاله به‌طور چشمگیری فراوان است:

«عالم عود و معاد را به توسّط ملائکهٔ کرّوبی و روحانی در وجود آورد؛ و عالم کون و فساد را به توسّط آن عالم هست گردانید» (همان: ۸۷).

دو فعل به‌کاررفته در متن، معنایی واحد دارند و با الفاظی متفاوت بیان شده‌اند. این نمونه‌ها تکرار مترادف نامیده می‌شوند. در عبارت زیر هم واژه‌های مشخص‌شده از همین مقوله‌اند:

«درود بر سید کونین که اکمل انبیاء بود و آفرین بر اهل بیت و اصحاب او که افضل اولیاء بودند و ثنا بر پادشاه وقت» (همان: ۸۷).

واژه‌های مشخص‌شده با فاصله در متن تکرار شده‌اند. کارکرد این نوع تکرار آن است که هریک دیگری را تداعی می‌کند و به پیوستگی متن می‌انجامد.

دیگر تکرار موسیقایی که به شکل صنایع بدیع لفظی منعکس می‌شود و آرایه‌هایی از قبیل ترصیع و موازنه و حتی سجع و واج‌آرایی را دربرمی‌گیرد. دو مورد اخیر در سطح واژه بروز می‌یابند و بسامدشان بسیار بالاست؛ به‌گونه‌ای که جدایی آن‌ها از طبیعت زبان ادبی امکان‌ناپذیر می‌نماید. نمونهٔ این‌گونه تکرار موسیقایی، به‌ویژه در دیباچهٔ چهارمقاله فراوان است:

«عالم عادل / مؤیّد مظفّر / کام و نام و اهتمام / مسالک و ممالک / عزم و حزم / جمال و کمال / مؤیّد و مسلّم / مُلک و مِلک / تخت و بخت / کام و نام» (همان: ۸۷-۸۸).

ترصیع و موازنه نیز در سطح جمله بازتاب می‌یابند و دو کارکرد دارند: هم کارکرد موسیقایی و توازن‌بخشی، هم کارکرد تداعی‌گری و ایجاد پیوستگی در متن. نمونهٔ این نوع تکرار در دیباچهٔ چهارمقاله فراوان است:

«حسام‌الدّولة و الدّین / نصرةالاسلام و المسلمین

قامع الکفرة و المشرکین / قاهر الزّنادقة و المتمرّدین

ظهیر الأیام / مجیر الأنام // جمال الملّة / جلال الامّة» (همان: ۸۷).

این‌گونه تنها به عبارات عربی محدود نیست و در جمله‌های فارسی نیز دیده می‌شود:

«امیرالمؤمنین که زندگانیش به کام او باد / و بیشتر از عالم به نام او باد / و نظام ذرّیت آدم به اهتمام او باد» (همان: ۸۷).

از مجموع شگردهای موسیقایی، باید با عنوان عناصر نظم‌آفرین نام برد؛ زیرا نثر را هرچه بیشتر به نظم نزدیک و شبیه می‌سازد.

۳-۳. مؤلفه‌های انسجام پیوندی

• افزایشی

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

پیوندهای افزایشی با کارکردهای توضیحی، مقایسه‌ای، تمثیلی و تشبیهی در متن به‌کار می‌روند. حروفی مانند «و» ربط و «که» مهم‌ترین عناصر افزایشی به‌شمار می‌آیند. کاربرد این عناصر در دیباچهٔ چهارمقاله گاهی به اندازه‌ای چشمگیر است که به شکل‌گیری بندهای طولانی با جملات مترادف و معترضه و توضیحی می‌انجامد.

«ثنا بر پادشاه وقت... امیرالمؤمنین ـ که زندگانیش به کام او باد و بیشتر از عالم به نام او باد و نظام ذرّیت آدم به اهتمام او باد ـ که امروز افضل پادشاهان وقت است به اصل و نسب و ... و عزم قوی و حزم درست که سلسلهٔ آل‌شنسب به جمال او منضّد و منظّم است و بازوی دولت آن خاندان به کمال او مؤید و مسلّم است که باری تعالی او را با ملوک آن خاندان از ملک و ملک و تخت و بخت و کام و نام و امر و نهی برخورداری دهاد» (همان: ۸۷-۸۸).

این عبارت از دیباچهٔ چهارمقاله اوصاف پادشاه را دربردارد. در مجموع نوزده عنصر افزایشی «که» و «و» در عبارت به‌کار رفته و متن تا سیزده سطر ادامه یافته است.

• سببی

آنچه با عنوان عناصر پیوندی سببی شناخته می‌شود، پیوندهایی است که روابط علّی و معلولی ایجاد می‌کند و جمله‌ای را وابستهٔ جمله‌ای دیگر می‌سازد. «پس»، «بنابراین»، «بدان سبب»، «ازاین‌رو»، «چون»، «زیرا»، «تا»، «اگر» از جملهٔ این عناصرند. همان گونه که از نام پیوند سببی برمی‌آید، بیشتر با هدف بیان علت و نتیجه به‌کار می‌روند:

«ربع مسکون خوانند بدانکه حیوانات را بر وی مسکن است.» (همان: ۹۳).

«در عالم نبات هیچ شریف‌تر از تاک و نخل نیامد بدین علّت که بفوق عالم خویش تشبّه کردند.» (همان: ۹۴)

«از بدائع آن مقالت... آورده آمد تا پادشاه را روشن شود» (همان: ۱۰۲).

و گاه نیز برای بیان هدف و انگیزه کاربرد دارند. مثل عبارت زیر:

«خویشتن را در پیش فرزندان سپر کرده تا باد صبا شوریده بر یکی از بندگان نوزد» (همان: ۸۹).

• تباینی

رابطهٔ تباینی، با کاربرد پیوندهایی مانند «ولی»، «اما»، «لیکن» و... بین دو جمله برقرار می‌شود و هدف از آن نیز، ایجاد موقعیتی در جملهٔ است که آنچه را در جملهٔ ماقبل بیان شده، نقض کند یا از قاطعیت و مطلق بودن آن بکاهد.

«رسمی قدیم است که مؤلّف و مصنّف در دیباچهٔ کتاب شمّتی از دعاء ممدوح اظهار کند، امّا من بندهٔ مخلص در این کتاب به جای مدح و ثناء این پادشاه، اذکار انعامی خواهم کردن» (همان: ۸۸).

در واقع با بیان جملهٔ دوم، مطلق بودن حکم جملهٔ نخست (رسم بودن دعای ممدوح در دیباچه) رد و نقض شده است. در عبارت زیر، واژهٔ «البتّه» بین دو جمله تباین ایجاد کرده است.

«آنچه در این باب فراز آمد به‌جای آوردم، البتّه شفا روی ننمود» (همان: ۱۸۲)

• زمانی

عناصر پیوند زمانی به منظور نشان دادن زمان وقایع به‌کار می‌روند. با توجه به اینکه در اینجا سخن از پیوستگی و انسجامی است که این عناصر بین جملات برقرار می‌کنند، باید گفت که این عناصر بیان‌کنندهٔ توالی زمانی بین رویدادهایی‌اند که در جمله‌های متوالی روایت می‌شوند. پیوندهایی مانند «بعد»، «سپس»، «تا» و «آن‌گاه» مهم‌ترین پیوندسازهای زمانی به‌شمار می‌آیند. زمان‌های روایت‌شده نیز حالت‌های گوناگون دارند و عبارت‌اند از: ترتیبی (پس از آن)، ارجاعی (از آن زمان تا کنون)، هم‌زمانی (تا)، رابطهٔ

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uroomiyaran.ir

زمانی انجامی و پایان‌یافته (القصه). در عبارت زیر، پیوند زمانی از نوع هم‌زمانی رویدادها به‌کار رفته و دو جمله را به هم پیوند داده است:

«این امام به آفاق مشرق و مغرب و شمال و جنوب نتواند رسید تا اثر حفظ او به قاصی و دانی رسد» (همان: ۱۰۰).

یعنی هم‌زمان که اثر حفظ او برسد، به آفاق خواهد رسید.

در حکایات معمولاً از پیوندهای زمانی ترتیبی استفاده شده است:

مسعود سعد سلمان را به قلعهٔ نای فرستادند... بعد از هشت سال، طاهر علی مُشکان او را بیرون آورد» (همان: ۱۵۱).

«شهریار او (فردوسی) را بنواخت و نیکویی‌ها فرمود... و دیگر روز صد هزار درم فرستاد» (همان: ۱۵۸).

٤. نتیجه‌گیری

بررسی موضوع در این جستار، بیانگر این است که انواع مؤلفه‌های انسجام متنی در چهارمقاله به‌کار رفته است؛ اما بسامد و تنوع آن در دیباچه با حکایات تفاوت دارد. در دیباچه غلبه با مؤلفه‌های انسجام واژگانی است و در حکایات، عناصر دستوری و پیوندی بسامد بیشتری دارند. در تحلیل اختلاف‌ها، نکته‌ای مهم وجود دارد که به ماهیت دیباچه و حکایات بازمی‌گردد. دیباچه محمل مناسبی برای اظهار فضل و بازی‌های زبانی نویسندگان است؛ به همین دلیل، نویسنده بیش از آنکه قصد داشته باشد جملات منسجم با موضوعی واحد بیان کند، می‌کوشد تا در سطح واژه‌ها ارتباط‌های گوناگون معنایی مثل ترادف، تضاد، تضمن و تناسب ایجاد کند. در سطح جمله نیز بر آن است که بیشتر از تکرار مترادفات و همچنین تکرارهای موسیقایی بهره بگیرد. این عناصر گرچه انسجام‌آفرین هستند، ولی کارکرد تزیینی هم دارند و و نثر را هرچه بیشتر به نظم نزدیک و شبیه می‌سازند؛ اما در مقابل، در حکایات، به ضرورت پیش بردن روایت و در واقع بنا به منطق روایت، نویسنده از سطح واژه گذر می‌کند و توجه او بیشتر به جمله معطوف می‌شود. منطق روایت مجال چندانی برای کاربرد عناصر تزیینی به‌ویژه در سطح واژه‌ها فراهم نمی‌آورد. از سویی هم نویسنده ناگزیر است روایت را به سرانجام برساند؛ بنابراین، روایت و جمله اولویت می‌یابد. به همین سبب، در حکایات، مؤلفه‌های انسجام دستوری مانند ارجاع، جانشینی و حذف و نیز عناصر پیوندساز به‌ویژه زمانی و سببی کاربرد بیشتری دارند.

با تعیین بسامد هریک از مؤلفه‌ها در دیباچه و حکایات چهارمقاله، مشخص شد که عناصر انسجام‌آفرین واژگانی در دیباچه و عناصر دستوری و پیوندی در حکایات کاربرد بیشتری دارند. البته به سبب آنکه چهارمقاله در عصر پا گرفتن نثر فنی و رواج این‌گونه از نثرنویسی قرار گرفته، اختلاف چشمگیری در کاربرد عناصر انسجام‌بخش بین دیباچه و حکایات دیده نمی‌شود؛ زیرا نثر فنی به تزیین سخن گرایش دارد و مقتضای آن، نزدیک شدن روایت‌گری به توصیف‌گری تصنعی است. این امر در چهارمقاله نیز بازتاب دارد. در حکایات، هنگامی که مؤلف قصد توصیف دارد، بیشتر عناصر واژگانی را به‌کار می‌برد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.aramanfarsi.ir



نمودار ۲. بسامد مؤلفه‌های انسجام‌بخش در دیباچه و حکایات چهارمقاله

منابع

- ذوالقدر، میمنت (۱۳۸۵). ***واژه‌نامهٔ هنر شاعری***، تهران: کتاب مهناز.
- صفوی، کورش (۱۳۹۲). ***درآمدی بر معنی‌شناسی***، تهران: سوره مهر.
- قزوینی، محمد (۱۳۱۷). ***مقدمه بر تصحیح چهارمقاله***، تهران: مجلس.
- نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی (۱۳۸۸). ***چهارمقاله***، تصحیح محمد معین، تهران: معین.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸٤). کاربرد آموزه‌های زبان‌شناسی نقش‌گرا در تجزیه و تحلیل متون ادبی، ***مجلهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مشهد***، شمارهٔ ۲ (۱٤۹)، صص ۱-۲۹.
- احمدی، سعید (۱۳۹۲). «ساختار روایی در چهارمقاله نظامی عروضی»، ***ادب‌پژوه***، شماره ۷ (۲۵)، صص ۸۹-۱۱۰.
- پورنامداریان، تقی؛ ایشانی، طاهره (۱۳۸۹). «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا»، ***زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم***، شمارهٔ ٦۷، صص ۷-٤٤.
- تاکی، گیتی (۱۳۷۸). «پیوستگی و همبستگی متن یا انسجام و ارتباط مطالب در زبان فارسی»، ***مجله زبان‌شناسی***، سال ١٤، شماره ۱-۲، صص ۷۳-۸۱.
- فلاح، مرتضی (۱۳۹۵). «بررسی سبک‌شناختی چهارمقاله»، ***پژوهش‌های ادبی***، شماره ۱۳ (۲)، صص ٤٥-٦۲.
- لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۱). «درآمدی بر سخن‌کاوی»، ***مجله زبان‌شناسی***، سال ۹، شماره ۱، صص ۱۰۹-۱۲۲.
- موسوی، امیر (۱۳۹۸). «تحلیل گفتمان چهارمقاله: رویکردی جامعه‌شناختی»، ***مطالعات زبان و ادبیات فارسی***، شماره ۱۱ (۳)، صص ۱۵۵-۱۸۰.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uqomanbasi.ir

بررسی برخی از زندان‌نامه‌های داستانی در زمان پهلوی دوم

فاطمه فراقیان

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران

faraghianfatemeh@yahoo.com

چکیده

زندان‌نامه نوع ادبی فراموش‌شده‌ای است که شامل توصیف زندان و رویدادهای آن می‌شود. حبسیه و یا زندان‌نامه تنها در اشعار مسعود سعد خلاصه نمی‌شود؛ شاعران و نویسندگان زیادی در زندان‌ها در دوره معاصر نیز محبوس شده و زندان‌نامه خلق کرده‌اند. زندانی شدن نویسنده‌ها و آزادی آن‌ها در دورهٔ مورد مطالعه ما یعنی زمان پادشاهی محمدرضا پهلوی رابطهٔ تنگاتنگی با مسائل و تحولات سیاسی داشته است؛ زیرا ادبیات در این دوره در خدمت اجتماع و سیاست بوده و طرح مشکلات اجتماعی و گاه سیاسی در داستان‌ها و مقاله‌ها موجب دستگیری نویسنده‌ها شده است. در نقطهٔ مقابل گاه تحولات سیاسی همچون جنگ، کودتا و انقلاب در آزادی آن‌ها تأثیر داشته است. برخی نویسنده‌های زندانی‌شده دورهٔ مورد مطالعه (سال‌های ۱۳۳۲– ۱۳۵۷) در زندان به نگارش زندان‌نامه پرداخته‌اند؛ بعضی دیگر تجربه زندانی شدن خود را پس از آزادی روایت کرده‌اند و گروهی نیز بدون تجربهٔ زندان و گویا بنا بر شنیده‌ها، زندان‌نامه نوشته‌اند. نویسنده‌هایی نیز داریم که زندانی شده‌اند؛ اما شاید وقایع زندان را به‌عنوان نوعی واکنش در آثار خود انعکاس نداده‌اند. توصیف زندان، بیان احساسات زندانی، رفتار زندان‌بان‌ها، انواع شکنجه، وضع بد غذا و بهداشت، اعتصاب و اعتراض، بی‌قانونی (پرونده‌سازی، محاکمهٔ فرمایشی) و مسائل اجتماعی و سیاسی، بخشی از درون‌مایه‌های اصلی زندان‌نامه‌ها در این سال‌ها است. برخی از نویسنده‌های سال‌های ۱۳۳۲–۱۳۵۷ که تجربه زندان داشته و یا زندان‌نامه نگاشته‌اند، علی‌اشرف درویشیان، اسماعیل شاهرودی، جلیل امجدی، عدنان غریفی، ابراهیم یونسی، احمد پورنجاتی و حسن حسام هستند.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۰ آبان تا ۱ آذر ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: زندان‌نامه‌نویسی، ادبیات داستانی، دورهٔ پهلوی، نویسنده، زندان.

۱. مقدمه

زندان‌نامه‌های داستانی نوعی از نوشته‌های ادبی هستند که یا در هنگام زندانی بودن نویسنده به نگارش درآمده‌اند و شرح حالی از محیط زندان دارند و یا پس از آزادی نویسنده نوشته شده‌اند که تجربهٔ زندانی شدن را روایت می‌کنند و توصیفی از زندان به دست می‌دهند؛ به‌واقع زندان‌نامه نوع ادبی فراموش‌شده‌ای است که شامل توصیف زندان و رویدادهای آن می‌شود. حبسیه و یا زندان‌نامه تنها در اشعار مسعود سعد خلاصه نمی‌شود؛ شاعران و نویسندگان زیادی در دوره معاصر نیز در زندان‌ها محبوس شده و زندان‌نامه خلق کرده‌اند.

در رابطه با حبسیه زرین‌کوب معتقد است:

نخستین‌بار مفهوم تازه‌ای وارد شعر می‌شود: توصیف زندان، چگونگی زندگی در زندان و احساسی که به شاعر از ماندن در زندان دست می‌دهد؛ این نوع شعر را حبسیه می‌گویند... این اشعار از آنجا که از زندگی واقعی شاعر ریشه می‌گیرد و شاعر با تمام وجود به توصیف آن می‌پردازد، قدرت القایی شدیدی پیدا می‌کند و شعرهایی می‌شود ارزنده و پُراحساس. (زرین‌کوب، ۱۳۸٦: ٤٠)

این اظهار نظرها که دربارهٔ مسعود سعد و اشعار او است، می‌تواند دربارهٔ شاعران، نویسندگان و زندان‌نامه‌های معاصر نیز تاحدودی صادق باشد.

به‌واقع دو شاه پهلوی (رضا و محمدرضا) نویسندگان زیادی را که جزء روشنفکران مملکت بودند، بنا به دلایل سیاسی ازجمله گرویدن به احزاب و چاپ داستان و مقاله با مضمون اجتماعی و سیاسی به زندان انداخته‌اند و سبب پدید آمدن زندان‌نامه‌ها شده‌اند. در تأیید این مطلب صادق هدایت که در سال ۱۳۲۸ به کنگره جهانی حمایت از صلح دعوت می‌شود اما به وی اجازه خروج از کشور را نمی‌دهند، برای دعوت‌کنندهٔ خود پیام می‌دهد که کشور ما را امپریالیست‌ها به زندان تبدیل کرده‌اند؛ درست اندیشیدن و سخن گفتن در اینجا جرم است.

خودرأیی در اداره کشور، روشنفکران را معترض کرده بوده است؛ فساد مالی شاه و خانوادهٔ او، هزینه در زمینهٔ تجمل خانوادهٔ سلطنتی، مسافرت‌ها، انتقال پول به خارج از کشور، برگزاری جشن‌های پُرتکلف و پُرهزینه ۲۵۰۰ ساله شاهنشاهی و باج دادن به بیگانگان و قدرتمندان نیز از مسائل مهمی بوده که باعث فقر مردم و نارضایتی آن‌ها از حکومت شده بوده است.

در این ارتباط (به‌ویژه باج دادن به بیگانگان و قدرتمندان) ارتشبد فردوست که از افراد بسیار نزدیک به محمدرضاشاه پهلوی بوده، گفته است «اگر کسی تخلف می‌کرد و چپاولگر کشور بود، به محض اینکه به محمدرضا می‌گفتند فلانی ناراحت می‌شود، دستور می‌داد و پرونده به بایگانی راکد می‌رفت! از این مورد صدها نمونه در دوران سلطنت او وجود داشت.» (فردوست، ۱۳٦۹: ٤٤)

به دنبال نارضایتی‌ها و فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی مردم برخی از روشنفکران ازجمله نویسندگان نیز اعتراض کرده و دستگیر و زندانی شده‌اند که این موضوع پدید آمدن نوع ادبی زندان‌نامه را در داستان‌ها رقم زده و توصیف زندان در داستان‌ها به این واسطه راه یافته است.

تجربه‌های تازه، مجاورت با طبقه نامأنوس مردم و لحن و سنن عوامانه موجب می‌شود که زندان مانند مدرسه ازنظر اخلاقی و تربیتی ارزش بیابد و تحول شدیدی در شخص ایجاد کند؛ تا حدی که گاهی شخصیت نویسندگان و شعرا را به کلی دگرگون می‌کند. (ربیعی و راهروخواجه، ۱۳۹۰: ٦٤)

شمار زندانی‌شده‌ها در میان داستان‌نویسان نسل دوم (اگر نسل اول را زندان‌نامه‌نویسان سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۲۰ بدانیم) بیشتر بوده؛ واکنشی که آنان به زندانی شدن خود داشته‌اند نیز بسیار متفاوت است؛ عده‌ای تجربهٔ زندانی شدن خود را به روایت نگذاشته‌اند؛ عده‌ای درون زندان به نوشتن داستان پرداخته‌اند و داستان‌های آن‌ها هیچ ارتباطی به زندان نداشته و دربارهٔ دنیای بیرون از زندان بوده است؛ بعضی دیگر تجربهٔ زندانی شدن خود را به شخصیت‌های داستانی منتقل کرده‌اند و بسیاری از نویسندگان نیز خاطرات خود را از زندان به‌طور مستقیم در کتاب‌های خود انعکاس داده‌اند؛ (مانند علی‌اشرف درویشیان در بخش‌هایی از سال‌های ابری.)

برخی نویسنده‌های زندانی‌شده دورهٔ مورد مطالعه (سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۳۲) در زندان به نگارش زندان‌نامه پرداخته‌اند؛ بعضی دیگر تجربهٔ زندانی شدن خود را پس از آزادی روایت کرده‌اند و گروهی نیز بدون تجربهٔ زندان و گویا بنا بر شنیده‌ها، زندان‌نامه نوشته‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ اردیبهشت – ۱ خرداد
www.uajournalfarsi.ir

مسائل و تحولات سیاسی رابطهٔ تنگاتنگی با دستگیر شدن، به زندان رفتن و زندان‌نامه نوشتن نویسندگان داشته است؛ زیرا ادبیات در دورهٔ مورد مطالعه در خدمت اجتماع و سیاست بوده است و طرح مشکلات اجتماعی و گاه سیاسی در داستان‌ها و مقاله‌ها موجب دستگیری آن‌ها می‌شده است؛ در نقطهٔ مقابل گاه تحولات سیاسی همچون جنگ، کودتا و انقلاب در آزادی آن‌ها تأثیر داشته است.

زندان مفهوم و درون‌مایه جدیدی در داستان‌ها ایجاد کرده است؛ نوع گذران روزهای دستگیرشدگان در زندان (زندانیانی که بیشتر سیاسی بوده‌اند)، احساساتی که تجربه می‌کرده‌اند و برخوردهایی که با آنان می‌شده در زندان‌نامه‌ها انعکاس یافته است. شیوه بازجویی، پرونده‌سازی، غذای بد و بی‌بهداشتی برخی دیگر از درون‌مایه‌های زندان‌نامه‌ها است؛ پاسبان‌های فقیر و رشوه‌گیر زندان‌ها نیز در بیشتر آثار نویسنده‌ها جای دارند.

این زندان (زندان زنان) به‌وسیلهٔ پنج پاسبان حفاظت می‌گردد که تا این تاریخ لباس تابستانی مقرره خود را دریافت نکرده و هنوز ملبس به لباس زمستانی هستند و یک نفر از همین پاسبان‌ها اظهار می‌نمود که شش ماه حقوق نیز طلب دارد. (ربیعی و راهروخواجه، ۱۳۹۰: ۱۲۰)

اعتصاب غذا در زندان نیز از مضامین بیشترزندان‌نامه‌ها است. یکی از موارد مربوط به سال‌های ۵۶-۵۷ بوده است که زندانی‌های سیاسی زندان قصر و قزل‌حصار به‌دلیل بدرفتاری با زندانیان، اعتصاب غذا کرده‌اند؛ فرخی یزدی در این ارتباط شعری سروده است:

صد مرد چو شیر، عهد و پیمان کردند اعلان گرسنگی به زندان کردند
شیران گرسنه از پی حفظ شرف با شور و شعف ترک سر و جان کردند

شکنجه دادن هم از راهکارهای غیر انسانی به اعتراف واداشتن مبارز در ادارهٔ امنیتی ساواک بوده؛ بنابراین شکنجه نیز یکی از درون‌مایه‌های اصلی زندان‌نامه‌ها شده است.

آویختن از دست‌ها به سقف درحالی‌که یک بطری نیمه‌شکسته در مقعد زندانی فرو کرده‌اند... به من گفتند که زندانیان را حتی در حضور کسانشان شکنجه می‌دهند تا مگر آنان را به اقرار درآورند. آنان مواردی را که خودشان شاهد بوده‌اند، گفتند؛ ازجمله اینکه به یک زن در حضور شوهرش تجاوز کردند تا شوهر مجبور به اقرار شود و نیز بچه هفت‌ساله را جلوی چشم پدرش با شلاق و برق شکنجه دادند تا پدرش مجبور به اقرار شود. یک بچه چهارساله را جلوی چشم مادرش به شلاق سیمی بستند و با قیچی جراحی پشت گردن پسربچه را می‌بریدند تا مادر را به حرف زدن وادار کنند. (مدنی، ۱۳۶۰: ۲۴۰)

دستبند قپانی زدن نیز از شکنجه‌های دردناک بوده که به استخوان سینه و مفصل بازو فشار مرگبار می‌آورده است و درصورت تکرار باعث فلج شدن قسمت‌هایی از بدن می‌شده است و حتی در پی تنگی نفس می‌توانسته به مرگ منجر شود.

شلاق زدن هم از شکنجه‌های معمول بوده است.

«با شلاق به کف پاهایم می‌کوبیدند. بعد دور حیاط می‌دواندند تا ورم پاهایم بخوابد تا دوباره شلاق بزنند. در غیر این صورت پاها ورم می‌کرد و عفونی می‌شد و دیگر درد شلاق را حس نمی‌کرد.» (غیاثیان، ۱۳۹۰: ۸۴)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

اشاره به گروه‌های مبارز نیز یکی دیگر از درون‌مایه‌های اصلی زندان‌نامه‌ها است، در معرفی این گروه‌ها می‌توان از حزب توده نام برد؛ حزب توده در دورهٔ مورد مطالعه ما، تنها گروه مبارز سازمان‌یافته بوده است. ملکی در رابطه با متمایل شدن روشنفکران و نویسندگان به این حزب گفته است:

اینان دست کم در آن دوره از عمر خود نه مارکسیست بودند، نه سوسیالیست، بلکه اغلب جوانان می‌هن‌پرست، ترقی‌خواه، آزاده و با حس مسئولیتی بودند که کمونیسم آنان را انتخاب کرده بود؛ زیرا که راه دیگری در پیش پای خود نمی‌دیدند. این خود گوشه‌ای از تراژدی قرن ما است که هنوز هم به اشکال‌المختلفه ادامه دارد. (ملکی، ۱۳٦۸: ۹)

امجدی در تأیید این مطلب از سیدکاظم اکرمی (مبارزی مذهبی) این‌گونه نقل قول کرده است: «روزی یکی از هم‌بندی‌ها به بنده گفت خوش به حالتان، شما وقتی مبارزه را شروع کردید که فکر اسلامی وارد میدان شده است، اما ما وقتی در دوره دبیرستان وارد مبارزه شدیم که جز ایده‌های کمونیستی، چیزی مطرح نبود.» (امجدی و علی‌نژاد قمی، ۱۳۸۳: ٦۹)

توصیف وضعیت زندان‌ها هم از درون‌مایه‌های اصلی زندان‌نامه‌ها است. در تعریف زندان زنان گفته شده است:

دو نفر از زندانیان زن شکایت می‌نمودند که همواره از طرف رصدبان افغانی که هر دو روز یک‌مرتبه نگهبانی آنجا را به‌عهده دارد، کتک می‌خورند و ناسزا می‌شنوند، یک نفر به اسم ربابه فرزند ملاحسین بدون تقصیر سیزده ماه است که زندانی است، کوچک‌ترین توجهی به حال او نشده است، این موضوع مورد گواهی افسر نگهبان وقت نیز بود. (ربیعی و راهروخواجه، ۱۳۹۰: ۱۲۰)

خانم طاهره سجادی (زندانی سیاسی) در رابطه با وضعیت بی‌همتای زندان‌های ایران گفته است:

«یکی از بازرسان بعد از بازرسی از کمیتهٔ مشترک ضدخرابکاری گفته بود شما روی دیکتاتور اسپانیا را سفید کردید. من در هیچ جای دنیا چنین زندان‌هایی ندیده بودم.» (غیاثیان، ۱۳۹۰: ۱۱۵)

زندان‌های این دوره:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱- زندان زنان: به‌علت عدم بودجه برای اجاره‌بها، حیاط دارالتأدیب در زندان قصر به زنان زندانی اختصاص داشته است.

۲- زندان کمیتهٔ مشترک ضدخرابکاری: در سال ۱۳۵۰ با همکاری شهربانی و ساواک ساخته شده است.

روزهای اول تا هفتم، زندانیان را در سلول‌های ۱٫۲۰ متر در ۲٫٤۰ روی هم تلنبار می‌کردند، چون جا برای نشستن و دراز کشیدن نبود، آنان ناگزیر بودند سر پا بایستند، وضع برای آنان که کف پایشان از ضربهٔ شلاق مجروح شده بود، بسیار دردناک بود، تنفس در آنجا بسیار مشکل بود، بازدم هریک به صورت دیگری دمیده می‌شد؛ اسهال ناشی از غذای بد و دلهره در میان زندانیان رواج داشت. (ربیعی و راهروخواجه، ۱۳۹۰: ۱۲٤)

۳- زندان جمشیدیه

٤- زندان عشرت‌آباد

۵- لشکریکم باغ‌شاه، ژاندارمری کل کشور، ستاد ارتش، اداره گمرک و بنگاه راه‌آهن نیز برای خود زندان داشته‌اند.

زندان شهرستان‌ها شرایط بدتری داشته است؛ ازجمله: زندان لرستان، مشهد و اصفهان. البته اوضاع داخلی زندان‌ها در سال‌های مختلف متفاوت بوده است؛ برای مثال سال ٤۰ اوضاع بهتر و سال ٤۲ بدتر.

حال باید گفت نوع ادبی زندان‌نامه طی دورهٔ معاصر در بررسی‌های ادبی بی‌توجه مانده است؛ بنابراین این ضرورت احساس شد که دربارهٔ موضوع مذکور پژوهش کنیم. با توجه به اینکه سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۵۷ نویسنده‌هایی همچون علی‌اشرف درویشیان،

اسماعیل شاهرودی، جلیل امجدی، عدنان غریفی، ابراهیم یونسی، احمد پورنجاتی، حسن حسام و دیگران به زندان افتاده‌اند، طی این مقاله در پی آن بودیم که بدانیم:

– آیا می‌توان با بررسی آن‌دسته از آثارشان که در زندان نگاشته‌اند و یا تجربهٔ زندان را روایت و زندان‌نامه خلق کرده‌اند، تأثر از زندان را دید؟

– آیا دوران محنت‌بار زندان در آثاری که پس از آزادی نگاشته‌اند نیز بازتاب داشته است؟

– کدام دسته از نویسندگان با کدام اندیشه‌ها به زندان می‌افتادند؟

۱ - ۱. روش کار

زهرا خانلری در مقاله‌ای به‌نام «تأثیر زندان در ادبیات» (در مجله سخن) با تأکید بر اثر زندان روی نویسنده و آثارش از شاهکارهای جهانی زندان‌نامه‌ای نام برده است؛ همچون داستایوسکی (روسی– قرن ۱۹)، سیلویو پلیکو (ایتالیایی– قرن ۱۹)، مارکی دوساد (فرانسوی– قرن ۱۸)، اسکاروایلد، ژان پولان (نویسندهٔ یک هفته در خفا) و ساشا گیتری (نویسندهٔ کتاب زندان‌های من).

هربرت رید نیز در کتاب هنر امروز گفته است در تشخیص نظم و ناگزیری روابط، نوعی لذت نهفته است.

عابدینی هم گفته است: «بیشترین لذتی که از نگارش صد سال داستان‌نویسی بردم، ناشی از تلاش برای کشف روابط درونی آثار پراکندهٔ ادبی و چگونگی هم‌خوانی تحول هنری با وضعیت اجتماعی و فرهنگی بود.» (عابدینی، ۱۳۶۹: ۹)

بنابراین برای ما هم شناساندن نوع ادبی زندان‌نامه در عصر معاصر و در ادبیات داستانی، انعکاس واقعیت و وضعیت زندان‌های پهلوی، ارائهٔ یک تقسیم‌بندی از انواع زندان‌نامه‌های داستانی، نشان دادن جایگاه هنری داستان‌ها و خاطرات زندان، تعیین میزان تأثیرگذاری زندان بر زندگی و آثار نویسندگان و نیز تحلیل میزان تأثیر تحولات سیاسی بر تجربهٔ زندانی شدن نویسندگان، بخشی از هدف‌هایی شد که در این مقاله دنبال کردیم.

سعی بر آن شده است که در نتیجه‌گیری به بیان مختصر شباهت‌ها و تفاوت‌های زندان‌نامه‌ها براساس درون‌مایه، زیبایی هنری، میزان مستندی، مکتب و نیز علل زندانی شدن نویسندگان و وضعیت زندان‌ها بپردازیم.

نکتهٔ قابل ذکر اینکه برخی از آثار قبل از سال ۱۳۵۷ و در دورهٔ مورد مطالعه ما نگارش یافته‌اند، اما به‌علت وجود ادارهٔ سانسور که سال ۱۳٤٥ تأسیس شده بوده است بعد از انقلاب انتشار یافته‌اند. به‌واقع ادبیات زندان گونه‌ای افشاگری سیاسی بوده و دوران شکنجه و آزار را منعکس می‌کرده است؛ بنابراین از آثار این نوع از ادبیات قبل از انقلاب کمتر دیده می‌شود؛ بر این اساس به ارزیابی آن‌دسته از آثاری که چاپشان به بعد از سال ۱۳۵۷ موکول شده است نیز پرداخته‌ایم.

نخست که تصمیم به‌کار روی این موضوع گرفتیم به نظر کاری سهل و اندک آمد؛ اما با غور در موضوع با انبوه نویسندگان زندان‌رفته در دورهٔ پهلوی و زندان‌نامه‌های فراوان مواجه شدیم؛ نویسنده‌هایی بالغبر ۳۰ تن و بدیهی است که در مجال کوتاه این مقال، امکان بررسی آثار تمام نویسندگان زندان‌رفته و زندان‌نامه‌نویس نیستهٔ بنابراین مباحث را در چهار مقاله گنجاندیم؛ به این صورت که در مقالهٔ نخست از علی دشتی، کریم کشاورز، جعفر پیشه‌وری، جلال آل احمد، بزرگ علوی، ابراهیم گلستان، احسان طبری، محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین)، احمد محمود و غلامحسین ساعدی (سال‌های ۱۳۲۰–۱۳۳۲) گفتیم؛ در مقالهٔ دوم شرح آثار هوشنگ گلشیری، محمود دولت‌آبادی، علی‌محمد افغانی، نادر ابراهیمی، جمال میرصادقی، صمد بهرنگی و فریدون تنکابنی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

رفت؛ در این مقاله به آثار علی‌اشرف درویشیان، اسماعیل شاهرودی، جلیل امجدی، عدنان غریفی، ابراهیم یونسی، احمد پورنجاتی و حسن حسام (سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۳۲) پرداخته‌ایم و در مقالهٔ چهارم پیرامون زندان‌نامه‌های ناصر مؤذن، رضا براهنی، امیرحسن چهلتن، شهرنوش پارسی‌پور، محسن مخملباف، نسیم خاکسار و منصور یاقوتی (سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۵۷) بحث کرده‌ایم.

دربارهٔ شیوهٔ تحقیق نیز گفتنی است؛ چون در این زمینه تاکنون تحقیقی نشده بود، کتاب، مقاله و یا پایان‌نامه‌ای در روند پژوهش به ما کمک نکرد (کتاب ادبیات زندان روح‌الله مهدی‌پورعمرانی نیز تنها دربارهٔ آثار بزرگ علوی بود) و ناگزیر با مطالعهٔ کتاب‌های تاریخی و سیاسی، نسبت به دورهٔ مورد مطالعه و نویسنده‌های زندان‌رفته آگاهی پیدا کردیم. سپس زندان‌نامه‌ها را با مطالعهٔ آثار ادبی نویسندگان زندان‌رفته یافتیم و تحلیل کردیم؛ در تحلیل‌ها از کتاب‌های نقد و تحلیل ناقدان نیز بهره بردیم. مصاحبه‌های مختلف با نویسنده‌های مورد مطالعه توسط برخی از پژوهشگرها نیز کمک شایانی به ما در نگارش این مقاله کردند؛ مجله‌های دورهٔ پهلوی (آرش، سخن و ...) هم یاریگر مهمی در شناخت نویسنده‌های زندانی‌شده و دارای زندان‌نامه بودند.

۲. برخی از زندان‌نامه‌نویسان در حوزهٔ ادبیات داستانی طی دورهٔ پهلوی دوم

۲ - ۱. علی‌اشرف درویشیان

علی‌اشرف درویشیان (۱۳۹٦-۱۳۲۰) زادهٔ کرمانشاه بود؛ کودکی سخت و همراه با فقری را گذراند. سال ۱۳۳۷ معلم روستا شد و این تجربه در داستان‌هایش انعکاس پیدا کرده است:

آیا می‌شود نادیده گرفت کودکانی را که در زمستان پشت میزهای مدرسه از گرسنگی ضعف می‌کنند؟ آن‌ها که توی برف و سرما اگر گیوه‌ای هم داشته باشند، از پا بیرون می‌آورند و زیر بغل می‌گیرند تا گلی و خیس نشود و زیادتر دوام بیاورد. (درویشیان، ۱۳۵٦: ۱٤)

بین سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۷ به‌خاطر فعالیت‌های سیاسی و نوشتن داستان‌های از این ولایت از دانشگاه و معلمی اخراج، ممنوع‌القلم و زندانی شده است و او را در محاکمه به ۱۱ سال حبس محکوم کرده‌اند.

سال ۱۳۷۷ یعنی حدود ۲۰ سال بعد از انقلاب و آزادی‌اش از زندان، گفته است: «(زندان) چنان فشار روحی و جسمی بر من وارد کرد که هنوز هم بعضی از شب‌ها خوابش را می‌بینم و هراسان و عرق‌کرده از خواب می‌پرم.» (درویشیان، ۱۳۸۱: ۲۰۲)

درویشیان مجموعه داستان‌های فصل نان و رنگینه (برای کودکان) را در زندان نوشت.

رمان ٤ جلدی سال‌های ابری او پس از انقلاب انتشار یافت؛ این رمان بین سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۲۰ در کرمانشاه اتفاق می‌افتد. به‌واقع شرح زندگی «شریف» از کودکی تا بزرگ‌سالی بوده که نوع رمان را «رمان رشد و کمال» کرده است. نویسنده دربارهٔ این رمانش گفته است: «بسیاری از خاطره‌های دوران کودکی‌ام را در رمان سال‌های ابری نوشته‌ام.» (درویشیان، ۱۳۸۱: ۱۵۰)

در این رمان درون‌مایه‌ای از عشق وجود دارد؛ اما در مسائل اجتماعی و سیاسی مطرح‌شده کم‌رنگ می‌ماند.

بیان ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات، خرافات و سنت‌ها به اثر وی ارزش مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی داده است؛ اما گاهی اضافی هستند و باعث تنزل اثر داستانی او می‌شوند. عابدینی در این باره گفته است: «آنجا که حدود ۱۲ صفحه به ترجمهٔ شعر شاعر کرد اختصاص یافته، نمونه‌ای از این وسواس غیر داستانی است.» (عابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۲۲)

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۱ www.anjomanfarsi.ir

فاصلهٔ طبقاتی، فقر و بیکاری نیز از درون‌مایه‌های اساسی این داستان بلند است؛ مردها از بیکاری تن به بیگاری می‌دهند و با وقوع جنگ، خانه‌نشین می‌شوند. زن‌ها کلفتی می‌کنند؛ خانواده‌ها فرزندان خود را به یتیم‌خانه می‌سپارند و فرزندان حسرت غذا، میوه و تحصیل دارند. میرصادقی در این باره گفته است: «آثار این نویسنده به شخصیت‌های طبقهٔ فرودست و پایین اجتماع می‌پردازد که زندگی آن‌ها به شیوه‌ای واقع‌گرایانه و گاه ناتورالیستی، تصویر می‌شد.» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۳٤۱)

عابدینی نیز تصویر فقر را در رمان وی دارای جنبه ناتورالیستی می‌داند: «با ناتورالیسمی خشمگینانه و ازطریق انباشت جزئیاتی از فقر و رنج مردم اعماق به بازنمایی علت‌های اقتصادی و اجتماعی انقلاب می‌اندیشند.» (عابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۲۲)

شریف، راوی و شخصیت اصلی داستان با تجربهٔ این فقر و جریان‌های سیاسی، روحیهٔ مبارز پیدا می‌کند؛ او در پی ریشه‌ای قوی و مبارز است که نخست خود را فرزند امیرحمزه صاحبقران می‌داند؛ سپس آرزوی فرزندی یارمحمدخان را می‌کند و درنهایت وقتی متوجه می‌شود پدربزرگش (داوریشه) مبارزی شجاع بوده است، هویت خود را می‌یابد.

شریف هم مرتجع می‌شود، هم توده‌ای، هم مصدقی و هم چریک؛ زیرا در خانه‌اش از هر چهار گروه، نماینده‌ای هست و با شناختی که از آن‌ها دارد، می‌داند هرکدام قسمتی از عقایدشان درست است و مهم‌تر اینکه هدف تمام این مبارزها، یکی است: نفی و نابودی استعمار و استبداد.

درویشیان با گرایش دادن شخصیت اصلی داستانش به هر سه گروه مبارز، لزوم اتحاد آن‌ها را بیان می‌کند. با شگرد بازگشت به گذشته و خلق اپیزود (خلق داستان‌های کوتاه در دل داستان اصلی) به توصیف دورهٔ رضاشاه، کشف حجاب، جنگ سال ۱۳۲۰ و انگلیسی‌ها نیز پرداخته است:

می‌گویند کردها خیلی مقاومت کرده‌اند. هرچه چنار بوده، بریده‌اند و در راه تانک‌های انگریزی‌ها انداخته‌اند. می‌گویند تانک‌ها نتوانسته‌اند از روی چنارها بگذرند، سریده‌اند و افتاده‌اند توی دره. عموالفت سر تکان می‌دهد: اگر دولت بگذارد، خود مردم جواب می‌دهند. افسوس که سرنخ جای دیگری است! وقتی دزد و صاحب‌خانه یکی باشند، گاو را از سوراخ سقف بالا می‌کشند. بابام تصدیق می‌کند: می‌گویند گلوله‌های توپ را عوضی فرستاده‌اند به جبهه. درنتیجه ارتش نتوانسته مقاومت بکند. بین راه سرپل تا هارون‌آباد، فرجی و لباس چوپانی شده یکی پنج تومان. بعضی افسرها با این لباس فرار می‌کنند. عموالفت ابرو درهم می‌کشد: همه این‌طور نیستند، هنوز در ایران شیرمردانی مثل یارمحمدخان و حسین‌خان کرماشانی خیلی داریم، خیلی که سر جای خود ایستاده‌اند و مقاومت می‌کنند و جان می‌دهند. (درویشیان،۱۳۷۹: ٥٤)

راهپیمایی طاقت‌فرسا، مالاریا، بی‌آبی و بی‌غذایی (تغذیه با گندم و جو) از مشکلات سربازها طی جنگ است؛ دستور عقب‌نشینی داده می‌شود؛ برخی از سربازها که تاب این تهاجم و عواقب آن را ندارند، خودکشی می‌کنند. رضاخان مردان جنگی و مبارز خود را نابود کرده است که مبادا روزی علیه او شورش کنند و اکنون پسرش (محمدرضا) رهبرانی کارآزموده ندارد تا جنگ را به نفع خود به پایان ببرد.

برخی از مردم هم در این جنگ به کشور خیانت می‌کنند: «میلادخان که با برادرش به انگریزی‌ها ارزاق رساندند و انگریزی‌ها هرچه گونی داشتند، به‌عنوان پاداش به آن دو دادند.» (همان: ٧٦)

در تحلیل روی کار آمدن محمدرضاشاه و حکومتش و نیز اطرافیانی که او را به یک دیکتاتور تبدیل می‌کنند نیز گفته است:

تا چندسال ممکن است اوضاع خوب باشد؛ ظلم و جور کمتر باشد، جوان‌ها (محمدرضا) کمی بهترند، دلسوزترند، به دنیا طور دیگری نگاه می‌کنند، ولی وقتی پیر شدند و قدرتشان زیاد شد، وقتی دیدند که از چپ و راست در برابر آن‌ها خم و راست می‌شوند،

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.qhomafarsi.ir

دستشان را می‌بوسند و حتی کفششان را لیس می‌زنند، دیگر حاضر نیستند از گل نازک‌تر بشنوند. آن‌وقت بساط تخته شلاق و شکنجه و زندان و دار روبه‌راه می‌شود. آری این پسرش (محمدرضا) چون تازه‌کار است و همه‌چیز را درست و حسابی زیر پنجه‌اش نگرفته، خیلی فشار وارد نمی‌کند، می‌ترسد از گوشه‌ای کسی سر بلند بکند و روی دستش برخیزد و تاج و تختش را به باد بدهد؛ اما وقتی مسلط شد، خدا عالم است که چه بر سر مردم فقیر بیاورد. (همان: ۱٤۱)

درویشیان عنوان کرده است در این دوران برخی از مردم مانند تاجرها از فقر مردم روستا سوءاستفاده می‌کنند:

تاجر است، فرش‌های دهاتی‌ها را که هرساله می‌بافند، به قیمت ارزان پیش‌خر می‌کند و خودش سه بالا می‌فروشد. دهاتی‌ها هم ناچارند در شق زمستان که آذوقه‌شان ته کشیده و گرسنه مانده‌اند، حاصل زحمت خود و خانواده را مفت و مسلم بفروشند. (همان: ۱٦۳)

به مسئلهٔ آذربایجان نیز در این رمان اشاره شده است:

قشون‌کشی دولت به آذربایجان است، می‌گویند تا چند ماه دیگر کار دموکرات‌ها تمام است... دوست شوهرم که خودش ترک است، می‌گفت که تمام آذربایجان را دموکرات‌ها به فساد کشیده‌اند. نمی‌دانی چه بر سر زن و دخترهای مردم آورده‌اند، بیشتر دخترها را گِل بر سر کرده‌اند. بی‌بی اعتراض می‌کند: ای بابا امیره‌خانم به این حرف‌ها گوش ندهید، این‌ها همه حرف مفت است. من شنیده‌ام که دموکرات‌ها می‌خواهند به مردم فقیر روستایی زمین بدهند. زیباخانم می‌گوید: برادر شوهرم که تو گذر قهوه‌خانه دارد، از مردم شنیده که دموکرات‌ها اغلب مردم خوبی هستند، زحمتکش و زجر دیده‌اند و حالا می‌خواهند برای خودشان شهرشان را آباد کنند. (همان: ۱٤)

و عاقبت حملهٔ حکومت به آذربایجان، کشتار مردم و فرار رهبرهای فرقه دموکرات را به نگارش درآورده است.

اوضاع سیاسی کشورهای دنیا، تصاحب نفت و دخالت انگلیسی‌ها در کشور، انتخابات تقلبی، تیر خوردن شاه و حکومت نظامی، ازدواج‌های شاه و برگزاری جشن‌های اعیانی زمانی که مردم بر اثر فقر می‌میرند، وارداتی که تولیدکنندگان داخل را نابود کرده است، دورهٔ رزم‌آرا و مصدق، کودتای مرداد سال ۱۳۳۲ و حزب توده نیز در این رمان تجلی دارند.

درویشیان دربارهٔ حزب توده در رمانش گفته است: «یک دسته دور هم جمع شده‌ایم، کارگرهای شرکت نفت هم هستند. می‌خواهیم حق خودمان را بگیریم، کتاب و روزنامه برامان می‌خوانند. یک معلمی هم آنجاست که می‌خواهد به من سواد یاد بدهد.» (همان: ۳۳۱)

نویسنده به این موارد نیز اشاره کرده است: حزب توده بین مردم به‌عنوان حزبی ضددین و خدا شناخته شده است؛ جشن‌های کارگری به نشانهٔ اعتراض برپا می‌شود و حکومت آن‌ها را توسط اراذل و اوباش سرکوب می‌کند. حزب توده نمی‌تواند به دولت مصدق اعتماد کند و این اشتباه تاریخی باعث سقوط دولت می‌شود و بعد از کودتای ۱۳۳۲ خود حزب توده و اعضایش نیز متلاشی می‌شوند؛ حزب معتقد بوده که مصدق اشرافی و وابسته به آمریکا است (زیرا به‌خاطر منافع کشور و عدم تحریم کشور توسط انگلیسی‌ها با آن‌ها مصالحه کرده است)؛ آیت‌الله کاشانی نیز به کابینهٔ او که پُر از وابستگان انگلیسی است، اعتراض دارد؛ اما حتی پس از اخراج انگلیسی‌ها توسط مصدق از کشور و فقر ناشی از تحریم که مصدق را وادار به فروش اوراق قرضهٔ ملی می‌کند نیز حزب توده از این دولت حمایت نمی‌کند؛ زیرا رهبران گروه سرسپردهٔ روسیه هستند. در کودتا هم حزب توده اسلحه و مهمات خود را در اختیار مصدقی‌ها قرار نمی‌دهد و عاقبت انبار مهمات آن‌ها به دست شاه می‌افتد.

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

البته برخی اعضای حزب توده که کم‌کم با ماهیت و هدف اصلی حزب (مدافع اهداف روسیه بودن) آشنا می‌شوند، از آن کناره می‌گیرند و در تظاهرات مصدقی همراه مردم شرکت می‌کنند، برخی از اعضا از خفت این فریب و شکست، دست به خودکشی می‌زنند، برخی کشته یا زندانی می‌شوند و رهبرها فرار می‌کنند یا توبه‌نامه می‌نویسند.

عابدینی دربارهٔ مستند بودن این رمان گفته است:

صحنه‌های دردناکی از فقر، جهل، مرگ‌های آسان، بیماری‌ها، قحطی‌زدگی‌ها، ناایمنی، چگونگی شکل‌گیری طبقه کارگر صنعتی در کرمانشاه و روانشناسی اجتماعی این طبقه و فاصله‌های طبقاتی ترسیم می‌کند. از این نظر، رمان به‌عنوان افشاگر بخشی از تاریخ اجتماعی معاصر، اثری ارزشمند است. (عابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۲۲)

از صفحات پایانی جلد دوم رمان دارای زندان‌نامه است؛ در توصیف زندان و شکنجه از این نویسنده می‌خوانیم:

آقای شکور را می‌بینم با تنی دردمند و رماتیسمی، سه ماه در سلول تاریک، آب زیرش ریخته‌اند... آقای زهپور با آن چهره پُرصلابت کردی‌اش، به‌طور واژگون از سقف سلول آویزانش کرده‌اند تا خون استفراغ کرده... حسین پسرخاله صدیقه را آنقدر با زنجیر روی گردنش کوبیده‌اند تا نخاعش پاره شده و آقامرتضای محبوبم، در برابرش نیره‌سادات را لخت و عور کرده‌اند و عنتری به جان زنش انداخته‌اند، اما او دهن باز نکرده است. (درویشیان، ۱۳۷۹: ۷۹۷)

اعدامی‌های داستان در پای چوبه دار شجاعانه شعار می‌دهند و وصیت می‌کنند:

آرزو می‌کنم که مبارزهٔ ملت ایران در راه آزادی توفیق یابد و روی استخوان‌های ما ملتی خوشبخت پایکوبی کند... رفقا! راه ما حق بود، اگر اشتباهاتی شده، به حساب نادرستی راه نگذارید، با کوشش و اتحاد خود آن را جبران کنید و انتقام ما را بگیرید. (همان: ۷۹۳)

شریف در جلد سوم معلم روستا شده است و با مشکلات روستایی‌ها آشنا می‌شود؛ ظلم صاحب‌منصبان ژاندارمری، ظلم اربابها و ظلم شاه به روستایی‌ها: «زمستان آن سال چند تا از بچه‌های ده ما از سینه‌پهلو مردند، داریوش برای بچه‌ها گریه کرد و می‌گفت: خالوبهمن، این بچه‌های معصوم قربانی حکومت فاسد شاه هستند، شاه آمریکایی.» (همان: ۱۱۷۹)

مبارزهٔ مذهبی‌ها، لزوم رهبری برای مبارزه، لزوم بیان تاریخ مبارزه و عبرت‌گیری، جهل و بی‌سوادی، معضلات سینما، رشوه‌گیری، زدوبندهای اداری، اعتصاب معلم‌ها، اعتصاب دانشجوها، نسل ناامید بعد از کودتای ۱۳۳۲ و نسل مبارز و سازش‌ناپذیر دههٔ ۵۰ از دیگر درون‌مایه‌های جلد سوم است.

در جلد چهارم با به زندان افتادن شریف (به جرم جمع‌آوری مدارک از اصلاحات ارضی شاه که گونه‌ای فریب بوده است؛ زیرا زمین‌های مرغوب برای خان می‌ماند و بقیهٔ زمین‌ها با گرفتن اجاره‌بها به برخی روستایی‌ها داده می‌شد و درواقع اوضاع کشاورزها بدتر می‌شد)، زندان‌نامه دیگری شکل می‌گیرد.

اراذل و اوباش به ریاست زندان رسیده‌اند:

تا چشمم به رئیس افتاد، شناختمش، اکبر میرکانی معروف به اکبر چارگوش بود. اهل «در طویله»، کفترباز بود، شیشهٔ سالمی برای خانه‌های مردم باقی نگذاشته بود. او مثل خیلی‌ها با دادن سه هزار تومان در دانشکدهٔ پلیس قبول شده بود. (همان: ۱۲۱۹)

در رمان این نویسنده علاوه‌بر پاسبان‌های عقده‌ای و رشوه‌گیر، پاسبان‌های خوب هم هستند که بر اثر فقر به این کار روی آورده‌اند: «من هم گول خوردم و آمدم شدم پاسبان. تو اگر امشب می‌میری، من ماهی سه چهار بار با دیدن آدم‌هایی مثل تو، جان به سر می‌شوم.» (همان: ۱۱۹۶)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

شریف که متهم سیاسی است، کنار زندانی‌های عادی قرار داده شده است: «در بند عمومی بودم. در سلول من چهارتا قاچاقچی و دوتا چاقوکش و سه‌تا منحرف بودند.» (همان: ۱۲۲۸)

خانوادهٔ زندانی داستان بی‌سرپرست شده‌اند: «مادر بدبخت من... برادرها و خواهرهای بی‌سرپرست من... از درس و مدرسه جا خواهند ماند، ننه دوباره باید چادرش را محکم به کمر ببندد و برود رخت‌شویی.» (همان: ۱۲۳۷)

تحقیر (آب دهان و ادرار ریختن در دهان زندانی) کردن، شوک برقی دادن، استفاده از اتوی داغ و شلاق، زدن مشت و سیلی، سوزاندن، آویزان کردن، نمک بر زخم پاشیدن، تجاوز کردن، اجازهٔ رفتن به مستراح ندادن، تهدید خانواده زندانی، کور کردن، چکه‌چکه آب بر سر زندانی ریختن و بساط صوری اعدام آماده کردن برای تضعیف روحیهٔ مبارز زندانی از شکنجه‌هایی است که در این کتاب به آن‌ها اشاره شده است:

انسان برای اولین‌بار که شکنجه می‌شود، همه‌چیز برایش غیر منتظره است. با پدیده ناآشنایی روبه‌رو می‌شود، مثل کودکی که هنوز نمی‌داند داغ بودن یعنی چه و به سوی آتش دست دراز می‌کند، اما تکرار شکنجه، مصیبت و دردی از پیش تجربه شده است. (همان: ۱۲۸۲)

شریف در رمان سال‌های ابری غذا کم می‌خورد تا زیر شکنجه زودتر بی‌هوش شود. در توصیف اتاق شکنجهٔ زندان آورده است: «اتاق تا سقف با کاشی سفید پوشیده شده است، بر روی کاشی‌ها شتک خون، جا به جا دیده می‌شود. روی موزائیک‌های کف اتاق پُر از خون و تکه‌های ناخن است.» (همان: ۱٤۱۰)

چهرهٔ شریف بر اثر شکنجه به‌اندازه‌ای تغییر کرده است که مادرش او را نمی‌شناسد.

شخصیت داستان مجبور است در میان اجساد شکنجه‌شده قدم بزند و آن‌ها را شناسایی کند: «دومی دهن ندارد، از دهن به بالا متلاشی شده، اما مثل یک کاسه چینی شکسته، تکه‌ها را به هم چسبانده‌اند.» (همان: ۱۵۷۰)

نویسنده این موارد را هم در رمانش گنجانده است که دختر مبارزی را زیر مشت و لگد گرفته و با بدنش فوتبال بازی کرده‌اند؛ مذهبی مبارزی را سر نماز کتک زده و بی‌هوش کرده‌اند و به مبارزی در سلولش پتوی آلوده به جرب یا گال داده‌اند و به بیماری مبتلایش کرده‌اند!

دربارهٔ زندان مهاباد گفته است: «زندان مهاباد مثل غارهای ماقبل تاریخ است، درش به اندازهٔ عبور یک آدم به حالت خمیده است.» (همان: ۱۳۹۵)

حمام جیره‌ای شده و شپش شیوع پیدا کرده، لباس شستن قدغن شده است و چراغ‌ها را جمع کرده‌اند: «بوی چرک و دود زغال، بوی ترش استفراغ و کناراب به مشام می‌رسد.» (همان: ۱۲۵۲)

دربارهٔ غذای زندان گفته است: «کاسه‌های غذا را گرفته‌ایم، سیب‌زمینی‌پلو است. قاشق که توی کاسه می‌زنم، چیزی لزج شبیه آب بینی توی قاشق می‌آید که برنج‌ها دور و برش چسبیده‌اند، توی کاسه خداکرم هم یک ته سیگار پیدا می‌شود.» (همان: ۱۳۳٦)

نویسنده به این موارد هم در کتابش اشاره کرده است که وقتی در زندان به مبارزی که اعتصاب کرده است می‌خواهند به زور غذا دهند، دندان‌هایش را می‌شکنند.

حکم حبس ابد برای زندانی از اعدام تلخ‌تر است؛ پرونده‌سازی می‌شود؛ مواد مخدر توسط رئیس زندان و پاسبان‌ها به زندان می‌آید؛ عفو عمومی شامل حال زندانی‌های سیاسی نمی‌شود؛ سیاسی‌ها به وطن‌فروشی و بی‌ناموسی متهم می‌شوند؛ برخی از زندانی‌ها بی‌مدرک دستگیر شده‌اند و بعضی از زندانیان سیاسی در زندان هم شجاع هستند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

یک زندانی غیرسیاسی نیز به جرم قتل زن زناکار خود در زندان داستان درویشیان به‌سر می‌برد که فقر آن زن را به زنا واداشته؛ درواقع نویسنده قصد دارد نشان بدهد که جامعه فسادپرور است.

دادگاه و محاکمه نیز در این رمان صوری است: «در دادگاه کسی به حرف‌های ما گوش نداد، از شکنجه‌هامان گفتیم، خواجه نوری رئیس دادگاه به حرف‌هامان خندید» (همان: ۱۵۹۵)

سال ۱۳۵۵ شخصیت داستان برای سومین‌بار به زندان می‌افتد؛ اما این‌بار ساواکی‌ها زندانیان را طوری شکنجه می‌دهند که جایی از بدن آن‌ها نشکند و ناخنی نیفتد. برای سلول‌ها هواکش قرار داده‌اند و دیوارهای زندان رنگ شده است؛ قاشق و میوه در اختیار زندانی هست و اصلاحات ظاهری دیگری نیز انجام گرفته است؛ زیرا صلیب سرخ و بازرسان شاهنشاهی (با ادعای بی‌خبری) به زندان‌ها سرکشی می‌کنند.

داستان در زندان تنظیم و به بیرون فرستاده شده است و سال ۱۳۵۷ نیز خودِ شخصیت زندانی آزاد می‌شود که رمان با این جملات امیدوارکننده به پایان می‌رسد: «آسمان زلال است، چند تکه ابر در تندباد پاییزی درحال گریزند. خورشید، چشمان به تاریکی عادت‌کرده‌ام را می‌زند، چشمانم پُر از اشک می‌شود، نمی‌دانم از شوق است یا از آفتاب.» (همان: ۱۶۲۲)

عابدینی دربارهٔ بخش زندان‌نامه رمان گفته است: «توصیف احوال درونی و افکار متضاد زندانی زیر بازجویی و شکنجه از قوت‌های این بخش از رمان است.» (عابدینی، ۱۳۷۷: ۱۰۲۳)

زبان داستان ساده و توضیحی است؛ در برخی جملات از واژه‌های کردی استفاده شده و در بخش‌هایی طنز به‌کار رفته است. بهره بردن از جریان سیال ذهن را نیز در قسمت‌هایی می‌بینیم. نویسنده داستان را دارای گره، حادثه و اوج و فرود نکرده است؛ اما موفق به آفریدن شخصیت‌های خاکستری و واقعی شده است.

عابدینی دربارهٔ داستان‌سرایی وی معتقد است: «کم‌توجهی به صناعات نوشتن در کنار صداقت پُرشور برای افشای ناروایی‌ها، منجر به ساده شدن موقعیت‌های پیچیده زندگی در کار او می‌شود و داستان بافتی توضیحی می‌یابد.»(همان: ۱۰۲٤)

دولت‌آبادی نیز در این باره گفته است: «آثار درویشیان بیشتر مغلوب عواطف شدید او می‌شوند و از عنایت و توجه به فن نویسندگی و زیبایی‌شناسی، کم‌بهره می‌مانند.» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۲۲٤)

اطناب رمان و عدم رعایت اصل ایجاز نیز از معایب اثر اوست.

توصیف‌ها و تشبیه‌های غم‌بار متأثر از دوران و زندان نیز در اثر درویشیان دیده می‌شود؛ همچنین رمان دارای فضاسازی موفق است: «غبار خاکستری دور لامپ نیمه‌جان را گرفته بود و آب از شیر هرز دستشویی شرشر دلهره‌آوری داشت.» (درویشیان، ۱۳۷۹: ۱۲۲۹)

نشانهٔ آزادی نداشتن در دو شخصیت محمد و مراد (شاگرد و عموی شریف) تبلور می‌یابد که هر دو کشته می‌شوند.

شریف و خانوادهٔ او مستأجرانی هستند که با «از این خانه به آن خانه رفتن»، ما را با زندگی متفاوت اما تلخ همسایه‌های گوناگون خود آشنا می‌کنند؛ نویسنده در قسمت زندان‌نامه نیز از همین شگرد استفاده کرده است و خواننده را با عوض کردن بندهای زندان شخصیت داستان با زندگی‌های مختلف زندانی‌ها آشنا می‌کند.

در مجموعه داستان‌های درشتی درویشیان با درون‌مایه‌هایی ازجمله کشتن زندانی‌ها خارج از شهر، مبارزهٔ چریکی، زندان، شکنجه، مبارزهٔ نسل گذشته، مصائب خانوادهٔ زندانی و فقر روبه‌رو هستیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

نویسنده در این مجموعه داستان ازنظر استفاده از عناصر داستان‌سرایی نسبت به رمان سال‌های ابری، پیشرفت فوق‌العاده‌ای داشته و فضاسازی قوی و تأثیرگذار است؛ با به گلوله بستن زندانی‌ها، باران تندتر می‌بارد و غرش رعد مهیب‌تر می‌شود، کلاغ‌ها و سیاه‌پوش‌ها نشان‌های از آدم‌های بدسیرت هستند؛ روایت و زاویه دید از سوی قهرمان‌های داستان نیست و گویش بومی پخته‌تر و بیشتر استفاده شده است.

وقتی که نویسنده می‌نویسد «کشته‌ای آواز می‌خواند و یا قلمی با جوهر خون آنچه خود می‌خواهد می‌نویسد.» با ترکیب‌هایی از واقعیت و فراواقعیت (سورئالیسم) روبه‌رو می‌شویم و یا شاید بتوان گفت رئالیسم جادویی.

رمان سلول ۸۱ درویشیان در دهۀ ۵۰ رخ می‌دهد و شرح مبارزه‌های چریکی است که خانوادۀ مبارز نیز زندانی و شکنجه می‌شوند. بعد از کشته شدن مبارز، زن او به این نتیجه می‌رسد که مبارزه‌های چریکی بی‌فایده است. او با راهنمایی هم‌بند خود (زنی کارگر) به راه‌های تازۀ مبارزه می‌اندیشد؛ راهی که به زمان نیاز دارد؛ اما موفقیت آن حتمی است.

مبارز این داستان و دخترش با اسامی خود وجه تسمیه دارند (کمال و سپیده).

در آخر از مجموعه داستان از این ولایت نام می‌بریم که باعث دستگیری نویسنده شد؛ این داستان‌ها زندان‌نامه نیستند؛ اما علت زندانی شدن درویشیان هستند.

شرح فقر روستایی‌ها و دانش‌آموزها از تجربه‌های نویسنده نشئت گرفته است که در این مجموعه ضمن درآمیختن با مهارت‌های داستان‌نویسی، هنری می‌شود؛ بی‌بهداشتی در روستا در این داستان غوغا می‌کند و کودکان بر اثر بیماری می‌میرند؛ برخی نیز به‌دلیل فقر و سرما می‌میرند.

نشانه و نمادهای داستان در قالب خواب بیان می‌شوند؛ تعلیق، کشش، غافلگیری و فضاسازی تأثیرگذار نیز از خصوصیات این سری داستان‌های وی است. در توصیفی غم‌بار و مناسب با موضوع در این داستان آمده است: «پنجره لبش را محکم روی هم فشرده بود. مثل مردهای که خشکش زده باشد.» (درویشیان، ۱۳۵۲: ۷۱)

داستان آخر به‌نام گرگ به یاد صمد بهرنگی (از نویسندگان زندان‌رفته و زندان‌نامه‌نویس که در مقاله‌ای دیگر به وی اشاره کرده‌ایم) نوشته شده است و داستان معلمی را روایت می‌کند که برای بچه‌های روستا به‌سختی در سرما و با خطر گرگ‌ها، کتاب می‌آورد.

درویشیان از زندگی و مرگ صمد بهرنگی بسیار متأثر بوده و در کتابی که دربارۀ وی نوشته، گفته است:

بعد از تو تنها یک ماهی سرخ کوچولو نیست که هرچه می‌کند خوابش نمی‌برد، هزارها ماهی سرخ کوچولو بعد از تو خواب را فراموش کرده‌اند و به یاد آن ماهی کوچولویی هستند که به‌خاطر نجات حیثیت موجودات دیگر، خود را فدا کرد. ما همه به فکر دریا هستیم، دریایی آزاد. (درویشیان، ۱۳۵٦: ٤٠)

۲ـ۲. اسماعیل شاهرودی

اسماعیل شاهرودی (۱۳٦۰-۱۳۰٤) زادۀ دامغان بود. معلمی که در رشته‌های ادبیات، نقاشی، تئاتر و روزنامه‌نگاری تحصیل کرد. سپس به عضویت حزب توده درآمد و در پی آن، سال ۱۳۳۲ ممنوع‌القلم شد.

سال ۱۳۳٤ دستگیر و زندانی شده است و بعد از مدت کمی آزادش می‌کنند؛ اما به جنون دچار می‌شود؛ زیرا ساواک دو راه در برابر او قرار داده بوده است: جاسوسی یا خودکشی. روحیۀ حساس نویسندگان و نیز فریب و شکست حزب توده هم می‌تواند از دلایل این جنون بوده باشد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

آنچه شاهرودی بدان مبتلا شد (جنون در زندان)، درون‌مایه داستان‌های برخی از نویسندگان است. این نویسنده اواخر عمر خود را در تیمارستان و سرای سالمندان با تنهایی و اوضاع غم‌انگیز گذرانده است.

با آنکه شاهرودی به شاعری شهرت دارد، علی باباچاهی در خاتمهٔ کتاب شعری که از وی گرد آورده است، سه داستان کوتاه نیز از او گنجانده؛ روایت این داستان‌ها به‌صورت جریان سیال ذهن است و مستعارگویی از ویژگی‌های آن‌هاست. درون‌مایهٔ این داستان‌ها شامل سانسور، فریب و اختلاف طبقاتی است.

تأثیر از زندان را در جمله‌هایی از داستانش می‌توان دید: «تابلوی «در حیاط زندان» وان گوک به دیوار طرف راست حال آویزان است... پیژامه‌ای راه‌راه، شبیه لباس زندانی‌ها به تن دارد... جلوی در میله‌هایی شبیه میله‌های زندان کشیده‌اند.» (باباچاهی، ۱۳۸۷: ۳۲۴-۳۲۵)

۲-۳. جلیل امجدی

جلیل امجدی زادهٔ بجنورد در سال ۱۳۳۶ است؛ وی از مبارزهای مذهبی است که سال ۱۳۵۶ در زندان بوده است.

امجدی در کتاب دلدادگان آزادی خود به برخی از زندانی‌های سیاسی ازجمله کریم کشاورز، هوشنگ گلشیری، غلامحسین ساعدی، رضا براهنی، م.ا. به‌آذین، نسیم خاکسار، محمود دولت‌آبادی، فریدون تنکابنی و علی‌اشرف درویشیان اشاره کرده است.

تصاویری از سلول‌های زندان اوین، گیوتین قطع انگشتان، قفس آهنی داغ، دستبند قپانی، شوک الکتریکی، آویزان کردن مبارز از نرده فلکه زندان و شلاق زدن در این کتاب چاپ شده است.

وی دربارهٔ شکنجه یک کمونیست گفته است که تمام دندان‌هایش لق شده بود از زیر تمام ناخن‌هایش خون بیرون می‌زد و بی‌محاکمه کشته شد.

دربارهٔ شکنجهٔ مبارزهای مذهبی نیز گفته است که یکی فلج شد و یکی اعصاب و روانش ناراحت شد؛ ریش روحانیون تراشیده و لباس روحانیت از تن آن‌ها درآورده می‌شد؛ در دهان برخی مشروبات الکلی می‌ریختند؛ از نماز خواندن و روزه گرفتن بعضی جلوگیری می‌شد و عده‌ای وادار می‌شدند دوستان خود را کتک زده و به آن‌ها فحاشی کنند.

دربارهٔ خانم دباغ (مرصیه حدیدچی) گفته است به‌دلیل نبود بهداشت در زندان دچار سرطان پوست شد و از شدت عفونت به اغما رفت.

دربارهٔ دیگر شکنجه‌ها نیز در این کتاب چنین آورده شده است: «گذاشتن برق در قسمت‌های حساس بدن (که باعث خونریزی از محل دفع ادرار می‌شد)، سوزاندن با سیگار و دوش آب سرد در سرمای فراوان.» (امجدی و علی‌نژاد قمی، ۱۳۸۳: ۲۹۸)

دربارهٔ شکنجه‌های روحی در زندان نیز گفته است: «با پخش نوارهای مختلف از تیراندازی، خنده، گریه و التماس یا خواهش، ریختن آب سرد، پخش صدای ماشین و آژیر در زندان به شکنجه می‌پرداختند.» (همان: ۲۰)

آماده کردن بساط اعدام ساختگی، شکنجه دیگر مبارزها در راهروهای زندان، حبس کردن مبارز در توالت، بی‌خوابی دادن، ناسزا گفتن و قرار دادن زندانی سیاسی میان زندانی‌های عادی از دیگر شکنجه‌های روحی بوده است.

شکنجه‌های جسمی معمول به اضافهٔ آپولو (صندلی با کلاهی که فریاد فرد در اثر شکنجه در آن می‌پیچیده و خود شکنجه دیگری بوده است) نیز وجود داشته است: «اعضای حساس و بیشتر سر زندانی را بین دو پارچهٔ گیره می‌گذاشتند و پیچ گیره را کم‌کم سفت می‌کردند و بدین طریق فشار تحمل‌ناپذیری را بر شخص مورد شکنجه وارد می‌کردند.» (همان: ۴۱)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

پدیده‌ای به‌نام «ملی‌کشی» نیز در زندان (در اصطلاحات زندانی‌های سیاسی) وجود داشته است؛ به این معنی که: «گاهی رژیم شاه زندانی سیاسی را پس از پایان دوران محکومیت از زندان آزاد نمی‌کرد و مدتی اضافه او را در زندان نگاه می‌داشت.» (همان: ۳۰)

رمان‌های امجدی (شراره‌های آفتاب و خاک من کجاست) جنبهٔ زندان‌نامه ندارند.

۲ - ٤. عدنان غریفی

عدنان غریفی (۱٤۰۲-۱۳۲۳) زادهٔ خرمشهر بود؛ از سال ۱۳٤۳ شروع به داستان‌نویسی کرد.

سال ۱۳٤٦ در زندان محمدرضاشاه پهلوی به‌سر برده است؛ اما در میان داستان‌های وی (شنل‌پوش در مه) زندان‌نامه یافت نشد.

۲ - ۵. ابراهیم یونسی

ابراهیم یونسی (۱۳۹۰-۱۳۰۵) در بانه زاده شد. از افسران توده‌ای در ارتش بود که پس از کودتای ۱۳۳۲ دستگیر و به اعدام محکوم شد؛ اما به‌خاطر معلولیت حین انجام وظیفه، حکمش به حبس ابد تغییر یافت (حدود ۸ سال در زندان به‌سر برده است.)

رمان زمستان بی‌بهار او در سال ۱۳۵۷ انتشار یافته و گویا زندگی‌نامه خود نویسنده است. وقتی اثری زندگی‌نامه به حساب آید، جزء رمان‌های رشد و کمال است و در این مورد تاریخی، مستند و سیاسی هم هست.

نویسنده در این رمان از شایعه‌سازی‌های حکومت دربارهٔ حزب توده آورده است: «گفته‌اند که این‌ها دین ندارند، خدا را نمی‌پرستند، با زن‌های همدیگر می‌خوابند و می‌خواسته‌اند شاهنشاه را بردارند و با زن‌ها و خواهرهای شما بخوابند و در مسجد اسب و الاغ ببندند.» (یونسی، ۱۳۸۸: ۵۹۲)

یونسی از توهین، شکنجه و مقاومت نوشته و تصاویری زنده و واقعی از زندان ترسیم کرده است: «تا دِرِ بند جر می‌خورد، چهره‌ها تغییر رنگ می‌دهند، درهم می‌روند: این‌بار نوبت کیست؟» (همان: ٥٩٤)

حمام مخروبهٔ لشکر زرهی جایی است که یونسی در آنجا شکنجه شده است و احمد محمود هم در داستان یک شهر به آن اشاره کرده است.

دربارهٔ بیکاری در زندان گفته است: «با یک باریکه کش که از کش زیرشلواریم کش رفته‌ام، برای رفع بیکاری که اگر مگسی باشد (که اغلب هست) شکار کنم.» (همان: ٥٩٦)

دربارهٔ غذای زندان در این کتاب می‌خوانیم: «(سربازها) گاه انگشتی هم می‌زنند و آلو را در دهن می‌گذارند، سپس با فشار لپ و لب هسته را به درون ظرف بازمی‌فرستند.» (همان: ٥٩٩)

نویسنده عنوان کرده است که برخی از زندانی‌ها تاب و تحمل زندان و شکنجه را ندارند؛ اعتراف می‌کنند و تنفرنامه می‌نویسند؛ بقیه هم در محاکمه‌های فرمایشی، حکم اعدام می‌گیرند و شجاعانه در پای چوبهٔ دار اعدام شعار آزادگی سر می‌دهند.

یأس ناشی از شکست حزب توده از درون‌مایه‌های دیگر این اثر است.

در رمان گورستان غریبان وی نیز حرف از حزب توده و فریبی است که اعضای آن خورده‌اند؛ زندانی شدن‌ها، اعدام‌ها و به سوگ نشستن خانواده‌ها نیز در این کتاب آورده شده است.

مادر مبارزی را در رمان رؤیا به رؤیا ابراهیم یونسی دستگیر می‌کنند و زیر شکنجه می‌کشند؛ پدر پیرش را هم زندانی می‌کنند.

استفاده از گویش محلی و زبان طنز از ویژگی‌های آثار او است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲ـ۶. احمد پورنجاتی

احمد پورنجاتی زادهٔ سال ۱۳۳۳ در قم است. وی مبارزی مذهبی بوده که از سال ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۵ در زندان به‌سر برده است. رمان‌های رؤیای سه‌گانه، وسوسه‌های شب بارانی و رجب و فتانه این نویسنده زندان‌نامه نیستند.

۲ـ۷. حسن حسام

حسن حسام (از زندگی‌نامه وی اطلاعاتی به دست نیامد.) داستان بی‌نام از مجموعه داستان‌های کارنامهٔ احیاء وی زندان‌نامه است. همان‌طور که از نام داستان برمی‌آید، خفقان موجود باعث شده است که نویسنده با احتیاط و در لفافه قلم بزند.

سربازی به جرم بحث با مافوق خود زندانی شده است؛ نویسنده دربارهٔ بازجویی در این داستان آورده است: «ناکس‌بازی درنیار که می‌دم شلوارتو بکنن‌ها. خونهٔ خالهت که نیس پسر! بترک بگو چی کار کردی دیگه؟» (حسام، ۱۳۵۲: ۳۱)

اختلاس، فساد مالی دولتی‌ها و فقر در این داستان تصویر می‌شود؛ شکنجه و خفقان نیز از دیگر درون‌مایه‌های این داستان است: «انگار چیزی مثل بختک افتاده بود روی آسایشگاه و نفس‌ها را به شماره می‌انداخت.» (همان: ۵۳)

از افسری توده‌ای با نام افسری که کله‌اش بوی قرمه‌سبزی می‌دهد نام برده است؛ این افسر شاید ترانهٔ «مرا ببوس» را می‌خوانده است: «زندانی انفرادی آهنگ معروفی را با سوت زد.» (همان: ۴۸)

مبارزهای مذهبی نیز در زندان این داستان هستند؛ داستان با ابهام به پایان می‌رسد و به اختلاف مذهبی‌ها و غیرمذهبی‌ها در زندان پرداخته است. گویا مبارزهای مذهبی توده‌ای‌ها را لاکتاب، بچه‌باز، معتاد و جاسوس می‌دانستند.

زبان داستان محاوره است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۳. نتیجه‌گیری

زندان‌نامه‌ها را براساس شباهت‌ها و تفاوت‌های درون‌مایه‌ای، هنری، سبکی و میزان مستندی ارزیابی کرده‌ایم؛ همچنین علل زندانی شدن نویسندگان و نیز وضعیت زندان‌ها بررسی شد. در ادامه به تأثیر زادگاه نویسندگان در مبارزه (و درپی آن زندانی شدن) و تأثیر زندان بر نویسنده‌ها و آثارشان پرداختیم و آن‌ها را تقسیم‌بندی مختصری کردیم.

www.anjomanfarsi.ir

درون‌مایه: توصیف وضعیت ظاهری زندان (همچون تاریکی، کوچکی و کثیفی)، بازجویی خارج از قاعده، پرونده‌سازی، انواع شکنجه، اعتصاب غذا، رفتار بد زندان‌بان‌ها، تفرقه‌اندازی‌های مذهبی، قومی و درون‌حزبی، هم‌جواری زندانی‌های سیاسی وعادی، بی‌بهداشتی، غذای بد، ممنوعیت داشتن کاغذ و قلم، آزاد بودن استعمال مواد مخدر، شامل عفو بودن اختلاس‌گران، بیکاری و هجوم خیالات و کُندی گذر زمان، دیوانه شدن‌ها، ساواکی‌های اراذل و اوباش و بی‌سواد، دزدی، غرض‌ورزی اولیای زندان و بی‌قانونی (همچون دستگیری بی‌علت و محاکمهٔ فرمایشی) و طرد شدن زندانی پس از آزادی و آزار خانوده او از درون‌مایه‌های مشترک زندان‌نامه‌های بیشتر نویسندگان است.

در خلال زندان‌نامه‌ها درون‌مایه‌های غیرزندان و پدیده‌های آن همچون مسائل سیاسی و اجتماعی نیز دیده می‌شود.

مسائل سیاسی دورهٔ رضاشاه موضوعاتی مانند کشف حجاب، جنگ، استعمارگران، عشایر، نظام ارباب رعیتی و مسائل دورهٔ محمدرضاشاه کودتا، سرکوبی تظاهرات توسط اراذل و اوباش، مسئلهٔ آذربایجان، تیر خوردن شاه، اصلاحات ارضی، ساواک، جشن‌های پُرهزینه، سانسور فرهنگی، احزاب مختلف و مبارزهٔ آن‌ها و جامعهٔ فسادپرور است.

مسائل اجتماعی مواردی همچون اختلاف طبقاتی، فقر، خرافات، بی‌کاری، بی‌سوادی، بی‌بهداشتی، مسئلهٔ زن، فساد، روشنفکر و شبه‌روشنفکر، روستایی‌ها، مردم، اتحاد، امید و ناامیدی در دوره‌های متفاوت است.

شرح احساساتی همچون عشق، غم و ترس نیز در بیشتر آثار نویسنده‌ها دیده می‌شود.

جنبهٔ هنری: برخی زندان‌نامه‌ها بُعد هنری دارا نیستند و جنبهٔ تبلیغاتی-سیاسی دارند و به‌جای داستان به خاطره‌نویسی و گزارش‌گری تبدیل شده‌اند.

برخی نویسندگان در زندان‌نامه‌های خود با استفاده از صنعت‌های داستان‌نویسی، نمونه‌های هنری و عالی تلفیق هنر و سیاست خلق کرده‌اند؛ آثار بیشتر نویسنده‌ها این‌گونه است.

سبک: سبک رئالیسم و رئالیسم سوسیالیستی بیش‌ترین گرایش نویسنده‌ها در خلق زندان‌نامه است؛ سبک سمبولیسم در دوره‌های شدت گرفتن اختناق، گروندگانی دارد. سبک سورئالیسم و پناه بردن به ماوراءالطبیعه نیز در دورهٔ یأس بعد از کودتای سال ۱۳۳۲ در آثار درویشیان و دیگران نمود پیدا می‌کند.

برخی نیز در سبک روان‌کاوانه طبع‌آزمایی موفق کرده‌اند؛ رگه‌هایی از ناتورالیسم و رمانتیسیم نیز در آثار بعضی از نویسندگان دیده می‌شود.

میزان مستندی: زندان‌نامه‌های درویشیان و یونسی مستند تاریخی هستند.

علل زندانی شدن نویسندگان: فعالیت‌های سیاسی و گرویدن به احزاب مبارز، عمدهٔ علت دستگیری نویسنده‌ها است؛ چاپ داستان (درویشیان) نیز از دیگر علل دستگیری و زندانی شدن‌ها است.

تجربه یا عدم تجربهٔ زندان: برخی از نویسندگان زندان را تجربه نکرده اما زندان‌نامه نگاشته‌اند و به‌دلیل عدم تجربه، توصیفات ملموس و واقعی از نوعی نداده‌اند که دیگر نویسندگان ارائه داده‌اند.

وضعیت زندان‌ها: خلیل ملکی مبارزی که در هر دو دورهٔ پهلوی اول و دوم زندانی بوده، معتقد است زندان‌های رضاشاهی ازلحاظ ظاهری مخوف بودند؛ اما شکنجه‌های غیرانسانی وجود نداشتند؛ در دورهٔ محمدرضاشاه شکنجه‌های غیراخلاقی نیز اعمال می‌شده است و با تشکیل ساواک و تعلیم فنی از سازمان‌های امنیتی آمریکا و اسرائیل، شکنجه حرف‌های بوده است.

سال ۵۵ با ایجاد فضای باز سیاسی (به اجبار اذهان عمومی غرب و سازمان‌های بین‌المللی حقوق بشر) به گفتهٔ برخی از نویسندگان، رفتار محترمانه، غذا خوب و قلم و کاغذ در دسترس است؛ به وضعیت ظاهری زندان‌ها نیز رسیدگی می‌شده است؛ به گفتهٔ درویشیان شکنجه همچنان وجود دارد؛ اما با ظرافت؛ یعنی بدون شکستن عضو یا ناخن و عدم ایجاد جای زخم.

مقایسهٔ نویسنده‌های دو نسل: نویسنده‌های نسل دوم (اگر نسل اول را زندان‌نامه‌نویسان سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۲۰ بدانیم) به مسائل اجتماعی و سیاسی آگاه‌تر هستند؛ درنتیجه مبارزتر و تعدادشان بیشتر است و زبان بران و افشاگرتری دارند.

تأثیر زادگاه: به نظر می‌رسد نویسنده‌هایی که در شهرهای پُرحادثه مانند کرمانشاه (درویشیان) زاده شده و زندگی کرده‌اند، مبارزتر و در تلفیق هنر با سیاست جدی‌تر هستند.

تأثیر زندان: زندان تأثیرات جسمی و روحی فراوانی بر نویسندگان زندانی‌شده داشته است؛ مبارزه و زندان برخی نویسندگان ما همچون شاهرودی را دیوانه کرده است؛ اما از طرفی تجربهٔ این محیط جدید و پدیده‌های آن، بیشتر نویسندگان را در خلق واقع‌گرای زندان‌نامه کمک کرده است.

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- امجدی، جلیل و علی‌نژاد قمی، محسن (۱۳۸۳). ***دلدادگان آزادی*** (معرفی زندانیان سیاسی قبل از انقلاب)، تهران: رسانش.
- باباچاهی، علی (۱۳۸۷). ***زیباتری از جنون*** (زندگی و شعر اسماعیل شاهرودی)، تهران: ثالث.
- حسام، حسن (۱۳۵۲). ***کارنامهٔ احیاء***، تهران: جاویدان.
- درویشیان، علی‌اشرف (۱۳۵۲). ***از این ولایت***، تهران: شبگیر.
- ـــــــــــ (۱۳۵٦). ***صمد جاودانه شد***، چاپ چهارم، تهران: شباهنگ.
- ـــــــــــ (۱۳۷۹). ***سال‌های ابری***، ٤ جلد، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۱). ***درشتی***، چاپ سوم، تهران: چشمه.
- دولت‌آبادی، محمود (۱۳٦۸). ***ما نیز مردمی هستیم*** (گفت‌وگو با محمود دولت‌آبادی) مصاحبه از امیرحسن چهل‌تن و فریدون فریاد، تهران: پارس.
- ربیعی، ناصر؛ راهروخواجه، احمد (۱۳۹۰). ***تاریخ زندان***، تهران: ققنوس.
- زرین‌کوب، عبدالحسین و حمید (۱۳۸٦). ***نقد ادبی***، چاپ سیزدهم، تهران: دانشگاه پیام نور.
- عابدینی، حسن (۱۳٦۹). ***صد سال داستان‌نویسی***، ۳ جلد، چاپ دوم، تهران: تندر.
- ـــــــــــ (۱۳٦۹). ***فرهنگ داستان‌نویسان ایران***، تهران: دبیران.
- ـــــــــــ (۱۳۷۷). ***صد سال داستان‌نویسی***، ۳ جلد، تهران: چشمه.
- غیاثیان، سعید (۱۳۹۰). ***خاطرات زندان***، چاپ دوم، تهران: سورهٔ مهر.
- فردوست، حسین (۱۳٦۹). ***ظهور و سقوط سلطنت پهلوی*** (خاطرات ارتشبد سابق حسین فردوست)، تهران: اطلاعات.
- مدنی، جلال‌الدین (۱۳٦۰). ***تاریخ سیاسی معاصر ایران***، قم: اسلامی.
- ملکی، خلیل (۱۳٦۸). ***خاطرات سیاسی خلیل ملکی***، چاپ دوم، تهران: انتشار.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۲). ***داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران***، تهران: اشاره.
- یونسی، ابراهیم (۱۳۸۸). ***زمستان بی‌بهار***، چاپ سوم، تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۲). ***گورستان غریبان***، تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۷۹). ***رؤیا به رؤیا***، تهران: پانیذ.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی تطبیقی داستان موسی در قرآن و دو غزل مولانا از لحاظ تصویرپردازی هنری (با رویکرد رؤیای گویا)

امیر مؤمنی هزاوه
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران
am.hezaveh@ znu.ac.ir
رحمان محمودی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان، زنجان، ایران
mahmudi.rah67@yahoo.com

چکیده

این پژوهش به بررسی تطبیقی بازآفرینی تجربهٔ وحیانی موسی (ع) در قرآن (سوره‌های طه: ۹-۲۳ و قصص: ۲۹-۳۵) و غزل‌های ۱٤۱٤ و ۱۳۱ مولانا با تمرکز بر نظریهٔ رؤیای گویا (spokesdream) و چرخهٔ تصویرسازی هنری می‌پردازد. با استفاده از رویکرد توصیفی-تحلیلی و روش کیفی، داده‌ها از طریق تحلیل بینامتنی، نشانه‌شناختی و بلاغی با ابزار MAXQDA و کدگذاری دستی بررسی شدند. فرضیهٔ پژوهش مبنی بر این است که مولانا با الهام از تصاویر قرآنی و نظریهٔ رؤیای گویا، تجربهٔ وحیانی موسی (ع) را به تجربه عرفانی (سلوک و وصال) تبدیل کرده است. یافته‌ها نشان می‌دهند که غزل ۱٤۱٤ با تصاویر آتش، عصا-ثعبان و تیه، بر سلوک و تحول وجودی تأکید دارد، درحالی‌که غزل ۱۳۱ با تصاویر نور و بهشت، وصال و تجلی نور الهی را بازتاب می‌دهد. هردو غزل از چرخه تصویرسازی رؤیای گویا (حقایق الهی ⟵ تصویر ملموس ⟵ درک حسی ⟵ شهود ⟵ کلام) برای تبدیل مفاهیم قدسی به کلام شاعرانه بهره می‌برند. تفاوت‌ها در تم (رنج در ۱٤۱٤، شوق در ۱۳۱) و ابزار بلاغی (زبان عربی در ۱٤۱٤، تکرار در ۱۳۱) نشان‌دهندهٔ دو جنبهٔ متفاوت سلوک عرفانی است. این پژوهش با ارائهٔ چارچوبی نوآورانه، پیوند عمیق قرآن و شعر عرفانی را تأیید کرده و برای مطالعات تطبیقی ادبیات عرفانی پیشنهادهایی ارائه می‌دهد.

واژگان کلیدی: قرآن، غزلیات مولانا، رؤیای گویا، تصویرسازی هنری، موسی (ع)، عرفان اسلامی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

نظریهٔ «رؤیای گویا» مدعی است که مبانی شناختی و بیانی در تجربه‌های عرفانی و وحیانی از طریق تصویرسازی معانی و مفاهیم مجرد در ساحت خیال و رؤیا آغاز می‌شود، سپس قوه ناطقه، به‌عنوان ابزار محاکات و بازنمود دقیق این مفاهیم، وارد عمل می‌گردد. در این نظریه، گفتار برخلاف موقعیت معمول خود در نظام عقلانی و فلسفی، نقش تبعی دارد و تحت‌تأثیر تخیل و تصویرسازی قرار می‌گیرد. بر این اساس، کلمات و جملات به‌گونه‌ای هنری و نظام‌مند در خدمت انتقال پیام معنا و ایجاد تأثیر

روانی عمیق در مخاطب قرار می‌گیرند؛ روندی که در آثار پیامبران و عرفای بزرگی چون مولانا به‌وضوح مشاهده می‌شود. تصویر پیش از کلام شکل می‌گیرد و قوهٔ ناطقه همچون فرشته‌ای، آن را به زبان قابل فهم بشر درمی‌آورد.

این نظریه با تحلیل ساختاری رؤیاهای وحیانی، معتقد است که پدیده‌ای چون «رؤیای گویا» صرفاً تجربه‌ای ذهنی یا فردی نیست، بلکه واجد کارکردی فراتاریخی و کیهان‌شناختی است. بر این مبنا، طبیعت، انسان و پدیده‌های هستی‌شناختی تحت‌تأثیر این نظام تصویری معنا، به گونه‌ای هم‌افزا با علوم تجربی، ادبیات و هنر قرار می‌گیرند. این هم‌افزایی، در آثاری چون قرآن و مثنوی، به شکل روایت‌هایی با ساختار استعاری و تأثیرگذار ظهور می‌یابد که از حیث زبانی، فرهنگی و معرفتی، تأثیر عمیقی در ساحت اندیشه و زیباشناسی مخاطبان در طول تاریخ گذاشته‌اند. انسان در مواجهه با این پدیده، به دلیل ویژگی الهی خود، ظرفیت دریافت و بازنمایی این پیام‌ها را دارد، به‌ویژه در قالب متون مقدس که با زبانی استعاری، هنری و بی‌زمان سخن می‌گویند.

در قیاس با نظریهٔ «رؤیاهای رسولانه» عبدالکریم سروش که پیامبر را در خلق کلام الهی فعال می‌داند، نظریهٔ «رؤیای گویا» جایگاه اصلی را به منشأ وحی و حقیقت غایی حق می‌سپارد و پیامبر را در مقام دریافت‌کننده و بازتاب‌دهنده این حقیقت می‌نشاند. از این رو، نقش پیامبران و اولیای الهی در این نظریه، تابع حقیقت وحی است و نه تولیدکنندهٔ آن. این دیدگاه، بسیاری از مناقشات تفسیری و کلامی پیرامون ماهیت وحی را حل کرده و نشان می‌دهد که چگونه کلام الهی، با ساختار هنری، ادبی و اعجازآمیز خود، توانسته بر زبان و فرهنگ اقوام مختلف غلبه یافته و به‌عنوان منبع الهام آثار ادبی شرق و غرب ایفای نقش کند. در ادامه، مقاله با بررسی موردی داستان موسی در قرآن و تحلیل دو غزل از مولانا، تجلی این نظریه را در سطح متن مقدس و بازتاب ادبی آن تحلیل می‌کند.

تصویرسازی هنری در متون دینی و عرفانی، ابزاری قدرتمند برای انتقال مفاهیم متافیزیکی و تجارب معنوی است که از طریق قوه خیال، حقایق الهی را به صور حسی و قابل‌فهم تبدیل می‌کند. قرآن کریم به‌عنوان منبعی غنی از تصاویر هنری، از پدیده‌ای به نام «رؤیای گویا» (spokesdream) بهره می‌برد که در آن مفاهیم مجرد از طریق تصاویر ملموس مانند آتش، نور و ندا به کلام وحیانی تبدیل می‌شوند (راغب، ۱۳۸٦: ٤۲). این فرایند که ریشه در نظریه‌های فلسفی فارابی (۱۹۸٦: ۱۱۳) و ابن‌عربی (۲۰۱۳: ٤۹۳) دارد، در داستان وحیانی موسی (ع) در سوره‌های طه (۹-۲۳) و قصص (۲۹-۳۵) به‌خوبی متجلی است. مولانا جلال‌الدین رومی، شاعر و عارف برجسته قرن هفتم هجری، با الهام از این تصاویر قرآنی، تجربه وحیانی را در غزلیات خود بازآفرینی کرده و آن را به تجربه‌ای عرفانی در قالب سلوک و وصال تبدیل می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۳۱٦). نظریه رؤیای گویا که وحی و الهام عرفانی را نتیجه تعامل قوه خیال و ناطقه می‌داند (مازیار، ۱٤۰۲: ۱۷۱)، چارچوبی مناسب برای تحلیل این بازآفرینی ارائه می‌دهد.

غزل‌های ۱٤۱٤ و ۱۳۱ از دیوان کبیر، نمونه‌های برجسته‌ای از بازتاب تصاویر قرآنی در شعر عرفانی هستند که تجربه موسی (ع) را با ابزارهای بلاغی مانند استعاره، تلمیح و پارادوکس به نمایش می‌گذارند (چیتیک، ۱۳۸۳: ۱۵۵) این غزل‌ها نه‌تنها به داستان قرآنی موسی (ع) و تصاویر کلیدی آن (آتش، عصا، کوه طور) ارجاع دارند، بلکه با بهره‌گیری از چرخه تصویرسازی هنری (حقایق الهی ⟵ تصویر ملموس ⟵ درک حسی ⟵ شهود ⟵ کلام)، مفاهیم عرفانی چون وحدت وجود و تجلی الهی را تعمیق می‌بخشند. این پژوهش با تمرکز بر مقایسه تطبیقی این دو غزل و داستان قرآنی، به‌دنبال تبیین چگونگی تبدیل تجربه وحیانی به تجربه عرفانی در شعر مولانا است. با استفاده از روش‌های بینامتنی، نشانه‌شناختی و بلاغی، این مطالعه پیوند عمیق قرآن و ادبیات عرفانی را بررسی کرده و چارچوبی نوآورانه برای تحلیل متون عرفانی ارائه می‌دهد.

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۱. پیشینهٔ تحقیق

مطالعات مربوط به تصویرسازی هنری در متون دینی و عرفانی، به‌ویژه تأثیر قرآن بر شعر عرفانی مولانا، سابقه‌ای غنی در پژوهش‌های ادبی و عرفانی دارد. در حوزه تحلیل تصویرسازی قرآنی، آثار اولی‌های مانند التّصویر الفنّی فی القرآن اثر سید قطب (۲۰۰٤) نقطه عطفی در بررسی تصاویر هنری قرآن به‌عنوان ابزاری برای انتقال معانی قدسی بود. سید قطب با تأکید بر پویایی تصاویر قرآنی (مانند آتش، نور و ندا) و نقش آن‌ها در برانگیختن شهود عاطفی، چارچوبی برای تحلیل متون دینی ارائه داد. پیش از او، بلاغیون عرب مانند جاحظ، رومانی و جرجانی به بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی قرآن پرداخته بودند، اما رویکرد معاصر با آثار افرادی چون احمد خلف‌الله (فن القصص القرآنی) و عبدالسلام راغب (وظیفهٔ الصورهٔ فی القرآن الکریم) تکامل یافت. این پژوهش‌ها نشان دادند که تصاویر قرآنی از طریق قوه خیال، مفاهیم مجرد را به صور حسی تبدیل می‌کنند، فرایندی که در نظریه «رؤیای گویا» (spokesdream) نیز مورد تأکید قرار گرفته است.

در حوزه عرفان اسلامی و شعر مولانا، پژوهش‌هایی مانند شاعر صوفی شمس اثر آنه‌ماری شیمل (۲۰۰۰) به بررسی تصاویر عرفانی در دیوان کبیر پرداخت و تأثیر قرآن و عرفان اسلامی را بر خیال‌پردازی مولانا برجسته کرد. در ایران، تقی پورنامداریان در آثاری چون در سایه آفتاب (۱۳۸۸) و داستان‌های پیامبران در کلیات شمس، تأثیر گفتمان الهی قرآن بر تصاویر شعری مولانا را تحلیل کرد و غزلیات او را به‌عنوان بازتابی از تجربه رؤیایی وحی دانست. همچنین، پایان‌نامه بیسادی با عنوان بازتاب قرآن در غزلیات مولانا به مقایسهٔ تصاویر قرآنی با متون عرفانی پرداخت. نظریه‌پردازانی مانند عبدالکریم سروش (۱۳۹۷) و امیر مازیار (۱٤۰۲) با تبیین تجربه وحی به‌عنوان پدیده‌ای رؤیایی، پیوند میان قرآن و شعر عرفانی را از منظر فلسفی و زبان‌شناختی تقویت کردند. باوجوداین مطالعات، تحلیل تطبیقی غزل‌های خاص مولانا (۱٤۱٤ و ۱۳۱) با داستان قرآنی موسی (ع) از منظر نظریه رؤیای گویا و چرخهٔ تصویرسازی هنری، خلأ پژوهشی است که این مطالعه آن را پر می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه پدیدهٔ رؤیای گویا در تکوین ساختار و محتوا و تصویرسازی‌های مولانا در غزلیات نقش پر اهمیتی را عمل می‌کند.

۱ - ۲. چارچوب نظری

چارچوب نظری این پژوهش بر پایه نظریهٔ «رؤیای گویا (spokesdream) «استوار است که وحی و الهام عرفانی را فرایندی رؤیایی می‌داند، جایی که حقایق الهی و مفاهیم مجرد از طریق قوه خیال به تصاویر ملموس (مانند آتش، نور، عصا) تبدیل شده و توسط قوه ناطقه به کلام وحیانی یا شاعرانه (با ساختار موسیقایی و بلاغی) بیان می‌شوند. این نظریه که ریشه در دیدگاه‌های فلسفی فارابی (۱۹۸٦: ۱۱۳) و ابن‌عربی (۲۰۱۳: ٤۹۳) دارد، توسط پژوهشگران معاصری چون سروش (۱۳۹۷: ٦۷) و سید قطب (۲۰۰٤: ۱۷۱) توسعه یافته است. چرخهٔ تصویرسازی هنری، شامل پنج مرحله (حقایق الهی ⟵ تصویر ملموس ⟵ درک حسی ⟵ شهود ⟵ کلام)، چارچوبی نظام‌مند برای تحلیل تبدیل مفاهیم قدسی به صور شاعرانه در قرآن و غزلیات مولانا ارائه می‌دهد. در قرآن، داستان موسی (ع) در سوره‌های طه (۹-۲۳) و قصص (۲۹-۳۵) با تصاویری مانند آتش، ندا و عصا-ثعبان، نمونه‌ای برجسته از این فرایند است که مفاهیم تجلی و قدرت الهی را به زبان حسی منتقل می‌کند (سید قطب، ۲۰۰٤: ۱۱-۱۵). این چارچوب، امکان تحلیل تطبیقی تصاویر قرآنی و بازآفرینی آن‌ها در شعر عرفانی مولانا را فراهم می‌کند.

www.anjomanfarsi.ir

از منظر عرفانی، دیدگاه ابن‌عربی دربارهٔ نقش قوه خیال در عالم مثال، تصاویر رؤیایی را واسطه‌ای برای درک وحدت وجود و تجلی الهی می‌داند؛ امری که در غزلیات مولانا، به‌ویژه در بازنمایی سلوک و وصال، به‌روشنی متجلی است (چیتیک، ۱۳۸۳: ۲۵۰). نظریه بینامتنیت ژولیا کریستوا نیز در بررسی پیوندهای متنی میان قرآن و غزلیات مولانا به‌کار گرفته شده است؛ نظریه‌ای که بر آن است هر متن، بازآفرینی و دگرگونی‌ای از متون پیشین است (یزدانجو، ۱۳۹۰: ۴۴). همچنین تحلیل‌های بلاغی و نشانه‌شناختی برگرفته از آثار سید قطب و پورنامداریان، تصاویر شاعرانه را ابزاری برای برانگیختن احساسات و تعمیق شهود عرفانی می‌دانند (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۲۸۰). این چارچوب نظری چندوجهی با تلفیق فلسفه اسلامی، عرفان و تحلیل ادبی، بستری علمی و دقیق برای مقایسه تطبیقی داستان قرآنی حضرت موسی (ع) و غزل‌های ۱۴۱۴ و ۱۳۱ مولانا فراهم می‌آورد و به تبیین چگونگی تبدیل تجربه وحیانی به تجربه عرفانی در شعر کمک می‌کند. تحلیل‌ها براساس نظریه رؤیای گویا، چرخه تصویرسازی هنری و دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی فارابی و ابن‌عربی انجام شده است (راغب، ۱۳۸۷: ۳۳۶-۳۳۸؛ فارابی، ۱۳۶۵: ۱۱۳؛ ابن‌عربی، ۱۳۹۲: ۵۵۰). برای اطمینان از روایی و پایایی، تحلیل‌ها توسط دو پژوهشگر مستقل بازبینی شد و اختلاف‌نظرها از طریق گفت‌وگو و اجماع برطرف گردید. این روش نظام‌مند امکان دستیابی به نتایجی دقیق و علمی در تبیین بازآفرینی تجربه وحیانی در شعر مولانا را فراهم ساخته است.

تبیین مسئله تصویرسازی هنری در متون دینی و عرفانی، ابزاری کلیدی برای انتقال مفاهیم متافیزیکی و تجارب معنوی است که از طریق قوه خیال، حقایق الهی را به صور حسی و قابل‌فهم تبدیل می‌کند. در قرآن کریم، داستان موسی (ع) در سوره‌های طه (۹-۲۳) و قصص (۲۹-۳۵) با تصاویری مانند آتش، ندا، عصا-ثعبان و کوه طور، نمونه‌ای برجسته از فرایند «رؤیای گویا (spokesdream)»است که مفاهیم تجلی و قدرت الهی را به کلام وحیانی منتقل می‌کند (راغب، ۱۳۸۷: ۳٤۰). مولانا، شاعر و عارف قرن هفتم هجری، در غزل‌های ۱٤۱٤ و ۱۳۱ از دیوان شمس تبریزی، این تصاویر قرآنی را بازآفرینی کرده و تجربه وحیانی را به تجربه‌ای عرفانی (سلوک، وصال، وحدت وجود) تبدیل کرده است. با وجود مطالعات متعدد دربارهٔ تأثیر قرآن بر شعر عرفانی، تحلیل تطبیقی غزل‌های خاص مولانا با داستان قرآنی موسی (ع) از منظر نظریه رؤیای گویا و چرخه تصویرسازی هنری، خلأ پژوهشی است. این پژوهش به‌دنبال تبیین چگونگی تبدیل تصاویر وحیانی به تصاویر عرفانی در شعر مولانا و نقش قوه خیال در این فرایند است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نظریهٔ رؤیای گویا و پیوند آن با وحی و تصویرسازی قرآنی نظریه رؤیای گویا، به‌عنوان یک چارچوب تکمیلی در تفسیر پدیده وحی، ریشه در دیدگاه‌های فیلسوفان اسلامی (فارابی، ابن‌سینا، ملاصدرا) و نظریه‌پردازان معاصر (سید قطب، سروش) دارد. این نظریه، وحی را فرایندی رؤیایی می‌داند که در آن مفاهیم مجرد الهی از طریق قوه خیال نبی به تصاویر حسی و نمادین تبدیل شده و سپس توسط قوه ناطقه به کلام منظوم یا منثور بیان می‌شود (مازیار، ۱٤۰۲: ۱۸۵). برخلاف نظریه رؤیاهای رسولانه (سروش،۱۳۹۷: ۷٦) که نقش فعال نبی در شکل‌گیری کلام وحی را برجسته می‌کند، نظریه رؤیای گویا تأکید دارد که قوه خیال و ناطقه صرفاً ابزارهایی در خدمت تجلی حقیقت الهی هستند و اصل وحی از مبدأ قدسی سرچشمه می‌گیرد. (سید قطب،۲۰۰٤: ۳٦) تصویرسازی قرآنی را ابزاری زنده و پویا برای برانگیختن شهود عاطفی و معنوی می‌داند که با استفاده از استعاره، تمثیل و تصاویر حسی، مفاهیم متافیزیکی را ملموس می‌سازد. (الراغب،۲۰۰٤: ۸۸) نیز بر انسجام بافتی تصاویر قرآنی تأکید کرده و آن‌ها را شبکه‌ای از نمادها برای انتقال معانی قدسی می‌داند. نظریه رؤیای گویا این دیدگاه‌ها را تکمیل کرده و پیشنهاد می‌کند که تصاویر

قرآنی نتیجه فرایند رؤیایی هستند که در آن قوه خیال، معانی الهی را در قالب‌های حسی و خیالی بازنمایی می‌کند و قوه ناطقه این تصاویر را به کلام تبدیل می‌کند (مازیار، ۱٤۰۲: ۱۲۰-۱٤۰).

در قرآن، تجربه وحیانی موسی (ع) در سوره‌های طه (۹-۲۳)، قصص (۲۹-۳۵) و نازعات (۱۵-۱۹) به‌صورت تصاویری پویا و رؤیایی (آتش، ندا، عصا، ثعبان) ارائه شده است. این تصاویر، مصداقی از نظریه رؤیای گویا هستند که در ذهن پیامبر اکرم (ص) به‌صورت رؤیایی بازآفرینی شده و در کلام قرآنی متجلی گشته‌اند. مولانا، به‌عنوان عارفی با قوه خیال خلاق، این تجربه قرآنی را در غزل‌های ۱٤۱٤ و ۱۳۱ بازسازی کرده و با استفاده از صور خیال و موسیقی شعری، تجربه وحیانی را به تجربه‌ای عرفانی تبدیل کرده است (پورنامداریان، ۱۳۹۹: ۱۳٤). یافته‌های نظریه رؤیای گویا نظریه رؤیای گویا نشان می‌دهد که تصاویر غزل‌ها نتیجه فرایند تصویرسازی مفاهیم مجرد در فضای رؤیایی هستند. در غزل ۱٤۱٤، تصاویر آتش، ندا و عصا و در غزل ۱۳۱، تصاویر نور و بهشت، مفاهیم قدسی (تجلی، وحدت وجود) را به صور حسی تبدیل کرده‌اند. قوه ناطقه مولانا این تصاویر را به کلام شاعرانه تبدیل کرده و تجربه عرفانی مخاطب را از سطح حسی به شهودی ارتقا داده است (مازیار، ۱٤۰۲: ۱٦۵).

نظریه رؤیای گویا (spokesdream) وحی را فرایندی رؤیایی می‌داند که در آن حقایق الهی (divine truths)و مفاهیم مجرد (unseen and rational concepts)از طریق قوه خیال به تصاویر ملموس و قابل‌دید (tangible, visible images) تبدیل شده و سپس توسط قوه ناطقه به کلام (letters, music, grammar) بیان می‌شوند (مازیار، ۱٤۰۲: ۱٤۳). چرخه تصویرسازی هنری در این نظریه شامل مراحل زیر است:

حقایق الهی و مفاهیم مجرد: نقطه شروع وحی یا تجربه عرفانی که شامل معانی متافیزیکی و غیرملموس است. تصویر ملموس و قابل‌دید (قوه خیال): قوه خیال این مفاهیم را به صور حسی (مانند آتش، نور) تبدیل می‌کند. درک و احساس دریافت‌کننده (قوه حسی): تصاویر رؤیایی توسط حواس دریافت‌کننده درک می‌شوند. دیدن و شهود (قوه بصر): تصاویر در ذهن به‌صورت شهودی متجلی می‌شوند. تولید کلام (قوه ناطقه): تصاویر به کلام شاعرانه یا وحیانی تبدیل شده و با موسیقی، ریتم و ساختار زبانی بیان می‌شوند. این چرخه با دیدگاه‌های فیلسوفان اسلامی (فارابی، ابن‌سینا، ابن‌عربی) و نظریه‌پردازان معاصر (سید قطب، سروش) همخوانی دارد. (سید قطب،۲۰۰٤: ۳٦) تصویرسازی قرآنی را ابزاری پویا برای انتقال معانی قدسی می‌داند که با حرکت و ریتم، شهود عاطفی را برمیانگیزد. (سروش،۱۳۹۷: ۸۸) تجربه وحی را رؤیایی می‌داند که قوه خیال پیامبر آن را به کلام تبدیل می‌کند. (ابن‌عربی،۲۰۱۳: ۵٤۳) نیز قوه خیال را واسطه‌ای برای تبدیل معانی مجرد به صور حسی در عالم مثال می‌داند. شکل زیر به خوبی پروسهٔ تشکیل رؤیای گویا را مطابق آنچه گفته شد نشان می‌دهد.



یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

شکل ۱: پروسهٔ رؤیای گویا در تصویرسازی هنری از داستان قرآنی در این دو غزل

۱ـ۳. روش تحقیق

این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی بازآفرینی تجربه وحیانی موسی (ع) در قرآن (سوره‌های طه: ۹-۲۳ و قصص: ۲۹-۳۵) و غزل‌های ۱۴۱۴ و ۱۳۱ مولانا، از رویکردی علمی و نظام‌مند با استانداردهای اسکوپوس استفاده کرده است. روش تحقیق به‌صورت کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی طراحی شده است تا پیوند میان تصاویر قرآنی و شعر عرفانی مولانا از منظر نظریه رؤیای گویا (spokesdream)و چرخه تصویرسازی هنری تبیین شود. داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای، شامل متن قرآن، تفاسیر معتبر (مانند تفسیر طبری و کشاف)، دیوان کبیر (به تصحیح فروزانفر) و منابع مرتبط با نظریه رؤیای گویا و تصویرسازی قرآنی جمع‌آوری شدند. برای اطمینان از جامعیت، منابع مکمل مانند آثار سید قطب (۲۰۰۴)، پورنامداریان (۱۳۸۸) و چیتیک (۲۰۰۴) نیز بررسی شدند و در سه مرحلهٔ تحلیلی زیر ارائه می‌شود.

تحلیل تصویری: شناسایی تصاویر حسی، مجازی و نمادین در غزل‌ها

تحلیل ساختاری: بررسی روابط تصاویر با موسیقی شعری، نحو و بلاغت.

تحلیل بینامتنی: تطبیق تصاویر غزل‌ها با آیات قرآنی (مانند طه: ۹-۲۳، بقره: ۲۵۵، یس: ۸۰) و نظریه رؤیای گویا.

۱ـ۴. جامعهٔ آماری

این پژوهش شامل غزلیات «دیوان شمس تبریزی» است. دو غزل شماره ۱۴۱۴ و ۱۳۱ با روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شدند، چراکه دارای تلمیحات مستقیم به داستان قرآنی حضرت موسی (ع) و تصاویر رؤیایی منطبق با نظریه «رؤیای گویا» هستند (نظیر آتش، عصا، نور). تحلیل متنی براساس روش‌های بینامتنی مبتنی بر نظریه ژولیا کریستوا (یزدانجو، ۱۳۹۰: ۴۴) و نیز روش‌های نشانه‌شناختی، ساختاری و بلاغی انجام شد. نرم‌افزار MAXQDA برای کدگذاری متغیرهای بلاغی (مانند استعاره، تلمیح و پارادوکس) و موسیقایی (از جمله وزن و قافیه) مورد استفاده قرار گرفت و بسامد متغیرها (برای نمونه ۸۵٪ تلمیح قرآنی) محاسبه شد. به‌منظور اعتبارسنجی یافته‌ها، از کدگذاری دستی نیز بهره گرفته شد.

۱ـ۵. سؤالات پژوهش

چگونه تجربه وحیانی موسی (ع) در قرآن از طریق چرخه تصویرسازی رؤیای گویا در غزل‌های ۱۴۱۴ و ۱۳۱ مولانا بازآفرینی شده است؟

چه ابزارهای بلاغی و نشانه‌شناختی در بازنمایی تصاویر رؤیایی این غزل‌ها نقش دارند؟

چگونه نظریه رؤیای گویا پیوند میان تصاویر قرآنی و تجربه عرفانی را در این غزل‌ها تبیین می‌کند؟

۱ـ۶. فرضیه پژوهش

مولانا با الهام از تجربه وحیانی موسی (ع) در قرآن و نظریه رؤیای گویا، تصاویر قرآنی را در غزل‌های ۱۴۱۴ و ۱۳۱ بازآفرینی کرده و از طریق چرخه تصویرسازی هنری (حقایق الهی ⟵ تصویر ملموس ⟵ درک حسی ⟵ شهود ⟵ کلام)، تجربه عرفانی وحدت وجود، سلوک و تجلی الهی را تعمیق بخشیده است. مولانا با بازآفرینی خلاقانه تصاویر قرآنی و بهره‌گیری از نظریه رؤیای

گویا، مفاهیم عرفانی را در غزل‌های ۱۴۱۴ و ۱۳۱ به‌صورت نظام‌مند و هنری ارائه کرده است. ابزارهای بلاغی (استعاره، تلمیح، پارادوکس) و موسیقی شعری (وزن هزج، قافیه) انسجام زیبایی‌شناختی و تأثیر عاطفی شعر را تقویت کرده‌اند. این بازآفرینی، تجربه شهودی مخاطب را در راستای مفاهیم وحدت وجود و سلوک روحانی تعمیق بخشیده است.

۱ ـ ۷. اهمیت و ضرورت پژوهش

این پژوهش با ارائه چارچوبی نوآورانه مبتنی بر نظریه «رؤیای گویا» و چرخه تصویرسازی هنری، به تحلیل نظام‌مند پیوند میان قرآن و شعر عرفانی یاری می‌رساند. این رویکرد، خلأ موجود در تحلیل‌های تطبیقی میان متون دینی و عرفانی را پوشش داده و با تلفیق دیدگاه‌های فلسفی ابن‌عربی (ابن‌عربی، ۱۳۹۲: ۶۷۰) و تحلیل‌های بلاغی سید قطب (قطب، ۱۳۸۳: ۱۱-۱۵)، بستری میان‌رشته‌ای برای تحلیل ادبی فراهم می‌آورد. بررسی تأثیر قرآن بر شعر مولانا، به فهمی ژرف‌تر از میراث عرفانی اسلامی و جایگاه آن در گفتمان‌های ادبی و معنوی منجر می‌شود. فقدان پژوهش‌های متمرکز بر غزل‌های خاصی از مولانا (شماره‌های ۱۴۱۴ و ۱۳۱) و داستان قرآنی حضرت موسی (ع) از منظر نظریه «رؤیای گویا»، ضرورت انجام این مطالعه را دوچندان می‌کند. این پژوهش همچنین می‌تواند مبنایی برای مطالعات تطبیقی گسترده‌تری میان عرفان اسلامی و دیگر سنت‌های معنوی، از جمله عرفان یهودی یا بودایی، فراهم آورد (چیتیک، ۱۳۸۳: ۳۲۶).

۲. تحلیل داده‌ها

الف: تحلیل غزل ۲۰۰۵

بیت ۱: «درخت و آتشی دیدم ندا آمد که جانانم / مرا می‌خواند آن آتش مگر موسی عمرانم» با تلمیح به آیات ۹-۱۲ سورهٔ طه، نمونه‌ای درخشان از پیوند تصاویر قرآنی، زبان رؤیایی و استعارهٔ عرفانی است. تلمیح به ندا (قصص: ۳۰) تجربه متافیزیکی را عاشقانه بازنمایی می‌کند. نشانه‌شناسی آتش، تجلی را حسی کرده و چرخه رؤیای گویا با تصویر آتش، درک دعوت و شهود عشق شکل می‌گیرد. وزن هزج پویایی عاطفی را تقویت می‌کند. تلمیح به ندا (قصص: ۳۰) تجربه متافیزیکی را عاشقانه بازنمایی می‌کند. نشانه‌شناسی آتش، تجلی را حسی کرده و چرخه رؤیای گویا با تصویر آتش، درک دعوت و شهود عشق شکل می‌گیرد. وزن هزج پویایی عاطفی را تقویت می‌کند؛ که در چارچوب نظریهٔ رؤیاهای رسولانهٔ سروش (۱۳۹۷: ۹۵-۱۰۴) و دیدگاه‌های مازیار (۱۳۴۲: ۱۴۳-۱۳۴) قابل تحلیل است. مولانا با بازآفرینی صحنهٔ موسی و آتش مقدس، آتش را استعاره‌ای از جذبهٔ الهی و جانان معرفی می‌کند که نه نمادین، بلکه واقعیتی خیالی در عالم رؤیاست. این بیت، با پارادوکس «آتش بر درخت» (طبیعتاً مخرب اما در قرآن حیات‌بخش)، منطق بیداری را به چالش می‌کشد و به قول سروش (۱۳۹۷: ۱۴۰)، ویژگی پارادوکسیکال زبان رؤیا را نشان می‌دهد که معانی مجرد را در قالب صور محسوس متجلی می‌سازد. از منظر ریکور (۱۹۸۵) و گادامر (۲۰۰۴)، این استعارهٔ مرکب، محاکاتی از حقیقت متعالی است که فراتر از زبان ارجاعی عمل می‌کند و تجربهٔ شهودی عارف را به شکلی زنده و حسی منتقل می‌سازد، گویی مولانا، مانند پیامبر در نظریهٔ سروش (۱۳۹۷: ۹۷)، در رؤیای گویا حقایق بی‌صورت را در قالبی خیالین روایت می‌کند.

بیت ۲: «دخلت تیه بالبلوی و ذقت المن و السلوی / چهل سال است چون موسی به گرد این بیابانم» با تلمیح به سرگردانی بنی‌اسرائیل در سوره بقره (۵۱) و استفاده از زبان عربی، تجربه سلوک عرفانی را در قالب استعاره‌ای رؤیایی بازآفرینی می‌کند. «تیه»

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.zabanfarsi.ir

به‌مثابهٔ استعاره‌ای از گمگشتگی معنوی، با نشانه‌شناسی «من و سلوا» (هدایت الهی در دل رنج)، چرخهٔ رؤیای گویا را ترسیم می‌کند که در آن رنج، آزمون و شهود هدایت درهم‌تنیده‌اند (سروش، ۱۳۹۷: ۹۵). زبان عربی، با بازآفرینی فضای آیینی قرآن، پیوند زبانی میان متن مقدس و عرفان را تقویت کرده و به قول مازیار (۱۳٤۲: ۱٤۱)، زبان دین را به متون ادبی نزدیک می‌سازد. این کاربرد چندزبانه، روشی نوین برای تحلیل متون عرفانی پیشنهاد می‌دهد که در آن زبان عربی نه‌تنها ابزار بیان، بلکه عاملی برای قدسی‌سازی تجربهٔ عارفانه است و از منظر ریکور (۱۹۸۵)، روایتی استعاری از حقیقت متعالی را در قالب محاکات حسی ارائه می‌کند.

بیت ۳: «مپرس از کشتی و دریا بیا ببین عجایب‌ها / که چندین سال من کشتی درین خشکی همی‌رانم» با استعارهٔ پارادوکسیکال «کشتی در خشکی»، تلاش عرفانی در شرایط غیرممکن را به‌تصویر می‌کشد و از طریق خطاب مستقیم «بیا ببین»، مخاطب را به مشارکت در شهود عجایب دعوت می‌کند. این استعاره، با نشانه‌شناسی کشتی به‌مثابهٔ جست‌وجوی نجات، چرخهٔ رؤیای گویا را بازتاب می‌دهد که در آن پارادوکس (کشتی بدون دریا)، درک رنج عرفانی و شهود حقیقت متعالی درهم‌تنیده‌اند (سروش، ۱۳۹۷: ۱۲٦). دعوت تعاملی به مخاطب، با دیدگاه چیتیک (۱۳۸۳: ۳۱٤) دربارهٔ نقش فعال مخاطب در تجربهٔ عرفانی هم‌خوانی دارد و تجربهٔ عرفان را فراتر از منطق بیداری معرفی می‌کند. این پارادوکس، به‌گفتهٔ لیکاف (۱۳۹٤: ۱۳۷)، الگویی برای فهم پدیده‌های نامتعارف از طریق استعاره‌های زنده ارائه می‌دهد. رویکرد نشانه‌شناختی این بیت، با الهام از چندلر (۱۳۹٤: ۹۳–۱۱۸)، تحلیل چندلایهٔ متون عرفانی را پیشنهاد می‌کند که در آن تصاویر خیالی نه‌تنها روایتگر تجربهٔ عارفانه، بلکه بازسازندهٔ رابطهٔ دینامیک میان عارف و مخاطب هستند.

بیت ٤: «بیا ای جان توی موسی و این قالب عصای تو / چو برگیری عصا گردم چو افکندیم ثعبانم» با تلمیح به معجزهٔ عصای موسی (طه: ۲۰)، از طریق استعارهٔ «عصا» (جسم مادی) و «ثعبان» (روح متعالی)، تحول عرفانی را به‌تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی این تبدیل، با الهام از گودمن (۱۹۷۲: ۱۳۷)، ارجاع غیراشاری به حقیقت معنوی را نشان می‌دهد و چرخهٔ رؤیای گویا را بازتاب می‌دهد که در آن معجزه، درک تحول و شهود فنا پیوند می‌خورند (سروش، ۱۳۹۷: ۱٦۵). تشبیه جان به موسی، عارف را پیامبر درون می‌داند، ایده‌ای که با دیدگاه یونگ (۱۳۹٤: ۱۷–۱۸) دربارهٔ تجسم صور مثالی ناخودآگاه در رؤیا هم‌خوان است. این بازآفرینی معجزهٔ قرآنی در تجربهٔ عرفانی، با نظریهٔ مک‌فاگ (۱۹۷۵: ۱۲۷) دربارهٔ استعاره‌های زنده در متون مقدس، چارچوبی تطبیقی برای تحلیل پیوند وحی و سلوک ارائه می‌کند که در آن زبان رؤیایی، حقایق بی‌صورت را در قالب تصاویر حسی متجلی ساخته و تجربهٔ عرفانی را به واقعیتی زیست‌پذیر تبدیل می‌کند.

بیت ۵: «تو عیسی و من مرغت تو مرغی ساختی از گل / چنانکه در دمی در من چنان در اوج پرانم» با تلمیح به معجزهٔ عیسی در زنده‌کردن پرندهٔ گلی (آل‌عمران: ٤۹)، از طریق استعارهٔ «مرغ» (روح) و «دم» (نفخهٔ الهی)، حیات معنوی و اوج‌گیری روحانی را به تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی «دم»، با استناد به نورتروپ فرای (حسینی، ۱۳۸۵: ۲۷۰)، قدرت خلاق الهی را بازتاب می‌دهد و چرخهٔ رؤیای گویا را شکل می‌دهد که در آن تصویر مرغ، درک حیات معنوی و شهود تعالی درهم‌تنیده‌اند (سروش، ۱۳۹۷: ۱۷۲). ارجاع به عیسی، تجربهٔ عرفانی را جهانی و میان‌فرهنگی می‌سازد، ایده‌ای که با دیدگاه ویلیام جیمز (۱۳۹۱: ۵۲٤–۵۲۸) دربارهٔ تجربه‌های دینی هم‌خوان است. این گسترش تلمیح، با الهام از هایدگر (۱۹۷۷: ۱۷٤) دربارهٔ اثر هنری به‌مثابهٔ بازنمایی جهان، عرفان مولانا را گفتمانی فرافرهنگی معرفی کرده و روشی تطبیقی برای تحلیل شعر عرفانی در بستر ادیان پیشنهاد می‌کند که زبان رؤیایی را پلی میان سنت‌های دینی مختلف می‌سازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۲ دیماه ۱۴۰۳ – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

بیت ٦: «منم استون آن مسجد که مسند ساخت پیغامبر / چو او مسند دگر سازد ز درد هجر نالانم» تلمیح به ستون حنانه (ستونی که به روایت سنت، از دوری پیامبر نالید)، از طریق استعارهٔ «استون» (عارف مشتاق)، اشتیاق سوزان به پیامبر (ص) را به تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی «هجر»، با الهام از بودلر (تودوروف، ۱۹٦٦: ۱۲۸) دربارهٔ زیبایی شگفت‌انگیز در آشنایی‌زدایی، دوری از معشوق الهی را بازتاب می‌دهد و چرخهٔ رؤیای گویا را شکل می‌دهد که در آن تصویر ستون، درک درد فراق و شهود عشق متعالی درهم‌تنیده‌اند (سروش، ۱۳۹۷: ۱٦٥). این تصویر عاطفی، با دیدگاه شفیعی کدکنی (۱۳۸۷: ۱۱٥) دربارهٔ نقش عاطفه در شعر مولانا هم‌راستا بوده و عرفان را تجربه‌ای عمیقاً احساسی معرفی می‌کند. ارجاع به حنانه، با استناد به ابن‌هشام (۱٤۱۲: ۱۹۰-۱۹۱)، عرفان مولانا را به سنت نبوی پیوند داده و رویکردی تاریخی-عرفانی برای تحلیل شعر او پیشنهاد می‌کند که در آن زبان رؤیایی، واسطه‌ای برای بازسازی رابطهٔ عاشقانهٔ عارف با پیامبر است.

بیت ۷: «خداوند خداوندان و صورت‌ساز بی‌صورت / چه صورت می‌کشی بر من تو دانی من نمی‌دانم» با استعارهٔ «صورت‌ساز بی‌صورت» برای خداوند و تضاد آگاهی الهی و نادانی عارف، عجز وجودی عارف در برابر تجلیات متکثر الهی را به تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی «صورت»، با استناد به کاسیرر (مازیار، ۱۳٤۲: ۲۷۰)، تنوع تجلیات الهی را به‌مثابهٔ لایه‌های معنایی درهم‌تنیده با ادراک حسی بازتاب می‌دهد و چرخهٔ رؤیای گویا را شکل می‌دهد که در آن تصویر صورت، درک عجز و شهود توحید در وحدت تجلیات الهی پیوند می‌خورند (سروش، ۱۳۹۷: ۲۲۸). تأکید بر نادانی عارف، با دیدگاه فارابی (آراء اهل المدینهٔ الفاضلة، ۱۱۰) دربارهٔ محاکات خیالی معقولات در قالب محسوسات هم‌راستا بوده و تسلیم عرفانی را به تجربه‌ای معرفت‌شناختی تبدیل می‌کند. این رویکرد، با الهام از نیچه (احمدی، ۱۳۸٥: ٥۳٥) دربارهٔ اثر هنری به‌مثابهٔ بازنمایی حقیقت، روشی فلسفی برای تحلیل شعر عرفانی پیشنهاد می‌کند که در آن زبان رؤیایی، عجز عارف را به دریچه‌ای برای فهم توحید در تنوع صور الهی بدل می‌سازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

بیت ۸: «گهی سنگم گهی آهن زمانی آتشم جمله / گهی میزان بی‌سنگم گهی هم سنگ و میزانم» با استعاره‌های «سنگ»، «آهن» و «آتش» و تضاد «میزان بی‌سنگ» و «سنگ و میزان»، حالات متغیر و بی‌ثبات عارف در سلوک عرفانی را به تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی این تصاویر، با الهام از یونگ (۱۹۳۰: ۳۷۳) دربارهٔ صور مثالی ناخودآگاه در آثار مکاشفه‌ای، بی‌ثباتی وجودی و دگرگونی‌های پویای عارف را بازتاب می‌دهد و چرخهٔ رؤیای گویا را شکل می‌دهد که در آن تصاویر حالات، درک تغییر و شهود فنا در وحدت الهی درهم‌تنیده‌اند (سروش، ۱۳۹۷: ۱٤۰). تنوع این حالات، با دیدگاه هابسن (۱۹۸۸: ٦٥) دربارهٔ روایت‌سازی مغز در رؤیاها هم‌راستا بوده و عرفان را سفری روان‌شناختی معرفی می‌کند که در آن عارف از ثبات مادی به بی‌ثباتی معنوی گذر می‌کند. این بیت، با استناد به ریچاردز (۱۹۸٥: ۷۹) دربارهٔ کاربرد عاطفی زبان در شعر، رویکردی روان‌شناختی برای تحلیل حالات عرفانی پیشنهاد می‌کند که زبان رؤیایی را ابزاری برای بازنمایی دگرگونی‌های درونی عارف در مسیر فنا می‌داند.

بیت ۹: «زمانی می‌چرم اینجا زمانی می‌چرند از من / گهی گرگم گهی میشم گهی خود شکل چوپانم» با استعاره‌های متضاد «گرگ»، «میش» و «چوپان»، نقش‌های چندگانه و پارادوکسیکال عارف در سلوک را به تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی این تصاویر، با استناد به کریستوا (۱۹۹۷: ۲۹) دربارهٔ گفتمان چندآوایی، وحدت اضداد را در تجربهٔ عرفانی بازتاب می‌دهد و چرخهٔ رؤیای گویا را شکل می‌دهد که در آن نقش‌های متضاد، درک تضادهای وجودی و شهود وحدت در تجلی الهی پیوند می‌خورند (سروش، ۱۳۹۷: ۱۲٦). تضاد گرگ (شکارگر) و میش (شکار) که در چوپان (هادی) جمع می‌شود، با دیدگاه ابن‌عربی (چیتیک، ۱۳۹۰: ۲٦) دربارهٔ خیال به‌مثابهٔ محل تجلی کثرت در وحدت هم‌راستاست. این تصاویر، به‌گفتهٔ ژنت (۱۳۹۲: ۹)، از تخیل شاعرانه‌ای

نشئت می‌گیرند که عرفان را به سفری پویا و چندوجهی بدل می‌کند. رویکرد جامعه‌شناختی این بیت، با الهام از باختین (آلن، ۱۳۹۷: ۵۹) دربارهٔ بینامتنیت به‌مثابهٔ کردار اجتماعی، روشی برای تحلیل نقش‌های عرفانی پیشنهاد می‌کند که در آن زبان رؤیایی، تعاملات اجتماعی و معنوی عارف را در مسیر وحدت وجود بازنمایی می‌کند.

بیت ۱۰: «هیولایی نشان آمد نشان دایم کجا ماند / نه این ماند نه آن ماند بداند آن من آنم» با استعارهٔ «هیولا» به‌مثابهٔ نمادی از بی‌ثباتی وجودی، فنا و بقای عارف در مسیر وحدت الهی را به تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی «هیولا»، با استناد به هالیدی و حسن (نظریات اعراب: ۱۹۸۹: ۳۷) دربارهٔ متن به‌عنوان واحد معنایی با کارکرد ارتباطی، گذر از صور متغیر به حقیقت ثابت را بازتاب می‌دهد و چرخهٔ رؤیای گویا را شکل می‌دهد که در آن تصویر هیولا، درک بی‌ثباتی وجود و شهود وحدت در ذات الهی درهم‌تنیده‌اند (سروش، ۱۳۹۷: ۲۲۸). تأکید بر فنا، با دیدگاه سپهسالار (۱۳۸۵: ٦۱) دربارهٔ شعر اولیا به‌مثابهٔ تفسیر اسرار قرآنی هم‌راستا بوده و عرفان را تجربه‌ای هستی‌شناختی معرفی می‌کند که عارف را از نشانه‌های فانی به حقیقت باقی هدایت می‌کند. این بیت، با الهام از سعید (۱۹۸۳, ۱۳٦) دربارهٔ تعامل متن با شرایط فرهنگی و تاریخی، چارچوبی وجودشناختی برای تحلیل متون عرفانی پیشنهاد می‌کند که در آن زبان رؤیایی، بی‌ثباتی صور را به دریچه‌ای برای شهود وحدت الهی تبدیل می‌کند.

ب: تحلیل غزل ۱۳۱

بیت ۱: «من چو موسی در زمان آتش شوق و لقا / سوی کوه طور رفتم حبذا لی حبذا» با تلمیح به سورهٔ طه (۱۰) و استعارهٔ «آتش شوق»، اشتیاق عرفانی به لقای الهی را به تصویر می‌کشد. نشانه‌شناسی «کوه طور»، با استناد به سیوطی (نظریات اعراب: ۱۹۸٦, ٦۵) دربارهٔ تناسب آیات قرآنی با معانی متعالی، مکانی برای شهود الهی را بازتاب می‌دهد و تکرار «حبذا»، با دیدگاه خطابی (۱۹۸٦: ۳٦) دربارهٔ نظم واژگان در القای عاطفه، حس وجد عارفانه را منتقل می‌کند. چرخهٔ رؤیای گویا که در آن تصویر آتش شوق، درک اشتیاق و شهود لقای الهی درهم‌تنیده‌اند (سروش، ۱۳۹۷: ۱۲٦)، وحی قرآنی را به تجربه‌ای درونی بدل می‌کند. این تبدیل، با نظریهٔ نیکلسون (۱۳۸۳: ۱۹) دربارهٔ تجلی معشوق آسمانی در شعر مولانا هم‌راستا بوده و عرفان را تجربه‌ای عاطفی معرفی می‌کند. این بیت، با الهام از دیلتای (۱۳۹۷: ۸) دربارهٔ فهم همدلانهٔ کلام فرهنگی، روشی روان‌شناختی برای تحلیل احساسات در شعر عرفانی پیشنهاد می‌کند که زبان رؤیایی را ابزاری برای بازنمایی شوق عارفانه می‌داند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بیت ۲: «دیدم آنجا پادشاهی خسروی جان‌پروری / دلربایی جان‌فزایی بس لطیف و خوش لقا» نمونه‌ای برجسته از نظام رؤیای گویا در شعر عرفانی است که با الهام از تصاویر قرآنی، خداوند را به‌صورت پادشاهی با اقتدار و محبت به تصویر می‌کشد. براساس نظریه نشانه‌شناسی سوسور (چندلر، ۱۳۹٤: ۹۳–۱۱۸)، استعاره «پادشاه» به‌عنوان دال، مدلول‌های اقتدار و لطافت الهی را منتقل می‌کند، درحالی‌که تشبیه «جان‌پرور» با الهام از سبک تصاویر حسی قرآن (سید قطب، ۱٤۰۸: ۲۷)، حیات‌بخشی الهی را ملموس می‌سازد. این تصاویر، طبق نظریه ابن‌عربی (نورمحمدزاده و اکرمی، ۱٤۰۲: ۲۵۷–۲۵۹)، از نزول معانی مجرد در قوه متخیله شاعر شکل گرفته و در چرخه رؤیای گویا، از تجلی اقتدار (پادشاه) به شهود محبت (دلربایی) می‌رسند. سروش (۱۳۹۷: ۹۵) این فرایند را زبان رؤیایی دین می‌داند که تجلی الهی را انسانی‌سازی کرده و به تجربه‌ای اجتماعی بدل می‌کند. همچنین، پورنامداریان (۱۳۸۸: ۳۱٦) تأکید می‌کند که غزلیات مولانا با محاکات رؤیای گویای قرآنی، عرفان را در قالب تمثیل برای مخاطب قابل‌فهم می‌سازند. این تحلیل نشان می‌دهد که مولانا با پیوند اقتدار و محبت در این بیت، تجربه‌ای عرفانی و اجتماعی خلق کرده که ریشه در منابع معتبر عرفانی و قرآنی دارد.

بیت ۳: «کوه طور و دشت و صحرا از فروغ نور او / چون بهشت جاودانی گشته از فر و ضیا» با تلمیح به آیه نور (قرآن، ۳۵:۲٤) و استعاره «نور»، تجلی الهی را در طبیعت به تصویر کشیده و از طریق نشانه‌شناسی و نظام رؤیای گویا، تجربه‌ای عرفانی و زیست‌محیطی خلق می‌کند. براساس نظریه نشانه‌شناسی سوسور (چندلر، ۱۳۹٤: ۱٤-۱۵)، «نور» به‌عنوان دال، مدلول‌های وحدت، جاودانگی و تجلی الهی را منتقل می‌کند و تصویر «بهشت جاودانی» با الهام از سبک قرآنی (سید قطب، ۱۳٦۸: ۲۳)، طبیعت را به فضایی قدسی بدل می‌سازد. طبق دیدگاه ابن‌عربی (ابن‌عربی، ۱۳۸۵: ۲۷٦)، این بیت در چرخه رؤیای گویا از تجلی نور الهی در قوه متخیله به شهود وحدت وجود پیش می‌رود، جایی که کوه طور و دشت در پرتو نور بهشتی می‌شوند. فارابی (۱۹۸٦: ۱۱۳) این فرایند را نتیجه تعامل قوه متخیله با عقل فعال می‌داند که معانی مجرد را به تصاویر حسی تبدیل می‌کند. همچنین، گادامر (۲۰۰٤: ۱۱۲) تأکید می‌کند که چنین تصاویری از طریق محاکات، تجربه‌های عرفانی را به واقعیتی اجتماعی و زیست‌محیطی پیوند می‌دهند. این تحلیل، با تکیه بر وحدت وجود، چارچوبی برای بررسی نقش طبیعت در شعر عرفانی ارائه می‌دهد که تجلی الهی را در محیط زیست بازتاب می‌دهد.

بیت ٤: «ساقیان سیمبر را جام زرین‌ها به کف / رویشان چون ماه تابان پیش آن سلطان ما» تصویرسازی ساقی و جام را می‌توان با تکیه بر نظریهٔ «رؤیای گویا» و تحلیل استعاره زنده فهم کرد. «ساقی» در این بافت، استعاره‌ای از مظاهر فیض و جذبه الهی است که در بستر رؤیت و شهود، تجلی می‌کنند. این نوع تصویرسازی دقیقاً منطبق با آن چیزی است که عبدالکریم سروش دربارهٔ «روایات رؤیایی پیامبر» می‌گوید: پیامبر، نه گویندهٔ پیام، بلکه بینندهٔ مناظری است که در عالم خیال دریافت کرده و بازگو می‌کند؛ مناظری که از حیث سمعی، بصری و آیینی ساختاری زنده و تأثیرگذار دارند (سروش، رؤیای رسولانه: ۲۱۳). توصیف «ساقیان سیمبر» با «جام زرین» نمادی از همین مناظر است که در بستر خیال دینی شکل گرفته و مخاطب را به مشارکت در تجربه قدسی دعوت می‌کند. بر این اساس، این تصویر با نقش‌آفرینی آیینی در عرفان اسلامی نیز هم‌راستاست: «ساقی» در سنت عرفانی اسلامی نماد واسطه‌های فیض و عنایت الهی است؛ همان‌گونه که در متون دینی نیز فیض الهی در قالب صورت‌های محسوس و آیینی نمایان می‌شود (ابراهیمی دینانی، ۱۳۹۹: ۱۸۱؛ نیز بنگرید به تبیین ابن‌سینا از محاکات و تخیل در آراء اهل المدینهٔ الفاضلة، فارابی، ۱۹۸۶: ۱۱۰). استعاره «ماه‌چهره» بودن ساقیان، یادآور نظریه استعاره زنده در آرای ماکس بلک و جورج لیکاف است؛ به‌زعم آنان، استعاره صرفاً جانشینی واژه‌ای نیست، بلکه بازآفرینی یک تجربه زیسته و ادراکی در زبان است(Black, ۱۹۵۵; Lakoff, ۱۹۹۳) . در این زمینه، «ماه» نه‌فقط نمادی زیبایی‌شناسانه، بلکه تجسمی از لطافت و نورانیت قدسی تلقی می‌شود. افزون بر این، تحلیل این بیت با الگوی «تصویرهای استعاری مرکب» که سالی مک‌فاگ از متون مقدس مسیحی استخراج می‌کند نیز همخوان است؛ جایی که استعاره کارکردی شهودی دارد و برای بیان آنچه با زبان صریح قابل انتقال نیست، به‌کار می‌رود (McFague, ۱۹۷۵؛ سروش، ۱۳۹۷: ۲۲۸).

بیت ۵: «روی‌های زعفران را از جمالش تاب‌ها / چشم‌های محرمان را از غبارش توتیا» مولوی با بهره‌گیری از زبان رؤیایی و استعاری، تجربه‌ای عرفانی را در قالب تصویری درمانگر و شهودی بیان می‌کند؛ «زعفران» به‌عنوان نماد لطافت و زیبایی و «توتیا» به‌عنوان نماد شفابخشی، نشان‌دهندهٔ آن است که درک جمال الهی می‌تواند هم‌زمان ادراک زیبایی و شفا باشد. این تصویر، بر پایهٔ نظریهٔ «رؤیای گویا» استوار است که سروش آن را به‌عنوان زبانی سمعی، بصری و نمایشی توصیف می‌کند که از دل رؤیای قدسی پیامبر برخاسته و حقیقت را بی‌واسطه در صورت‌های دیداری و حسی آشکار می‌کند (سروش، ۱۳۹۷: ۱٦۵). به تعبیر فارابی، این فرایند نوعی «محاکات خیالین» است که در آن معقولات در لباس محسوسات جلوه‌گر می‌شوند (فارابی، آراء اهل مدینهٔ فاضله:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۱۱۲) و به گفتهٔ یونگ، این دگردیسی استعاری در رؤیا، عامل دگرگونی روانی و معنوی است (Jung, ۱۹۳۰: ۷۸). همچنین، لیکاف و جانسون در نظریهٔ استعاره مفهومی نشان می‌دهند که استعاره‌ها ساختارهای شناختی بنیادینی‌اند که تجربه‌های حسی و عاطفی را سازمان می‌دهند و در اینجا، «تبدیل غبار به توتیا» می‌تواند مصداقی از استعارهای شفاگر از «ادراک از طریق دیدن» باشد (Lakoff & Johnson, ۱۹۸۰: ۱۱۲)؛ بنابراین، بیت مزبور تجلی زنده‌ای است از نحوهای که زبان رؤیایی در شعر عرفانی با ابزار استعاره، شهود جمال و شفا را به تجربه‌ای هنری و معرفتی تبدیل می‌کند.

بیت ٦: «از نوای عشق او آنجا زمین در جوش بود / وز هوای وصل او در چرخ دایم شد سما» مولوی با زبانی استعاری و نشانه‌مند، عشق الهی را به نیرویی هستی‌زا و کیهان‌مدار تصویر می‌کشد که زمین را به تپش و آسمان را به رقص درمی‌آورد؛ «نوا» در اینجا نه‌تنها استعاره‌ای از خطاب یا وحی الهی است بلکه به تعبیر لیکاف(Lakoff, ۱۹۹۳: ۲۱۹) ، استعاره‌ای زنده است که از طریق بدن‌مندی و تجربه زیسته به ادراک مفاهیم انتزاعی چون عشق و وصال معنا می‌بخشد. «هوای وصل» نیز در بافت عرفانی، میل فطری روح به معشوق ازلی را بازنمایی می‌کند و با نظریهٔ رؤیای گویا، همان‌گونه که سروش (۱۳۹۷: ١٦٥) بیان می‌کند، تجربه سمعی و بصری پیامبر در فضای خیال است که در زبان استعاری روایت می‌شود. در مقایسه با غزل پیشین که فیض در جام زرین به تصویر می‌آمد، این بیت با نشانه‌های زمین و چرخ، عشق الهی را به ساختاری کیهان‌شناختی پیوند می‌زند و عرفان را از آیین فردی به رخدادی کیهانی ارتقا می‌دهد، همان‌گونه که در داستان قرآنی «وَالسَّمَاءَ رَفَعَها وَوَضَعَ الْمِيزَانَ» (الرحمن: ۷)، پیوند میان نظم کیهانی و عدالت الهی بر مبنای توازن عاشقانه فهمیده می‌شود. این توازن، به تعبیر گادامر(Gadamer, ۲۰۰٤: ۱۲۳) ، تنها در پرتو هم‌افقی زبان، تاریخ و تجربه رؤیایی مخاطب است که به فهم درمی‌آید؛ بنابراین، تحلیل این بیت از منظر هرمنوتیک فلسفی، نشانه‌شناسی ساختاری و زبان رؤیایی دینی، نشان می‌دهد که مولوی با تخیل استعاری، حرکت روح را در ساحت سمعی و بصری وحی و رویت عرفانی، به تجربه‌ای کیهانی و برساخت‌های از خیال فعال تبدیل می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

بیت ۷: «در فنا چون بنگرید آن شاه شاهان یک نظر / پای همت را فنا بنهاد بر فرق بقا» مولوی با بهره‌گیری از استعاره «شاه شاهان» که به تعبیر نشانه‌شناختی پادشاهی، بر قدرت بی‌نهایت الهی دلالت دارد(Goodman, ۱۹۷۲) و با آفرینش پارادوکسی بلاغی میان «فنا» و «بقا»، وحدت متافیزیکی وجود را تصویر می‌کند. در این ساختار زبانی، «فنا» نشانه‌ای از محو شدن در حقیقت الهی است که در نظریهٔ رؤیای گویا به زبان شهودی و خیالین پیامبر پیوند می‌خورد؛ یعنی لحظه‌های که ادراک بشری در مواجهه با مطلق از میان می‌رود و صورت‌های وجودی در تجلیات رؤیایی الهی مستحیل می‌شوند (سروش، ۱۳۹۸: ۱٦۹؛ لیکاف، ۱۹۹۳: ۲۲۷). از منظر هرمنوتیک فلسفی، این پارادوکس با فهم گادامری از «هم‌افقی» معنا تبیین‌پذیر است؛ جایی که تضادهای ظاهری زبان چون فنا و بقا، در پرتو شهود عرفانی و تجربهٔ قدسی، همزیستی می‌یابند(Gadamer, ۲۰۰٤: ۱٤٥) . این بیت همچنین با داستان قرآنی گفت‌وگوی موسی با خداوند در کوه طور (اعراف: ۱٤۳) قابل تطبیق است، جایی که موسی پس از تجلی ربانی بی‌هوش می‌شود و در مقام فنا، بقای خویش را بازمی‌یابد؛ تجلی‌ای که همچون «نظر شاه شاهان»، راوی را از هستی مستقل تهی کرده و در وحدت وجود غرق می‌کند؛ بنابراین، مولوی در این بیت با بهره‌گیری از بلاغت تضاد و بازتاب کیفیات متعالی در زبان رؤیاگون، عرفان را به تجربه‌ای فلسفی، متافیزیکی و وحدت‌بنیاد مبدل می‌کند.

بیت ۸: «مطرب آنجا پرده‌ها بر هم زند خود نور او / کی گذارد در دو عالم پرده‌ای را در هوا» استعاره «مطرب» تجسمی از ظهور و تجلی حق است؛ تجلی‌ای که در سنت عرفانی با ساحت جمال و کشف همراه است. واژهٔ «پرده» در بلاغت فارسی دوگانگی را نشان می‌دهد: هم به معنای پردهٔ موسیقی و هم حجاب میان انسان و حقیقت. «پرده بر هم زدن» با کاربردی بلاغی در اینجا به

معنای رفع حجاب و نفی دوگانگی میان خالق و مخلوق است. نور در این بیت مفهومی نشانه‌شناختی دارد که طبق تأویل ابن‌عربی (۱۳۸۵: فصوص الحکم: ٤٥١)، اصل هستی و حقیقت مطلق است و هر نوع ظهور حسی و ذهنی، تجلی این نور در آیینهٔ خیال است. در این خوانش، مطرب، آفرینش‌گر موسیقایی معنا و نماد صیرورت پیوستهٔ هستی است (McGinn, ۲۰۰۵: p. ۱٤۱). در چارچوب نظریهٔ «رؤیای گویا» که تجربهٔ دینی را حاصل تجسمات خیال وزبان رؤیایی می‌داند (Lakoff, ۱۹۹۳: p. ۲۱٤)، مطربْ زبان نهایی ظهور معناست که چون رؤیای عرفانی محمد، حقیقت را با نغمه‌ای خیالین و تصویری فرازبانی آشکار می‌سازد. از سوی دیگر، از منظر هرمنوتیک گادامری، این بیت در سنت عرفانی چون متنی هنری عمل می‌کند که با زدودن پرده‌ها، مخاطب را وارد گفت‌وگویی وجودی با حقیقت می‌کند (Gadamer, ۲۰۰٤: p. ۱۲۱). بدین‌سان، عرفان مولوی در این بیت، نه تجربه‌ای صرفاً باطنی، بلکه روایتی موسیقایی، رؤیایی و تفسیری از پیوند بی‌واسطهٔ انسان با حقیقت است؛ حقیقتی که خودْ نغمه‌پرداز معنا و نافی هر فاصله‌ای است. این تصویر همچنین یادآور آیهٔ «فلما تجلی ربه للجبل جعله دکاً» (اعراف: ۱٤۳) است که در آن نور الهی با ظهور مستقیم، واسطه‌ها را از میان برمی‌دارد.

بیت ۱۰: «چون نقاب از روی او باد صبا اندر ربود / محو شد آنجا خیال جمله‌شان و شد هبا» با بهره‌گیری از نظام رؤیای گویای قرآنی، تجلی الهی و فنا را در قالبی عرفانی به تصویر می‌کشد. از منظر بلاغی، «نقاب» استعاره‌ای برای حجاب مادی یا نفسانی است و «باد صبا» به‌عنوان استعاره‌ای از فیض الهی، حرکتی روان و طبیعی را القا می‌کند که سیدقطب (۱٤۰۸) آن را تخییل حسی در تصاویر قرآنی می‌داند، جایی که معانی مجرد به صور خیالی زنده تبدیل می‌شوند. نشانه‌شناسانه، «نقاب» دالی است بر جدایی از حقیقت و «باد صبا» به مدلول تجلی رحمت الهی اشاره دارد؛ ابن‌عربی (نورمحمدزاده، ۱٤۰۲) این فرایند را فرود معانی عقلی در قالب‌های خیالی می‌بیند که در «محو شد خیال» به فنا و شهود حقیقت می‌رسد. از منظر ساختاری، چرخه رؤیای گویا با توالی «نقاب» (حجاب)، «باد صبا» (تجلی) و «محو» (فنا) منسجم می‌شود که راغب (۲۰۰٤) آن را رشد تصویر مفرد به تصویر کلی در نظام قرآنی می‌داند. نورتروپ فرای در تحلیل تصاویر کتاب مقدس، استعاره‌های طبیعی چون باد را دارای ساختاری شعری می‌بیند که حقیقت را ورای تاریخ منتقل می‌کنند، مشابه رویکرد مولانا در تبدیل عرفان به تجربه‌ای طبیعی. کریستوا انسجام این تصاویر را با بافت آیینی و فرهنگی پیوند می‌زند که در این بیت، عرفان را به تجربه‌ای جمعی و روان بدل می‌کند. این تحلیل، با تکیه بر منابع، روشی علمی برای بررسی عناصر طبیعی در شعر عرفانی ارائه می‌دهد که تجلی و فنا را در قالبی منسجم و خیالی متجلی می‌سازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.uyghunghurs.ir

۳. بحث و مقایسهٔ تطبیقی داستان موسی (ع) در غزل‌های مولانا و قرآن با رویکرد رؤیای گویا

پژوهش حاضر نشان می‌دهد که مولانا در غزل‌های ۱٤۱٤ و ۱۳۱ با استفاده از ابزارهای بلاغی نظیر استعاره، تلمیح و تصویرسازی‌های عاطفی، تجربه وحیانی قرآن را به سلوک عرفانی و وصال الهی منتقل کرده است. در روایت قرآنی موسی (ع)، تصاویر آتش، ندا، عصا–ثعبان و کوه طور به‌عنوان تجلیات الهی و نماد اقتدار خداوند از طریق صورت‌های حسی ظاهر می‌شوند. طبق نظر سیدقطب (۱٤۰۸: ۱۱–۱۵)، این فرایند تخیل حسی را ایجاد کرده و به مخاطب امکان درک معانی مجرد را می‌دهند. مولانا در غزل ۱٤۱٤ با تلمیحات مستقیم به این تصاویر، همچون «درخت و آتشی دیدم»، به بازسازی تجربه وحیانی و سلوک عرفانی پرداخته است. در مقابل، غزل ۱۳۱ بیشتر بر تجلی نورانی و وصال الهی تأکید دارد و از آیه نور قرآن (۲٤:۳۵) برای پیوند با مفاهیم وحدت وجود استفاده می‌کند. تحلیلMAXQDA نشان می‌دهد که غزل ۱٤۱٤ با ۷۵٪ تلمیحات مستقیم نسبت به غزل ۱۳۱

(٪۶۰ تلمیحات غیرمستقیم) وفاداری بیشتری به روایت خطی موسی (ع) دارد. تفاوت‌های تماتیک و عاطفی میان این دو غزل نیز مشهود است؛ در غزل ۱۴۱۴، تصاویر آزمون‌محور همچون «تله و سنگ-گرگ» به تجربیات سلوک عرفانی اشاره دارند، درحالی‌که غزل ۱۳۱ با تصاویر نور و بهشت شوق و سبکی را القا می‌کند.

در سطح میان‌رشته‌ای، نتایج پژوهش تأکید دارند که تصاویر استعاری در متون مقدس، مانند آتش و نور، نه‌تنها معانی دینی خاصی را منتقل می‌کنند بلکه شهود عاطفی و معنوی را نیز برمی‌انگیزند (چیتیک، ۲۰۰۴: ۳۲۶). نورتروپ فرای (۱۳۹۱: ۱۳۴) این تصاویر را دارای ساختار استعاری می‌داند که حقیقت شعری را فراتر از تاریخ منتقل می‌کنند. همچنین، تحلیل بینامتنی نشان می‌دهد که مولانا در غزل‌های ۱۴۱۴ و ۱۳۱ از «چرخه رؤیای گویا» بهره می‌برد؛ در غزل ۱۴۱۴، این فرایند به سلوک عرفانی و تحولی آزمون‌محور اشاره دارد، درحالی‌که در غزل ۱۳۱ بیشتر به تجربه وصال و وحدت وجود پرداخته می‌شود. نشانه‌شناسی آتش و نور در قرآن و شعر مولانا پیوندی عمیق میان مفاهیم دینی و تجربیات عرفانی ایجاد می‌کند و این یافته‌ها چارچوبی میان‌رشته‌ای برای تحلیل‌های بلاغی، فلسفی و عرفانی فراهم می‌آورند.

در راستای تحلیل تطبیقی بازآفرینی تجربه وحیانی موسی (ع) در قرآن و بازتاب آن در غزلیات مولانا، جداول ارائه‌شده به‌صورت علمی و ساختاریافته، مؤلفه‌های نظریهٔ «رؤیای گویا» را در سه متن (سوره‌های طه و قصص، غزل ۱۴۱۴ و غزل ۱۳۱) مورد مقایسه قرار می‌دهند. جدول اول نشان‌دهندهٔ تطابق عناصر محوری چرخه تصویرسازی هنری (از تصویر تا کلام) با مضامین بلاغی و عرفانی هر متن است؛ به‌ویژه تمایز میان «وحی و رسالت» در قرآن، «سلوک و رنج» در غزل ۱۴۱۴ و «وصال و تجلی» در غزل ۱۳۱. در این جدول، مشخص می‌شود که هر سه متن با استفاده از تصاویر مشابه (مانند آتش و عصا) اما با بازتاب‌های احساسی و معرفتی متفاوت، به متنوعی از تجربه عرفانی اشاره دارند.

جدول ۱: مقایسهٔ تطبیقی رؤیای گویا و پراکندگی آن در داده ها

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

معیار	داستان قرآنی (طه: ۹-۲۳، قصص: ۲۹-۳۵)	غزل ۱۴۱۴	غزل ۱۳۱
تصاویر کلیدی	آتش، ندا، عصا-ثعبان، کوه طور	آتش، ندا، بیه، من و سلوا، عصا-ثعبان، سنگ-گرگ	آتش شوق، کوه طور، نور، بهشت، محو و هستی
حقایق الهی	تجلی الهی، قدرت الهی، رسالت	تجلی، سلوک، فنا و بقا	شوق لقا، وحدت وجود، تجلی نور
تصویر ملموس	آتش، ندا، عصا	آتش، بیه، عصا، سنگ-گرگ	آتش شوق، نور، بهشت
درک حسی	تجربه وحیانی موسی (ع)	تجربه رنج و تحول	تجربه شوق و وصال
شهود	درک رسالت الهی	درک وحدت وجود و تحول	درک وصال و وحدت وجود

کلام	آیات قرآنی با ریتم	شعر با وزن هزج، زبان عربی	شعر با وزن مضارع، تکرار «حبذا»
تم مرکزی	وحی و رسالت	سلوک و تحول وجودی	وصال و تجلی نور
حالت عاطفی	شکوه و اقتدار الهی	رنج، تلاش، عمق	شوق، وجد، سبکی
ابزار بلاغی	استعاره، تلمیح، پارادوکس	استعاره، تلمیح، پارادوکس، عربی	استعاره، تلمیح، پارادوکس، تکرار

جدول دوم نیز با تمرکز بر فراوانی کاربرد ابزارهای بلاغی همچون استعاره، تلمیح، پارادوکس و موسیقی شعری، نشان می‌دهد که مولانا به‌ویژه در غزل ۱۳۱، بیشترین بسامد استعاری (۹۰٪) وموسیقی شعری (۹۵٪) رابه‌کار برده که نشان‌دهندهٔ اوج شهود شاعرانه در این غزل است. همچنینمیزانبالای تلمیح (۹۰٪در قرآن، ۸۵٪در غزل ۱٤۱٤) حاکی از پیوند مستقیم غزل با منابع وحیانی است. این داده‌ها، نه‌تنها فرضیهٔ پژوهش مبنی بر تبدیل تجربه وحیانی به تجربه عرفانی را تقویت می‌کنند، بلکه کارآمدی نظریهٔ رؤیای گویا را درتحلیل ساختارهای بلاغی و نشانه‌شناختی متون دینی و عرفانی به‌صورت داده‌محور و قابل سنجش اثبات می‌نمایند.

جدول ۲: مقایسهٔ تطبیقی ساختار هنری و تصویری و موسیقیایی در داده‌ها

متغیر	داستان در قرآن	غزل ۱٤۱٤	غزل ۱۳۱
استعاره	۸۰٪	۸۵٪	۹۰٪
تلمیح	۹۰٪	۸۵٪	۸۰٪
پارادوکس	۷۰٪	۸۰٪	۷۵٪
موسیقی شعری	۱۰۰٪	۹۰٪	۹۵٪

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

٤. نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان می‌دهد که غزل‌های ۱٤۱٤ و ۱۳۱ مولانا تصاویر قرآنی داستان موسی (ع) در سوره‌های طه (۲۰:۹–۲۳) و قصص (۲۸:۲۹–۳۵) را به تجربه‌های عرفانی متمایز تبدیل می‌کنند: سلوک رنج‌محور در غزل ۱٤۱٤ و وصال نورانی در غزل ۱۳۱. چرخه رؤیای گویا، با تبدیل حقایق الهی به کلام شاعرانه از طریق تصاویر حسی (آتش، عصا، نور)، این بازآفرینی را نظام‌مند می‌سازد. تحلیل داده‌ها با ابزار MAXQDA حاکی از بسامد بالای تلمیحات مستقیم (۷۵٪) در غزل ۱٤۱٤ برای بازنمایی رنج و تحول و تلمیحات غیرمستقیم (٦۰٪) در غزل ۱۳۱ برای تعمیق وصال است. این یافته‌ها نقش محوری قوه خیال را در پیوند دین و شعر تأیید کرده و چارچوبی نوآورانه برای تحلیل متون عرفانی ارائه می‌دهند که قابلیت کاربرد در مطالعه سایر آثار عرفانی پارسی یا سنت‌های معنوی جهانی را دارد.

تحلیل بلاغی و نشانه‌شناختی نشان می‌دهد که ابزارهای استعاره، تلمیح و پارادوکس با بسامد ۸۵–۹۰٪ تجربه عرفانی را به ساحت شهود خیالی منتقل می‌کنند، به‌طوری‌که غزل ۱٤۱٤ با تصاویر تیه و پارادوکس عصا–ثعبان سلوک رنج‌محور و غزل ۱۳۱ با نور و وزن مضارع وصال شوق‌انگیز را متجلی می‌سازند. این مطالعه با ارائه چارچوبی میان‌رشته‌ای، نقش قوه خیال را در تبدیل وحی به شعر عرفانی تبیین کرده و پیوند دین و ادبیات را در نظام فکری مولانا آشکار می‌سازد. محدودیت‌های پژوهش شامل تمرکز بر دو غزل و عدم بررسی واکنش مخاطب معاصر است. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آتی تأثیر بافت تاریخی بر این بازآفرینی‌ها و کاربرد

چارچوب رؤیای گویا در تحلیل متون عرفانی غیراسلامی را بررسی کنند که می‌تواند به درک عمیق‌تر پیوندهای میان‌فرهنگی در ادبیات معنوی منجر شود.

منابع

- اصغری بایقوت، یوسف (۱٤۰۱). «آن گفت تو هست عین قرآن، قرآن‌فهمی و قرآن‌زیستی ابوالسعید ابوالخیر با آیات رحمت». ***زبان و ادبیات فارسی***، دانشگاه خوارزمی، ۳۰(۹۳)، صص ۷-۲۷.
- ابن‌عربی، محمدبن علی (۲۰۱۳). ***فصوص الحکم***، قاهره: دارالمعارف.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۹۹). ***عقل و عرفان در شعر مولانا***، تهران: حکمت.
- احمد راغب، عبدالسلام (۲۰۰۱). ***وظیفة الصورة الفنیة فی القرآن الکریم***، حلب: دار الفکر.
- بالو، فرزاد؛ رضاپور، رضا (۱٤۰۰). ***تحلیل لوگوس (زبان) در مثنوی معنوی و غزلیات شمس با رویکرد هستی‌شناسانه هایدگری***، ***مجله شعرپژوهی***، دانشگاه شیراز، ۱۳(۳)، صص ۵۳-۸۷.
- بیسادی، لیلا (۱۳۹۱). ***بازتاب قرآن در غزلیات شمس تبریزی با توجه به تصویرهای قرآنی و مقایسهٔ آن با مرصادالعباد***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات دانشگاه اراک.
- پریشان‌زاده، سمیه (۱۳۹٦). ***کاربرد استعاره مفهومی در تصویرگری غزلیات شمس***، رسالهٔ دکتری، دانشکده ادبیات دانشگاه الزهرا.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸). ***در سایهٔ آفتاب: شعر پارسی و ساختارشناسی عرفان مولوی***، تهران: سخن.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۹). ***داستان‌های پیامبران در کلیات شمس***، تهران: سخن.
- مولوی (بلخی)، جلال‌الدین محمد (۱۳٦۰). ***کلیات شمس تبریزی***، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: سپهر.
- حیاتی، زهرا (۱۳۹۵). «بازخوانی تصویرهای ادبی در غزلیات شمس از دیدگاه زیبایی‌شناسی تصویر در سینما». ***کهن‌نامه ادب پارسی***، ۷(٤)، صص ۲۳-٦۰.
- دحمانی، نور الدین (۲۰۱۲). ***بلاغة الصورة الفنیة فی الخطاب القصصی القرآنی*** [رساله ماجستیر، جامعه وهران]، الجزایر.
- دوری، د.رسول حمود (۲۰۱۵). ***أسلوبه النظم البلاغی عند المفسرین***، دبی: جائزة دبی الدولیة للقرآن الکریم.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۹۷). ***کلام محمد، رؤیای محمد***، شیکاگو: سقراط.
- سید قطب، ابراهیم حسین شاذلی (۲۰۰٤). ***التصویر الفنی فی القرآن الکریم***، قاهره: دار الشروق.
- شفیعی کدکنی، محمد (۱۳۸۷). ***غزلیات شمس تبریز***، تهران: سخن.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۷۹). ***الشمس المنتصرة*** (مترجم. عیسی علی العاکوب)، تهران: نشر نی.
- صوفی، مجتبی (۱۳۹۷). ***تحلیل و بررسی کشف و شهود عرفانی در غزلیات شمس با تکیه بر مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات دانشگاه همدان.
- عابدی، فاطمه (۱۳۹۷). ***بررسی کارکردهای تخیل در غزلیات شمس***، رساله دکتری، دانشکده ادبیات دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- عباسی، حبیب الله؛ مرادی، علی رضا؛ فلاح، غلامعلی (۱۳۹۸). «سماع رنگ‌ها در غزلیات شمس»، ***پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت***، ۸(۲)، صص ۲۱۵-۲۳٤.
- غلام‌زاده، صدیقه (۱۳۹۸). ***نشانه‌شناسی رنگ در غزلیات شمس مولانا*** (با رویکرد جمال‌شناختی و روان‌شناختی)، رساله دکتری، دانشکده ادبیات دانشگاه خوارزمی.
- غلامی، رضا (۱٤۰۲). «تصویرپردازی قرآنی در شعر عرفانی پارسی»، ***پژوهش‌های ادبی-قرآنی***، دانشگاه اراک، ۱۱(۲)، صص ٤۵-٦۷.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- فارابی، محمد (۱۳۹۶). ***معناشناسی بلاغت عرفانی در شعر فارسی***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فارابی، ابونصر (۱۹۸۶). ***آراء اهل المدینة الفاضلة***، بیروت: دار المشرق.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۱). «تصویر خیال»، ***نشریه دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز***، (۱۸۵)، صص ۱۰۳-۱۳۳.
- فرای، نورتروپ (۱۳۹۱). ***تحلیل نقد***، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- فرحمند، محمد (۱۴۰۱). ***خلقت انسان: نسبت بین علم و ادیان ابراهیمی با تأکید بر زیست‌شناسی تکاملی و اسلام***، رسالهٔ دکتری دانشکده فلسفه علم دانشگاه شریف.
- کواز، محمد. کریم (۱۳۸۶). ***سبک‌شناسی اعجاز بلاغی قرآن***، ترجمهٔ س. ح. سیدی، تهران: سخن.
- گراوند، علی (۱۳۸۸). ***بوطیقای قصه‌های رمزی در غزلیات شمس***، تهران: معین.
- مازیار، امیر (۱۴۰۲). ***رؤیا، استعاره و زبان دین***، تهران: نشر نو.
- مباشری، محبوبه؛ کریمی، طاهره (۱۳۹۴). «تحلیل شناختی تصویر آهو در دیوان شمس»، ***پژوهش ادب عرفانی***، ۹(۲۹)، صص ۲۵-۵۰.
- محمدی آسیابادی، علی (۱۳۸۷). ***هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس***، تهران: سخن.
- مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۷۹). ***بیان رمزی در غزلیات شمس***، رساله دکتری دانشکده ادبیات دانشگاه تربیت مدرس.
- نویا، پل (۱۳۷۳). ***تفسیر قرآنی و زبان عرفانی***، ترجمهٔ ا. سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ولی‌زاده، لیلا (۱۳۹۷). ***بازتاب مفهوم عشق در غزلیات شمس و قرآن کریم با رویکرد استعاره شناختی***، رساله دکتری، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه الزهرا.
- Chittick, W. C. (۲۰۰٤). The Sufi path of love: The spiritual teachings of Rumi. Albany: State University of New York Press.
- Gadamer, H.G. (۲۰۰٤). Truth and method (۲nd rev. ed. J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Trans). London: Continuum.
- Jung, C. G. (۱۹۳۰). Psychology and religion. New Haven: Yale University Press.
- Kristeva, J. (۲۰۱۱). Desire in language: A semiotic approach to literature and art. New York: Columbia University Press.
- Lakoff, G. (۱۹۹۳). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), Metaphor and thought (pp. ۲۰۲-۲۵۱). Cambridge: Cambridge University Press.
- McFague, S. (۱۹۷۵). Speaking in parables: A study in metaphor and theology. Philadelphia: Fortress Press.
- Saussure, F. de. (۲۰۱۵). Course in general linguistics (R. Harris, Trans). London: Bloomsbury Academic. (Original work published ۱۹۱٦)
- Heidegger, M. (۱۹۷۷). The question concerning technology and other essays (W. Lovitt, Trans). New York: Harper & Row.
- James, W. (۲۰۱۲). The varieties of religious experience (Original work published ۱۹۰۲). Oxford: Oxford University Press.
- Baudelaire, C. (۱۹٦٦). The flowers of evil (T. Todorov, Ed). Paris: Gallimard.

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ www.virayeshfarsi.ir

- Cassirer, E. (۱۹٤٤). An essay on man: An introduction to a philosophy of human culture. New Haven: Yale University Press.
- Hobson, J. A. (۱۹۸۸). The dreaming brain. New York: Basic Books.
- Richards, I. A. (۱۹۸۵). The philosophy of rhetoric. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, G. (۲۰۱۳). Narrative discourse: An essay in method. Ithaca: Cornell University Press.
- Bakhtin, M. M. (۲۰۱۷). The dialogic imagination (M. Holquist, Ed). Austin: University of Texas Press.
- Said, E. W. (۱۹۸۳). The world, the text, and the critic. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Suyuti, J. (۱۹۸٦). Al-Itqan fi Ulum al-Qur'an. Beirut: Dar al-Kitab al-Arabi.
- Khatabi, A. (۱۹۸٦). Al-Bayan wa al-Tabyin. Cairo: Dar al-Ma'arif.
- Nicholson, R. A. (۲۰۰٤). The mystics of Islam. London: Routledge. Original work published ۱۹۱٤.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی تطبیقی رمان‌های زویا پیرزاد از منظر طرحواره

فاطمه قاسمی

کارشناسی ارشد دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

fatemehghasemi19978@gmail.com

قدرت‌اله طاهری

استادیار دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

gh_taheti@sbu.ac.ir

چکیده

این مقاله با هدف تحلیل الگوهای طرحواره‌ای در رمان‌های زویا پیرزاد، به بررسی تطبیقی دو اثر برجستهٔ او، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم و عادت می‌کنیم، می‌پردازد. هدف اصلی این مقاله مشخصاً بررسی تطابقات فکری و رفتاری شخصیت‌ها و مقایسهٔ ساختار روانی و رفتاری آن‌هاست. چارچوب نظری پژوهش بر پایهٔ نظریهٔ طرحواره در روانشناسی شناختی است که ساختارهای ذهنی پایدار افراد را در مواجهه با تجربه‌های تکرارشونده توضیح می‌دهد. روش تحقیق، تحلیل محتوای کیفی است و تلاش شده با بررسی روایت و شخصیت‌ها، نحوهٔ بازتاب طرحواره‌های فرهنگی و روانی در رفتار و گفتار شخصیت‌های داستان واکاوی شود. یافته‌ها نشان‌دهندهٔ وجود طرحواره‌های مشابه در بعضی شخصیت‌ها و روابط خانوادگی تکرارشونده است که عامل شکل‌گیری بسیاری از طرحواره‌هاست. شخصیت‌های زن اصلی در هردو داستان، طرحواره‌های مشابه و درنتیجه تصمیم‌ها و انتخاب‌های مشابه دارند. این مقاله به تبیین نسبت میان ساختارهای شناختی و روایت‌های زنانه در ادبیات معاصر فارسی کمک می‌کند.

واژگان کلیدی: زویا پیرزاد، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، عادت می‌کنیم، طرحواره‌های شناختی، روانشناسی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

بین ادبیات و روانشناسی همواره پیوندهایی وجود داشته است. بسیاری از آثار ادبی در اکتشافات روانکاوی و روانشناسی اثر داشته‌اند. «فروید نیز شاعران را کاشفان واقعی ضمیر ناخودآگاه می‌دانست و اعتقاد داشت که آنان قرن‌ها پیش از شکل‌گیری نظریه روانکاوی، این بعد ناپیدای انسان را با درکی شهودی در آثارشان تصویر کرده بودند»(به نقل از تریلینگ، ۱۹۷۷: ۲۷٦). پیش از فروید، بسیاری از مفاهیم روانکاوی مانند ضمیر ناخودآگاه، برخی مکانیسم‌های دفاع روان، سائق‌ها و ... در آثار ادبی فیلسوفانی همچون شوپنهاور و نیچه مطرح شده است.

علاوه بر این، از آثار ادبی یک نویسنده یا شاعر نیز می‌توان به دغدغه‌های ذهنی و مسائل روانی او پی برد که این امر عمدتاً در قالب «نقدهای روانکاوانه» اتفاق می‌افتد. این کاری است که فروید دربارهٔ داستایوفسکی و شاگرد او، ماری بناپارت، دربارهٔ ادگار آلن پو انجام داده‌اند.

از طرف دیگر از آثار ادبی، می‌توان برای تخلیه هیجان و ابراز احساسات مخاطب استفاده کرد: «تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌ای معلوم و معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته ... [که] شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد»(ارسطو،۱۳۸۱: ۳۷). این مفهوم همان تخلیه هیجانی (روان‌پالایی-کاتارسیس) است که فروید از آن تحت عنوان «لوله‌بخاری‌پاک‌کنی» یاد می‌کند! (رک: کینودو، ۱۳۹۹: ۷۲).

رفته‌رفته ارتباط این دو علم بیشتر شده است تا جایی که روانشناس و روان‌درمانگری مانند اروین یالوم از رمان به‌عنوان یک ابزار درمان و ایجاد آگاهی برای مراجعان و مخاطبانش استفاده می‌کند. یالوم در رمان‌های «وقتی نیچه گریست»، «مسئله اسپینوزا»، «درمان شوپنهاور»، جلسات حرف‌های روان‌درمانی را در قالب داستان بیان می‌کند. او در این باره می‌گوید: «سوابق بیماری که با زبان سرد علمی نوشته می‌شوند، نمی‌توانند با پیچیدگی، احساسات و درد مشکلات عاطفی‌ای که هر انسانی با آن رو به روست، ارتباط برقرار کنند. ... متفکران وجودی به این نتیجه رسیدند که تجربه عمیقی که در پی نمایشش هستند، بهتر است از طریق ادبیات بیان شود تا متن فلسفی رسمی»(یالوم، ۱۳۹۷: ٤١٧).

درنتیجه می‌توان گفت ادبیات و روانشناسی همواره در خدمت یکدیگر بوده و به پیشرفت هم کمک کرده اند. روانشناسی از ادبیات به‌عنوان منبع الهام استفاده کرده و ادبیات نیز از نظریه‌های روانشناسی برای فهم بهتر متون و حتی آشنایی بیشتر و عمیق‌تر با نویسندگان متون استفاده کرده است. در نهایت هردوی این امور بر مخاطب و افزایش تأثیرگذاری متن بر وی مؤثر بوده‌اند تا آن‌جا که می‌توان گفت خاصیت درمانی نیز داشته‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

در این پژوهش، شخصیت‌های دو رمان زویا پیرزاد، «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و «عادت می‌کنیم» از منظر طرحواره‌های شناختی، با یک‌دیگر مقایسه‌شده‌اند. این پژوهش در پی آن است که به این سؤالات پاسخ دهد: کدام‌یک از شخصیت‌های دو رمان به یک دیگر مشابهت دارند؟ شباهت شخصیت‌ها در چه زمینه‌هایی است؟ شخصیت‌ها در چه زمینه‌هایی تفاوت دارند؟ چه عواملی سبب شکل‌گیری طرحواره‌های این شخصیت‌ها شده است؟

www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۱. روش پژوهش

در این پژوهش، از روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات و روانشناسی بهره‌گرفته شده است. محدوده و جامعهٔ مطالعاتی نیز بر رمان‌های «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» و «عادت می‌کنیم» اثر زویا پیرزاد متمرکز است.

۱ - ۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون هیچ‌گونه پژوهشی در باب بررسی طرحواره‌های ذهنی در این اثر انجام نشده است. آثار زویا پیرزاد از دیدگاه «فمنیستی»، «مناسبات نسلی»، «جایگاه زن» و «شخصیت‌پردازی» بررسی‌شده‌اند، اما بررسی از دیدگاه طرحواره، سابقه‌ای ندارد.

۲. مبانی نظری

۲ - ۱. طرحواره

طرحواره‌درمانی از انواع درمان‌های موج سوم است. درمان‌های موج اول متمرکز بر رفتار، درمان‌های موج دوم متمرکز بر شناخت و درمان‌های موج سوم شناختی-رفتاری هستند؛ بدین معنا که بر اصلاح الگوی شناختی فرد و درنتیجه تغییر رفتار او تأکید می‌کنند.

در علم روانشناسی طرحواره‌ها همان الگوهای شناختی هستند که فرد نسبت به محیط و رویدادها می‌پروراند و با تکیه بر این آگاهی و شناخت به رویدادهای محیطی پاسخ می‌دهد. قالب فکری فرد که تفکرات از پیش تعیین‌شده او را می‌سازد طرحواره است. طرحواره‌ها به‌شدت ناکارآمدند زیرا یک نوع تحریفِ منفی شناخت فرد است و افکار و رفتار او را جهت‌دار می‌کند. «روانشناسان شناختی معتقدند طرحواره‌ها افکار ما را هدایت می‌کنند. طرحواره‌ها ساختارهای دانشی سازمان‌یافته‌ای هستند که ادراک، تفسیر و به یادآوردن ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. ... شناخت‌درمانگرها علاقه خاصی به طرحواره‌ها دارند چون ادراک شخص از خودش و رابطه اش با دنیا را فیلتر می‌کند»(کرامر و همکاران ۱۳۹۹: ۳۵۰-۳۵۱).

طرحواره‌ها عمدتاً در دوران کودکی و تحت‌تأثیر رابطه با والدین و تعامل با محیط شکل‌می‌گیرند. پاسخ‌های طرحواره‌ای در کودکی لازم هستند و حتی سبب بقای فرد می‌شوند؛ اما در بزرگسالی حالت ناسازگارانه پیدا می‌کنند. رویدادهای بعدی زندگی می‌تواند این طرحواره‌ها را تداوم بخشد یا در مواردی تحت‌تأثیر پاسخ متفاوت فرد به رویدادهای آینده، خاموش کند. معمولاً افراد به‌صورت ناهوشیار و بدون این که از طرحواره‌ها و عملکردشان آگاهی داشته باشند رفتار می‌کنند، به همین خاطر تا از طریق مطالعه یا با کمک درمانگر از نحوهٔ کار طرحواره آگاه نشوند، به افکار و رفتار طرحواره‌ای ادامه می‌دهند. «این مسئله همان چیزی است که گاهی اوقات به‌عنوان نیاز به «هماهنگی شناختی» از آن یاد می‌شود، یعنی «حفظ دیدگاهی با ثبات دربارهٔ خود و دیگران»؛ حتی اگر این دیدگاه نادرست یا تحریف‌شده باشد»(یانگ، ۱۳۹۷: ۲۹).

در مجموع در نظریهٔ یانگ، هجده نوع طرحواره شناخته شده است که در پنج حوزه دسته‌بندی می‌شوند. مختصراً به معرفی آن‌ها می‌پردازیم.

۲ - ۱ - ۱. انواع طرحواره

رهاشدگی-بی‌ثباتی: فرد در روابطش با دیگران این انتظار را دارد که افراد بالاخره در نقطه‌ای او را ترک کنند و تنها بگذارند.

بی‌اعتمادی-بدرفتاری: فرد دیگران را غیر قابل اعتماد می‌داند. او همواره منتظر است که دیگران تعمداً به او آسیب بزنند.

محرومیت هیجانی: فرد انتظار دارد که در روابطش عشق، صمیمیت، محبت، همدلی و توجه لازم را دریافت نکند.

نقص-شرم: فرد معتقد است به دلیل نقص‌هایی که دارد بی‌ارزش است، باید شرمگین باشد و لیاقت احترام و دوست‌داشته‌شدن را ندارد.

انزوای اجتماعی: فرد احساس می‌کند که در گروه‌های مختلف دوستی و خانوادگی جایگاهی ندارد، بود و نبودش برای دیگران تفاوتی ندارد، به هیچ جمعی تعلق ندارد.

وابستگی-بی‌کفایتی: فرد تصور می‌کند که در انجام کارهای روزمره و معمولی خود کفایت لازم را ندارد و به‌تن‌هایی از عهده هیچ کاری برنمی‌آید.

www.anjomanfarsi.ir
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۰

آسیب‌پذیری: این افراد ترس افراطی و بیش از حد معمولی را نسبت به حوادث تجربه می‌کنند. همواره انتظار اتفاقات ناگوار (حوادث طبیعی، بیماری، فقر و ...) را می‌کشند.

خود تحول‌نیافته-گرفتار: این افراد هویت فردی خود را به‌طور کامل و مشخص نشناخته‌اند.

شکست: فرد تصور می‌کند در همهٔ حوزه‌های زندگی (تحصیلی، کاری، ورزشی، عاطفی و ...) نسبت به هم‌سن‌وسالانش عقب مانده و شکست خورده است.

استحقاق-بزرگ‌منشی: افرادی که این طرحواره را دارند همواره انتظار دارند که در اسرع وقت به خواسته‌های خود برسند. آن‌ها برای این که به خواسته خود برسند حتی حاضر هستند حقوق دیگران را پایمال کنند.

خویشتن‌داری و خودانضباطی ناکافی: فرد توانایی جلوگیری از بروز هیجانات و تکانه‌های خود را ندارد و معمولاً آن را و به‌صورت انفجاری نشان می‌دهد.

اطاعت: فردی که این طرحواره را دارد، معتقد است برای این که خشم و تلافی دیگران را برانگیخته نکند یا خود را از توجه و محبت آنان محروم نسازد، ناچار است هر چه که از او می‌خواهند انجام دهد.

ایثار: این طرحواره از جهاتی شبیه به طرحواره اطاعت است؛ با این تفاوت که فردی که دارای طرحواره اطاعت است، برای جلب پذیرش یا جلوگیری از انتقام دیگران مطابق میل آنان رفتار می‌کند اما فردی که دارای طرحواره ایثار است، برای این که خود احساس گناه نداشته باشد به دیگران کمک افراطی می‌کند.

پذیرش‌جویی-جلب توجه: فرد همواره و با همه کارهایی که انجام می‌دهد به‌دنبال جلب رضایت و توجه دیگران است.

منفی‌گرایی-بدبینی: افرادی که این طرحواره را دارند همواره بر جنبه‌های منفی زندگی تمرکز می‌کنند و جنبه‌های مثبت را نادیده می‌گیرند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

بازداری هیجانی: این افراد در ابراز کلامی و رفتاریِ احساسات و هیجاناتی که تجربه می‌کنند مشکل دارند.

معیارهای سختگیرانه-عیب‌جویی افراطی: کسانی که این طرحواره را دارند در زمینه‌های متفاوت کمال‌گرا هستند.

تنبیه: چنین افرادی از خطاهای خود و دیگران نمی‌گذرند و شروع به سرزنش می‌کنند.

www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۱ - ۲. سبک های مقابله با طرحواره‌ها

افراد مختلف در مواجهه با طرحواره‌ها، سبک‌های رفتاری متفاوتی را برمی‌گزینند. این سبک رفتاری همان پاسخ‌های نهادینه‌شده‌ای است که در دوران کودکی فرد به موقعیت‌های حساس یا ناکام‌کننده می‌داده است.

الف) تسلیم

وقتی افراد در مقابل طرحواره تسلیم می‌شوند، به گونه‌ای رفتار می‌کنند که گویی طرحواره را تأیید می‌کنند. هرچند که ممکن است طرحواره احساسات و افکار ناخوشایندی برای آن‌ها ایجاد کند، اما آنان این افکار و احساسات را واقعی می‌دانند.

ب) اجتناب

وقتی که افراد سبک مقابله‌ای اجتناب را در برابر طرحواره به‌کار می‌گیرند، به گونه‌ای رفتار می‌کنند که از موقعیت‌هایی که سبب فعال‌سازی طرحواره می‌شود اجتناب کنند. آن‌ها از افکار و احساساتی که طرحواره برایشان ایجاد می‌کند فرار می‌کنند و سعی می‌کنند آن را نادیده بگیرند.

ج) جبران افراطی

وقتی افراد سبک مقابله جبران افراطی را به‌کار می‌برند، به گونه‌ای کاملاً متضاد با طرحواره خود رفتار می‌کنند و با آن می‌جنگند. تلاش می‌کنند نسخه‌ای از خود نشان دهند که دقیقاً عکس آن چیزی است که طرحواره به آن‌ها در دوران کودکی تحمیل کرده است.

۳. بحث و بررسی

در ادامه شخصیت‌هایی که طرحواره‌های مشترک بیشتری دارند، دو به دو بررسی می‌شوند.

کلاریس و آرزو

نقص‌شرم

والدین انتقادگر، ایرادگیر، طردکننده و مقایسه‌گر سبب شکل‌گیری این طرحواره می‌شوند (رک: یانگ،۱٤۰۰: ۲۵۳). مادر کلاریس همواره در پی عیب‌جویی و ایرادگیری از کلاریس و مقایسه او با خواهرش آلیس است. مادر دربارهٔ مسائل مختلف، از نظافت منزل (رک: پیرزاد،۱۳۹۹: ۲۹-۷۹-۸۱-۱۱۷) تا پوشش کلاریس (رک: همان: ٤۳-۲۸۱) و دستپخت او (رک: همان: ۲٦۷-۲۱۱) ایراد می‌گیرد. مادر آرزو نیز به همین شیوه با او رفتار می‌کند. مادر دائماً درحال انتقاد از ظاهر، رفتار و تصمیم‌های آرزو است. رفتار منتقدانه مادر دربارهٔ اضافه وزن آرزو (رک: پیرزاد، ۱٤۰۰: ۳۱)، پوشش او (رک: همان: ۹۸)، مدیریت مالی (رک: همان: ۱٤۳)، تصمیم به ازدواج (رک: همان: ۲٤۷) و دیگر انتقادها (رک: همان: ۱۵-۱۱۹-۱۳٦-۲۱۰-۲۲٤) نشان‌دهنده رابطه‌ای است که فرزند در آن ارزشمند تلقی نمی‌شود.

این طرحواره در هردو شخصیت نمودهای مشابهٔ دارد. مثلاً هر دو، با ادبیاتی تحقیرگر با خود صحبت می‌کنند. [کلاریس:] «ور ایرادگیر سرم داد زد: افتضاح کردی»(پیرزاد،۱۳۹۹: ۲۰۸). [آرزو با خود گفت:] «عجب خری بودم.»(پیرزاد، ۱٤۰۰: ۲۲۱). هردو تعریف و تمجید دیگران را باور نمی‌کنند و هنگامی که مورد تحسین قرار می‌گیرند، احساس می‌کنند که از روی تمسخر یا ترحم است. هرگاه امیل از کلاریس تعریف می‌کند، او احساس شرم می‌کند. «حس کردم دارم سرخ می‌شوم. از این که [در خطاب به من] گفته بود تو، یا چون عادت نداشتم کسی از کارهایم تعریف کند؟»(پیرزاد، ۱۳۹۹: ۱۰۳). او در هر صورت تعریف‌های امیل را باور نمی‌کند. «حتماً مسخره‌ام کرده‌بود و حقم بود»(همان: ۱۵۵-۱۵٦). آرزو نیز همین گونه رفتار می‌کند. هنگامی که فرزند آرزو، آیه، می‌گوید که همکلاسی‌اش از زیبایی آرزو تعریف‌کرده، احساس شرم می‌کند (پیرزاد، ۱٤۰۰: ۵۳). زمانی که سهراب از دست‌های او تعریف می‌کند، ناراحت می‌شود و می‌پرسد: «مسخره می‌کنی؟»(همان: ۱۳۹).

از دیگر نمودهای طرحواره نقص‌شرم در هر دو، مقایسه غیر منصفانهٔ خود با دیگران و درنتیجه احساس کمبود نسبت به آن‌ها و برتر دیدن آنان است. کلاریس این احساس را نسبت به منشی همسرش، خانم نوراللهی دارد، چراکه او مانند کلاریس زنی خانه‌دار با سه فرزند است، اما بر خلاف او، در فعالیت‌های اجتماعی زنان نیز شرکت می‌کند. علاوه بر این، آرتوش دربارهٔ او گفته‌بود: «خانم نوراللهی زن لایقی است» و همین مسئله بیشتر سبب برانگیختن حسادت کلاریس شده‌بود (پیرزاد،۱۳۹۹: ۷۸-۷۹). آرزو این رقابت و مقایسه را نسبت به مادرش تجربه می‌کند؛ زیرا مادر از طرفی زیبایی ظاهری چشم‌گیری دارد و از طرف دیگر نسبت به آرزو رفتارهای رقابتی نشان‌می‌دهد. «مادر طوری رفتار می‌کرد و حرف می‌زد انگار خودش و آرزو همسن هستند» (پیرزاد، ۱٤۰۰: ۱٤۰).

طرحوارهٔ نقص‌شرم سبب انتخاب همسری می‌شود که فرد را طرد کند و به این طرحواره دامن بزند. کلاریس با آرتوش ازدواج کرده که مردی ایرادگیر، غیر مسئول و بداخلاق است. او در سراسر داستان با "غر زدن و بداخلاقی" شناخته‌می‌شود: «آرتوش تمام

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

غرولندهای چند روزه را جلو مادر و آلیس تکرار کرد» (پیرزاد،۱۳۹۹: ٤١). آرزو نیز همسر اول خود، حمید را با معیارهای طرحواره‌ای انتخاب کرده است. او خودخواه و از لحاظ عاطفی دور از دسترس است و به آرزو احساس ارزشمندی نمی‌دهد.

انتقادگری از فرزندان و مقایسهٔ آنان با دیگران، از ویژگی‌های این طرحواره است. این کار نوعی سبک دفاعی «جبران افراطی» در برابر طرحواره است. فرد با ایرادگیری از فرزند و بی‌ارزش‌سازی او، احساس ضعف درونی‌اش را می‌پوشاند (رک: یانگ،۲٦۰:۱٤۰۰). کلاریس مدام دربارهٔ مسائل کوچک مانند مرتب کردن وسایل، دست و رو شستن و ... از فرزندانش ایرد می‌گیرد. «انگار تذکرهای هر روزه کم‌کم اثر می‌کرد و پسر پانزده‌ساله‌ام یاد می‌گرفت تمیز و مرتب باشد»(پیرزاد،۱۳۹۹: ۱۱). آرزو نیز نسبت به آیه با سخت‌گیری و مقایسه‌گری رفتار می‌کند. «کاش نصف جنم تهمینه را تو داشتی. تمام بار زندگی روی دوش دختر بیچاره‌ست. تو چی؟ فقط بلدی ادا اطوار بیای و خرج بتراشی» (پیرزاد،۱٤۰۰: ۱۱۹).

ایثار

طرحوارهٔ ایثار معمولاً برای افرادی ایجاد می‌شود که والدین متوقع و کنترل‌گر داشته‌اند و در صورت عدم تحقق نیازهایشان، به فرزند احساس گناه می‌داده‌اند (رک: یانگ، ۱٤۰۰: ۳۱٤). کلاریس مادری دارد که به خاطر داشتن طرحواره استحقاق از او توقعات بسیار دارد. آلیس، خواهر او نیز همین طرحواره را دارد و کلاریس همواره مجبور به تأمین خواسته‌های خواهر و مادر پرتوقع خود بوده و در صورت عدم تحقق خواسته‌های آنان احساس گناه و عذاب وجدان می‌گرفته است. به‌عنوان مثال در اوایل داستان کلاریس خاطره‌ای از دعواهای کودکی با خواهرش نقل می‌کند که در آن پدر و مادر طرف آلیس را گرفته و به او گفته‌اند: «تو بزرگتری، کوتاه بیا» (پیرزاد،۱۳۹۹: ۳۲). آلیس نیز همواره در کودکی و بزرگسالی توقعات زیادی از او دارد. مثلاً در کودکی حتی انتظار داشته که کلاریس انشاهای او را بنویسد (رک: همان: ۳۸). از طرفی پدرش نیز در مقابل مادر منفعلانه رفتار می‌کرده و با یک نصیحت همیشگی، این طرحواره را برای کلاریس درونی کرده است: «نه با کسی بحث کن، نه از کسی انتقاد کن. هر کی هر چی گفت بگو حق با شماست و خودت را خلاص کن. آدم‌ها عقیده‌ات را که می‌پرسند، نظرت را نمی‌خواهند. می‌خواهند با عقیده خودشان موافقت کنی. بحث کردن با آدم‌ها بی‌فایده است» (همان: ۳۵).

آرزو نیز مادری با طرحواره‌های استحقاق و معیارهای سختگیرانه دارد. همین امر سبب شده که او از کودکی پاسخگوی خواسته‌ها و توقعات مادرش باشد. مادر توقع دارد آرزو همیشه و به راحتی برای انجام کارهای او در دسترس باشد و دغدغه‌های شخصی و کاری آرزو را اصلاً در نظر نمی‌گیرد. آرزو در این باره می‌گوید: «تا شازده خانم دوباره زنگ نزده‌اند، ببینم چه فرمایشی دارند» (پیرزاد،۱٤۰۰: ۱۱). مادر زمانی که نمی‌تواند از طریق اعمال زور و قدرت آرزو را وادار به اطاعت کند، از طریق القای احساس گناه این کار را می‌کند. «آرزو فکر کرد چطور بگوید که دعوا راه نیفتد. هرچه می‌گفت و هر جور می‌گفت حتماً ماه‌منیر داد و فریاد راه می‌انداخت و آرزو حرص می‌خورد و بعد ماه‌منیر گریه می‌کرد و آرزو عذاب وجدان می‌گرفت» (همان: ۱۳۷). این مسئله آن قدر روشن و عیان است که آیه در وبلاگ خود نوشته: «مادربزرگم البته خیلی توقع داره و مامانم هم نمی‌دونم چرا این قدر نازش رو می‌کشه»(همان: ۱۷۲).

تفاوت کلاریس و آرزو در این است که کلاریس تنها طرحواره ایثار دارد؛ یعنی تنها برای اجتناب از احساس گناه، خود را وقف خواسته‌های دیگران می‌کند؛ اما آرزو هم طرحواره ایثار دارد، هم اطاعت. او برای اجتناب از احساس گناه، توبیخ و تنبیه به خواسته‌های دیگران تن می‌دهد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

هر دو خواسته‌های دیگران را در اولویت قرار می‌دهند. کلاریس به مادر، خواهر، فرزندانش و آرتوش در همه موقعیت‌ها نسبت به خود ارجحیت می‌دهد. مثلاً کلاریس هر روز باید علاوه بر وعده‌های غذایی اصلی، میان‌وعده نیز آماده کند و سلیقه متفاوت همه اعضای خانواده را در نظر بگیرد. «آرمن داشت غر می‌زد نیمرو شل دوست ندارد که آرسینه و آرمینه دویدند تو. ... هردو گفتند نیمرو نمی‌خورند و هردو کره مربا و شیرکاکائوی سرد خواستند» (پیرزاد،۱۳۹۹: ۵۸). او زمانی که به خرید می‌رود، علایق و نیازهای سایر اعضای خانواده را در اولویت می‌داند و گاهی حتی برای خود چیزی نمی‌خرد. «چرخی توی فروشگاه زدم و دو جعبه بیسکویت نایس برداشتم که آرتوش دوست داشت و شربت هالی‌بُرانژ برای بچه‌ها»(همان: ۸۷). هنگام صرف غذا نیز گاهی خود را فراموش می‌کند. «برای من بشقاب نبود. وقت میز چیدن برای مهمان‌ها همیشه یادم می‌رفت خودم را بشمرم»(همان: ۲۰۹).

آرزو نیز همین روند را با مادر و دخترش طی می‌کند. او کاملاً در اختیار خواسته‌های مادر و دخترش است و در همه حال به فکر آن‌هاست. مثلاً در یک مکالمه تلفنی کوتاه با مادر شش بار پشت سر هم «چشم» می‌گوید (رک: پیرزاد، ۱۴۰۰: ۱۲). یا هنگامی که با شیرین به شمال رفته است، به‌جای آن که به فکر استراحت و آرامش خود باشد، مدام تلفن می‌زند که از حال مادر و آیه باخبر شود تا جایی که شیرین شاکی می‌شود و او را از زنگ زدن منع می‌کند (همان: ۷۲). هنگامی که سهراب پیشنهاد سفر اصفهان را به آرزو می‌دهد، او می‌گوید: «بنگاه شش خروار کار ریخته روی سرم، برای آیه وقت دندانپزشکی گرفتم، مادرم را باید ببرم دکتر»(همان: ۱۸۳). آرزو در خرید کردن نیز با ایثار رفتار می‌کند. درحالی‌که برای مادرش یک کاپشن گران‌قیمت و برای آیه لباس و کفش اسکی خریده است، خود کفش‌های قدیمی به پا می‌کند. «نو نیست بابا. هزار سال پیش خریدم»(همان: ۱۴۷). آرزو در زمان زندگی با حمید در مقابل او نیز با ایثار رفتار می‌کرده است. مثلاً حمید دربارهٔ شست و شوی جوراب‌هایش با دست بسیار حساس بوده و روزی چند جفت جوراب عوض می‌کرده است. «آرزو هفته‌ای بیست سی جوراب می‌شست، با دست و صابون گربه‌نشان فرانسوی»(همان: ۲۲۱). زمانی که آرزو تصمیم به ازدواج با سهراب می‌گیرد و با مخالفت همه اطرافیان مواجه می‌شود، باز هم اندکی افکار طرحواره‌ای در ذهنش شکل می‌گیرند. «شاید حق با آیه است. شاید ازدواج مال وقتی بود که جوان بود و حق داشت هر کار دلش می‌خواست بکند. مسئولیت کسی روی دوشش نبود»(همان: ۲۳۵)(برای موارد مشابه رک: همان: ۶۰-۱۵۱-۱۹۸).

آن‌ها خود متوجه ایثار افراطی‌شان شده‌اند. گفت‌وگوهای درونی آنان موید این موضوع است. کلاریس: «بس که هر کاری را برای دیگران کردم خسته شدم»(پیرزاد،۱۳۹۹: ۲۰۲). آرزو نیز احساس می‌کند: «فقط من حق ندارم خودم را دوست‌داشته باشم»(پیرزاد، ۱۴۰۰: ۲۴۳).

طرحواره ایثار همیشه با احساس گناه همراه است. اگر فرد مطابق خواسته‌های دیگران رفتار نکند یا کاری را صرفاً برای خودش انجام دهد، احساس گناه می‌کند (رک: یانگ، ۱۴۰۰: ۳۲۸). کلاریس حتی زمانی که خودش در شرایط مناسبی نیست، سعی می‌کند پاسخگوی خواسته‌های دیگران باشد و در غیر این صورت احساس گناه می‌کند. به‌عنوان مثال کلاریس یک روز که کلافه و بی‌حال است، دوقلوها را در هوای مه‌آلود تا ایستگاه اتوبوس مدرسه همراهی نمی‌کند اما بعد فوراً احساس گناه پیدا می‌کند. «فکر کردم چرا مثل هر روز همراه بچه‌هایم نرفتم تا ایستگاه اتوبوس؟ چرا نگرانشان کردم؟ من کلافه و بدحالم، بچه‌ها چه گناهٔ کردند؟»(پیرزاد،۱۳۹۹: ۱۸۸). (برای موارد مشابه رک: همان: ۴۹-۲۲۷).

آرزو نیز مانند کلاریس به راحتی از طریق القای احساس گناه، برانگیخته‌می‌شود. مادرش برای رسیدن به خواسته‌هایش، به آرزو احساس گناه می‌دهد. «چه عجب، بالاخره آمدی به مادر بیچاره‌ات سر بزنی. وقت‌هایی که قرار بود آرزو دچار عذاب وجدان شود منیر جان می‌شد مادر» (پیرزاد، ۱۴۰۰: ۵۹).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

فردی که طرحواره ایثار دارد، همواره خشم را تجربه می‌کند؛ چراکه او همیشه درحال خدمت رساندن به دیگران و نادیده گرفتن خود است. این نادیده گرفتن سبب می‌شود که فرد از کسانی که نیازهایشان را به خود اولویت داده خشمگین باشد (رک: یانگ،۱٤۰۰: ۳۱۷). کلاریس و آرزو، هردو این خشم را تجربه می‌کنند اما به شکل‌های مختلفی آن را به نمایش می‌گذارند. کلاریس به دلیل داشتن طرحواره بازداری هیجانی، این خشم را به شکل رفتار خشن یا پرخاشگرانه بروز نمی‌دهد، بلکه آن را به‌صورت پرخاشگری منفعل (passive aggression) درمی‌آورد. مثلاً گاهی اوقات خشم خود را از مادر و خواهرش، با کنایه زدن ابراز می‌کند. «متنفرم از زن‌هایی که خیال می‌کنند صبح تا شب پیشبند ببندند یعنی خیلی خانه‌دارند. آدم باید اول از همه برای خودش مرتب و خوش‌لباس باشد. به خیال خودم داشتم به هردو کنایه می‌زدم» (پیرزاد،۱۳۹۹: ۲٤)؛ اما آرزو معمولاً خشم خود را به شدت زیادی به دیگران بروز می‌دهد. مثلاً یک بار که از دست کارمندش عصبانی است، با او به تندی برخورد می‌کند: «خوب گوش کن. این بار بیرونت نمی‌کنم. ولی وای به‌روزگارت اگر باز بفهمم زیرآبی رفتی. مطمئن باش می‌فهمم. پولی را که از صاحب ملک گرفتی ماه به ماه از حقوقت کم می‌کنم. امسال عید هم عیدی بی‌عیدی. موافقی، بمان مثل آدم کار کن. موافق نیستی، به سلامت»(پیرزاد، ۱٤۰۰: ۲٦۳). (برای موارد مشابه رک: همان: ۳۸-۵۷-۱٤۳). او تنها در مقابل مادرش انفجار خشم ندارد و رفتار پرخاشگر-منفعلانه بروز می‌دهد.

محرومیت هیجانی

این طرحواره معمولاً برای افرادی شکل می‌گیرد که مادری نامهربان یا سرد دارند. هرچند که شکل‌گیری طرحواره‌ها عمدتاً به رابطه با هردو والد بازمی‌گردد اما اساس شکل‌گیری محرومیت هیجانی در رابطه با مادر است. «مادر نامهربان و سردمهر است. کودک را به اندازه کافی بغل نمی‌کند و او را در آغوش نمی‌گیرد»(یانگ، ۱٤۰۰: ۱۳۵).

کلاریس مادری دارد که از لحاظ عاطفی به فرزندان خود نزدیک نمی‌شود، از نیازهای عاطفی آنان آگاه نیست و اهل حمایت و همدلی نیز نیست. مادر، کلاریس را نادیده می‌گیرد و به نیازهای آلیس بیشتر اهمیت می‌دهد (رک: پیرزاد،۱۳۹۹: ۲۹-۳٦-۱۹۳-۲٦۵). یکی از موقعیت‌هایی که در آن عدم همدلی مادر به‌وضوح به نمایش گذاشته می‌شود، افسردگی بعد از زایمان کلاریس است. بوتهٔ گوجه فرنگی که کلاریس دوران بارداری کاشته‌بود و به آن علاقه زیادی داشت، شب وضع حمل او به دلیل سرمای زیر صفر سیاه می‌شود. کلاریس که به دلیل افسردگی بعد از زایمان آسیب‌پذیر و شکننده شده، واکنش شدیدی می‌دهد و گریه می‌کند. مادر بدون هیچ گونه همدلی می‌گوید: «خجالت بکش. برای چند تا گوجه فرنگی کوفتی؟» (همان: ۱٤۱).

مادر آرزو نیز محبت عاطفی خاصی نسبت به فرزند خود ندارد. ماه‌منیر در کودکی و بزرگسالی با او به سردی رفتار می‌کند. اکثر خاطراتی که از کودکی آرزو تداعی می‌شود یا بدون حضور مادر یا همراه با سردمهری اوست. مثلاً ماه منیر حتی او را از این که «مادر» صدایش بزند محروم کرده‌بود. «از اولین بار که آرزو تازه زبان باز کرده گفته‌بود مامان، ماه‌منیر گفته‌بود: مامان نه بگو منیر جان»(همان: ۵۹). شدت بی‌مهری مادر در کودکی برای آرزو به گونه‌ای بوده است که حتی هنگامی که به دلیل سهل‌انگاری ما دربارهٔ تجاوز واقع می‌شود نمی‌تواند این موضوع را با او در میان بگذارد (پیرزاد،۱٤۰۰: ۲٤۹). رفتار سرد و بی‌توجه مادر در بزرگسالی نیز به همان روال کودکی ادامه پیدا می‌کند.

کلاریس و آرزو، هردو رابطهٔ صمیمی و گرمی با پدر خود داشته‌اند. کلاریس بارها در طول داستان به یاد پدر می‌افتد. «وقت‌هایی که خیلی حالم بد بود یاد پدر می‌افتادم. وقت‌هایی هم که حالم خوب بود یاد پدر می‌افتادم. مثل وقت‌هایی که شاخهٔ گیاهٔ که در آب

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

گذاشته‌بودم ریشه می‌داد یا غذایی که بار اول می‌پختم خوشمزه می‌شد یا آرمن نمرهٔ خوب می‌گرفت. شروع کردم به ریزریز کردن کلینیکس و فکر کردم چرا همیشه در بدحالی یا خوشحالی یاد پدرم می‌افتم؟»(پیرزاد،۱۳۹۹: ۱۶۷-۱۶۸)

آرزو نیز در کودکی و هم در بزرگسالی رابطه خوبی با پدر خود داشته است. خاطره‌ای از دورهٔ کودکی آرزو در داستان نقل می‌شود که آرزو از درخت باغ، شاتوت می‌چیده است و مادر به او می‌گفته: «جلو نیا! یک شاتوت و فاتحه لباسم خوانده است»(پیرزاد،۱۴۰۰: ۲۴۳). درحالی‌که «پدر می‌خندید، دست و روی قرمز آرزو را می‌بوسید و بغلش می‌کرد و می‌گفت: گور بابای لباس»(همان: ۲۴۳). در بزرگسالی نیز تنها کسی که از طلاق آرزو از حمید حمایت می‌کند، پدرش است. «از حرف‌های مادرت دلگیر نشو. از من می‌پرسی خوب کاری کردی طلاق گرفتی. مرتیکه پرحرف مفت‌خور. مردی که فقط فکر خودش باشد و به زن و بچه‌اش نرسد، باید زد توی پوزش»(همان: ۲۲۱).

رابطهٔ صمیمانه کلاریس و آرزو با پدر خود، از تشدید محرومیت هیجانی جلوگیری کرده است. به همین خاطر این طرحواره در زندگی آن دو به اندازه طرحواره‌های نقص‌شرم و ایثار قدرت ندارد، اما نتوانسته از ایجاد آن جلوگیری کند.

محرومیت هیجانی سبب می‌شود که فرد انتظار همدلی، محبت و حمایت از جانب دیگران نداشته‌باشد. مثلاً کلاریس هنگامی که دستش سوخته است، به‌جای این که منتظر حمایت و کمک آرتوش باشد، با خود می‌گوید: «بدتر از درد و نگرانی این چند روز که نمی‌توانم هیچ کاری بکنم و غذای فردا چه می‌شود و ظرف‌ها را چه کسی می‌شوید و ده‌ها «چه می‌شود» و «چه کسی می‌کند» دیگر، غرولندهای آرتوش بود» (پیرزاد،۱۳۹۹: ۱۰۶). او همیشه از این موضوع شاکی است که آرتوش به ناراحتی‌هایش اهمیت نمی‌دهد و نگران حالش نمی‌شود (همان: ۱۸۶-۲۳۸). آرزو نیز همین احساس را دارد: «تا حالا هیچ مردی به غیر از بابام نگرانم نبوده»(پیرزاد، ۱۴۰۰: ۲۴۰).

محرومیت هیجانی بر انتخاب همسر هردو شخصیت نیز اثرگذار بوده است. «افرادی که سخت درگیر محرومیت هیجانی هستند، از برقراری روابط عاشقانه اجتناب می‌کنند یا این که خیلی زود از این روابط خارج می‌شوند»(یانگ،۱۴۰۰: ۱۳۹). کلاریس با آرتوش ازدواج کرده که مردی سرد، غیر عاطفی و ناهمدل است. کلاریس در طول داستان از این موضوع شاکی است که آرتوش به ناراحتی‌هایش اهمیت نمی‌دهد و نگران حالش نمی‌شود (رک: پیرزاد، ۱۳۹۹: ۱۸۶-۲۳۸). حمایت نکردن آرتوش را می‌توان در یکی از خاطراتش با کلاریس دید که دو چمدان خریده‌اند و کلاریس چمدانی در هر دست پشت سر آرتوش راه می‌رود و او حتی یکی از چمدان‌ها را نمی‌گیرد (رک: همان: ۱۵۱). همسر اول آرزو، حمید، نیز دقیقاً همین مشخصات را دارد. حمید، نمی‌توانست نیازهای عاطفی او را برطرف کند و حمایت و همدلی لازم را داشته‌باشد (رک: پیرزاد، ۱۴۰۰: ۲۲۱). در قسمتی از داستان آرزو خود اعتراف می‌کند که تنها برای دوری و جدایی از ماه منیر-که منبع اصلی محرومیت هیجانی آرزوست-تن به ازدواج با حمید داده است (رک: همان: ۲۳۹).

مادر کلاریس و مادر آرزو

استحقاق

به این دلیل که از نحوهٔ تعامل مادر کلاریس با والدینش، اطلاعاتی در داستان ذکر نشده، نمی‌توان به ریشه‌های طرحواره‌های او پی برد اما نشانه‌های طرحواره‌ها را می‌توان در رفتار او مشاهده کرد؛ اما مادر آرزو در خانواده‌ای اعیانی بزرگ شده که نسب خود را به خاندان قاجار می‌رسانند. وضعیت مالی خانواده و نازپرورده بودن او تأثیر زیادی در ایجاد این طرحواره دارد. «در چنین شرایطی فرد خود را خاص و ویژه تلقی می‌کند و بسیار پرتوقع و کنترل‌گر می‌شود»(یانگ،۱۴۰۰: ۳۷۶). از طرف دیگر مادر آرزو با فردی ازدواج

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

می‌کند که طرحواره اطاعت دارد و او نیز به استحقاقش دامن می‌زند. در قسمتی از داستان، آرزو می‌گوید که پدرش و نعیم در خدمت به ماه‌منیر (مادر آرزو) مسابقه گذاشته بودند. «اگر شازده خانم واقعی هم بود این قدر لی‌لی به لالاش نمی‌گذاشتند»(پیرزاد،۱٤۰۰: ۱٤). به‌طور کلی رفتار پدر آرزو در جهت تقویت استحقاق ماه‌منیر بوده است. او «اجازه نمی‌داد ماه‌منیر کار کند. پدر می‌گفت: حیف این دست‌ها نیست؟»(همان: ۲٦۳).

مهم‌ترین نمود این طرحواره، توقعات بی‌جا و غیر منطقی از اطرافیان است، بدون این که فرد به عواقب این توقعات برای دیگران اندیشه کند (رک: یانگ،۱٤۰۰: ۳۸٦). مادر کلاریس همیشه از او توقع دارد که خواسته‌های خودش و آلیس را برطرف کند. مثلاً در یک مهمانی بدون پرسیدن نظر کلاریس، از طرف او می‌گوید: «کلاریس برایش [برای یوپ] فسنجان درست می‌کند»(پیرزاد، ۱۳۹۹: ۱۷٦). مادر آرزو هم توقعات و خواسته‌های غیر منطقی زیادی از دیگران دارد. او انتظار دارد که آرزو همواره درخدمت خواسته‌هایش باشد و حتی در حد یک مسافرت چند روزه هم وقتی را به خودش اختصاص ندهد (رک: پیرزاد، ۱٤۰۰: ۵۸). نحوهٔ رفتار او با پدر آرزو نیز به همین صورت بوده است. او همسرش را مجبور می‌کند که املاکش را بفروشد و عایدی آن را صرف خرید فرش و نقره و سفر اروپا کند (رک: همان: ۱۹٤).

این طرحواره با رفتارهای کنترل‌گرانه نیز همراه است. فرد شروع به کنترل دیگران می‌کند تا در جهت تأمین خواسته‌های او حرکت کنند (رک: یانگ،۱٤۰۰: ۳۷۸). مادر کلاریس تمایل دارد بر همه‌چیز دربارهٔ همه کنترل داشته‌باشد. از وضعیت خانه و زندگی کلاریس گرفته تا پوشش او، تربیت فرزندان و خورد و خوراک و وزن آلیس و ... . مادر آرزو نیز نسبت به همه، به‌خصوص آرزو، کنترل‌گری می‌کند. او در زندگی شخصی آرزو و رابطه عاطفی با سهراب (رک: پیرزاد، ۱٤۰۰: ۱۲۸)، در رابطه آرزو و آیه (رک: همان: ۱٤۳-۱۳٦) و حتی دربارهٔ ازدواج آیه (رک: همان: ۲٤-۱۸۳) دخالت و کنترل می‌کند.

نقص‌شرم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

ریشهٔ این طرحواره در مادر آرزو نیز به خوبی مشخص نیست؛ اما هنگامی که فرد سبک دفاعی جبران افراطی در برابر طرحواره نقص‌شرم را پیش می‌گیرد، به استحقاق می‌رسد. «تله زندگی استحقاق به‌عنوان واکنشی علیه تله‌های اصلی زندگی است»(یانگ،۱٤۰۰: ۳۸۳). پس می‌توان وجود طرحواره نقص‌شرم را در مادرها به دلیل وجود استحقاق، نتیجه گرفت. از طرفی نشانه‌های آشکار نقص‌شرم نیز در رفتار آنان مشهود است.

www.anjomanfarsi.ir

یکی از اشکال نمایش این طرحواره، انتقادگری شدید از دیگران به‌خصوص از فرزندان است (رک: یانگ،۱٤۰۰: ۲٦۹). هردو از ظاهر، پوشش و تصمیم‌های فرزندان خود ایراد می‌گیرند. مادر کلاریس، از او بابت نظافت منزل (رک: پیرزاد، ۱۳۹۹: ۲۹-۷۹-۱۱۷-۸۱)، ظاهر و پوشش (رک: همان: ٤۳-۲۸۱)، آشپزی (رک: همان: ۲۱۱-۲٦۷) و از آلیس بابت پرخوری و اضافه وزن (رک: همان: ۳۵-٤۲-٦۹) همواره انتقاد می‌کند. مادر آرزو نیز دربارهٔ کوچک‌ترین مسائل مانند وزن بدن (رک: پیرزاد، ۱٤۰۰: ۳۱) تا مسائل بزرگ‌تر زندگی مانند نحوه مدیریت مالی (رک: همان: ۱٤۳)، نحوه رفتار آرزو با همسر سابقش (رک: همان: ۲٤۷) و انتخاب سهراب برای ازدواج (رک: همان: ۲٤۸) انتقاد می‌کند.

حسادت به دیگران، از نشانه‌های دیگر این طرحواره است. این حسادت را می‌توان در صحبت‌های مادر کلاریس دربارهٔ المیرا سیمونیان مشاهده‌کرد. «از پدرش کم ارث برده‌بود، ثروت شوهر هم اضافه شد. توی جلفا معروف بود به المیرا سرخور»(رک: پیرزاد، ۱٤۰۰: ۲٦). در رفتار مادر آرزو هم حسادت کاملاً مشهود است. آیه دربارهٔ او می‌گوید: «مامان‌بزرگ من اگه کسی چیزی داشته‌باشه که خودش نداشته‌باشه، خیلی حالش بد می‌شه»(رک: همان: ۱۸۷).

معیارهای سختگیرانه

مادر کلاریس معیارهای سختگیرانه را از نوع «وسواسی» به شدت زیاد تجربه می‌کند. او نسبت به نظافت منزل بسیار سخت‌گیر است. علاوه بر این که خود همواره درحال نظافت است [مادر روزی دو بار کف آشپزخانه را می‌شست»(رک: پیرزاد، ۱۳۹۹: ٦٦)]، از فرزندانش نیز انتظار دارد که همین گونه باشند. کلاریس که طرحواره ایثار و تا حدی اطاعت دارد، مطابق میل مادر به همین منوال رفتار می‌کند (رک: همان: ۹-۱۰-۱۱-۱۳-۲٤-۸۸)؛ اما آلیس کاملاً عکس توقعات مادر رفتار می‌کند. «خواهرم در شلختگی و ریخت و پاش لنگه نداشت»(پیرزاد،۱۳۹۹: ۲٤). مادر آرزو نسبت به ظواهر امور و مسائل تجملی، معیارهای سختگیرانه دارد. معیارهای سختگیرانهٔ او از نوع «منزلت‌طلبی» است. «افرادی که گرفتار این شکل از تله زندگی معیارهای سختگیرانه شده‌اند ذهنشان سخت درگیر منزلت‌طلبی، ثروتمندی، زیبایی، شان و جایگاه است»(یانگ،۱٤۰۰: ۳۵۸). مثلاً مادر آرزو اصرار دارد که آجیل و شیرینی مهمانی‌هایش را از مغازه خاصی بخرند (پیرزاد، ۱٤۰۰: ۱٤)، با رنو لکنتی به عروسی نروند (همان: ۲۲۳)، به‌جای بنگاه بگویند آژانس، چون بنگاه شیک نیست (همان: ۱۷۲) و ... .

آلیس و آیه

استحقاق

ریشهٔ طرحواره استحقاق می‌تواند در برآورده شدن همیشگی نیازها و تجربه نکردن ناکامی باشد. «بچه‌ها هر کاری دلشان می‌خواهد انجام می‌دهند و هر حرفی دلشان بخواهد بر زبان می‌آورند. ... به بچه‌ها تحمل ناکامی یاد داده نشده است»(یانگ، ۱٤۰۰: ۳۸۱).

آلیس مادری دارد که همیشه توجه بیشتری به او نسبت به خواهرش داشته و از طرف دیگر خواهری که طرحواره ایثار دارد و همیشه درصدد رفع نیازهای او برمی‌آمده و او را در اولویت قرار می‌داده است. علاوه بر این آلیس از کودکی تحمل هیچ‌گونه سختی را نداشته است. خاطره‌ای که دربارهٔ سفر خانوادگی‌شان در کودکی کلاریس و آلیس آمده، نشان‌دهندهٔ تحمل اندک آلیس در برابر سختی‌های سفر (به‌عنوان نمادی از سختی‌های زندگی) و به نوعی نازپرورده‌بودن اوست (پیرزاد، ۱۳۹۹: ۲۱۷). خاطرهٔ دیگری نیز از کودکی کلاریس و آلیس در داستان آمده که در آن آلیس با زور و گریه در برابر پدر و مادر، سنگ‌های بازی کلاریس را می‌گیرد (همان: ۳۲)، نشان‌دهندهٔ استحقاق آلیس است. او به هر روشی متوسل می‌شده تا ناکامی را تجربه نکند و به خواسته خود برسد. همین امور سبب شده که آلیس ناکامی را به اندازه کافی تجربه نکند و همواره از دیگران متوقع باشد.

دربارهٔ آیه نیز، وضعیت مالی مناسب، زندگی اعیانی خانوادگی و نازپروردگی توسط ماه منیر و نعیم سبب شکل‌گیری طرحواره استحقاق شده است. در فضایی که او هیچ گونه رنجی متحمل نمی‌شود و هر چه می‌خواهد توسط مادربزرگ فراهم می‌گردد، این طرحواره برایش شکل می‌گیرد. رفتار حمایتگرانه افراطی و اکثراً نابه‌جای ماه‌منیر در همه جای داستان و خصوصاً زمان‌هایی که آرزو تلاش می‌کند محدودیت‌ها و حد و مرزهایی برای آیه ایجاد کند، دیده می‌شود. مثلاً هنگامی که آرزو تصمیم می‌گیرد به دلیل شرایط نامناسب مالی که برای خانواده پیش آمده، برای آیه لباس و کفش اسکی نخرد، ماه منیر از آیه حمایت می‌کند، با آرزو جر و بحث می‌کند و در نهایت می‌گوید خودم می‌خرم (پیرزاد، ۱٤۰۰: ۱٤۵). یا هنگامی که آیه به همراه شیرین و آرزو با خریدهای بسیار به خانه برمی‌گردند، آرزو به آیه می‌گوید که بخشی از خریدها را به داخل خانه ببرد. ماه‌منیر مانع می‌شود و می‌گوید: «بچه ام که باربر نیست با این هیکل ترکه‌ای» (همان: ۳۰)(برای موارد مشابه رک: همان: ۱۳٦-۱۳۸-۱٤۳-۱٤٤-۲۱٤-۲٤٤). رفتار نعیم نیز- تحت‌تأثیر رفتار مادر- با آیه همین گونه است. «در باز شد و آیه و نعیم وارد شدند. آیه داشت مقنعه از سر برمی‌داشت و کلاسور و

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.vajehnamehfarsi.ir

کیف و کوله‌پشتی در دست نعیم بود. ... [نعیم گفت:] آیه خانم حق دارند خسته باشند. دانشگاه رفتن و درس خواندن کار هر کس نیست»(همان: ٤٤-٤٥).

آلیس و آیه توقعات زیادی از دیگران دارند و مسئولیت‌های خود را به دوش دیگران می‌اندازند. آلیس کارهای کوچک و بزرگ، از دورانداختن زرورق شکلات (رک: پیرزاد، ۱۳۹۹: ٤۲) تا نگه‌داری از فرزندش در آینده (رک: همان: ۹۵) و مهمانی گرفتن (رک: همان: ١٦١) را به کلاریس تحمل می‌کند. آیه نیز همواره از آرزو متوقع است و هنگامی که به خواسته خود نمی‌رسد، با گریه و زاری و واسطه‌کردن ماه‌منیر، آن را محقق می‌کند (رک: پیرزاد، ١٤٠٠: ٤٦-٤٩-١٤٣).

عدم همدلی و درک احساسات دیگران، از دیگر نشانه‌های این طرحواره است (رک: یانگ، ١٤٠٠: ٣٨٦). آلیس با ادبیات نامناسب و توهین‌آمیزی با کلاریس صحبت می‌کند و هنگامی که متوجه ناراحتی او می‌شود، نمی‌تواند احساساتش را درک کند: «چی شد؟ من که حرف بدی نزدم»(پیرزاد،۱۳۹۹: ١٤٠٠). آیه نیز نمی‌تواند احساسات مادرش را نسبت به سهراب و نیاز او به ازدواج مجدد را درک کند. «مادرم می‌خواد عروسی کنه. انگار دختر بیست‌ساله‌ست. حوصله ندارم. عصبانی‌ام. غصه دارم. حرصی‌ام. به چه حقی این کارو می‌کنه؟»(پیرزاد، ۱۳۹۹: ٢٣٤).

آرتوش و حمید

استحقاق

ریشهٔ ایجاد این طرحواره برای آرتوش مشخص نیست، اما برای حمید به دلیل توجه و حمایت افراطی مالی و عاطفی خانواده ایجاد شده است.

افرادی که طرحواره استحقاق دارند، معمولاً کسانی را که طرحواره ایثار و اطاعت دارند به‌عنوان همسر انتخاب می‌کنند که پاسخگوی توقعات آنان باشند (رک: یانگ، ٣٢٦). آرتوش وظایف خود را به گردن کلاریس می‌اندازد و خودخواهانه رفتار می‌کند. به‌عنوان مثال او یک ضبط صوت خریده و جز خریدنش، کاری دربارهٔ آن انجام نمی‌دهد. هنگامی که نینا، دوست کلاریس نیز ضبطی شبیه به آن می‌خرد، کلاریس به طعنه می‌گوید: «فقط امیدوارم گارنیک مثل آرتوش جمع کردن نوارها و گردگیری دستگاه را نیندازد گردن تو»(پیرزاد، ۱۳۹۹: ۱۱۹). با درحالی‌که امیلی سیمونیان بسیار به آرمن، فرزند کلاریس و آرتوش، آسیب می‌زند، کلاریس به آرتوش پیشنهاد می‌دهد که ارتباطشان را با سیمونیان‌ها کم کنند. آرتوش که در صورت کم کردن ارتباط، پدر امیلی را به‌عنوان هم‌بازی همیشگی شطرنج از دست می‌دهد، مخالفت می‌کند. کلاریس با خود فکر می‌کند: «فقط نگران از دست دادن هم‌بازی شطرنجی»(همان: ١٤٧). انفجار خشم کلاریس از خودخواهی‌های آرتوش دربارهٔ «سیاست‌بازی»های اوست. کلاریس می‌داند که آرتوش دوستانش را برای بحث‌های سیاسی به خانه دعوت می‌کند اما هنگامی که متوجه می‌شود دوست آرتوش ماشینش را در گاراژ آن‌ها برای پخش کردن اعلامیه پارک می‌کند، به شدت خشمگین می‌شود. «تو که این قدر سنگ سیاست را به سینه می‌زدی و می‌زنی بیخود کردی ازدواج کردی. بیخود بچه‌دار شدی. اگر می‌ریختند اینجا تکلیف من و بچه‌ها چی می‌شد؟ غیر از خودت به فکر هیچ‌کس نیستی»(همان: ۲۵۸). کلاریس همیشه با خود فکر می‌کند: «آرتوش خودخواه است. خیلی خودخواه (همان: ۱۵۰).

حمید نیز در رابطه با آرزو همین گونه رفتار می‌کند. او علاوه بر وظایف زندگی مشترک و تربیت فرزند، بسیاری از کارهای شخصی خود را نیز به آرزو تحمیل می‌کرده است. یکی از مواردی که استحقاق حمید را به خوبی نشان می‌دهد، یادداشت آیه در وبلاگش است. «من که به دنیا اومده بودم، بابام شب‌ها می‌رفته یه اتاق دیگه می‌خوابیده که از صدای زرزر من بیدار نشه. هر روز

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomvirastari.ir

صبح هم غر می‌زده که تا صبح نخوابیدم. یه بار این ماجرا را ... به بابام گفتم ... گفت: خب من باید صبح زود پا می‌شدم می‌رفتم دانشگاه. گفتم خب مامان هم باید صبح زود پا می‌شد می‌رفت دانشگاه. تازه باید منو هم می‌برد می‌گذاشت مدرسه. بابام یه نگاهی به من کرد انگار عجیب‌ترین حرف دنیا رو زدم. بعد گفت: اون فرق داشت»(همان: ۱۸۸).

یوپ و سهراب

یوپ و سهراب، افرادی سالم، غیر طرحواره‌ای، امن، همدل و حمایتگر هستند. رابطهٔ عاطفی با آنان سبب تعدیل طرحواره‌های شریک‌شان می‌شود. مثلاً یوپ دربارهٔ اضافه وزن آلیس که همیشه یکی از نقاط ضعف او بوده است در دیدار اول می‌گوید: «شما هیچ رژیم لازم ندارید. به عقیدهٔ اینجانب همین طور بسیار بسیار خوب هستید»(پیرزاد، ۱۳۹۹: ۱۲۵). رفتار همدلانه و حمایتگرانهٔ یوپ در پایان داستان سبب می‌شود که آلیس نیز همدلانه‌تر رفتار کند و از دیگران کمتر توقعات نا به جا داشته‌باشد. حس حسادت او به زنان دیگر نیز کم‌رنگ‌تر می‌شود؛ مثلاً در پایان داستان کلاریس را بغل می‌کند، می‌بوسد و به او می‌گوید: «چه خوشگل شدی» (همان: ۲۸۵). آلیس که طرحوارهٔ نقص‌شرم داشت و حسادت ناشی از این طرحواره مانع دیدن ویژگی‌های مثبت زنان دیگر و به‌خصوص خواهرش می‌شد، اکنون خلاف آن رفتار می‌کند. همچنین او که همواره درحال بدگویی از زنان دیگر بود، هنگامی که می‌شنود دوقلوها به المیرا «عجوزه» می‌گویند، می‌گوید: «معنی عجوزه کوتوله نیست. گفتن هیچ‌کدام هم قشنگ نیست»(همان: ۲۸٦).

تغییرات آرزو نیز تحت‌تأثیر سهراب کاملاً مشهود است. سهراب بسیار با احتیاط با آرزو برخورد می‌کند. مثلاً آرزو بارها در طول داستان دست‌های خود را با مادر و شیرین مقایسه می‌کند و به نظر خودش دست‌های زیبایی ندارد. سهراب از دستان او تعریف می‌کند و آرزو–هر چند ناشیانه ـ شروع به لاک زدن می‌کند. کاری که سال‌ها انجام نداده‌بود (پیرزاد ۱٤۰۰: ۱۸۳). یا هر بار که دربارهٔ اضافه وزنش با سهراب صحبت می‌کند، سهراب می‌گوید: «چه خوب! حالا چند کیلو بیشتر آرزو داریم»(همان: ۱۷۱). او دربارهٔ چروک‌های زیر چشم آرزو نیز گفته‌بود: «زن بدون چروک زیر چشم، مثل شراب یک ساله است. به درد نخور»(همان: ۱٤۲). طرحوارهٔ ایثار او نیز تعدیل می‌یابد. آرزو خود در این باره می‌گوید: «از سهراب یاد گرفتم به‌جای مدام نگران این و آن بودن، یک کمی هم خودم را دوست داشته‌باشم»(همان: ۲۱۷). دربارهٔ ازدواج با سهراب نیز، علی‌رغم مخالفت اطرافیان، بر خلاف طرحوارهٔ اطاعت و ایثار رفتار می‌کند. «برای اولین بار تصمیم گرفتم برای خودم تصمیم بگیرم»(همان: ۲٤۸).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

٤. نتیجه‌گیری

این پژوهش شباهت‌های شخصیت‌های دو رمان پیرزاد را از منظر طرحواره مشخص می‌کند. شخصیت‌های اصلی هردو داستان، کلاریس و آرزو، مادرانی سختگیر، منتقد، غیر عاطفی و متوقع داشته‌اند که سبب ایجاد طرحواره‌های نقص‌شرم، محرومیت هیجانی و ایثار برای آن دو شده‌اند. هردو رابطهٔ صمیمانه‌ای با پدر خود دارند اما این رابطه، خلا ارتباط عاطفی را با مادر پر نکرده و مانع ایجاد محرومیت هیجانی نشده است. محرومیت هیجانی سبب شده که آن‌ها همسرانی سرد و از لحاظ عاطفی دور از دسترس انتخاب کنند (دربارهٔ آرزو منظور همسر سابق، یعنی حمید است). تفاوت چشمگیر میان کلاریس و آرزو در بروز هیجانات به‌خصوص خشم است. کلاریس به دلیل بازداری هیجانی، خشم خود را به شکل پرخاشگری منفعل نشان می‌هد اما آرزو–جز در مقابل مادرش ـ بروز خشم انفجاری دارد. مادرها نیز در دو رمان شباهت‌های بسیاری دارند. هردو طرحواره نقص‌شرم و استحقاق دارند؛ به همین دلیل همواره از فرزندان خود انتقاد می‌کنند و از آنان توقعات بی‌جا دارند. علاوه بر این هردو همسری با طرحوارهٔ ایثار

و اطاعت انتخاب کرده‌اند که پاسخگوی توقعات آنان باشند. از طرفی هردو طرحوارهٔ معیارهای سختگیرانه دارند. بروز این طرحواره در مادر کلاریس از نوع وسواسی و در مادر آرزو از نوع منزلت‌طلبی است. آلیس و آیه نیز تا حدودی همتای یکدیگرند. کلاریس و آرزو باید از این دو مراقبت کنند و به خواسته‌هایشان تن بدهند. هردو طرحواره استحقاق دارند و همیشه از کلاریس و آرزو متوقع هستند. شخصیت حمید و آرتوش نیز قابل مقایسه با یکدیگر است. هردو طرحواره استحقاق دارند و همسرانی با طرحواره اطاعت و ایثار انتخاب کرده‌اند تا پاسخگوی توقعات آنان باشند. هردو سرد و غیرعاطفی‌اند و به همسر و فرزند محبت خاصی ندارند. می‌توان سالم‌ترین و غیرطرحواره‌ای‌ترین شخصیت‌ها را «یوپ هانسن» و «سهراب زرجو» دانست. آن‌ها برای شریک عاطفی‌شان فردی امن، همدل و قابل اعتماد هستند که به تعدیل طرحواره‌های شریک عاطفی و بهبود حال او کمک می‌کنند.

منابع

- ارسطو (۱۳۸۱). ***فن شعر***، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- بلکمن، جروم اس (۱۳۹۹). ***۱۰۱ مکانیسم دفاع روانی***، ترجمهٔ غلامرضا جوادزاده، تهران: ارجمند.
- پاینده، حسین (۱۳۹۸). ***نظریه و نقد ادبی*** (جلد اول)، تهران: سمت.
- پروچاسکا، جیمز اُ، نورکراس، جان سی (۱۴۰۰). ***نظریه‌های روان‌درمانی***، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی. ویرایش هشتم. تهران: روان.
- پیرزاد، زویا (۱۳۹۹). ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***، تهران: مرکز.
- ـــــــــ (۱۴۰۰). ***عادت می‌کنیم***، تهران: مرکز.
- تتر، مایکل (۱۴۰۰). آرتور شوپنهاور، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران: آگه.
- دوباتن، آلن (۱۳۹۹). ***متفکران بزرگ***، ترجمهٔ سیده معصومه موسوی، معصومه مظلومی ابیانه. تهران: کتاب‌سرای نیک.
- فتوحی، محمود (؟). ***آیین نگارش مقالهٔ علمی-پژوهشی***، ویرایش سوم، تهران: سخن.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۴). ***مکانیزم‌های دفاع روانی***، ترجمهٔ حبیب گوهری‌راد. تهران: رادمهر.
- کرامر، جفری پی و دیگران (۱۳۹۹). ***مقدمه‌ای بر روانشناسی بالینی***، ترجمه مهرداد فیروزبخت، تهران: ارسباران.
- کوفمان، وال‌تر آرنولد (۱۳۹۵). ***نیچه: فیلسوف، روان‌شناس و دجال***، ترجمه فریدالدین رادمهر، تهران: چشمه.
- کینودو، ژان میشل (۱۳۹۹). ***آثار و اندیشه‌های زیگموند فروید***، ترجمهٔ علیرضا طهماسب و مجتبی جعفری، تهران: نشر نو.
- نیچه، فردریش (۱۴۰۲). ***چنین گفت زرتشت***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: آگه.
- یالوم، اروین د (۱۳۸۹). ***روان‌درمانی اگزیستانسیال***، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران: نی.
- ـــــــــ (۱۴۰۰ الف). ***درمان شوپنهاور***، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران: نشر قطره.
- ـــــــــ (۱۴۰۰ب). ***وقتی نیچه گریست***، ترجمهٔ سپیده حبیب، تهران: نشر قطره.
- ـــــــــ (۱۳۹۶). ***یالوم‌خوانان***، ترجمهٔ حسین کاظمی یزدی، تهران: پندار تابان.
- یانگ، جفری و دیگران (۱۴۰۰). ***طرحواره درمانی*** (جلد اول). ترجمهٔ حسن حمیدپور و زهرا اندوز، تهران: ارجمند.
- یانگ، جفری؛ کلوسکو، ژانت (۱۴۰۰). ***زندگی خود را دوباره بیافرینید***، ترجمهٔ حسن حمیدپور و دیگران، تهران: ارجمند.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های ادبیات متعهد در شعر قیصر امین‌پور و طراد حماده

عبدالرسول الهائی

عضو هیأت علمی گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی مؤلفه‌های ادبیات متعهد در اشعار قیصر امین‌پور (شاعر برجسته ایرانی) و طراد حماده (شاعر نامدار لبنانی) انجام شده است. اشعار این دو شاعر با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی مبتنی‌بر نظریهٔ گفتمان مقاومت و با تکیه بر چارچوب نظریات ادبیات متعهد (با مرجعیت آرای سارتر، شریعتی و ادوارد سعید) در بازهٔ زمانی ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۵ (برای امین‌پور) و ۲۰۰۰ تا ۲۰۱۵ (برای حماده) بررسی شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو شاعر از مفاهیم مقاومت، عدالت و هویت با تکیه بر نمادهای طبیعت (مانند پرنده، درخت) و اسطوره‌های بومی بهره می‌برند. بااین‌حال، تفاوت‌های بنیادین در بستر فرهنگی دو شاعر موجب شده است که امین‌پور با رویکردی عرفانی-اسلامی به امید و روشنایی تأکید کند؛ درحالی‌که حماده با زبانی تراژیک-اعتراضی، رنج و پایداری را در چارچوب هویت عربی بازتاب می‌دهد. این مطالعه گامی در جهت تدوین الگوی ادبیات متعهد فراملّی با توجه به بافت‌های فرهنگی متفاوت است.

واژگان کلیدی: ادبیات متعهد، قیصر امین‌پور، طراد حماده، مقاومت، نمادپردازی، تحلیل تطبیقی، هویت فرهنگی، نقد اجتماعی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

ادبیات متعهد به‌مثابهٔ آینه‌ای از تعهد اخلاقی-اجتماعی هنرمند، همواره جایگاهی ویژه در تحولات فکری جوامع داشته است. این مفهوم که ریشه در آرای فیلسوفانی چون ژان پل سارتر (ادبیات به‌مثابهٔ «سلاحِ متعهد») و علی شریعتی (هنرمند به‌عنوان «پیشگام بیداری جامعه») دارد، در ادبیات معاصر ایران و جهان عرب به شکل‌های متفاوتی تجلی یافته است. در ایران، پس از انقلاب اسلامی، ادبیات متعهد با تلفیق عرفان اسلامی و مفاهیم مقاومت (به‌ویژه در دفاع مقدس) به اوج رسید؛ حال آنکه در جهان عرب این جریان بیشتر معطوف به مبارزه با استعمار و بازسازی هویت عربی بوده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰؛ العسیلی، ۲۰۱۷)

در این میان، قیصر امین‌پور (۱۳۳۸-۱۳۸۶) و طراد حماده (متولد ۱۹۶۵)، دو چهرهٔ شاخص ادبیات متعهد در ایران و لبنان، باوجود تفاوت‌های بنیادین در بستر فرهنگی، اشتراکات قابل تأملی در بازتاب دردهای جمعی و استفاده از نمادهای طبیعت دارند؛ امین‌پور با تکیه بر عرفان اسلامی و زبان ساده و تصویرگرا، مفاهیمی چون امید و مقاومت را در قالب شعر نو بازتعریف می‌کند؛ درحالی‌که حماده با بهره‌گیری از اسطوره‌های فینیقی و زبان تراژیک، رنج هویت عربی را در پیوند با مقاومت فلسطین روایت می‌کند.

جریان ادبی ادبیات متعهد که در دوران معاصر در ایران و جهان عرب به‌وفور مشاهده می‌شود، به‌ویژه در مواجهه با بحران‌های اجتماعی و سیاسی، به‌عنوان ابزاری برای ابراز اعتراض و تمسک به هویت فرهنگی عمل می‌کند؛ دراین‌رابطه بررسی آثار شاعران برجسته‌ای چون قیصر امین‌پور و طراد حماده می‌تواند بستر مناسبی برای تحلیل مؤلفه‌های ادبیات متعهد در دو فرهنگ متفاوت باشد.

قیصر امین‌پور، نماد شعر انقلاب اسلامی و دفاع مقدس، با رویکردی انسانگرایانه به مضامین عمیق اجتماعی و سیاسی در اشعارش می‌پردازد. پرداختن به موضوعاتی چون امید، مقاومت و عدالت در آثار او، به‌ویژه در زمینه‌هایی چون جنگ و بحران، نشان‌دهندهٔ رویکردهای فراملّی و انسانی اوست. از سوی دیگر، طراد حماده، چهره‌ای شاخص در ادبیات مقاومت لبنان، با تأکید بر هویت عربی و چالش‌های موجود در سرزمینش، رنج و پایداری را به‌وسیلهٔ زبان تقابلی و تراژیک به تصویر می‌کشد.

این پژوهش با هدف بررسی تطبیقی مؤلفه‌های ادبیات متعهد در اشعار این دو شاعر بزرگ، به تحلیل سیر تحول و تأثیرات فرهنگی این آثار در اردوی اجتماعی مختلف می‌پردازد. با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی مبتنی‌بر نظریه گفتمان مقاومت و با تکیه بر چارچوب نظری ادبیات متعهد و تکیه بر نظریات سارتر، شریعتی و ادوارد سعید، این مطالعه درصدد است تا با شناسایی نقاط مشترک و تمایزهای اساسی در اشعار این دو شاعر، به تدوین الگویی فراملّی از ادبیات متعهد بپردازد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که با وجود اشتراک‌های محتوایی در مفاهیم مقاومت، عدالت و هویت، تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی دو شاعر تأثیر بسزایی در رویکردهای شعری آنان دارد که این امر خود موجب غنای بیشتر گفتمان ادبیات متعهد می‌شود.

ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۱ - ۱. بیان مسئله

اگرچه پژوهش‌های متعددی به بررسی ادبیات متعهد در ایران و جهان عرب پرداخته‌اند (نوری، ۱۴۰۲؛ Al-Mansouri, ۲۰۲۳)، خلأهای پژوهشی زیر موجب شد تا این مطالعه شکل گیرد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. فقدان مطالعهٔ تطبیقی بین شاعران ایرانی و عرب با تمرکز بر ادبیات متعهد.

۲. ابهام در تأثیر بافت فرهنگی بر شکل‌گیری مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی و محتوایی ادبیات متعهد.

۳. نیاز به تدوین الگویی فراملّی برای درک اشتراکات ادبیات متعهد در جوامعی با پیشینهٔ مذهبی-تاریخی متفاوت.

www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۲. پرسش‌های اصلی پژوهش

۱. مؤلفه‌های مشترک و متفاوت ادبیات متعهد در شعر امین‌پور و حماده کدامند؟

۲. چگونه بسترهای فرهنگی ایران اسلامی و لبنان مسیحی-عربی بر فرم و محتوای اشعار این دو شاعر تأثیر گذاشته است؟

۳. آیا می‌توان از خلال این مقایسه، به الگویی جهان‌شمول برای ادبیات متعهد در جوامع چندفرهنگی دست یافت؟

۱ - ۳. فرضیهٔ پژوهش

تفاوت در سه‌گانهٔ دین-تاریخ-جغرافیا (اسلام شیعی در ایران و مسیحیت مارونی در لبنان) موجب شده است که امین‌پور و حماده، باوجود اشتراک در مضمون مقاومت، از شگردهای زیبایی‌شناختی متفاوتی (نمادپردازی عرفانی و اسطوره‌پردازی تاریخی) استفاده کنند.

۱ - ٤. نوآوری پژوهش

– نخستین مطالعهٔ تطبیقی بین دو شاعر ایرانی و عرب با روش تحلیل گفتمان مقاومت.

– ارائهٔ چارچوب نظری ترکیبی از آرای سارتر (غرب)، شریعتی (ایران) و ادوارد سعید (جهان عرب).

۱ - ٥. پیشینهٔ پژوهش

مطالعهٔ ادبیات متعهد در ایران و جهان عرب، به‌ویژه در حوزهٔ تطبیقی، از جذابیت‌های پژوهشی برخوردار است. در این بخش، تحقیقات پیشین در سه حوزه طبقه‌بندی و نقد می‌شوند:

مطالعات مرتبط با شعر قیصر امین‌پور

– فلاحتی (۱۳۹۵) در پژوهش «عرفان و مقاومت در اشعار امین‌پور»، تأثیر آموزه‌های عرفان اسلامی بر مفاهیم مقاومت در شعر او را بررسی کرده است. این مطالعه به‌خوبی به پیوند دین و ادبیات متعهد پرداخته، اما مقایسه‌ای با ادبیات غیرایرانی انجام نداده است.

– خلیلی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «نمادپردازی طبیعت در شعر دفاع مقدس»، اشعار امین‌پور را به‌عنوان نمونه تحلیل کرده و نشان داده است که نمادهایی مانند «پرنده» و «درخت» بازتاب‌دهندهٔ امید جمعی در بستر جنگ هستند. محدودیت این پژوهش، عدم توجه به ابعاد فراملّی ادبیات متعهد است.

مطالعات مرتبط با شعر طراد حماده

– العسیلی (۲۰۱۷) در کتاب «الرمز الأسطوری فی شعر طراد حماده»، اسطوره‌های فینیقی را در شعر حماده تحلیل کرده و نشان داده است که این اسطوره‌ها به‌عنوان ابزاری برای بازسازی هویت عربی در برابر استعمار غرب عمل می‌کنند. بااین‌حال، این مطالعه صرفاً بر بافت عربی متمرکز است و مقایسه‌ای با ادبیات غیرعربی ندارد.

– حسن (۲۰۲۱) در پژوهشی با عنوان «الخطاب التراجیدی فی الشعر اللبنانی المعاصر»، شعر حماده را نماد تراژدی مدرن عربی معرفی می‌کند و تأکید دارد که زبان تراژیک او، پاسخی به جنگ‌های داخلی لبنان است.

مطالعات تطبیقی ادبیات متعهد

– نوری (۱۴۰۲) در مقالهٔ «ادبیات تطبیقی ایران و جهان عرب»، به مقایسهٔ اجمالی محمود درویش و سلمان هراتی پرداخته و اشتراکات آن‌ها در مضمون مقاومت را بررسی کرده است. اگرچه این مطالعه گام نخستین در ادبیات تطبیقی است، تحلیل زیبایی شناختی عمیقی ارائه نکرده است.

همان‌که در پاراگراف‌های فوق شرح آن رفت، مطالعات پیشینیان متمرکز بر یک شاعر/کشور بوده یا صرفاً به مضامین سطحی مقاومت پرداخته‌اند و در این زمینه سه خلأ اصلی به چشم می‌خورد:

۱. عدم مقایسهٔ شاعران ایرانی و عرب با روش تحلیل گفتمان مقاومت.

۲. بی‌توجهی به تأثیر سه‌گانهٔ دین–تاریخ–جغرافیا بر فرم ادبی.

۳. نبود چارچوب نظری ترکیبی (غربی–اسلامی) برای تحلیل ادبیات متعهد.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomvirayesh.ir

نوآوری این پژوهش به‌دنبال پرکردن این خلأها از طریق مقایسهٔ شعری امین‌پور و حماده با تکیه بر نظریه‌های سارتر (تعهد)، شریعتی (عرفان اجتماعی) و سعید (مقاومت).

۱ـ۶. هدف و ضرورت

- تبیین اشتراکات و تفاوت‌های ادبیات متعهد در دو فرهنگ ایرانی و عربی.
- بررسی تأثیر بافت تاریخی-مذهبی بر شکل‌گیری مؤلفه‌های متعهد.

۲. یافته‌ها و تحلیل

در این پژوهش اشعار کتاب «دستور زبان عشق» (۱۳۸۵) به‌عنوان شاخص‌ترین اثر قیصر امین‌پور با محوریت تعهد عرفانی-اجتماعی و همچنین کتاب «الجرح الفلسطینی» (۲۰۰۸) به‌عنوان نماد بارز ادبیات مقاومت لبنان و برجسته‌ترین اثر شعری طراد حماده مورد بررسی و مداقه قرار گرفته است و مؤلفه‌های ادبیات متعهد در آن‌ها به‌شرح زیر استخراج و شرح و تفسیر داده شدند.

- مقاومت و عدالت

امین‌پور در شعر خود تحت عنوان «به‌نام پروانه» تقابل نور/ظلمت به‌مثابهٔ گفتمان مبارزه با استبداد با رویکرد امیدوارانه را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

به‌نام پروانه، به‌نام شمع / به‌نام آنچه نمی‌سوزد، نمی‌سازد سد
به نام‌نور، به نام ظلمت / به‌نام آینه‌های نشکن

(امین‌پور، دستور زبان عشق: ۴۵)

امین‌پور در این شعر با استفاده از نمادهای پروانه (ایثار) و شمع (روشنایی فکر)، مفاهیم مقاومت و امید را در قالب زبانی ساده و استعاری بیان می‌کند. عبارت «نمی‌سازد سد» به نفی موانع ساختگی در مسیر عدالت اشاره دارد.

وی همچنین در شعر «دستور زبان عشق» بازتعریف عشق به‌عنوان مسئولیت جمعی در برابر ظلم را میان می‌کشد و می‌گوید:

عشق را باید از نو نوشت / به جای «من»، «ما» را گذاشت

(امین‌پور، دستور زبان عشق: ۲۳)

در حقیقت شاعر در اینجا با بازتعریف دستوری عشق، آن را از حیطهٔ فردی به مسئولیت اجتماعی گسترش می‌دهد. جایگزینی «ما» به‌جای «من»، نشانگر نگرش جمع‌گرایانه او به مقولهٔ تعهد است. ایشان در این دو شعر با زبانی ساده و در عین حال فلسفی نمادها را به‌کار می‌گیرد و «پروانه» را مظهر ایثار و فداکاری و «آینه» را نماد آگاهی به مخاطب گوشزد می‌کند.

در این کوچهٔ بن‌بستِ شب / ستاره‌ها همگی اشتباه کرده‌اند

(امین‌پور، دستور زبان عشق: ٦٧)

امین‌پور از شب به‌عنوان نماد یأس و ستاره به‌مثابهٔ راهنمایان ناکام استفاده می‌کند. این تصویرسازی، انتقادی تلویحی به ناکارآمدی نخبگان در دوران بحران است.

اما طراد حماده در چکامهٔ «عنوان الکتاب» زخم را به‌عنوان نماد هویت جاویدان فلسطین به‌کار می‌گیرد. آنجایی‌که می‌گوید:

جرحنا یصرخ فی اللیل: أنا هنا! (ترجمه: زخم ما در شب فریاد می‌زند: من اینجا هستم!)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

جرحنا لیس رقمًا علی جبین الزمن (زخم ما عددی بر پیشانی زمان نیست.)

(حماده، الجرح الفلسطینی: ۱۲)

حماده با شخصیت بخشی به زخم، آن را به نمادی جاویدان از مقاومت فلسطین تبدیل می‌کند. عبارت «عدد بر پیشانی زمان» نقدی است به نادیده گرفتن رنج فلسطین در تاریخ‌نگاری جهانی است.

وی در شعر «خرائط الدم» (نقشه‌های خون) رنج فردی با جغرافیای جمعی تلفیق می‌کند:

نحمل جراحنا کخریطة للوطن (ترجمه: زخم‌هایمان را همچون نقش‌های برای میهن حمل می‌کنیم.)

و نزرع‌ها فی تربته...تنموا أطفالنا! (ترجمه: ودرخاکش می‌کاریم... تا کودکانمان رشد کنند!)

(حماده، الجرح الفلسطینی: ۳۸)

شاعر با ترکیب نمادهای خون (رنج) و خاک (هویت)، مقاومت را به‌مثابهٔ بذری برای آینده ترسیم می‌کند. این تصویر، بیانگر امیدواری پنهان در ادبیات تراژدیک اوست. بدینوسیله حماده مخاطب را به فینیقیان به‌عنوان نماد مقاومت تاریخی ارجاع می‌دهد و از واژگانی خشن و تیره مانند «خون» و «شب» برای القای تراژدی اوضاع و بیان اعتراض خویش بهره می‌برد.

او در جایی دیگر می‌گوید:

لیلُنا یمتدُّ من أریحا إلی بیروت (شب ما از اریحا تا بیروت امتداد دارد.)

و فی جیوبنا ترابٌ...یصرخ: أنا الغریب! (و در جیب‌هایمان خاکی است که فریاد می‌زند: من غریبم!)

(حماده، الجرح الفلسطینی: ۵۵)

حماده با گسترش جغرافیای رنج از فلسطین تا لبنان (اریحا به بیروت)، هویت عربی را فراتر از مرزهای سیاسی تعریف می‌کند.

مؤلفه	امین‌پور	حماده
نماد کلیدی	پروانه (ایثار)	زخم (پایداری)
درون‌مایه	امید و عرفان	تراژدی و اعتراض
بافت تأثیرگذار	انقلاب اسلامی ایران	جنگ داخلی لبنان
گفتمان	عشق متعهد	زخم هویتی

جدول مقایسه‌ای شمارهٔ ۱

براساس دادهٔ وارده در جدول فوق آقای امین‌پور گفتمان خویش را با سه محور زیر عرضه می‌کند:

۱. نفی فردگرایی («ما» به‌جای «من»).

۲. پیوند عرفان و مسئولیت اجتماعی.

۳. امید به تغییر از طریق زبان شعر.

در مقابل طراد حماده گفتمان خود را براساس مؤلفه‌های زیر بیان می‌دارد:

۱. تقدس‌زدایی از رنج («زخم» به‌جای «شهادت»).

۲. مقاومت به‌مثابهٔ سرنوشت جمعی.

۳. نقد سکوت جامعهٔ جهانی.

ISC Islamic World Science Citation
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۳. نتیجه‌گیری

این پژوهش با بررسی تطبیقی اشعار قیصر امین‌پور در مجموعهٔ «دستور زبان عشق» و طراد حماده در «الجرح الفلسطینی»، مؤلفه‌های ادبیات متعهد را در دو بستر فرهنگی متفاوت اما همسو در گفتمان مقاومت و عدالت، مورد تحلیل قرار داد. یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو شاعر، با به کارگیری نمادهای تأثیرگذار و زبان استعاری، مفاهیم عمیق اجتماعی و سیاسی را در قالب شعر متعهد بازتاب داده‌اند.

امین‌پور با تکیه بر گفتمان عرفانی-اجتماعی، مقاومت را در چارچوب امید و مسئولیت جمعی تعریف می‌کند؛ نمادهایی همچون پروانه، شمع و آینه در اشعار او ضمن اشاره به ایثار و روشنگری، بر ضرورت مبارزه با استبداد و نابرابری تأکید دارند. بازتعریف عشق از سطح فردی به مسئولیت اجتماعی از مهم‌ترین دستاوردهای شعری اوست که پیوندی ناگسستنی بین عرفان و تعهد اجتماعی ایجاد می‌کند.

از سوی دیگر، حماده با تمرکز بر تراژدی مقاومت فلسطینی، از زخم به‌عنوان نماد هویت و پایداری استفاده می‌کند. شعر او، با زبانی تلخ و تصاویری خشن، همزمان هم رنج تاریخی ملّت فلسطین را روایت می‌کند و هم سکوت جامعهٔ جهانی را به چالش می‌کشد. تلفیق رنج فردی با جغرافیای جمعی و امید به آینده‌ای که از دل زخم‌ها می‌روید، از ویژگی‌های بارز شعر اوست.

مقایسهٔ این دو شاعر نشان می‌دهد که ادبیات متعهد، علی‌رغم تفاوت‌های زبانی و فرهنگی، می‌تواند در قالب‌های مختلف به بازتاب آرمان‌های مشترک بپردازد. امین‌پور با نگاهی امیدوارانه و عرفانی به مبارزه اجتماعی می‌نگرد؛ درحالی‌که حماده با رویکردی تراژیک و اعتراضی، مقاومت را به‌مثابهٔ سرنوشتی اجتناب‌ناپذیر ترسیم می‌کند. بااین‌حال، هر دو بر جمع‌گرایی، نفی سکوت در برابر ظلم و تعهد هنرمند در قبال جامعه تأکید دارند.

در پایان یادآور می‌شود که این پژوهش می‌تواند به‌عنوان پایه‌ای برای مطالعات تطبیقی میان ادبیات مقاومت ایران و ملت‌های عرب مورد استفاده قرار گیرد و زمینه را برای بررسی تأثیرپذیری‌ها و اشتراکات ادبی در گسترهٔ فرهنگ‌های مختلف فراهم آورد؛ همچنین نشان می‌دهد که شعر متعهد، فارغ از مرزهای جغرافیایی می‌تواند به‌عنوان ابزاری قدرتمند در بازتاب آرمان‌های عدالت‌خواهانه و مقاومت به‌کار رود.

www.anjomanfarsi.ir

منابع

- قرآن کریم
- اکبری، منوچهر (۱۳۹۸). «نقش نمادهای عرفانی در شعر قیصر امین‌پور»، ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، ۱۰(۲)، صص ٤٥-٦٢.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۵). ***دستور زبان عشق***، تهران: سروش.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸). ***سفر در مه: تأملی در شعر قیصر امین‌پور***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۰). ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***، تهران: ثالث.
- حسینی، سیدعلی (۱۳۹۷). «ادبیات مقاومت در شعر معاصر عربی و فارسی: مطالعه موردی طراد حماده و قیصر امین‌پور»، ***فصلنامهٔ نقد ادب معاصر عربی***، ۸(۱۵)، صص ۱۲۳- ١٤٤.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). ***ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن.

- فتوحی، محمود (۱۳۹۵). ***سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، تهران: سخن.
- ولی‌پور، حمید (۱٤۰۰). «تحلیل گفتمان مقاومت در شعر قیصر امین‌پور». ***پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***، ۹(۱)، صص ۷۷-۹٦.
- حماده، طراد (۲۰۰۸). ***الجرح الفلسطینی***، بیروت: دارالآداب.
- سعد، أحمد (۲۰۱۰). ***شعر المقاومة الفلسطینیة: بین التاریخ والذاکرة***، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
- عید، یوسف (۲۰۱۲). ***الرمز فی الشعر العربی المعاصر***، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- مناصرة، عزالدین (۲۰۱۵). ***جمالیات القصیدة الحدیثة***، عمّان: دار مجدلوی.
- یوسف، سعدی (۲۰۰۹). ***التراجیدیا فی الشعر العربی المعاصر***، بیروت: دارالطلیعة.
- Abu-Deeb, Kamal (۲۰۰٤). The Politics of Aesthetics in Contemporary Arabic Poetry. London: Routledge.
- Cuddon, J. A. (۲۰۱۳). A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Wiley-Blackwell.
- Eagleton, Terry (۲۰۱۱). Marxism and Literary Criticism. London: Routledge.
- Said, Edward (۱۹۹٤). Culture and Imperialism. New York: Vintage.
- Spivak, Gayatri C. (۱۹۸۸). Can the Subaltern Speak? Basingstoke: Macmillan.
- .Al-Mousa, Nedal (۲۰۱٦). "The Poetics of Trauma in Modern Arabic Poetry". *Journal of Arabic Literature*, ٤۷(۳), ۲۸۷-۳۱۰.
- Fayyad, S. (۲۰۱۰). "The Wound as a Symbol in Palestinian Resistance Poetry". *Middle Eastern Literatures*, ۱۳(۲), ۱۸۹-۲۰۵.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی جلوه‌های آیات قرآنی در دیوان کمال‌الدین حسین خوارزمی

مریم غفوریان

عضو هیئت علمی دانشکدهٔ علوم پایه، دانشگاه صنعتی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران

حمید طاهری

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

چکیده

حسین خوارزمی، شاعر عارف قرن نهم که دیوان شعرش سال‌ها به‌اشتباه به نام «حلّاج» منسوب بوده است ازجمله شاعرانی است که در سرودن اشعار خود به آیات قرآن نظر داشته و جلوه‌های آیات قرآن را با مهارت استادانه و اشرافش بر مسائل دینی، اخلاقی و عرفانی با استفاده از انواع شگردهای شاعری و زیبایی‌شناسی با شیوه‌های گوناگون در اشعارش منعکس کرده است. تعداد این ابیات چشمگیر است.

در این پژوهش با هدف معرفی بیشتر اندیشه‌های حسین خوارزمی و اثرپذیری او از کلام الهی، انواع به‌کارگیری آیات قرآنی در شعر وی را طبقه‌بندی و معرفی می‌کنیم که علاوه بر شناساندن هرچه بیشتر آثار و اندیشه‌های این شاعر کمتر شناخته‌شده، نتایج این تحقیق می‌تواند نحوهٔ استفادهٔ خوارزمی را از قرآن و چگونگی انعکاس آن در شعرش که اصالت سبکی وی (سبک دوره) در مقایسه با شاعران هم‌عصرش در قرن نهم نشان می‌دهد (صحت انتساب)؛ این ضرورت ازطریق نحوهٔ بازتاب و تجلی قرآن در دیوان خوارزمی در این پژوهش روشن‌تر می‌شود. روش مدنظر در این مقاله، روش کتابخانه‌ای و مبتنی بر تحلیل و توصیف محتوای کمی و کیفی است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: قرآن کریم، اثرپذیری، دیوان خوارزمی، تلمیح، تضمین و اقتباس.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

شاعران و نویسندگان فارسی‌زبان پس از اسلام تحت تأثیر قرآن کریم، سبک جدیدی در شعر و نثر فارسی ایجاد کردند و آن اثرپذیری از قرآن و نمود جلوه‌های کلام الهی در لابه‌لای اشعار و آثارشان بوده است. این نوع سبک در دوره‌های بعدی مانند سبک عراقی و شاعران سبک تلفیق بیشتر خودنمایی می‌کند و این تحول عظیم در قرون هفتم، هشتم و نهم به اوج خود می‌رسد. شیوهٔ اثرپذیری در هرکدام از شاعران به فراخور محتوا و سبک شعریشان متفاوت است. به‌عبارت بهتر، شیوهٔ اثرپذیری هر شاعر به سبک و سیاق شعری و اندیشه و جهان‌بینی او باز می‌گردد؛ به گونه‌ای که یکی از وجوه شناخت اشتراکات یا اثبات اصالت سبکی شعرا از این طریق آشکار می‌شود.

با توجه به این که کمال‌الدین حسین بن حسن خوارزمی، سال‌ها ناشایسته، نام و اثرش با نام حسین منصور حلاج خلط شده و در خمول و گمنامی بوده است، یکی از وظایف مصحّح، اثبات اصالت اشعار متعلق به خوارزمی براساس سبک‌شناسی، نسخه‌شناسی و مؤلفه‌های تاریخی اثر است. (طاهری و غفوریان، ۱٤۰۰: ۱۱٤-۹۱)

بررسی جلوه‌های قرآنی، سبک، شیوهٔ اثرپذیری و تجلی آیات قرآنی در دیوان خوارزمی می‌تواند صحه‌ای دیگر بر اثبات اصالت نسخه‌های به‌دست‌آمده از شاعر باشد که به زمان وی (سبک دوره)، مضامین عرفانی، مشرب عارفانه‌اش و مذهب او که تشیع مربوط است (سبک شخصی).

علاوه‌براین، این بررسی با هدف تبیین شیوه‌های تجلی قرآن در دیوان خوارزمی درخور تأمّل و بررسی است.

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ موضوع پژوهش حاضر تاکنون هیچ تحقیقی صورت نگرفته است؛ بدین دلیل که این اثر ارزشمند سال‌ها ناشناخته مانده و صاحب اثر نامش با فرد دیگری به اشتباه خلط شده است و دیوان شعری وی به‌تازگی تصحیح شده و در مرحلهٔ انتشار است. این پژوهش برای نخستین بار جلوه‌های آیات قرآن و روش استفادهٔ شاعر را از کلام الهی با تحلیل کمی و کیفی نشان می‌دهد؛ ضمن اینکه برای رعایت حجم مقاله از هر نمونه به چند شاهدمثال بسنده خواهیم کرد.

پژوهش‌های متعددی در باب اثرپذیری از قرآن و حدیث در کلام سایر گویندگان و شاعران انجام شده است که ذیل مواردی نقل می‌شود:

حسینی در پایان‌نامهٔ تأثیر قرآن و حدیث بر دیوان شعر فیض کاشانی (جلد اول) سعی کرده است که تأثیر قرآن کریم و روایات را بر اشعار دیوان فیض کاشانی بررسی کند و از انواع شیوه‌ها و گونه‌های اثرپذیری مانند اثرپذیری واژگانی، گزاره‌ای، تلمیحی و... سخن گفته است.

نعمتی کرکرق در پایان‌نامهٔ بررسی شیوه‌های اثرپذیری از آیات و احادیث در آثار عطار با تکیه بر دیوان به آبشخور فکری وی اشاره کرده و آیات و احادیث را به انضمام گونه‌های اثرپذیری نشان داده است.

کاظم خانلو در پایان‌نامهٔ تأثیر قرآن و حدیث در دیوان لامعی قزوینی به تأثیر آیات و احادیث در شعر او پرداخته است.

سید تامیر جهادی و همکاران در مقالهٔ تأثیرپذیری از قرآن و حدیث در شعر وصال شیرازی، گونه‌های اثرپذیری را وصال از کلام‌الله و احادیث بررسی کرده است.

۲. بحث و بررسی

۲ - ۱. مختصری در باب احوال و آثار حسین خوارزمی

«مولانا کمال‌الدین حسین بن حسن خوارزمی، شاگرد خواجه ابوالوفای خوارزمی، صوفی مشهور از سلسلهٔ کُبرویّه در قرن نهم و از وی از متأخران علیّهٔ همدانیه بوده است.» (شریعت، ۱۳۸٤، ج ۱: ۱۱) حنفیان هرات، کمال‌الدین حسین خوارزمی (شهید در سال ۸۳۹) را به‌علّت سرودن یک بیت شعر تکفیر کردند. (همان) نجیب مایل هروی در مقدمه‌اش بر شرح فصوص‌الحکم نوشته است که حسین خوارزمی از شاعران سدهٔ هشتم و نهم هجری است. او را اشعاری است که مجموعهٔ ناقص آن به اشتباه به نام دیوان حسین منصور حلاج در ایران به چاپ رسیده است. محمدجواد شریعت نیز در مقدمهٔ جلد اول جواهرالاسرار و زواهرالانوار، شرح مثنوی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

معنوی از حسین خوارزمی که به تصحیح ایشان منتشر شده است، می‌نویسد: حلاج در همهٔ عمر خویش شعری به زبان فارسی نسروده است و حتی شاید جمله‌ای به زبان فارسی نگفته باشد. (همانجا، مقدمه)

آثار منظوم این شاعر عارف، نه‌چندان مطلوب و درست، سال‌ها پیش به نام حلاج چاپ شده است؛ درحالی‌که صحت انتساب و اصالت نسخه‌های خطی دیوان اشعار شناخته‌شده به منصور حلاج مردود است و همهٔ محققان در این باب متّفق‌القولاند. (غفوریان و طاهری، ۱۳۹۶: ٦)

مذهب رسمی دورهٔ خوارزمی (قرن نهم) تسنن بود. بیشتر علمای عصر و همچنین عامه، پیرو همین مذهب بودند؛ ولی شیعیان نیز کم نبودند. حسین خوارزمی مسلمانی شیعه‌مذهب و مسلط به مبانی غنی حکمی، دینی و مذهب تشیع بود. شاید به همین علت بوده است که شاعر معاصر و همشهریانش، جامی، علی‌رغم اشاره به نام و نشان عدهٔ بسیاری از گویندگان در نفحات‌الانس، نامی از حسین خوارزمی به میان نیاورده است. (ر.ک: غفوریان، تصحیح دیوان حسین خوارزمی، رسالهٔ دکتری) این شاعر دانشمند در بحث و مناظره بسیار عالم و استاد بود؛ به همین دلیل مخالفانش با وجود این که چندبار وی را تکفیر کردند با علم و فضل فراوان خوارزمی و احاطهٔ وی بر مبانی نظری و عملی اسلامی و عرفانی، هربار ناکام ماندند و سرانجام وی در حملهٔ دشمنان به شهر خوارزم به شهادت رسید.

از لحاظ سبکی نیز دیوان خوارزمی یکی از دواوین پربار و ارزشمند عرفانی عصر خویش است و چون شارح فصوص و مثنوی بوده و تبحرش در علوم دین و عرفان بسیار است، می‌توان اطلاعات و اندوخته‌های فراوانی از آثارش به‌ویژه دیوان شعر عرفانیش استخراج کرد.

لازم به ذکر است از ویژگی‌های دیگر سبکی این دوره، سرودن منظومه‌های عرفانی آمیخته با بحث‌های تربیتی و اجتماعی است که در این دوره رواج بیشتری نسبت به سابق پیدا کرد؛ علت این امر یکی آن است که تصوف و عرفان در قرن هفتم و هشتم به حد اعلای توسعهٔ خود رسیده بود و دیگر آنکه آشفتگی وضع زمان و رواج فساد، از میان رفتن دوران آرامش و نشاط و پیش آمدن دورهٔ رضا و تسلیم، تأمل و عبرت‌اندوزی از کار جهان، زیر و زبر شدن اوضاع دنیا، سرنگون شدن دولت‌ها وکشتارهای بی‌حساب، متفکران را به ذکر موعظه، نصیحت، هدایت خلق و بیان ذوق‌های سلیم عارفانه وادار می‌کرد؛ بنابراین با نگاهی اجمالی در آثار منظوم خوارزمی (دیوان اشعار) به وضوح می‌توان مضامین برگرفته از قرآن و حدیث و به‌کارگیری هنرمندانهٔ جلوه‌های این مفاهیم بلند را در لابه‌لای ابیاتش مشاهده کرد؛ به‌طوری که کمتر شاعری می‌تواند از همهٔ گزاره‌ها و شیوه‌های متعدد و متنوع اثرپذیری از کلام الهی استادانه استفاده کند؛ ضمن این که حتی گاهی مشاهده می‌کنیم که در یک بیت، هم از شیوهٔ اثرپذیری تلمیحی، تضمین، ترجمه با توجه به گزاره‌های زیبایی‌شناختی استفاده کرده است. بسامد استفاده از آیات قرآن و شیوه‌های مختلف آن در دیوان خوارزمی فراوان است. در این مقاله ضمن برشمردن این گزاره‌ها، نمونه‌هایی چند را به‌عنوان شاهدمثال ذکر می‌کنیم.

۲ - ۲. اثرپذیری تلمیحی

تلمیح در لغت به معنی به گوشهٔ چشم نگریستن و یا اشاره کردن است و در فن بدیع، این است که نویسنده یا شاعر برای اثبات سخن خود به آیه، روایت و حدیث (قصه، مثل، شعر) مشهور و معروفی اشاره کند و این که گوینده از اصطلاحات علوم استفاده کند؛ بی آنکه آشکارا متذکر استفادهٔ خود باشد.

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomfarsi.ir

با توجه به اشراف و احاطهٔ حسین خوارزمی بر مضامین قرآنی و عرفان اسلامی به خودی خود استناد به مفاهیم قرآن و تجلی هنرمندانه در اشعارش با مهارت و استادی خاصی نسبت شاعران هم‌عصرش صورت گرفته است و وقایع و تلمیحات را با ظرافت خاصی در لابه‌لای مفاهیم عارفانه‌اش به‌درستی جای می‌دهد.

ذات با جود و سجودش بود از ابنای نوح　　کشتیش زان یافت بر جودی محلّ استوا

«وَ قیلَ یا أَرْضُ ابْلَعی ماءَک وَ یا سَماءُ أَقْلِعی وَ غیضَ الْماءُ وَ قُضِیَ الْأَمْرُ وَ اسْتَوَتْ عَلَی الْجُودِی وَ قیلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ الظَّالِمینَ.» (س ۱۱، هود، آیهٔ ٤٤)

خلیل از شوق تو شد سوی آتش　　ازان شد گلستان آتش بود خوش

چون یکی بود از دعاگویان جان او خلیل　　آتش نمرود بر وی گشت باغ دلگشا

«قُلْنا یا نارُ کونی بَرْداً وَ سَلاماً عَلی إِبْراهیمَ.» (س ۲۱، انبیاء، آیهٔ ٦۹)

شبی جبریل پاک آمد سوی خاک　　به نزد مصطفی سلطان لو لاک

که ای مهتر از این زندان برون آی　　در امشب انبیا را رهنمون آی

ز میدان جهان و جان براق عشق بیرون ران　　که تا روح‌القدس گوید که سبحان الّذی

«سُبْحانَ الَّذی أَسْری بِعَبْدِهِ لَیلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الْأَقْصَی الَّذی بارَکنا حَوْلَهُ لِنُرِیهُ مِنْ آیاتِنا إِنَّهُ هُوَ السَّمیعُ الْبَصیرُ.» (۱۷، الأسراء، آیهٔ ۱)

غریب نیست بلی از نسیم جان‌بخشی کشیده　　که هست حامل انفاس عیسی ایّام

«إِذْ قالَ اللَّهُ یا عیسَی ابْنَ مَرْیمَ اذْکرْ نِعْمَتی عَلَیک وَ عَلی والِدَتِک إِذْ أَیدْتُک بِرُوحِ الْقُدُسِ تُکلِّمُ النَّاسَ فِی الْمَهْدِ وَ کهْلاً وَ إِذْ عَلَّمْتُک الْکتابَ وَ الْحِکمَهَ وَ التَّوْراهَ وَ الْإِنْجیلَ وَ إِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّینِ کهَیئَهِ الطَّیرِ بِإِذْنی فَتَنْفُخُ فیها فَتَکونُ طَیراً بِإِذْنی وَ تُبْرِئُ الْأَکمَهَ وَ الْأَبْرَصَ بِإِذْنی وَ إِذْ تُخْرِجُ الْمَوْتی بِإِذْنی وَ إِذْ کفَفْتُ بَنی إِسْرائیلَ عَنْک إِذْ جِئْتَهُمْ بِالْبَیناتِ فَقالَ الَّذینَ کفَرُوا مِنْهُمْ إِنْ هذا إِلاَّ سِحْرٌ مُبینٌ.» (س ۵، مائده، آیهٔ ۱۱۰)

نوری اگر از مشرق عرفان دهدت دست　　منسوب تو باشد به حقیقت ید بیضا

«وَ نَزَعَ یدَهُ فَإِذا هِی بَیضاءُ لِلنَّاظِرینَ.» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱۰۸)

ز خودی بر آی آنگه اَرنی بگوی ای دل　　که تو تا تویی نبینی سبحات کبریا را

اگر ای کلیم داری خبری ز ذوق نازش　　ز کلام لَن تَرانیتو نظاره کن لقا را

چو حسین عاشقی تو که هزار ذوق یابد　　به گه سؤال رویت به جواب لن ترانی

«ارنی: وَ لَمَّا جاءَ مُوسی لِمیقاتِنا وَ کلَّمَهُ رَبُّهُ قالَ رَبِّ أَرِنی أَنْظُرْ إِلَیک قالَ لَنْ تَرانی وَ لکنِ انْظُرْ إِلَی الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَکانَهُ فَسَوْفَ تَرانی فَلَمَّا تَجَلَّی رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَکا وَ خَرَّ مُوسی صَعِقاً فَلَمَّا أَفاقَ قالَ سُبْحانَک تُبْتُ إِلَیک وَ أَنَا اوّل الْمُؤْمِنینَ.» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱٤۳)

ما به میثاق الستاز تو بلا درخواستیم　　از بلا بگریزد آنکه بر سر میثاق نیست

«وَ إِذْ أَخَذَ رَبُّک مِنْ بَنی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّیتَهُمْ وَ أَشْهَدَهُمْ عَلی أَنْفُسِهِمْ أَ لَسْتُ بِرَبِّکمْ قالُوا بَلی شَهِدْنا أَنْ تَقُولُوا یوْمَ الْقِیامَهِ إِنَّا کنَّا عَنْ هذا غافِلینَ!» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱۷۲)

بدان قولم که گفتی در الستم به آخر این صدف جانا شکستم

روز الست: روز پیمان گرفتن خدا از ذریهٔ بنی آدم.

«وَ إِذْ أَخَذَ رَبُّک مِنْ بَنِی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّیتَهُمْ وَ أَشْهَدَهُمْ عَلَی أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّکمْ قَالُوابَلَی شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا یوْمَ الْقِیامَهِ إِنَّا کنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِینَ.» (س۷، الأعراف، آیهٔ۱۷۲)

بر در غاری که با آن مار بودم همنشین روح قدسی عنکبوت‌آسا به جان نسّاج بود

«إِلاَّ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِینَ کفَرُوا ثانِی اثْنَینِ إِذْ هُما فِی الْغارِ إِذْ یقُولُ لِصاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَکینَتَهُ عَلَیهِ وَ أَیدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْها وَ جَعَلَ کلِمَهَ الَّذِینَ کفَرُوا السُّفْلی وَ کلِمَهُ اللَّهِ هِی الْعُلْیا وَ اللَّهُ عَزِیزٌ حَکیمٌ!» (س ۹، توبه، آیهٔ ٤٠)

در دکان طلب این طول امل را بفروش مهر حق را بخر و لات{و}هبل را بفروش

«أَ فَرَأَیتُمُ اللاَّتَ وَ الْعُزَّی * وَ مَناة الثَّالِثَهَ الْأُخْری * أَ لَکمُ الذَّکرُ وَ لَهُ الْأُنْثی *تِلْک إِذاً قِسْمَهٔ ضیزی *إِنْ هِی إِلاَّ أَسْماءٌ سَمَّیتُمُوها أَنْتُمْ وَ آباؤُکمْ ما أَنْزَلَ اللَّهُ بِها مِنْ سُلْطانٍ إِنْ یتَّبِعُونَ إِلاَّ الظَّنَّ وَ ما تَهْوَی الْأَنْفُسُ وَ لَقَدْ جاءَهُمْ مِنْ رَبِّهِمُ الْهُدی» به من خبر دهید آیا بت‌های «لات» و «عزّی»... * و «منات» که سوّمین آن‌هاست (دختران خدا هستند)؟! (س ۵۳، النجم، آیات ۲۳-۱۹)

گر بفروشند خسان یوسفش زان نشود مُرشد کنعان غلیظ

«وَ شَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَراهِمَ مَعْدُودَهٍ وَ کانُوا فیهِ مِنَ الزَّاهِدِینَ.» (س ۱۲، یوسف، آیهٔ ۲۰)

ید بیضا به کف آورد کلیم‌آسا دل دید چون پرتو انوار تو از طور چراغ

«وَ نَزَعَ یدَهُ فَإِذا هِی بَیضاءُ لِلنَّاظِرِینَ!» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱۰۸)

مرا همّت چو طور آمد ارادت وادی اقدس درخت آتشین عشق است و من موسی بن

«إِذْ ناداهُ رَبُّهُ بِالْوادِ الْمُقَدَّسِ طُوىً.» (س ۷۹، النازعات، آیهٔ ١٦)

خلیل الله ز آتش کی هراسد چو در آتش نگهبانش تو باشی

«قُلْنا یا نارُ کونی بَرْداً وَ سَلاماً عَلی إِبْراهیمَ.» (س ۲۲، الحج، ٦٩)

تا عیب و آه و ناله یعقوب کم کند یا یوسف جدا شده از چاه برکشید

«وَ تَوَلَّی عَنْهُمْ وَ قالَ یا أَسَفی عَلی یوسُفَ وَ ابْیضَّتْ عَیناهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ کظیمٌ.» (س ۱۲، یوسف، آیهٔ ٨٤)

گه چو آدم در بهشتش جا دهد گه به فرقش تاج کرّمنا نهد

«وَ یا آدَمُ اسْکنْ أَنْتَ وَ زَوْجُک الْجَنَّهَ فَکلا مِنْ حَیثُ شِئْتُما وَ لا تَقْرَبا هذِهِ الشَّجَرَهَ فَتَکونا مِنَ الظَّالِمینَ.» و ای آدم! تو و همسرت در بهشت ساکن شوید! و از هرجا که خواستید، بخورید! امّا به این درخت نزدیک نشوید که از ستمکاران خواهید بود!» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱۹)

هرکه نافرمانی یزدان کند اه خویش را مردود چون شیطان کند

«وَ إِذْ قُلْنا لِلْمَلائِکهِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلیسَ أَبی وَ اسْتَکبَرَ وَ کانَ مِنَ الْکافِرِینَ.» (س ۲، البقره، آیهٔ ٣٤)

حقیقت آنچه او داند تو دانی که او را یار غاری و تو دانی

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.ajomanfarsi.ir

«إلاَّ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذینَ کَفَرُوا ثانِی اثْنَینِ إِذْ هُما فِی الْغارِ إِذْ یَقُولُ لِصاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَکینَتَهُ عَلَیهِ وَ أَیَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْها وَ جَعَلَ کَلِمَةَ الَّذینَ کَفَرُوا السُّفْلی وَ کَلِمَةُ اللَّهِ هِیَ الْعُلْیا وَ اللَّهُ عَزیزٌ حَکیمٌ.» (س ۱۵، الحجر، آیهٔ ٤٠)

۲ - ۳. رویکردهای زیبایی‌شناسی (بدیع)

عنایت به رویکردهای زیبایی‌شناسانه و آرایه‌های ادبی خوارزمی نشان می‌دهد که شاعر به عناصر بدیعی توجه شایانی داشته است. قرار نهادن واژگان قرآنی یا بخشی از آیه در جایگاه قافیه، هنر استادانه و تسلط شاعریاش را به نمایش می‌گذارد. همچنین علاوه‌بر گزاره‌های بدیعی، توجه شاعر به نقش عبارات قرآنی و قرار دادن آن‌ها در جایگاه گزاره‌های زبانی، تأمل‌کردنی است:

ای شیخ بیا ترک کن این وسوسه تا چند تقریر کنی شعبدهٔ کن فیکون را

کن فیکون: «إِنَّما أَمْرُهُ إِذا أَرادَ شَیئاً أَنْ یَقُولَ لَهُ کُنْ فَیَکونُ.» (س ٣٦، یس، آیهٔ ٨٢)

کی متین باشد تو را حبل اُمید اندر طلب تا نباشد در کفت سررشتهٔ حبل المتین

حبل المتین: که یکی از مصادیق بارز آن اولیای الهی و مصداق دیگر آن قرآن کریم است؛ «ضُرِبَتْ عَلَیهِمُ الذِّلَّةُ أَینَ ما ثُقِفُوا إِلاَّ بِحَبْلٍ مِنَ اللَّهِ وَ حَبْلٍ مِنَ النَّاسِ وَ باؤُ بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ وَ ضُرِبَتْ عَلَیهِمُ الْمَسْکَنَةُ ذلِکَ بِأَنَّهُمْ کانُوا یکفُرُونَ بِآیاتِ اللَّهِ وَ یقْتُلُونَ الْأَنْبیاءَ بِغَیرِ حَقٍّ ذلِکَ بِما عَصَوْا وَ کانُوا یعْتَدُونَ.» (س ۳، آل عمران، آیهٔ ۱۱۲)

گه چو ختم المرسلینش در زمین شاه سازد رحمهٔ لِلعالمین

«وَ ما أَرْسَلْناکَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعالَمینَ.» (س ۲۱، انبیاء، آیهٔ ۱۰۷)

خدا دان ملک ملکش مالک آمد حقیقت کل شیء هالک آمد

«وَ لا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلهاً آخَرَ لا إِلهَ إِلاَّ هُوَ کلُّ شَیءٍ هالِک إِلاَّ وَجْهَهُ لَهُ الْحُکمُ وَ إِلَیهِ تُرْجَعُونَ.» (س ۲۸، قصص، آیهٔ ۸۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)

۲ - ٤. نقش اسنادی و مسندالیه

همچنین نقش اسنادی یا مسندالیه بودن صفات خداوند و گاه قرار گرفتن در جایگاه مسند ضمن اشارهٔ شاعر به بخشی از آیات کریمه، دقت و توجه وی را به نقش دستوری کلمات و گزاره‌ها و نیز علم معانی و اغراض ثانوی نشان می‌دهد. درواقع توجه خوارزمی به مضامین، تأمل و عنایت وی را نسبت به نقش‌های زبانی غافل نمی‌کند.

ای صانع و مصنوع دو عالم همگی تو یک امر تو شد باعث خلقیّت اشیا

«أَ وَ لَیسَ الَّذی خَلَقَ السَّماواتِ وَ الْأَرْضَ بِقادِرٍ عَلی أَنْ یخْلُقَ مِثْلَهُمْ بَلی وَ هُوَ الْخَلاَّقُ الْعَلیمُ* إِنَّما أَمْرُهُ إِذا أَرادَ شَیئاً أَنْ یقُولَ لَهُ کنْ فَیکونُ!» (س ۲۳، یاسین، آیهٔ ۸۲)

قیوم حکیمی و خداوند علیمی داننده اسرار جهان قادر یکتا

«وَ إِنْ تَجْهَرْ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ یعْلَمُ السِّرَّ وَ أَخْفی!» (س ۲۰، طه، آیهٔ ۷) – «قُلْ أَنْزَلَهُ الَّذی یعْلَمُ السِّرَّ فِی السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ إِنَّهُ کانَ غَفُوراً رَحیماً!» (س ۲۵، فرقان، آیهٔ ٦)

تو دانایی و علّام خبیری که مر بیچارگان را دستگیری

«أَ لَمْ یعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ یعْلَمُ سِرَّهُمْ وَ نَجْواهُمْ وَ أَنَّ اللَّهَ عَلاَّمُ الْغُیوبِ؟!» (س ۹، توبه، آیهٔ ۷۸)

۲ـ۵. نقش و جایگاه مفعولی

از نوید عاطفت والله یدعو گوش کن تا تو را رضوان شود در روضه کمتر می‌زبان

«وَ اللَّهُ یدْعُوا إِلی دارِ السَّلامِ وَ یهْدی مَنْ یشاءُ إِلی صِراطٍ مُسْتَقیمٍ.» (س ۲۲، حج، آیهٔ ۱۲)

گه چو آدم در بهشتش جا دهد گه به فرقش تاج کرّمنا نهد

«وَ لَقَدْ کرَّمْنا بَنی آدَمَ وَ حَمَلْناهُمْ فِی الْبَرِّ وَ الْبَحْرِ وَ رَزَقْناهُمْ مِنَ الطَّیباتِ وَ فَضَّلْناهُمْ عَلی کثیرٍ مِمَّنْ خَلَقْنا تَفْضیلاً.» (س ۱۷، الأسراء، آیهٔ ۷۰)

گفته الیوم اَکمَلتُ لَکُم دین الهدی آن زمان کین رحمت فهداه اهدی کرده‌ای

«حُرِّمَتْ عَلَیکمُ الْمَیتَةُ وَ الدَّمُ وَ لَحْمُ الْخِنْزیرِ وَ ما أُهِلَّ لِغَیرِ اللَّهِ بِهِ وَ الْمُنْخَنِقَةُ وَ الْمَوْقُوذَةُ وَ الْمُتَرَدِّیةُ وَ النَّطیحَةُ وَ ما أَکلَ السَّبُعُ إِلاَّ ما ذَکیتُمْ وَ ما ذُبِحَ عَلَی النُّصُبِ وَ أَنْ تَسْتَقْسِمُوا بِالْأَزْلامِ ذلِکمْ فِسْقٌ الْیوْمَ یئِسَ الَّذینَ کفَرُوا مِنْ دینِکمْ فَلا تَخْشَوْهُمْ وَ اخْشَوْنِ الْیوْمَ أَکمَلْتُ لَکمْ دینَکمْ وَ أَتْمَمْتُ عَلَیکمْ نِعْمَتی وَ رَضیتُ لَکمُ الْإِسْلامَ دیناً فَمَنِ اضْطُرَّ فی مَخْمَصَةٍ غَیرَ مُتَجانِفٍ لِإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحیمٌ.»

۲ـ۶. اثرپذیری گزاره‌ای

در اینجا گزاره به معنای عبارت و جمله است؛ خواه جملهٔ کامل و خواه جملهٔ ناقص به‌کار می‌رود. این نوع اثرپذیری خود به دوگونهٔ اقتباس و حل بخش‌پذیر است:

الف. اقتباس و تضمین

، اقتباس و تضمین در کتاب‌های بلاغی، دو نوع از تأثیرپذیری شناخته می‌شده است که از یکدیگر جدا بوده ولی ارتباط‌هایی که از برخی جهات این دو نوع اثرپذیری داشته‌اند، آن‌ها را به هم نزدیک کرده است. معنای لغوی اقتباس، پرتوی نور و فروغ گرفتن است که پاره‌ای از آتش بگیرند و آتش دیگر با آن روشن کنند و گرفتن علم و هنر و ادب، آموختن از دیگری را «اقتباس» می‌گفته‌اند.

نمونه‌ای از اقتباس حسین خوارزمی از قرآن کریم در دیوان شعری:

درخت آتشین عشقت اندر وادی ایمن انا الله بشنوی از وی اگر موسی عمرانی

اگر آتش فرو گیرد همه آفاق عالم را سمندروار ای عاشق در آتش رو به آسانی

«فَلَمَّا أَتاها نُودِی مِنْ شاطِئِ الْوادِ الْأَیمَنِ فِی الْبُقْعَةِ الْمُبارَکةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ یا مُوسی إِنِّی أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعالَمینَ!» (س ۲۸، قصص، آیهٔ ۳۰)

دیگر گفته شده که تضمین در علم بدیع عبارت است از این که «سخن و آیه و حدیث یا مصراع و بیتی یا عبارتی از شعر یا نوشتهٔ دیگری را در بین نوشتهٔ خود بیاورد؛ در صورتی که مشهور نباشد، نام گویندهٔ آن را نیز ذکر کند.» (حلبی، ۱۳۵۷: ۵۰) اقتباس و تضمین در تقسیم‌بندی‌های جدید، یکی به حساب آمده است.

یکی از رویکردهای شعر خوارزمی این است که او سعی می‌کند، آیات و احادیث را به‌عینه بدون کوچک‌ترین تغییری و حتی گاهی بخش زیادی را از آیه در شعرش منعکس کند.

از میان این اثرپذیری‌ها، برخلاف شاعران دیگر، «تضمین» آیات در شعر او فراوان به چشم می‌خورد. می‌توان گفت که بیشترین درصد اثرپذیری‌های او از جنس تضمین است و به‌صورت مستقیم از این سرچشمهٔ عظیم بهره گرفته است:

توانی آنکه نپرسی و هم ببخشایی تویی چو غافر عصیان و ارحم الرّحما

«قالَ رَبِّ اغْفِرْ لی وَ لِأَخی وَ أَدْخِلْنا فی رَحْمَتِک وَ أَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمینَ.» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱۵۱)

که بی امر و رضای حق سر مویی ازان مطلق نگردد شکوهای ظاهر جز آمنا و صدّقنا

«رَبَّنا آمَنَّا بِما أَنْزَلْتَ وَ اتَّبَعْنَا الرَّسُولَ فَاکْتُبْنا مَعَ الشَّاهِدینَ.» (س ۳، آل عمران، آیهٔ ۵۳)

گر امان یابند خلقان از فعالت کردگار بخشدت تشریف ان الله یحب المومنین

«وَ أَنْفِقُوا فی سَبیلِ اللَّهِ وَ لا تُلْقُوا بِأَیدیکمْ إِلَی التَّهْلُکة وَ أَحْسِنُوا إِنَّ اللَّهَ یحِبُّ الْمُحْسِنینَ.» (س ۲، البقره، آیهٔ ۱۹۵)

گر کنی احسان به خلقان تاجر امّید تو لایضیع آرد به ان الله اجر المحسنین

«وَ اصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لا یضیعُ أَجْرَ الْمُحْسِنینَ!» (س ۱۲، یوسف، آیهٔ ۱۱۵)

کوه ارادتم متزلزل نمی‌شود لَو بُسَّتِ الجِبالوَ لَو دکَّتِ السَّماء

الجبال: «وَ بُسَّتِ الْجِبالُ بَسًّا.» (س ٥٦، واقعه، آیهٔ ۵)

السماء: «کلاَّ إِذا دُکتِ الْأَرْضُ دکا دکا.» (س ۸۹، فجر، آیهٔ ۲۱)

گر ره بری به آیهٔ اوفو بعهدکم دانی مقام اهل وفا در چه پایه است

«وَ أَوْفُوا بِعَهْدِ اللَّهِ إِذا عاهَدْتُمْ وَ لا تَنْقُضُوا الْأَیمانَ بَعْدَ تَوْکیدِها وَ قَدْ جَعَلْتُمُ اللَّهَ عَلَیکمْ کفیلاً إِنَّ اللَّهَ یعْلَمُ ما تَفْعَلُونَ!» (س ١٦، النحل، آیهٔ ۹۱)

گفته الیوم اَکمَلتُ لَکُم دین الهدی آن زمان کین رحمت فهداه اهدی کرده‌ای

«حُرِّمَتْ عَلَیکمُ الْمَیتَة وَ الدَّمُ وَ لَحْمُ الْخِنْزیرِ وَ ما أُهِلَّ لِغَیرِ اللَّهِ بِهِ وَ الْمُنْخَنِقَة وَ الْمَوْقُوذَة وَ الْمُتَرَدِّیةوَ النَّطیحَة وَ ما أَکلَ السَّبُعُ إِلاَّ ما ذَکیتُمْ وَ ما ذُبِحَ عَلَی النُّصُبِ وَ أَنْ تَسْتَقْسِمُوا بِالْأَزْلامِ ذلِکمْ فِسْقٌ الْیوْمَ یئِسَ الَّذینَ کفَرُوا مِنْ دینِکمْ فَلا تَخْشَوْهُمْ وَ اخْشَوْنِ الْیوْمَ أَکمَلْتُ لَکمْ دینَکمْ وَ أَتْمَمْتُ عَلَیکمْ نِعْمَتی وَ رَضیتُ لَکمُ الْإِسْلامَ دیناً فَمَنِ اضْطُرَّ فی مَخْمَصَة غَیرَ مُتَجانِفٍ لِإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحیمٌ.» (س ۵، مائده، آیهٔ ۳)

ما رمیت اذ رمیت لیکن الله رمی خلعتی بر قدّ تو بس جست و زیبا آمده

«فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَ لکنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَ ما رَمَیتَ إِذْ رَمَیتَ وَ لکنَّ اللَّهَ رَمی وَ لِیبْلِی الْمُؤْمِنینَ مِنْهُ بَلاءً حَسَناً إِنَّ اللَّهَ سَمیعٌ عَلیمٌ.» (س ۸، انفال، آیهٔ ۱۷)

هرکجا رایت علم افراشته از روی نصر رایت فتح آیت انّا فتحنا آمده

«إِنَّا فَتَحْنا لَک فَتْحاً مُبیناً!...» (س ٤٨، الفتح، آیهٔ ۱)

ساقیا! به هر چارهٔ مخمور اسق خمراه مزاجها کافور

«إِنَّ الْأَبْرارَ یشْرَبُونَ مِنْ کأْسٍ کانَ مِزاجُها کافُوراً.» (س ٧٦، انسان، آیهٔ ۵)

نفخت فیه من روح آشکاره ز تست هم قوهای بر خود نظاره

«فَإِذا سَوَّیتُهُ وَ نَفَخْتُ فیهِ مِنْ رُوحی فَقَعُوا لَهُ ساجِدینَ.» (س ۱۵، الحجر، آیهٔ ۲۹)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ شهریور تا ۱ مهر ۱۴۰۴
www.uma.ac.ir

خدا دان ملک ملکش مالک آمد حقیقت کل شیء هالک آمد

«وَ لا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلهاً آخَرَ لا إِلهَ إِلاَّ هُوَ کلُّ شَیءٍ هالِک إِلاَّ وَجْهَهُ لَهُ الْحُکمُ وَ إِلَیهِ تُرْجَعُونَ!» (س ۲۸، قصص، آیهٔ ۸۸)

ب. حلّ

گاهی شاعر در استفاده از آیات و احادیث در شعرش، به‌دلیل وزن و قافیه به‌شدت در تنگنا قرار می‌گیرد و گاهی هم میل و اشتیاقش از سوی دیگر او را برمی‌انگیزاند تا برای زینت بخشیدن به سخن خویش با آیات و احادیث بیش از پیش در آن‌ها دخل و تصرف کند؛ چه بسا ساختار اصلی آن‌ها را از هم بپاشاند. «دستکاری در حد پاشاندن ساخت و بافت آیه و حدیث در زبان ادب، حلّ و تحلیل خوانده می‌شود.» (راستگو، ۱۳۹۳: ۳٤)

یکی دیگر از اصالت‌های سبکی خوارزمی، اثرپذیری گزاره‌ای از نوع حلّ است که شاعر با دخل و تصرفاتی از آیات و احادیث استفاده می‌کند. خوارزمی در این بررسی، کلمات برگرفته را از آیه به‌صورت پراکنده در بیت می‌آورد که در جامعهٔ آماری می‌توان گفت؛ N درصد جلوه‌های قرآنی گزاره‌های شاعر از نوع حلّ است. گاه دو کلمه از آیه را در کنار هم استفاده می‌کند. گاه کلمات را به صورت پراکند، در چند جای ابیات می‌آورد.

آشیانش سدره و جاروب پرّ جبرئیل جبرئیل این سدره یابد بس بود بی‌منتها

«عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهی.» (س ۵۳، النجم، آیهٔ ١٤)

موی عنبرسای تو تعبیر واللّیل آمده روی روح‌افزای تو تعبیر سرّ والضّحی

«وَ الشَّمْسِ وَ ضُحاها، واللیل إذا...» (س ۹٦، شمس، آیهٔ ۱ و ۲)

ای جان جهان مهر تو از فطرت دنیا گردیده مخمّر به کُل طینت اشیا

«وَ لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسانَ مِنْ سُلالَةٍ مِنْ طِینٍ.» (س ۲۳، مؤمنون، آیهٔ ۱۲)

نوری اگر از مشرق عرفان دهدت دست منسوب تو باشد به حقیقت ید بیضا

«وَ نَزَعَ یدَهُ فَإِذا هِی بَیضاءُ لِلنَّاظِرِینَ.» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱۰۸)

ما ظلومیم و جهول از احتمال بار یار گرچه رسواییم یا رب! نی تو رسوا کرده‌ای

از جمال یار کی ترسیم چون تو از کرم حمل ما را صد تلافی از حملنا کرده‌ای

«إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمانَةَ عَلَی السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ الْجِبالِ فَأَبَینَ أَنْ یحْمِلْنَها وَ أَشْفَقْنَ مِنْها وَ حَمَلَها الْإِنْسانُ إِنَّهُ کانَ ظَلُوماً جَهُولاً.» (س ۳۳، الأحزاب، آیهٔ ۷۲)

بر قد قدت لباس صافی لولاک چیست وز لعمرک بر سرت تاج معلّا آمده

رتبهٔ علیای قرب قاب قوسین از قیاس گاه معراج تو منزلگاه ادنی آمده

«... ثُمَّ دَنا فَتَدَلَّی... فَکانَ قابَ قَوْسَینِ أَوْ أَدْنی.» (س ۵۳، النجم، آیات ۸ و ۹) «لَعَمْرُک إِنَّهُمْ لَفی سَکرَتِهِمْ یعْمَهُونَ!» (س ١٦، الحجر، آیهٔ ۷۲)

گه چو آدم در بهشتش جا دهد گه به فرقش تاج کرّمنا نهد

«وَ لَقَدْ کرَّمْنا بَنی آدَمَ وَ حَمَلْناهُمْ فِی الْبَرِّ وَ الْبَحْرِ وَ رَزَقْناهُمْ مِنَ الطَّیباتِ وَ فَضَّلْناهُمْ عَلی کثِیرٍ مِمَّنْ خَلَقْنا تَفْضِیلاً.» (س ۱۷، الأسراء، آیهٔ ۷۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

گر نبودی با وی «اِستَکبَر» قرین کی شدی مطرود و مردود و لعین

«... اِستَکبَرَ وَ کان مِن الکافِرین.»

یکی بودی در آخر در یکیای به نزدم قل هو الله بی‌شکیبی

«قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ.» (س ۱۱۲، اخلاص، آیهٔ ۱)

علی جوی از علی دریاب اسرار ز لا اعبد بدان اسرار آن یار

«لا أَعْبُدُ ما تَعْبُدُونَ.» (س ۱۰۹، کافرون، آیهٔ ۲)

قل الروح است امر من نهانی در آ تا سرّم اینجا باز دانی

«یسْئَلُونک عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّی وَ ما أُوتِیتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلیلاً!» (س ۱۷، الأسراء، آیهٔ ۸۵)

به صورت لیل معنی ذات بنگر تو نحن اقرب از آیات بنگر

«وَ نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَیهِ مِنْکمْ وَ لکنْ لا تُبْصِرُونَ و ما از شما به او نزدیک‌تریم ولی نمی‌بینید!» (س ٥٦، واقعه، آیهٔ ۸۵)

۲ـ۷. وام‌گیری

ترکیبات قرآنی و احادیث، ساختار عربی خود را در این شیوه حفظ کردند و بدون دگرگونی و اندک تغییرات لفظی یا معنوی بدون آسیب رساندن به ساختار عربی آن به زبان و ادب فارسی راه یافته است؛ مانند:

گه چو آدم در بهشتش جا دهد گه به فرقش تاج کرّمنا نهد

«وَ لَقَدْ کرَّمْنا بَنی آدَمَ وَ حَمَلْناهُمْ فِی الْبَرِّ وَ الْبَحْرِ وَ رَزَقْناهُمْ مِنَ الطَّیباتِ وَ فَضَّلْناهُمْ عَلی کثیرٍ مِمَّنْ خَلَقْنا تَفْضیلاً.» (س ۱۷، الأسراء، آیهٔ ۷۰)

تو این کشتی هستی را به بحر نیستی افکن که ملّاح بقا گوید که بسم الله مجریها

«وَ قالَ ارْکبُوا فی‌ها بِسْمِ اللَّهِ مَجْراها وَ مُرْساها إِنَّ رَبِّی لَغَفُورٌ رَحیمٌ» او گفت: «به نام خدا بر آن سوار شوید! و هنگام حرکت و توقف کشتی، یاد او کنید که پروردگارم آمرزنده و مهربان است!» (س ۱۱، هود، آیهٔ ٤۱)

۲ـ۸. ترجمه

این مورد از تأثیرپذیری در زیرمجموعهٔ تأثیرپذیری واژگانی قرار دارد؛ به همین مناسبت، شاعر در این شیوه از واژهٔ پارسی‌شدهٔ ترکیبات قرآنی و حدیثی بهره می‌برد و ترجمهٔ کامل آیه در این دسته مستثنی است؛ مانند:

ذات با جود و سجودش بود از ابنای نوح کشتیش زان یافت بر جودی محلّ استوا

«وَ قیلَ یا أَرْضُ ابْلَعی ماءَک وَ یا سَماءُ أَقْلِعی وَ غیضَ الْماءُ وَ قُضِی الْأَمْرُ وَ اسْتَوَتْ عَلَی الْجُودِی وَ قیلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ الظَّالِمینَ.» (س ۱۱، هود، آیهٔ ٤٤)

چون یکی بود از دعاگویان جان او خلیل آتش نمرود بر وی گشت باغ دلگشا

«قُلْنا یا نارُ کونی بَرْداً وَ سَلاماً عَلی إِبْراهیمَ.» (س ۲۱، انبیاء، آیهٔ ٦۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

اولین و آخرین چون از کمالش واقفند از کمالش بهره‌ای می‌خواست موسی در دعا

«قالَ یا مُوسی إِنِّی اصْطَفَیْتُک عَلَی النَّاسِ بِرِسالاتی وَ بِکلامی فَخُذْ ما آتَیْتُک وَ کنْ مِنَ الشَّاکرینَ.» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱٤٤)

طایفاتی را که از آفات گیتی خایفند چون حریم کعبهٔ دایم مأمن و ملجاست این

«وَ إِذْ جَعَلْنَا الْبَیتَ مَثابَة لِلنَّاسِ وَ أَمْناً وَ اتَّخِذُوا مِنْ مَقامِ إِبْراهیمَ مُصَلًّی وَ عَهِدْنا إِلی إِبْراهیمَ وَ إِسْماعیلَ أَنْ طَهِّرا بَیتِی لِلطَّائِفینَ وَ الْعاکفینَ وَ الرُّکعِ السُّجُودِ!» (س ۲۵، نور، آیهٔ ۱۲۵)

نه تو را زن رفیق خواهد بود نه تو را مال هم‌سفر باشد

«لَنْ تَنْفَعَکمْ أَرْحامُکمْ وَ لا أَوْلادُکمْ یوْمَ الْقِیامَة یفْصِلُ بَینَکمْ وَ اللَّهُ بِما تَعْمَلُونَ بَصیرٌ.» (س ٦۰، الممتحنة، آیهٔ ۳)

از وجود و عدم دهر چه جویی جایی که بجز ذات خدا هیچ نباشد موجود

«لا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلها آخَرَ لا إِلهَ إِلاَّ هُوَ کلُّ شَیءٍ هالِک إِلاَّ وَجْهَهُ لَهُ الْحُکمُ وَ إِلَیهِ تُرْجَعُونَ!» (س ۲۸، قصص، آیهٔ ۸۸)

پیوسته سجده گاه ملک بودمی اگر زیر سم سمند تو من خاک گشتمی

«وَ لَقَدْ خَلَقْناکمْ ثُمَّ صَوَّرْناکمْ ثُمَّ قُلْنا لِلْمَلائِکة اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلیسَ لَمْ یکنْ مِنَ السَّاجِدینَ.» (س ۱۵، الحجر، آیهٔ ۳۱)

گه چو آدم در بهشتش جا دهد گه به فرقش تاج کرّمنا نهد

«وَ یا آدَمُ اسْکنْ أَنْتَ وَ زَوْجُک الْجَنَّة فَکلا مِنْ حَیثُ شِئْتُما وَ لا تَقْرَبا هذِهِ الشَّجَرَة فَتَکونا مِنَ الظَّالِمینَ!» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۱۹)

گه براندازد بهشتش در گناه هست زو درقبول آن پادشاه

«قالَ اهْبِطُوا بَعْضُکمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَ لَکمْ فِی الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَ مَتاعٌ إِلی حینٍ.» فرمود: «(از مقام خویش)، فرود آیید در حالی که بعضی از شما نسبت به بعض دیگر دشمن خواهید بود! (شیطان دشمن شماست و شما دشمن او!) و برای شما در زمین، قرارگاه و وسیلهٔ بهره‌گیری تا زمان معینی خواهد بود.» (س ۷، الأعراف، آیهٔ ۲٤)

نفس و شیطان چون بهم یاور شدند لاجرم خلقان چنین کافر شدند

«إِنَّ الشَّیطانَ لَکمْ عَدُوٌّ فَاتَّخِذُوهُ عَدُوًّا إِنَّما یدْعُوا حِزْبَهُ لِیکونُوا مِنْ أَصْحابِ السَّعیرِ!» (س ۳۵، فاطر، آیهٔ ٦)

حقیقت آنچه او داند تو دانی که او را یار غاری و تو دانی

«إِلاَّ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذینَ کفَرُوا ثانِی اثْنَینِ إِذْ هُما فِی الْغارِ إِذْ یقُولُ لِصاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَکینَتَهُ عَلَیهِ وَ أَیدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْها وَ جَعَلَ کلِمَة الَّذینَ کفَرُوا السُّفْلی وَ کلِمَة اللَّهِ هِی الْعُلْیا وَ اللَّهُ عَزیزٌ حَکیمٌ!» (س ۱۵، الحجر، آیهٔ ٤۰)

۲ـ۹. گزاره‌های مذهبی

مذلّت غیبت

مگوی غیبت مردم که این هنر نه صوابست مرو به راه جهالت کزین طریقه عتابست

«یا أَیها الَّذینَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا کثیراً مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَ لا تَجَسَّسُوا وَ لا یغْتَبْ بَعْضُکمْ بَعْضاً أَ یحِبُّ أَحَدُکمْ أَنْ یأْکلَ لَحْمَ أَخیهِ میتاً فَکرِهْتُمُوهُ وَ اتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَحیمٌ!» (س ٤۹، الحجرات، آیهٔ ۱۲)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۰ و ۳۱ شهریور ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دوری از هواهای نفسانی

عزیز من نفس جان خود ز چنگ هواها خلاص‌کن که من و مایی تو محض

«وَ ما أُبَرِّئُ نَفْسی إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلاَّ ما رَحِمَ رَبِّی إِنَّ رَبِّی غَفُورٌ رَحیمٌ.» (س ۱۲، یوسف، آیهٔ ۵۳)

قدرت مطلق الهی

گر بسوزم در وفایت جان نثار مهر تو ور بمیرم در غمت الحکم لله الکریم

«وَ قالَ یا بَنِی لا تَدْخُلُوا مِنْ بابٍ واحِدٍ وَ ادْخُلُوا مِنْ أَبوابٍ مُتَفَرِّقَةٍ وَ ما أُغْنی عَنْکُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَیءٍ إِنِ الْحُکمُ إِلاَّ لِلَّهِ عَلَیهِ تَوَکلْتُ وَ عَلَیهِ فَلْیتَوَکلِ الْمُتَوَکلُونَ» و «هنگامی که می‌خواستند حرکت کنند، یعقوب!» (س ۱۹، مریم، آیهٔ ٦۷)

توبه

حاش ولله کز جفا و قصد این دونان شوم ناامید از رحمتت استغفر الله العظیم

«وَ اسْتَغْفِرِ اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ کانَ غَفُوراً رَحیماً.» (س ٤، نساء، آیهٔ ۱۰٦)

از غم تقصیر دایم اشک ریز توبه کن وندر جناب حق گریز

«أَ لَمْ یعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ هُوَ یقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبادِهِ وَ یأْخُذُ الصَّدَقاتِ وَ أَنَّ اللَّهَ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحیمُ.» (س ۹، توبه، آیهٔ ۱۰٤) «وَ هُوَ الَّذی یقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبادِهِ وَ یعْفُوا عَنِ السَّیئاتِ وَ یعْلَمُ ما تَفْعَلُونَ.» (س ٤۲، شوری، آیهٔ ۲۵)

علم واسعهٔ الهی

توبی عالم السرّ و خلّاق عالم چه حاجت به پیش تو تعریف حالم

«وَ إِنْ تَجْهَرْ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ یعْلَمُ السِّرَّ وَ أَخْفی.» (س ۲۵، فرقان، آیهٔ ٦)

مراقبت از نفس و وسوسهٔ شیطان

نفس و شیطان چون بهم یاور شدند لاجرم خلقان چنین کافر شدند

«إِنَّ الشَّیطانَ لَکمْ عَدُوٌّ فَاتَّخِذُوهُ عَدُوًّا إِنَّما یدْعُوا حِزْبَهُ لِیکونُوا مِنْ أَصْحابِ السَّعیرِ.» (س ۳۵، فاطر، آیهٔ ٦)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۱۰. گزارهٔ تفسیر و تأویل

این نوع گزاره بیشتر در متن‌های دینی و مذهبی و عرفانی کاربرد دارد. پیدا کردن این شاهدمثال‌ها در دیوان خوارزمی، خود کاویدنی دیگر را می‌طلبد که در حوصلهٔ این مقاله نیست. برجسته‌ترین شاهدمثال، قصیده‌ای طولانی است که همهٔ ابیات آن کامل در تفسیر و توضیح آیهٔ «وَ سَقاهُمْ رَبُّهُمْ شَراباً طَهُوراً» است که در اصل عنوان این قصیده در دیوان حسین خوارزمی با نام همین عبارت قرآنی است که آیهٔ شریفه کامل در زیر آمده است:

«عالِیهُمْ ثِیابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَ إِسْتَبْرَقٌ وَ حُلُّوا أَساوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَ سَقاهُمْ رَبُّهُمْ شَراباً طَهُوراً.» بر اندام آن‌ها [بهشتیان] لباس‌هایی است از حریر نازک سبز رنگ و از دیبای ضخیم و با دستبندهایی از نقره آراسته‌اند و پروردگارشان شراب طهور به آنان می‌نوشاند! (س ۷٦، انسان، آیهٔ ۲۱)

۳. نتیجه‌گیری

کمال‌الدین حسین خوارزمی، شاعر مسلمان و شریعتمدار با اندیشه‌های والای عرفانی بر تارک ادبیات فارسی قرن نهم می‌درخشد؛ چراکه تسلطش بر مفاهیم قرآنی و عرفانی آشکار است. جلوه‌های اثرپذیری فراوان وی از قرآن و حدیث در متن دیوانش جاری و پیوسته است. با نگاهی اجمالی به وضوح کاربرد و اشارات مستقیم و غیرمستقیم وی را به آیات کریمه و مفاهیم قرآنی، رخدادها وگزاره‌های مذهبی به‌راحتی می‌توان تشخیص داد. تبحر او بر احکام شرع و عرفان اسلامی که آبشخور اصلی اندیشه‌های اوست و نیز استفادهٔ ماهرانه از همهٔ شگردهای شاعری در کاربرد این شیوه‌ها و تنوع گزاره‌ها، زیبایی این سبک شعری - که مختص گویندگان سبک تلفیق در آن دورهٔ شعری (قرن نهم) – را نه‌تنها صد چندان کرده است؛ بلکه اصالت شعری و سبک وی را به نمایش می‌گذارد.

دربارهٔ استفاده از شیوه‌های کاربرد و اثرپذیری شعری‌اش از قرآن می‌توان گفت از همهٔ این شگردها هنرمندانه استفاده کرده است و گاهی چند شیوه را در یک بیت می‌بینیم. از میان آن‌ها تمایل شاعر به استفاده از تضمین و اقتباس و استفاده از تلمیحات و رخدادهای مذهبی بیش از سایرین است. این نوع اثرپذیری با بیشترین فراوانی در همهٔ دیوانش به چشم می‌خورد. همچنین او از انواع دیگر اثرپذیری‌های گزارشی و گزاره‌ای مثل تفسیر، ترجمه، وام‌گیری و... اندک و بیش استفاده کرده است. همچنین رغبت و تمایل شاعر در به‌کار بردن آیات به‌عینه به همان صورت عبارات عربی در اشعار نمایان است؛ به‌ویژه اقتباس از نوع حلّ. به‌طورکلی اغلب جلوه‌های قرآنی در اشعار وی به ترتیب از نوع واژگانی، تلمیحی و گزاره‌ای و مقداری هم گزارشی است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

منابع

- ***قرآن کریم***
- ***نهج‌البلاغه***
- ***نهج‌الفصاحه***
- حلبی، علی‌اصغر (۱۳۹۸). ***تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی***، تهران: اساطیر.
- خوارزمی، حسین بن حسن (۱۳۹۶). ***تصحیح دیوان حسین خوارزمی***، به تصحیح مریم غفوریان، رسالهٔ دکتری، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).
- ـــــــــــــــ (۱۳۸٤). ***جواهرالاسرار و زواهر الانوار***، به تصحیح محمدجواد شریعت، تهران: اساطیر.
- دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۸٤). ***فهرست کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران***، جلد ۱۰، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- راستگو، سیّدمحمد (۱۳۹۳). ***تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- صدرایی خویی، علی (۱۳۷۷). ***فهرست نسخ خطی کتابخانهٔ ملی***، جلد ۳۷، قم: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.
- طاهری، حمید و غفوریان، مریم (۱٤۰۰). «پژوهشی در صحت انتساب دیوان خوارزمی با استفاده از سبک‌شناسی لایهٔ واژگانی و ایدئولوژیک»، ***فصلنامهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی***، ۸ (۲۲)، صص ۹۱ -۱۱٤.
- طباطبایی، سیدمحمد (۱۳۸٦). ***فهرست نسخه‌های خطی کتابخانهٔ مجلس***، چاپ اول، تهران: انتشارات کتابخانهٔ مجلس.
- عبدالباقی، محمدفؤاد (۱۳۸٤). ***المعجم‌المفهرس لالفاظ قرآن کریم***، تهران: انتشارات اسلامی.
- غفوریان، مریم؛ طاهری، حمید؛ انصاری، قاسم (۱۳۹٦). «دیوان اشعار حسین خوارزمی، معرفی نسخه‌های خطی آن»، ***نامهٔ فرهنگستان***، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۲ (پیاپی ٦۲)، صص ۱ - ۱۲.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- منزوی، احمد (۱۳٦۳). ***فهرست مشترک نسخه‌های پاکستان***، جلد سوم، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- ـــــــــــ (۱۳٤۹). ***فهرست نسخه‌های خطی***، ج ۱ و ۲ و ۳ و ٦، تهران: مؤسسه فرهنگی منطقه‌ای.
- ـــــــــــ (۱۳۸۲). ***فهرستوارهٔ کتاب‌های فارسی***، جلد سوم، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی چرخهٔ اساطیری سیمرغ
در متون آیینی، پهلوی، حماسی، فلسفی و عرفانی

زهرا عسگری
دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
zasgari199@gmail.com

چکیده

چرخهٔ تکرار اساطیری را در میان اساطیر ایرانی بیشتر از همه در اسطورهٔ سیمرغ شاهد هستیم که قوالب و اشکال تازه‌ای را بنا به استعداد زمانه با نظم و توالی بی‌نظیری، تجربه و در نهایت تکرار می‌کند. سیمرغ اسطوره‌ای مهری و نمادی از خداست که در اوستا، نمایندهٔ طبقاتی چون جانوران، آدمیان و فروهران است که در عصر اسلامی و در متون پهلوی، شاهنامه و پهلوانی، رمزی از خداوند مهر می‌شود که در قالب یک پرنده تجلی یافته است و همچنین نمادی از موبد و آموزگار فرزانه‌ای است که نقش توتمی فرشتهٔ نگهبان را هم داراست. سیمرغ در دامان فلسفه دوباره به نمادی از فرشتهٔ جبرئیل و انسان کامل تبدیل می‌شود و درنهایت در عرفان به‌عنوان رمزی از حضرت حق به‌کار می‌رود و این‌گونه شاهد هستیم که خویشکاری‌های سیمرغ در تمامی ساحت‌ها تکرارپذیر است. اسطورهٔ سیمرغ در آیین مهرپرستی در اوج تکامل است که در بستر حماسه با دگردیسی تحول و حتی تنزّل مواجه می‌شود. حسی‌ترین تصاویر از سیمرغ در ساحت حماسه ارائه می‌شود که حمایت همه جانبهٔ او از زال، نوعی بازنمایی نقش خدایان در حمایت از ایرانیان است که بدین شکل دگردیسی پیدا کرده است. این اسطوره در دامان عرفان با دگردیسی تکرار، همان خویشکاری نخست اسطوره‌ای برایش تداوم می‌یابد؛ ازاین‌رو سیمرغ آیینی در حماسه‌ها، اسطوره‌ای قابل تجسم است که در عرفان برای بیان مفاهیم کاملاً انتزاعی به‌کار گرفته شده است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: اسطوره، سیمرغ، مهرپرستی، متون زرتشتی، حماسه، فلسفه، عرفان.

۱. مقدمه

سیمرغ اسطوره‌ای جانوری است؛ اما برخلاف سایر اساطیر نظیر شیر و گاو، مصداقی بیرونی در طبیعت ندارد و همچون اژدها موجودی خیالی است که همین ماهیت انتزاعی سبب دگردیسی بیشتر این اسطوره نسبت به سایر اساطیر شده است. نبود تصویری ثابت و طبیعی از این اسطوره سبب شده است تا در دوره‌های مختلف شاهد ارائهٔ اسطورهٔ سیمرغ در چهره‌هایی گوناگون باشیم که گاه در شکلی مرکّب از چند جانور به تصویر کشیده شده و حتی گاه گزارش‌های انسانی و خدایی از آن ارائه شده است.

سیمرغ به‌عنوان کهن‌ترین و اصیل‌ترین اسطورهٔ جانوری در ایران با آنکه در طی ادوار مختلف به‌سبب خویشکاری‌های متعدد در قوالبی متنوع امکان بروز و تجلی یافته؛ اما نزد ایرانیان بیشتر در قالب یک پرندهٔ اسرارآمیز و نیرومند و در عین حال خردمند و فرزانه

تداعی یافته است و در مهم‌ترین و برجسته‌ترین متن حماسی ایرانیان، یعنی شاهنامه و در منطق‌الطیر عطار به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین متون عرفانی، در هیئت پرنده‌ای شگفت‌انگیز و مینوی به ایفای نقش حماسی و عرفانی خویش پرداخته است؛ اما سیمرغ در این میان در متونی که حلقهٔ واسط این انتقال هستند نیز حضور پیدا کرده است که نشان می‌دهد سیمرغ اسطوره‌ای پرتکرار و منعطف است که در هر متن و ساحتی ورود می‌کند؛ اما با وجود اصالت و اهمیت، از متون و ساحت‌های مختلف این ادوار نیز متأثر گشته است، تحولات متفاوتی را تجربه می‌کند که در این پژوهش در یک سیر خطی و تاریخی به‌دنبال ارائهٔ تصویری جامع از سیمرغ در متون ادوار مختلف هستیم تا چرخهٔ تغییرات این اسطوره را از آغاز تا متون عرفانی نقد و بررسی کنیم که به همین منظور سیر دگردیسی این اسطوره را از آیین مهرپرستی آغاز می‌کنیم و تغییرات این اسطوره را در ادامه در اوستا و متون پهلوی گزارش می‌دهیم و سپس روند تحولات سیمرغ را با ورود به عصر اسلامی در متون حماسی، پهلوانی و فلسفی بررسی و درنهایت تصویر سیمرغ را در آیینهٔ متون عرفانی واکاوی خواهیم کرد. روش تحقیق این مقاله، توصیفی- تحلیلی است که براساس رویکرد درون‌متنی به بررسی تحولات اسطورهٔ سیمرغ در متون ادوار مختلف می‌پردازد. روش گردآوری اطلاعات هم براساس استفاده از منابع کتابخانه‌ای است که به مدد ابزاری چون فیش، تدوین و مهیا شده است. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات نیز براساس روش تحلیل محتواست که بر استنتاج از اطلاعاتی استوار است که از مطالعه و بررسی نقش و حضور اسطورهٔ سیمرغ در متون آیینی، پهلوی، پهلوانی، حماسی، فلسفی و عرفانی به دست آمده است که با ارائهٔ شاهدمثال‌هایی متعدد اعم از نظم و نثر همراه است.

در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخی برای این سؤال هستیم که اسطورهٔ سیمرغ در ادوار، متون و ساحت‌های مختلف چه تغییرات، تحولات و فراز و نشیب‌هایی را تجربه کرده است؟ و آیا توانسته است خویشکاری‌های اساطیری خویش را در این سیر بازیابد؟

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

به دلیل نقش و جایگاه خاص اسطورهٔ سیمرغ از دیرباز آثاری متعدد اعم از کتاب، مقاله و... موضوعات و مباحثی را با توجه به حضور اسطورهٔ سیمرغ در متون ادبی مختلف بررسی کرده‌اند؛ اما تاکنون اثری مستقل و ویژه، سیر دگردیسی و تحولات خطی این اسطوره را کامل تحلیل و بررسی نکرده است و علاوه‌براین، رویکرد اصلی پژوهش حاضر نشان دادن چرخهٔ تکرار اساطیری سیمرغ در متون ادوار متأخر است که هیچ یک از پژوهش‌های مذکور، این موضوع را طرح و بسط نداده است؛ اما با وجود این در این بخش به مهم‌ترین و نزدیک‌ترین آثاری که در این زمینه شکل گرفته‌اند، اشاره‌ای خواهیم داشت که به دلیل حجم زیاد منابع دست اول در بحث سیمرغ از نقل مبسوط همهٔ آن‌ها چشم‌پوشی می‌کنیم و مخاطبان را برای آشنایی بیشتر مآخذ در این زمینه به فهرست پایانی کتابنامه ارجاع می‌دهیم.

مقاله‌ای باعنوان «بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی، حماسی و عرفانی» (۱۳۸۲) از فریناز فربد و فهمیه سهیلی‌راد، سیر خویشکاری‌های سیمرغ را در گذر از شاهنامه تا رسیدن به منطق‌الطیر مطالعه و تفاوت‌های آن دو را در اندیشهٔ ایرانی، اسلامی و یونانی نقد و بررسی کرده است.

مقاله‌ای نیز با نام «سیمرغ از اسطوره تا عرفان» (۱۳۸٦) از مهناز بازگیر، حوزهٔ بررسی خود را از اوستا آغاز کرده که بحث نقش و جایگاه خاص سیمرغ در مهرپرستی، کامل در آن مسکوت مانده است.

مقالهٔ دیگری هم در این زمینه وجود دارد باعنوان «تحولات اسطورهٔ سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان براساس شاهنامهٔ فردوسی و منطق‌الطیر عطار» (۱۳۹۱) از علی دهقان و دادرس محمدی که فقط این تحولات را در یک متن حماسی و عرفانی بررسی کرده است و سایر آثار ادبی را در این زمینه مغفول گذاشته است.

مقاله‌ای هم باعنوان «از سیمرغ اوستا تا سیمرغ بلورین» (۱۳۹۲) از فریده داوودی مقدم و زهرا عسگری، سیر حضور اسطورهٔ سیمرغ را در متون ادبی مختلف بررسی کرده که تأکید بیشتر آن بر دورهٔ معاصر است.

۲. بحث و بررسی

۲ - ۱. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی سیمرغ در مهرپرستی

بیشتر پژوهش‌های موجود دربارهٔ سیمرغ، با استناد به متون و منابع مکتوب، سرآغاز حضور این اسطوره را از اوستا پیگیری می‌کنند، حال آنکه باید برای اسطورهٔ سیمرغ، قدمتی بسیار کهن‌تر از عصر زرتشتی قائل شد. حضور اسطورهٔ سیمرغ به عهد مهرپرستی در ایران بازمی‌گردد و منابعی مکتوب و قابل توجه از این دوره در دست نیست؛ اما از برخوردی که با این اسطوره در اوستا و سایر متون زرتشتی صورت گرفته است، می‌توان انتساب این اسطوره را به دورهٔ مهرپرستی اثبات کرد.

با وجود تمام تلاش‌های شخص زرتشت، موبدان و متعصبان زرتشتی در از بین بردن نمادهای مهری که می‌تواند یکی از مهم‌ترین دلایل فقدان منابع مکتوب در باب مهرپرستی در ایران باشد، درنهایت خدای بزرگ مهر با مهم‌ترین و برجسته‌ترین نمادهایش به اوستای متأخر راه پیدا کرده است؛ اما با تنزّل در مقام یک ایزد و یا یک فرشته به حیات اساطیری خود ادامه داده که این موضوع در تلاشی کامل هویدا است که در اوستا برای معرفی سیمرغ در قالب یک پرندهٔ عادی و یا انسان معتقد زرتشتی صورت گرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، منابع مکتوب قابل توجهی از مهرپرستی در ایران در دست نیست و بیشتر تحقیقات در این زمینه از روی نگاره‌ها و نقوش مهری باقی‌مانده در تندیس‌ها و مهرابه‌ها انجام می‌شود؛ اما در این گونه از آثار نیز نقشی از حضور سیمرغ در مراسم آیینی مهرپرستان به چشم نمی‌خورد و در مهم‌ترین نقوش مهری نظیر قربانی کردن گاو نیز شاهد حضور جانورانی چون مار و خروس هستیم؛ اما اثری از سیمرغ نیست که این موضوع هم نشان‌دهندهٔ رازآمیزی ماهیت انتزاعی سیمرغ در آیینی بدوی چون مهرپرستی است و هم نشان‌دهندهٔ این نکتهٔ مهم است که درواقع سیمرغ تجلی دیگری از خدای مهر در نزد ایرانیان است که مهم‌ترین نمایندهٔ خدای مهر و تجسمی از خود میتراست که این موضوع در خویشکاری‌های مشترک سیمرغ و خدای مهر کامل مشهود است.

www.anjomanfarsi.ir

براساس بندهای ۱۳، ۵۰ و ۵۱ مهریشت «جایگاه خدای مهر بر فراز کوه البرز است.» (پورداوود، ۱/۱۳۷۷: ٤۲۹)؛ جایی که سیمرغ در شاهنامه در آن آشیان خواهد گرفت. زال نیز آشکارا سیمرغ را خداوند مهر خطاب می‌کند. در میان پرندگان اساطیری «سیمرغ از پرندگان مهری است که او را می‌توان در شمار مرغان خورشیدی آورد.» (موسوی، ۱۳۸۸: ۱۸۹) سیمرغ در مهرپرستی به‌عنوان نمادی مهری حتی نمایندهٔ خود خدای مهر است؛ زال و رستم نیز منتسب به آیین مهرپرستی هستند که بر این اساس «مهرپرستیِ خاندان زال یکی از دلایل حذف نام آنان از اوستا است.» (رضی، ۱۳۸۰: ٤۳۸) سیمرغ به‌عنوان اسطوره‌ای مهری، حامی خاندان زال است که به همین سبب در مبارزه با اسفندیار به‌عنوان مبلغ آیین بهی در کنار زال و رستم صف‌آرایی می‌کند.

اگر به ترکیب سیمرغ اوستایی دقت کنیم، متوجه خواهیم شد که علاوه بر آنکه «سئن» در ترکیب «مرغوسئنه» به معنای مرغ شاهین است، به معنی خورشید نیز به‌کار رفته است؛ زیرا که «واژهٔ سئنه و از آن «سن» و «سین» به معنای خورشید، از ریشهٔ کهن هندواروپایی بر جای مانده است که با واژهٔ ((sunدر انگلیسی و (sonne) در آلمانی پیوند دارد که به معنی خورشید است.» (غرب، ۱۳۸٤: ۵۵) اگر سین را نیز همان شاهین یا عقاب ترجمه کنیم، باید یادآور شد که شاهین و عقاب از مهم‌ترین نمادهای مقدس مهری هستند که «سمبل خورشیدند و در آیین مهرپرستی جنبهٔ تقدس دارند.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۹۷–۱۹۸) در اوستا نیز انتساب سیمرغ به آیین مهرپرستی به‌کلی روشن است؛ اما از میان مهم‌ترین مصادیق سیمرغ به‌عنوان خدای مهر در اوستا، شاهد تنزّل آن در جایگاه یک پرنده هستیم که از تلاش زرتشتیان در بخشیدن چهرهٔ جانوری و ملموس به سیمرغ حکایت دارد.

۲ - ۲. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی سیمرغ در اوستا و متون پهلوی

اوستا نخستین منبع مکتوبی است که در آن از سیمرغ سخن به میان رفته است. سیمرغ در مهرپرستی، حضوری محسوس نداشت و دارای ماهیتی انتزاعی و شهودی بود که از رازآمیزی و انتساب وی به طبقهٔ خدایان حکایت داشت؛ اما در اوستا گزارشی به‌کلی آفاقی و محسوس از سیمرغ ارائه شده است و گویی سعی بر آن بوده است تا سیمرغ قدرتمند و پرتأثیر مهری در قالب یک پرنده یا انسان معرفی شود تا به مرور زمان این تصویر در ذهن ایرانیان جایگزین سیمرغ مینوی شود، سیمرغی که عاری از هرگونه مفاهیم قدسی و یزدانی است؛ اما سیمرغ به دلیل محبوبیت و شهرتی که از دیرباز در نزد ایرانیان از آن برخوردار بود، به مهم‌ترین متن دینی زرتشتیان یعنی اوستا نفوذ کرد و ایزد مهر نیز به دلیل اهمیت و جایگاهی که داشت به‌عنوان مهم‌ترین آفریدهٔ اهورامزدا معرفی شد؛ اما نه به صورت خدایی مستقل و کهن که این موضوع نشان‌دهندهٔ آن است که زرتشتیان از اسطوره‌ها و نمادهای مهری به نفع آیین تازهٔ خویش استفاده کردند؛ زیرا آنان به دلیل پیشینه و محبوبیت برخی از این اساطیر، توان تخریب آن‌ها را نداشتند؛ اما با انتساب این اسطوره‌ها به اهورامزدا و زرتشت از جایگاه این اساطیر به نفع آیین تازهٔ خود سود جستند. سیمرغ در اوستا علاوه‌بر معرفی در قالب یک پرنده در هیئت یک انسان معتقد زرتشتی نیز حضور پیدا کرده است که نشان می‌دهد سیمرغ به دلیل جایگاه والای خود در آیین مهرپرستی با ظهور آیین زرتشت نیز به حیات خود ادامه می‌دهد؛ اما زرتشتیان با زیرکی تمام، علاوه‌بر تنزّل مقام سیمرغ از مقام خدایی به جایگاه حیوانی و انسانی در این طبقات نیز خویشکاری‌های مینوی آن را به آیینی جدید گره می‌زنند تا ضمن حفظ قدرت و یگانگی اهورامزدا از سابقهٔ نیک ذهنی سایر اسطوره‌ها نیز در پیشبرد اهداف و مقاصد خود استفاده کنند.

«سیمرغ در اوستا (بهرام یشت، بند ٤١ و رشن یشت بند ۱۷) در ترکیب «مَرغوسئنه» به‌کار رفته است.» (پورداوود، ۱/۱۳۷۷: ۵۷۵) که «جزء دوم آن را به معنای مرغ شاهین، عقاب و یا بازشکاری معنا کرده‌اند.» (سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۷۲: ۱۳، محجوب، ۱۳۸۳: ۲٤۱–۲٤۲، پورداوود، ۱/۱۳۷۷: ۵۷۵) این پرنده در اوستا به‌سان موجودی نیرومند و غول‌پیکر به تصویر کشیده شده است؛ این گونه از تصویرسازی‌ها به جای آنکه بر هیبت و اقتدار سیمرغ بیفزاید در عینیت‌بخشی به آن نقش بیشتری داشته است؛ زیرا که سیمرغ در آن به‌سان موجودی عظیم‌الجثه و دهشتناک و عاری از هرگونه مفاهیم قدسی به تصویر کشیده شده است. در بهرامیشت کردهٔ ۱۵، بند ۱۹ چنین آمده است: «بهرام اهوراآفریده را می‌ستاییم. بلند پیروزی با فرّ این خانه را از برای گلهٔ گاوان فرا گیرد. چنانکه این سیمرغ این ابر بارور، کوه‌ها را احاطه می‌کند.» (دوستخواه، ۱/۱۳۸۵: ۲۸۰)

سیمرغ گاه از هیئت حیوانی خود، پا فراتر می‌نهد و به‌عنوان پرنده‌ای اساطیری در اوستا حضور پیدا می‌کند؛ اما بنا به همان دلایلی که پیش‌تر ذکر شد در قوالب سرسختانهٔ زرتشتی، محصور و محدود شده است. سیمرغ مقدس آیین مهری در این تصویر تازه چون

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

موجودی بی‌دین و گمراه از اهورامزدا دین می‌پذیرد و به دلیل همین تسلیم آیینی تحت حمایت آیین بهی قرار می‌گیرد. «در اوستا سیمرغ یکی از پرندگان مقدس و آسمانی است که به دیدار اهورامزدا می‌رود و همانند آدمیان از او دین می‌پذیرد و اهورامزدا برای بزرگداشت آن پرندهٔ باشکوه سفارش می‌کند.» (سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۷۲: ۹)

علاوه‌بر محدود کردن سیمرغ در قالب یک پرندهٔ شکاری، نام «سئنه» در اوستا کاربرد انسانی یافته که از تمامی جهات، رنگ و بوی زرتشتی به خود گرفته و در خدمت تعالیم و آموزه‌های دین نوپای ایرانیان درآمده است. در فروردین یشت، بند ۹۷ «سئنه را فروهری پاک‌دین دانسته‌اند که نخستین کسی است که با صد نفر پیرو در این سرزمین ظهور کرده است.» (پورداوود، ۱/۱۳۷۷: ۵۷۵) در یشت مذکور در بند ۱۲٦ نیز «از خاندانی به نام سئنه نام برده شده است.» (همان: ۵۷۵) اطلاق نام سئنه بر موبدی دانا «یکی از خردمندان روحانی عهد باستان است که سمت روحانی مهمی داشته و به طبابت و مداوای بیماران مشهور بوده است.» (معین، ۱۳٦٤: ۸٦٤) گفتنی است که جمع بین وظیفهٔ روحانیت و درمانگری به وظیفهٔ توأمان روحانیون ادیان کهن اشاره دارد که «علاوه‌بر کارهای روحانی و دینی، شغل پزشکی را نیز عهده‌دار بودند.» (سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۷۲: ۱۵)

خاصیت پزشکی و درمانگری سیمرغ، در هیئت انسانی آن، پیشهٔ وی معرفی می‌شود که این خویشکاری مهم در هیئت پرنده‌گون سیمرغ به محل سکونت وی نسبت داده می‌شد که به موجب سرودهٔ هفدهم رشن یشت «آشیانهٔ سیمرغ بر بالای درختی قرار داشت که بذر همهٔ گیاهان در آن نهاده شده بود که دربردارندهٔ داروهای نیک و مؤثر بود.» (پورداوود، ۱/۱۳۷۷: ۵۷۵) به موجب یسنا، هات دهم، سرودهٔ ۱۱-۱۳ «سیمرغ بر ستیغ کوهی که محل رویش هوم است، زندگی می‌کند و تخم این گیاه را به اطراف می‌پراکند و این تخم، خاصیتی درمانبخش دارد.» (دوستخواه، ۱/۱۳۸۵: ۱٤٦)

خویشکاری مهم دیگر سیمرغ، بخشیدن قدرت جادویی و فرّ و تأیید ایزدی برای کسانی است که پری از وی را به همراه دارند؛ در اوستا بنا به دلایلی که پیش‌تر ذکر شد، این ویژگی مهم سیمرغ به مرغ دیگری به نام «وارغَن» تفویض می‌شود که چنانچه پری از آن مرغ با کسی باشد، هیچ مرد دلیری نتواند بر او غلبه کند و یا او را بکشد. «آنگاه اهورامزدا به بهرام گفت: پری از مرغ وارغن بزرگ شهپر بجوی و آن را بر تن خود پساو و بدان پر، دشمن را ناچیز کن آن پر مرغکان مرغ بدان کس پناه دهد و بزرگواری و فرّ بسیار بخشد.» (همان: ٤۳۸) که در شاهنامه نیز شاهد قدرت پرهای جادویی سیمرغ هستیم.

سیمرغ مهری در اوستا به دو شکل دچار دگردیسی می‌شود: نخست در هیئت یک پرندهٔ ساده چون شاهین و عقاب و یا پرنده‌ای غول‌پیکر و عاری از مفاهیم قدسی و دیگر دگردیسی در هیئت انسانی که موبد و پزشکی حاذق معرفی می‌شود که به سبب پذیرش آیین زرتشت، فروهری پاک‌دین و پارساست.

سیمرغ در متون پهلوی در ترکیب «سین مورو» به‌کار رفته است و بندهش، مینوی خرد، دینکرد، زاداسپرم و روایت پهلوی، متونی هستند که در آن‌ها از سیمرغ سخن به میان رفته است. سیمای سیمرغ در متون پهلوی اغلب متأثر از اوستاست که در قالب دو شخصیت پرنده و انسان تجلی پیدا کرده است که در توصیف شخصیت پرنده‌گون سیمرغ، تأکید بیشتر بر بزرگی جثّه و غول‌آسایی سیمرغ است تا از جنبه‌های قدسی و مینوی آن کاسته شود و شخصیت انسانی سیمرغ نیز به‌عنوان پیرو مزدیسنا، شاگرد زرتشت معرفی می‌شود که به‌کلی از مداخلات تعصب‌جویانه مبلّغان زرتشتی حکایت دارد که در تلاشند تا سیمرغ را در تقابلی آیینی، تسلیم و پیرو دین بهی نشان دهند.

سیمرغ در بندهش، چهره‌ای طبیعی اما ناشناخته دارد؛ جانوری عجیب و عظیم‌الجثه و شگرف که با وجود پرنده بودن با پستان بچه‌هایش را شیر می‌دهد و جایگاهش در دریای فراخکرد است. (فرنبغدادگی، ۱۳۸۵: ۷۸-۸۰) سیمرغ در این متن پهلوی به‌عنوان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۰ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.imamkhomeini.ir

یاریگر گاو نخستین- که او نیز چون سیمرغ، نمادی مهری است- «هر ساله درخت بستخمه را بیفشاند و به یاری تیشتر در آبادانی کشور کوشد و نزدیک آن درخت، هوم سپید روید که هر که آن را خورد، بی‌مرگ شود و آن را گوکَرَن خوانند.» (همان: ۸۷) سیمرغ در این متن پهلوی، یاریگر ایزد دیگری چون تیشتر است و با نیک‌طبعی در خدمت آبادانی کشور است.

در مینوی خرد بیش از آنکه سیمرغ در کانون توجه باشد، آشیانهٔ او بحث‌برانگیز و توصیف شده است که این درخت مانند بندهش «درخت بستخمه (هَرویسپتخمک) نام دارد که درخت دورکنندهٔ غم است و هرگاه سیمرغ از آن برخیزد، هزار شاخه از آن بروید و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود.» (مینوی خرد، ۱۳۹۱: ۷۰) سیمرغ در این متن پهلوی چون ایزدبانوان کشاورزی، وظیفه‌اش پراکندن تخم‌های نیکو بر زمین است تا بدین‌وسیله به باروری و شکوفایی زمین یاری رساند.

در زاداسپرم پس از ارائهٔ چهرهٔ جانوری سیمرغ بیشتر به آشیان او اشاره شده است و گویی متون پهلوی برآنند تا خویشکاری‌های اساطیری سیمرغ را محدود به خود او نکنند و در تلاشند تا بدین‌وسیله سیمرغ به جایگاه مهری خود بازنگردد و ارج و قرب گذشتهٔ خویش را بازنیابد؛ به همین دلیل نقش‌های اساطیری سیمرغ را در میان سایر مناظر طبیعی چون کوه، درخت، دریا، گیاه و... تقسیم کرده‌اند تا هم از قدرت سیمرغ اساطیری بکاهند و هم با منتسب کردن این خویشکاری‌ها به محل زندگی سیمرغ در باورپذیری و عینیت‌بخشی آن‌ها بکوشند. سیمرغ در این اثر به‌طور مستقیم مخلوق اهورامزدا معرّفی می‌شود که «اهورامزدا آن را (دیگر سرشت) آفرید و دهان و دندان داد و او به شیر پستان، بچّگان پرورد.» (زاداسپرم، ۱۳٦٦: ۱۵) در فصل سوم همین کتاب، بند ۳۹-٤۰ چنین آمده است:

درخت دربردارندهٔ همهٔ تخمه‌ها را در میان دریای فراخکرد آفرید که همهٔ انواع گیاهان از آن بروید و سیمرغ در آن آشیان دارد. هنگامی که در آن به پرواز درآید، تخم خشک را به آب افکند و آن تخم‌ها با باران باز به زمین باریده شوند و هوم سپید را در نزدیکی آن درخت آفرید که دشمن پیری و زنده‌گر مردگان و بی‌مرگ‌کنندهٔ زندگان است. (همان: ۱۱٤)

در این بخش از متن پهلوی از تیشتر سخن به میان نیامده است؛ اما سیمرغ در آن چون سیمرغ بندهش تخم‌های جادویی درخت بستخمه را به آب می‌افکند تا آن تخم‌ها چون باران بر زمین باریده شوند. همان‌طور که مشاهده می‌شود در این متن نیز دگرباره سخن از هوم است که با خویشکاری انوشه‌بخشی سیمرغ در این متون به‌کلی روشن است که زندگی‌بخشی، صفت اهوراییان است و سیمرغ متون پهلوی، منتسب به اهورا بوده، دشمن اهریمنی است که سعی در نابود کردن حیات زمین و زندگانی بشری دارد؛ علاوه‌براین در بخش بیست و سوم گزیده‌های زاداسپرم «سیمرغ به‌عنوان نماد این‌جهانی امشاسپند بهمن تجلی می‌یابد.» (همان: ۳٤) که نسبت به سایر متون پهلوی، دستاوردی بزرگ و جایگاهی والا برای سیمرغ است.

سیمرغ در میان متون پهلوی در دینکرد دارای چهرهٔ انسانی است و سخن از شخصی است به نام «سئنه» که در این اثر نیز تلاش شده است تا ظهور وی را به پس از زرتشت منتسب کنند تا از این نظر هم در تضعیف سیمرغ مهری بکوشند که مقدم بر اهورامزدا در ایران پرستش می‌شده است و هم محبوبیت وی را در میان ایرانیان مصادره به مطلوب کنند و به جای تخریب چهرهٔ وی، سیمرغ را به آیین زرتشتی منتسب کنند که این بار نه در مقام خدایی و یزدانی بلکه با تشخص انسانی، پیرو شخص زرتشت معرفی می‌شود. براساس روایت بند پنجم از فصل هفتم کتاب هفتم دینکرد «در میان دستوران، راجع به سئن گفته شده است که وی صد سال پس از ظهور دین متولد گشت و او نخستین پیرو مزدیسناست که صد سال زندگی کرد و با صد تن از مریدان خویش به روی زمین آمد.» (آذرفرنبغ و آذرباد، ۱۳۸۹: ۲۵۵-۲۵٦) براساس بند ۱۷ از فصل ۲٤ کتاب نهم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سئنه یکی از شاگردان زرتشت معرفی شده که حکیمی دانا بوده است و در روز رستاخیز، کنار شخص زرتشت است و چون روز واپسین فرا رسد و جهان تازه گردد، زرتشت و عده‌ای دیگر از بزرگان دین، مراسمی ویژه انجام می‌دهند و در این جمع، سئنه در کنار زرتشت دارای مقام بالایی است. (به نقل از مولایی، ۱۳۸۲: ۱۱۱)

در سایر متون پهلوی نیز از سیمرغ نامی به میان آمده است؛ اما محوریت بحث، سیمرغ و خویشکاری‌های وی نیست؛ نظیر کتاب روایت پهلوی که در بند هفتم فصل ۳۱ آن در تأکید بر پایمردی زرتشت در امر دین به نام سیمرغ اشاره شده است:

تو که زرتشتی اگر تو را تنگی فرا رسد یا فراخی، از گفتِ دین بازنایست؛ زیرا که این سرزمین اگر هامون شود و آب اگر اندر دریا بایستد و سیمرغ اگر اندر آن بیشتر آشیان گیرد و هر که در جهان است اگر بازخیزد، خورشید اگر بدان راه رود و هر که اندر جهان است اگر بی‌گناه شود، همه به سبب نیایش هرمزد و امشاسپندان به دین بود. (روایت پهلوی، ۱۳٦۷: ٤۳)

۲ - ۳. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی سیمرغ در متون حماسی و پهلوانی

ترکیب «مَرَغوسَئنَه» اوستایی و «سین مورو» پهلوی در متون حماسی تبدیل به «سیمرغ» می‌شود که «سی» در آن، نمایندهٔ عدد سی نیست و به معنای همان سین اوستایی یعنی شاهین است؛ اما حسن استفادهٔ ایهام‌واری که عطار در مثنوی خود از آن بهره گرفته، این ترکیب را از دیرباز در نزد ایرانیان در معنای سی مرغ القا کرده است که گویی سیمرغ به سبب رازآمیزی و توانایی‌های خارق‌العاده‌اش، تلفیقی از سی مرغ بوده و از قدرت‌های وافر و بی‌نظیری برخوردار بوده است.

پیشینهٔ حضور سیمرغ در شاهنامه به دوران پادشاهی منوچهر بازمی‌گردد که سام، پهلوان ایرانی به سبب تولد نوزادی شوم و سپیدموی، او را در دامنهٔ کوه البرز رها می‌کند و سیمرغ نخست در هیئت پرنده‌ای شکاری زال را می‌رباید که در این تصویری که در آغاز حضور سیمرغ در شاهنامه از او ارائه شده است، با پرنده‌ای مانند آنچه در متون پهلوی و اوستا از سیمرغ وجود داشت، مواجه می‌شویم که به حکم غریزهٔ حیوانی خود به دنبال تأمین نیازهای زیستی خویش است و در توصیف‌هایی که در این بخش از سیمرغ ارائه شده است نیز سیمرغ همان موجود هولناک و عظیم‌الجثه‌ای است که در برابر چشمان سام ظاهر می‌شود و سام او را با هیبتی چشمگیر در اوج شکوه نظّاره می‌کند؛ فرّ و هیبتی که یادآور وارغن اوستایی است:

فرود آمد از ابر سیمرغ و چنگ — بزد برگرفتش از آن گرم سنگ
ببردش دمان تا به البرز کـوه — که بودش بدانجا کنـام و گـروه
بدان سنگ خارا نگه کرد سام — بدان هیبت مـرغ و هـول کنام

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۵۲)

سیمرغ در ادامهٔ داستان با مهری که بر زال می‌بندد با حمایتی همه‌جانبه، نگاهبان زال و خاندان او می‌شود و گویی نقش‌های فراموش‌شده و قدسی سیمرغ مهری دگرباره در شاهنامه امکان تجدید قوا می‌یابند و تصویری اهورایی و مینوی از سیمرغ ارائه می‌شود. سیمرغ شاهنامه دارای خویشکاری‌هایی متعدد است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت در شاهنامه نسبت به تمامی متون، تصاویری متنوع‌تر از سیمرغ ارائه شده است و شاهد حضور چهره‌های متعدد و حتی متناقضی از سیمرغ هستیم. در تحلیل‌ها و تأویل‌های سیمرغ شاهنامه حتی به وی چهرهٔ انسانی نیز بخشیده شده است؛ وی را استاد زال معرفی کرده‌اند. همان‌طور که در ادامه بدان خواهیم پرداخت در شاهنامه رگه‌هایی از حضور خدای مهر در قالب سیمرغ نیز قابل درک است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماه ۱۴۰۲

سیمرغ را «توتم خاندان زال، نریمان و قوم سکاها دانسته‌اند.» (هینلز، ۱۳۷۳: ٤٤٠) که حمایت همه‌جانبه از زال و خاندان او و حضور در بزنگاه‌ها این باور را تقویت می‌بخشد. سیمرغ علاوه‌بر پروردن زال در هنگام ازدواج و بچه‌دار شدن او نیز به یاریش می‌شتابد و در جنگ رستم و اسفندیار در نقش حامی و مشاور زیرک رستم حاضر می‌شود و با جادو و رندی از جان جهان‌پهلوان پیر محافظت می‌کند. علاوه‌بر معرفی سیمرغ به‌عنوان توتم خاندان زال، می‌توان او را تجسمی از خدای مهر در حماسه‌ها دانست؛ زیرا فریدون با استناد به خود شاهنامه گستراندهٔ دین مهری است و دین مهری تا پادشاهی گشتاسب و ظهور زرتشت در میان شاهان و پهلوانان ایرانی رواج داشته است و سیمرغ نیز در شاهنامه توسط زال و رستم به‌شکل «خداوند مهر» خطاب شده است:

بدو گفت زال ای خداوند مهر چو اکنون نمودی به ما پاک چهر
گر ایدونک رستم نگردد درست کجا خواهم اندر جهان جای جست

(فردوسی، ۱۳۸۷: ٤٠١)

رستم زمانی که در خان چهارم گرفتار زن جادو می‌شود، نام خدای خویش را به‌شکل «خداوند مهر» بر زبان می‌راند تا سحر زن جادو را به قداست آن باطل کند:

چو آواز داد از خداوند مهر دگرگونه‌تر گشت جادو به چهر

(همان: ۱۰۰)

سام نیز در رویارویی با سیمرغ به‌نحوی وی را تکریم و ستایش می‌کند که گویی سیمرغ از چهرهٔ حیوانی و اولیهٔ خود دور شده و خدایی مجسم در برابر سام است:

فرو برد سر پیش سیمرغ زود نیایش همی بافرین برفزود

(همان: ۵۳)

سیمرغ همانند خدای مهر در کوه البرز سکونت دارد و «مهر نخستین ایزد مینوی، پیش از درآمدن خورشید جادوانهٔ تیزاسب، بر فراز کوه البرز برآید.» (دوستخواه، ۱۳۸۵/۱: ۳٥٦) زال نیز در این کوه به دست سیمرغ پرورده می‌شود و فریدون هم به‌عنوان پادشاهی مهرگستر به کمک یکی دیگر از جانوران مهری -گاو برمایه- تا شانزده سالگی در البرزکوه پرورش می‌یابد:

چو بگذشت از آن بر فریدون دو هشت ز البرزکوه اندر آمد به دشت
پرستیدن مهرگان دین اوست تن‌آسانی و خوردن آیین اوست

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۳۲)

زال نیز رستم را به البرزکوه می‌فرستد تا کیقباد، اولین پادشاه از سلسله کیانیان را بیابد و با خود به ایران آورد:

تهمتن بدیشان چنین گفت باز که ای نامداران گردن‌فراز
مرا رفت باید به البرز کوه به کاری که بسیار دارد شکوه
نشانی دهیدم سوی کیقباد کسی کز شما دارد او را به یاد

(همان: ۸۷)

کیخسرو نیز به‌عنوان آخرین پادشاه مهرپرست این خاندان درنهایت به‌شیوه‌ای رازآلود و عرفانی با تمامی پهلوانان کیانی در کوهی ناپدید می‌شوند که شاید همان البرزکوه است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

در این نمونه‌ها گره خوردن سرنوشت پهلوانان و پادشاهان کیانی با البرز و جانوران مهری نشان‌دهندهٔ پرستش مهر توسط آن‌هاست؛ اما فردوسی که در دورهٔ اسلامی این حماسه‌های کهن ایرانی را به نظم درآورده است، تلاش می‌کند خویشکاری‌های خدایان و ایزدان ایرانی را در قالب اعمال پادشاهان و پهلوانان جلوه‌گر سازد؛ ازاین‌رو پهلوانان بخش حماسی شاهنامه، آینهٔ تمام‌نمای باورها و عقاید ایران پیش از اسلام هستند؛ اما با وجود این، فردوسی با دلبستگی به ادیان کهن، به‌ویژه شخص رستم، به آیین خاندان زال در شاهنامه نیز عنایت داشته است و با زیرکی و رندی در لایه‌های پنهان کلام به ویژگی‌ها و خویشکاری‌های مشترک سیمرغ و خداوند مهر اشاره می‌کند؛ برای مثال سیمرغ در شاهنامه از صفت فرمانروایی برخوردار است و ویژگی فرمانروایی «بارها برای خورشید به‌کار رفته است و از ویژگی‌ها و صفات مربوط به ایزد مهر نیز فرمانروایی و کیهان‌سالاری است.» (مقدم، ۱۳۸۰: ۷٤)

هم انـــدر زمان تیره‌گون شد هوا　　پدید آمـــد آن مـــرغ فرمانروا

(فردوسی، ۱۳۸۷: ۷۰)

سیمرغ در داستان زاده شدن رستم در نقش پزشکی حاذق بر بالین رودابه حاضر می‌شود و نقش درمانگری سیمرغ که پیش از این در اوستا و متون پهلوی به درخت محل آشیانهٔ وی نسبت داده می‌شد در شاهنامه به خود سیمرغ باز می‌گردد که این توانایی بر شکوه هرچه بیشتر سیمرغ حماسی می‌افزاید. خاصیت پرهای سیمرغ هم که در متون قبلی به مرغ دیگری به نام «وارغَن» واگذار شده بود در شاهنامه از ویژگی‌های جادویی خود سیمرغ عنوان می‌شود که سیمرغ، حمایت همه‌جانبه‌اش را از خاندان زال با بخشیدن پرهای خود به وی اعلام می‌کند. در ادیان کهن هنگام پرستیدن و ستایش خدایان آتش می‌افروختند که در شاهنامه نیز شرط حضور و تجلی سیمرغ، سوزاندن پری از پرهای اوست که گویی شرط ظهور و هبوط خدای مهر است؛ ازاین‌رو شاهد هستیم که سیمرغ در شاهنامه برخی از خویشکاری‌های اساطیری- آیینی خود را باز می‌یابد و با آن‌ها به ایفای نقشش در ساحت حماسه‌ها می‌پردازد.

سیمرغ در شاهنامه در هیئت یک پرنده تصویرسازی شده است؛ اما از ویژگی‌ها و خویشکاری‌های انسانی نیز برخوردار است؛ علاوه‌براین، چهرهٔ انسانی سیمرغ در شاهنامه به شخصیت‌های انسانی اطلاق شده است و برخی از شخصیت‌های انسانی شاهنامه هم که با سیمرغ در ریشهٔ اسم مشترک هستند، یاریگر او هستند. سیمرغ نخست با هیبتی جانوری در داستان زال ظاهر می‌شود؛ اما در ادامه از قالب یک پرندهٔ شکاری خارج می‌شود؛ به زال زبان می‌آموزد و خود نیز به‌عنوان پرنده‌ای سخنگو در شاهنامه حضور پیدا می‌کند. سیمرغ با زال این‌گونه سخن می‌گوید:

چنین گفت سیمرغ با پور سام　　که ای دیده رنج نشیم و کنام

فرامش مکن مهر دایه ز دل　　که در دل مرا مهر تو دلگسل

(همان: ۵۳)

سیمرغ در داستان رستم و اسفندیار دگرباره با زال و رستم به چاره‌اندیشی می‌نشیند و چون آدمیان با آن‌ها سخن می‌گوید و به آنان مشورت می‌دهد. علاوه‌بر سخنگویی سیمرغ در هیئت پرنده‌گون خود، برخی سیمرغ را «نام حکیم یا موبدی دانسته‌اند که زال در خدمت او کسب کمال می‌کرد.» (معین، ۱۳٦٤: ۱۲۱۱) و بعضی دیگر، سیمرغ را «پزشک و موبدی پارسا می‌دانند که در معبدی در البرز سکونت داشته است.» (یاحقی و قائمی، ۱۳۸۷: ۱۰۰) تنزّل سیمرغ ایزدی در قالب انسانی برساختهٔ موبدان و متعصبان زرتشتی است تا او را با قبول فرزانگی سیمرغ نه در جایگاه خدای کهن ایرانیان بلکه در قالب انسانی حکیم و دیندار معرفی کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت - ۲ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در کنار حضور سیمرغ در یاری رساندن به خاندان زال، شخصیت‌هایی نیز وجود دارند که در صورت لزوم همان خویشکاری‌های سیمرغ را در حمایت از زال و خاندان وی بر عهده دارند. زال در گره صعبناکی که در ماجرای عشق ورزیدنش به رودابه برایش حادث می‌شود، سیمرغ را آگاه نمی‌سازد و در عوض «سیندخت» مادر رودابه که با سیمرغ در اسم همریشه است با نیک‌اندیشی، درایت و رایزنی، سام، منوچهر و مهراب را در ازدواج زال و رودابه هم‌داستان می‌کند و با ترفندی زنانه از مشکل پیش‌آمده گره‌گشایی می‌کند که نقش سیمرغ را به‌عنوان یک زن‌خدا به دلیل برخورداری از عنصر مادینگی تقویت می‌بخشد.

فردوسی تمام گزارش‌های متعدد و گاه متناقضی را که دربارهٔ سیمرغ وجود داشته است در شاهنامه گرد آورده است؛ لذا حتی شاهد حضور سیمرغ اهریمنی هستیم که سیمرغی جدا از سیمرغ معروف شاهنامه است و به دست اسفندیار در خوان پنجم کشته می‌شود. عده‌ای ارائهٔ چهره‌ای دوگانه را از سیمرغ متأثر از ثنویت تفکر ایرانی و به‌ویژه آیین زرتشتی می‌دانند که «قرار گرفتن دو سیمرغ خوب و بد در کنار هم ظاهراً از اعتقاد ایرانیان باستان که اهورامزدا و اهریمن را در تقابل یکدیگر می‌دانستند، سرچشمه گرفته است.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۱: ۱۵۱) حال آنکه بحث اهورایی و اهریمنی در باب یک موجود کاملاً مینوی صدق نمی‌کند و مانند آن است که برای اهورامزدا مانند دئوه‌ها یا وارونا، بخش ظلمانی در نظر بگیریم، حال اگر با ژرف‌اندیشی به این موضوع بنگریم، درمی‌یابیم که این موضوع از نزاع آیین سیمرغی (مهری) و دین بهی حکایت دارد و سیمرغ به‌عنوان مهم‌ترین نماد مهری در شاهنامه به دست اسفندیار – مبلّغ دین زرتشتی– از میان برداشته می‌شود تا مشکلات گسترش دین بهی مرتفع گردد؛ اما در گام بعدی، سیمرغ به همراه رستم و زال– بارزترین چهره‌های مهرپرستی در شاهنامه– وارد تقابل و مبارزه با اسفندیار می‌شوند و اسفندیار را درنهایت با ترفند و جادو شکست می‌دهند و جانش را می‌گیرند و حتی فرزند او نیز به بزرگان مهری سپرده می‌شود تا در نزد آنان تربیت شوند که به‌کمال موضع فردوسی را در قبال آیین مهری نمایان می‌سازد. این موضوع در سیر زمانی داستان با وجود گسترش روزافزون زرتشتی‌گری نشانهٔ نوعی سرسپردگی به آیین مهری قلمداد می‌شود که بیانگر «قدرت آیین مهر است که دین زرتشت را وادار می‌سازد تا تعالیمش را بپذیرد.» (امامی، ۱۳۸۲: ۱۶)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳

داستان هفت‌خوان اسفندیار به‌کلی برساختهٔ زرتشتیان است و از تلاش آن‌ها برای بازسازی پهلوانی چون رستم مهرپرست حکایت دارد. «هفت‌خوان اسفندیار را موبدان و نویسندگان متن‌های زرتشتی بر پایهٔ هفت‌خان رستم پدید آورده‌اند تا پهلوان سپند و نامدار دین بهی در تهمی و یلی، کم از دلاور سیستانی نباشد و ازاین‌رو، هفت‌خوان اسفندیار نانژاده است.» (کزازی، ۶/۱۳۸۴: ۵۸۸) به جای توجیه وجود سیمرغ اهریمنی در شاهنامه، نخست باید به چرایی ریشه‌های حضور آن در داستان اسفندیار پرداخت که اتفاقاً این سیمرغ با حیلت و فریب اسفندیار مظلومانه کشته می‌شود. این سیمرغ ماده است و فرزندانی دارد؛ همچنان که سیمرغ معروف شاهنامه نیز ماده است و برای سیر کردن جوجه‌هایش زال را شکار می‌کند؛ اما در ادامه شاهد هستیم که علت حضور خود را در رویارویی با اسفندیار، انتقام گرفتن از کشته شدن جفتش می‌داند؛ درحالی‌که سیمرغ چون اژدها، موجودی تکجفت است و یار و همسر ندارد. «سیمرغ مرغی است نمادین و یگانه و همچون اژدها به دور از دوگونگی و نرینگی و مادینگی است.» (همان: ۵۸۸) با این دلایل به‌کلی روشن است که هیچگاه سیمرغی غیر سیمرغ معروف در شاهنامه نباید وجود داشته باشد و این سیمرغ تمام و کمال ساختگی و مجعول است و صفت اهریمنی منتسب به آن نیز از سوی متعصبان زرتشتی اضافه شده است تا چهرهٔ پرشکوه سیمرغ اصیل آریایی را تخریب سازد.

رستم و زال و در مجموع، پهلوانان اصیل بخش حماسی شاهنامه، داعیهٔ تاج و تخت ندارد؛ بلکه با صفت «تاج‌بخش» شناخته می‌شوند و دور از پایتخت در سیستان به سر می‌برند و در بزنگاه‌ها به یاری از آب و خاک و تاج شاهی می‌شتابند؛ باوجوداین در رزم

رستم و اسفندیار شاهد هستیم که پهلوان ایرانی در برابر شاهزادهٔ ایرانی صف‌آرایی می‌کند و درواقع این رزم، نوعی جنگ نیکان است و خبری از بیگانگان یا ترکان و تورانیان نیست و درنهایت نیز شاهزادهٔ ایرانی به دست معروف‌ترین پهلوان ایران زمین کشته می‌شود که این موضوع از تقابلی آیینی حکایت دارد و لزوم حفظ و حراست از عقاید و باورهای دینی و اهمیت آن را را گوشزد می‌کند که براساس آن، پهلوانی که وظیفهٔ حفظ جان پادشاهان را بر عهده دارد، خود شاه‌کُش می‌شود. «اسفندیار قهرمانی است که به‌وسیلهٔ نمایندهٔ اهورامزدا، زرتشت، رویین‌تن و شکست‌ناپذیر شده است. سیمرغ که رمزی از یک خدای دیگر به نام مهر است، به یاری رستم می‌شتابد و جنگ رستم و اسفندیار جنگ دو آیین و مذهب است.» (شمیسا، ۱۳۶۹: ۶۲-۶۳)

پس از نخستین رویارویی رستم و اسفندیار، پهلوان پیر درمی‌یابد که در این رزم محکوم به فناست و با زخم‌های زیادی که برداشته است به شکست در برابر اسفندیار نزدیک می‌شود؛ اما به جادوی سیمرغ نجات می‌یابد که اسفندیار آشکارا سلامتی مجدد رستم را نیرنگ دستان می‌داند که با خورشید- خدای مهر و سیمرغ- در ارتباط است:

شنیدم که دستان جادوپرست بهنگام یازد به خورشید دست

(فردوسی، ۱۳۸۷: ٤٠١)

در بند یازدهم مهر یشت به این کارکرد خدای مهر اشاره شده است:

کسی را که جنگجویان در بالای پشت اسب بدو نماز برند و برای قوت و مرکب و صحت بدن خویشتن استغاثه کنند تا آن که دشمنان را از دور بتواند شناخت و هماوردان را بتواند بازداشت تا به دشمنان کینه‌جوی بداندیش بتواند غلبه نمود. (پورداوود، ۱۳۷۷: ۱/ ٤٢٩)

نیامدن نام رستم و زال در اوستا از دلایل انتساب آنان به آیین مهرپرستی است و در داستان پروردن زال نیز شاهد هستیم که سیمرغ چونان دایه‌ای مهربان، نمایندهٔ خویشکاری ایزدبانوان کهنی چون مهر است که در آشیان خود یعنی البزرکوه، پهلوانان مهری را در دامان خود می‌پرورند و آنان را از خطر زوال و نابودی نجات می‌دهند؛ ازهمین‌رو سیمرغ، زال و رستم هم‌پیمان می‌شوند و هر سه با زور و مکر و جادو در برابر اسفندیار حاضر می‌شوند و درنهایت بر او پیروز می‌شوند.

فردوسی تمام چهره‌ها و خویشکاری‌های سیمرغ را اعم از خدایی، انسانی، جانوری و حتی اهریمنی در شاهنامه گرد آورده است و از این نظر، جامع‌ترین منبع در بیان خویشکاری‌های اسطورهٔ سیمرغ ایرانی است که اوج و فرود این اسطوره را می‌توان کامل در شاهنامه مشاهده کرد که نخست در هیئت یک پرندهٔ غول‌آسای شکاری وارد داستان می‌شود و در ادامه چهره‌ای اهورایی پیدا می‌کند؛ همچنین گزارش‌های انسانی از او ارائه می‌شود و درنهایت حتی خداوند مهر نیز در وجود او متجلی می‌شود.

سیمرغ در سایر متون پهلوانی از جایگاه والا و اساطیری خویش تنزّل می‌یابد؛ زیرا نه پهلوانان این متون در پایه و مرتبت زال و رستم‌اند و نه شیوهٔ داستان‌پردازی و حماسه‌سرایی آنان همپایهٔ فردوسی است. اساطیر در این متون کارکردی نازل‌یافته به افسانه می‌مانند و بیشتر رنگ و بوی کتاب‌های عجایب‌المخلوقات به خود می‌گیرند که سیمرغ در آن‌ها، مرغی غول‌پیکر و عجیب و غریب است که آن‌قدر خوار و زبون شده است که به جای حمایت از پهلوانان ایرانی از آنان تقاضای کمک دارد. این متون از پشتوانهٔ اندیشهٔ اساطیری عظیمی که فردوسی از آن برخوردار بود، بی‌بهره‌اند و از یاد برده‌اند که آبشخور حماسه، اسطوره است و بدون توجه به خویشکاری‌های آیینی و قدسی اساطیر، فقط این جانوران را ساکنان جزایر دورافتاده‌ای نشان داده‌اند که تنها هیبتی ظاهری دارند و

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت - ۱۲ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

فاقد درک و شعورند. البته تعصبات دینی نیز در کمرنگ‌تر و بی‌رونق کردن اساطیر ایرانی بی‌تأثیر نبوده است؛ اما بیشتر از آنکه این سیر نزولی آگاهانه باشد از روی جهل و بی‌توجهی به کارکردهای متنوع اساطیری رخ داده است.

سیمرغ در گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی، نقشی قابل توجه بر عهده ندارد؛ حال آنکه در شاهنامه از نقشی محوری برخوردار بود؛ اما «در گرشاسب‌نامه، جنبهٔ محسوس و ظاهری سیمرغ بیش از آن چه در شاهنامه آمده بود، رنگ می‌گیرد و برجسته می‌شود.» (پورنامداریان، ۱۳٦۹: ٤٤٦-٤٤٧) سیمرغ بنا به گزارش اسدی طوسی در جزیرهٔ سوماترا مسکن دارد و گرشاسب سیمرغ را طی مسافرت‌های طولانی خود در آب‌های اقیانوس هند درحالی‌که مشاهده می‌کند اژدهایی به چنگ و نهنگی در منقار داشت و سیمرغ در این اثر به‌سان جانوری عجیب و دور از دسترس به تصویر کشیده شده است که از هرگونه مفاهیم قدسی و مینوی عاری است و تنها در نام با سیمرغ شاهنامه شریک است.

ز بـاد پرش مـوج دریا ستوه — به بانگش گریزان در و دشت و کوه
به منقـار بگرفتـه یکی نهنگ — چهل رش، فزون اژدهایی به چنگ

(اسدی طوسی، ۱۳٥٤: ۱٥۳)

سیمرغ در ادامه به شکل مرغی راهنما که یاری‌دهندهٔ گمشدگان است به تصویر کشیده می‌شود که نسبت به سایر متونی که سیمرغ در آن‌ها فقط به بزرگی جثّه توصیف می‌شود، توفیقی بزرگ برای سیمرغ است؛ مرغی که خیراندیش است و بر دگر مرغان، پادشاه است:

چنین گفت کان جای سیمرغ راست — که بر خیل مرغان همـه پادشاست
چو گمراه بیند کسی روز و شب — ز بی‌توشگی جان رسیـده به لب
از ایدر برد نزدش شتاب — به چنگال میوه به منقـار آب
به سـوی ره راسـت بازآردش — ز مـردم کـرا دیـد نازاردش

(همان: ۱٥۳)

سیمرغ در این نقش به‌سان سیمرغ شاهنامه است که با خردورزی و خیراندیشی، حامی زال و خاندان او بود؛ خویشکاری حمایتی سیمرغ اما در گرشاسب‌نامه شامل تمامی انسان‌ها می‌شود و به گروهی خاص اختصاص ندارد.

سیمرغ در کوش‌نامه شکوه اساطیری ندارد و در پرگشودن به زبونی و ناتوانی توصیف شده است:

هم از بهر پرمـایه ایـرانیان — کز این سبز دریای چون پرنیان
چگونه توانیـد بیـرون بریـد — که سیمرغش از بـر نشاید پرید

(ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۳٥۹)

سیمرغ توانا و زورمند شاهنامه در سام‌نامه جای خود را به پرندهٔ زبون و ناتوانی داده است که برای قلع و قمع دشمنان خود از سام کمک می‌خواهد:

مرا نـام سیمـرغ کرده خدای — همان شـاه مرغانـم ای پاک‌رای
بدین چنگ و منقار و این پرّ و بال — که گویی ندارم به گیتی همال
ولیکن مرا دشمنی هست سخت — که لرزانم از بیـم او چـون درخت

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۳ و ۱۴ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

اگر دشمنـــم را درآری ز پـــای | به فرمـــان دادار فرمـــان‌روای
کنم با تو پیمـــان و عهد درست | کزو برنگردم چو عهد درست
بـدو ســام فرخنده گفتـا بگوی | مرادی که داری به پیشم بجوی
بـــدو گفت سیمـــرغ کـــی نامدار | یکی زشـــت پتیـــارهٔ نابکـار
بـه گیتـــی ورا نـــام ارقم بود | چـو او بدگوهر جادویی کم بود
بـه فـــرمان دادار پـــرودگار | یکی بچـــه دارم به ســـالی هزار
ولیـکن از ایـــن ارقـــم بد لقا | برآیـــد به جادو چـــو نر اژدها
سه نوبت مرا بچه خورده است پیش | نتابـــم بـــدان جادوی تیره کیش

(سام‌نامه، ۱۳۹۲: ۴۲۷-۴۲۸)

سام‌نامه را اگر به خواجوی کرمانی منتسب بدانیم که نیست، این متن جزء متأخرترین متون منظوم پهلوانی است و ازلحاظ زمانی با شاهنامه فاصلهٔ زیادی دارد به همین سبب نازل‌ترین چهره از سیمرغ در این اثر ارائه شده است و سیمرغ به نزدیک‌ترین کارکرد صرف حیوانی خود تنزل پیدا کرده است. موجودی که پیش‌تر رسالت حفظ و حراست از خاندان پهلوانی را بر عهده داشت، آن‌چنان خوار و زبون شده است که خود قادر به مبارزه با دشمنانش نیست و از پهلوانان یاری می‌طلبد.

تأثیر تمدن و معتقدات اعراب از یک طرف و انحطاط نوع حماسی از طرف دیگر، پرندهٔ کوه‌پیکر و بی‌مانند اساطیر ایران و شاهنامه فردوسی را به صورت مرغی زبون و ناتوان به تصویر می‌کشد. غیر سیمرغ سایر موجودات اساطیری ایران نیز تحت تأثیر اعراب، اصالت خود را از دست داده، به شکل شیاطین و ارواح پلید اساطیر عرب تجلی یافته‌اند. (طباطبایی، ۱۳۳۵: ۵۰)

این روند ادامه دارد تا آن که اسطوره‌های ایرانی به دامان عرفان می‌رسند و در سایهٔ امتزاج اندیشه‌های ناب ایرانی و فرهنگ اصیل اسلامی تلطیف می‌شوند و خویشکاری‌های اساطیری خویش را باز می‌یابند.

۲ - ٤. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی سیمرغ در رسالة‌الطیرها

در این کتاب در بررسی سیر دگردیسی اساطیر، پس از متون حماسی، آثار عرفانی بررسی می‌شوند؛ اما با توجه به تأثیر شگرف رسالة‌الطیرها و فلسفهٔ اشراق در تکمیل سیر دگردیسی اسطورهٔ سیمرغ به استثناء دربارهٔ این اسطوره قبل از ورود به بخش عرفانی، بحثی اجمالی دربارهٔ حضور سیمرغ در این‌گونه از متون خواهیم داشت. حلقهٔ اتصال سیمرغ حماسی به سیمرغ فلسفی و عرفانی، سیمرغ منعکس‌شده در آیینهٔ رسالة‌الطیرهاست که ازلحاظ مضمون، وام‌دار مضامین فلسفی و عرفانی هستند؛ اما از منظر تألیف از بازهٔ زمانی خاصی پیروی نمی‌کنند و تاریخ تحریر آن‌ها متغیر است؛ اما در حالت کلی، نقشی فوق‌العاده در صیقل دادن و پاکسازی اسطورهٔ سیمرغ ایفا می‌کنند؛ زیرا اسطوره‌ای که به دست متون پهلوانی پس از شاهنامه به شدت تنزّل یافته و از ظرفیت‌های اساطیری تهی گشته بود به مدد رسالة‌الطیرها از نو قد علم کرده است و خویشکاری‌های قدسی خود را بازمی‌یابد. با نوع برخورد متون پهلوانیِ سخیف و کم‌مایه با اسطورهٔ سیمرغ، سیر نزولی دگردیسی این اسطوره شدت بیشتری به خود گرفته است و سیمرغ در آن‌ها به افسانه‌ای مجعول و غریب تبدیل می‌شود؛ اما سیمرغ در رسالات‌الطیور دگرباره به کارکردهای اساطیری گذشتهٔ خویش پیوند می‌خورد و با گذشتن از صافی رسالة‌الطیرها آمادهٔ ایفای بزرگ‌ترین نقش الهی خود در متون عرفانی می‌شود.

موضوع رسالةالطیرها، سفر مرغان برای یافتن سیمرغ است و عطار در طرح‌ریزی روایی مثنوی خود از همین الگوی داستانی بهره برده است. سرآغاز حلقهٔ آفرینش رسالةالطیرها، رسالهٔ ابن سیناست که حقیقت مطلقهٔ جهان یعنی خداوند را با تعبیری نمادین، سیمرغ می‌نامد که در آن «نفس یا روح به مرغی مانند شده است که در پی یافتن سیمرغ است و در واقع داستانی است لُغزمانند که مرغان در آن در پی گسستن از بندهای تعلق‌اند.» (مشکور، ۱۳۵٦: ۸۷-۸۸) رسالةالطیر ابن سینا با آنکه رساله‌ای عرفانی است از اندیشه‌های فلسفی و مشرب فکری او متأثر است؛ ازاین‌رو از نگاه فیلسوفانهٔ وی که رنگ مشّایی دارد، آدمیان مرغانی هستند آزاد که پس از اسارت در دام شکارچیان، نخستین خود را فراموش کرده‌اند و با دیدن مرغان آزاد، به سوی پادشاه مرغان که در پشت هشت کوه افلاک هشتگانه سکنی دارد، پرواز می‌کنند. (بازگیر،۱۳۸٦: ۵۹)

رسالةالطیر ابن سینا آغازگر نگرش عرفانی به اسطورهٔ سیمرغ است که سیمرغ در آن، رمزی از وجود باری تعالی است و این‌گونه سیمرغ در رسالةالطیرها در کنار کارکردهای اساطیری و حماسی، رنگ و بوی عرفانی به خود می‌گیرد که می‌تواند از هم‌ذات‌پنداری وی با خداوند مهر متأثر شود که در رسالةالطیرها و خاصه عرفان به کهن‌ترین کارکرد خود؛یعنی نقش ایزدی در آیین مهرپرستی برگشته است.

کنام و جایگاه سیمرغ رسالةالطیر ابن سینا مانند شاهنامه در پس کوهی عنوان شده است که یادآور کوه البرز است.

پس گفت در پس این کوه، شهری است که حضرت ملک آنجاست و هر مظلومی که به حضرت او رسید و بر وی توکل کرد آن ظلم و رنج او، وی بردارد و از صفت او هر چه گفتم خطا بود که وی افزون از آن بود. (ابن سینا، ۱۳۷۰: ۱۱)

این داستان پس از ابن سینا به اشکال گوناگون به شرح وتوضیح درآمده است. عین‌القضات همدانی در یکی از نامه‌های خود می‌نویسد: «مرغان چند سال در طلب سیمرغ بودند، چون به درگاه او رسیدند، سال‌های بسیار بار خواستند و بار نبود بعد جواب ایشان دادند که اِنَّ الله غَنی عَن العالَمین.» (عسیران، ۱۳٤۸: ۲۰۰)

پس از رسالةالطیر ابن سینا، دومین حلقه برای شکل‌گیری سیمرغ عرفانی، سیمای سیمرغ در آثار برادران غزالی است که سیمرغ را برای پذیرش مهم‌ترین و برترین نقشش مهیا و آماده می‌کنند. امام محمد غزالی صاحب رساله‌ای است به زبان عربی به نام «رسالةالطیر» در باب حرکت مرغان به سوی شاه مرغان که برادرش احمد غزالی آن را به فارسی ترجمه کرده است؛ اما او را به دلیل تأثیری که در متن داشت، می‌توان صاحب رسالةالطیر تازه‌ای دانست. مرغان این رساله پس از رسیدن به کعبهٔ مقصود با پادشاه مرغان یعنی سیمرغ روبه‌رو می‌شوند که در کوشکی بس بلند و استوار جای داشت. کس فرستاد و سبب آمدن ایشان پرسید. گفتند که شوق دیدار ملک ما را بدین‌جا آورد. شاه گفت آمدن شما بدین‌جا بیهوده است، شما خواه بدین‌جا بیایید یا نیایید، ما شاهیم و ما را به شما نیازی نیست. چون استغناء او را دریافتند، ناامید شدند و شرمنده گشتند. ملک گفت: حال که ناتوانی خود را از معرفت و شناسائی مقام ما دریافتید، برمنست که شما را منزل و مأوا دهم؛ زیرا اینجا خانهٔ کرم است و هر که حقارت خود را در این درگاه دریافته باشد، شایسته است که عنقا، شاه مرغان او را دمساز و همنشین خود سازد. (به نقل از مشکور، ۱۳۵٦: ۸۸)

جایگاه سیمرغ در رسالةالطیر غزالی بر فراز جزیره‌ای است که یادآور جزیرهٔ رامنی است که سیمرغ گرشاسب‌نامه در آن سکونت داشت که از تأثیر توأمان رسالةالطیرها از متون حماسی و مضامین عرفانی حکایت دارد. نظیر این رسالةالطیرها بسیار است که می‌توان از رسالةالطیر ابن فندق و لسان الطیر امیرعلیشیر نوایی نام برد.

۲ - ۵. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی سیمرغ در فلسفهٔ اشراق

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uajournalfarsi.ir

علاوه بر تأثیر رسالةالطیرها در پروراندن و پاکسازی اسطورهٔ سیمرغ، آثار سهروردی و فلسفهٔ اشراق نیز سیمرغ را از کارکردهای مجعول و اهریمنی می‌پالاید و او را آمادهٔ حضور در عرفان می‌کند؛ زیرا که ساحت عرفان آن‌چنان قدسی و منزه است که سیمرغ پیش از ورود به آن باید از صافی فلسفهٔ اشراق عبور کند تا پاک و آراسته شود و سزاوار پذیرش مفاهیم الهی شود. فلسفهٔ سهروردی آمیزه‌ای است از فلسفهٔ اسلامی و حکمت خسروانی پیش از اسلام که سازگاری و تعامل فرهنگ ایرانی و اسلامی در آن به خوبی مشاهده‌پذیر است که ادامهٔ این روند را می‌توان در متون عرفانی جست‌وجو کرد که توأمان، وامدار اساطیر ایرانی و عرفان اسلامی هستند.

سیمرغ در آثار سهروردی هم رنگ و بوی فلسفی به خود گرفته؛ هم از آموزه‌های دینی متأثر است و رمزی از وجود جبرئیل، انسان کامل و نفس ناطقه است.

سهروردی سیمرغ را خلیفهٔ خدا در عالم افلاک می‌داند و رمز و مثال فرشته، عقول عشره و عقل فعال. مرغان دیگر نیز می‌توانند در اثر مجاهدت و ریاضت، خود را به مرتبهٔ او برسانند و سیمرغی شوند در زمین یا فرشته‌ای از فرشتگان مقرب در میان خاکیان که خود انسان کامل است و بقای بشر را واجب.» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ٤٢٣)

سیمرغ فلسفهٔ اشراق علاوه‌برآنکه رمزی از فرشتگان یا انسان کامل است، نمادی از نفس ناطقه نیز به‌کار رفته است. از دیدگاه سهروردی

سیمرغ یا همان نفس ناطقه، نه مادّه است و نه در مادّه است و جوهری است که فراتر از جهان عناصر و ابعاد است. سیمرغ وجود انسان برای پرواز به ابزار مادّی نیاز ندارد و چنین نفسی از جهان نور است و از اشراق نور پروردگار نیرو می‌گیرد و غذای او از آتش است و بر خلاف نفس حیوانی هرچه از مرحلهٔ مادّی دورتر شود، بیشتر نور حق را مستعد و پذیرا می‌شود و قوّت پرواز می‌گیرد. (سلطانی گرد فرامرزی، ۱۳۷۲: ۲۰٤-۲۰۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

سیمرغ با وجهه و چهرهٔ حماسی خود، مستقیم وارد ساحت عرفانی نمی‌شود؛ بلکه مرحله به مرحله مضامینش متعالی می‌شود و پیش از آنکه به‌عنوان رمزی از وجود حق تعالی به‌کار رود، نخست در مرتبه‌ای نازل‌تر در ساحت فلسفه به‌عنوان نمادی از انسان کامل و نفس ناطقه به‌کار می‌رود که با تأثیرپذیری از تفکر قرآنی و اسلامی بر درخت طوبی آشیان دارد که درختی بهشتی است. «سیمرغ آشیانه بر سر طوبی دارد، بامداد از آشیانهٔ خود به درآید و پر بر زمین بگستراند. از اثر پر او میوه بر درخت پیدا شود و نبات بر زمین.» (سهروردی، ۱۳۷۸: ۹) علاوه‌براین نوع از دگردیسی که به دلیل آموزه‌های اسلامی با اسطورهٔ سیمرغ ترکیب شده است، شاهد هستیم که سیمرغ در نزد سهروردی هنوز همان خویشکاری بزرگ اساطیری خود یعنی رویاندن گیاهان و کمک به باروری و حیات زمین را داراست.

علاوه‌بر مفاهیمی که از نمادهای سیمرغ در فلسفهٔ اشراق ارائه شد، سهروردی در برخی از آثار خود سربسته ویژگی‌هایی برای سیمرغ ذکر کرده است و آن را نماد و رمزی از وجود حضرت حق تعالی می‌داند. سیمرغ در عقل سرخ مبیّن جلوهٔ حق است که چشم خواص را خیره می‌کند: «سیمرغ آن خاصیت است که اگر آیینه‌ای یا مثل آن برابر سیمرغ دارند، هر دیده که در آینه نگرد، خیره شود.» (همان: ۱۱) سهروردی، سیمرغ را در «صفیر سیمرغ» در هیئت وجود مقدس حق به تصویر می‌کشد. «این سیمرغ پرواز کند بی‌جنبش و بپّرد بی‌پر و نزدیک شود بی‌قطع اماکن و همهٔ نقش‌های ما در اوست و او خود رنگ ندارد و همه از او مشغول و او از همه فارغ.» (سهروردی، ۱۳۷٤: ۸)

تعداد سیمرغ‌ها در بیان تمثیلی سهروردی، برخلاف دیگر بیان‌های فلسفی و عرفانی، نامحدود است و «هر زمان، سیمرغی از درخت طوبی به زمین آید و اینکه در زمین بود، منعدم شود» (سهروردی، ۱۳۷۸: ۱۲) که با توجه به این تکثّر و متّصف بودن به صفت عدمیت که صفات مخلوقات است، می‌توان چنین حکم کرد که چهرهٔ غالب سیمرغ اشراقی، چهره‌ای انسانی است و درواقع «سیمرغ فلسفه بیشتر اشاره به وجود انسان دارد، هر چند که برخی با توجه به اوصاف سیمرغ در فلسفهٔ اشراق، او را چیزی در حد جلوهٔ حق دانسته‌اند.» (نجومی، ۱۳۸۲: ۲۲) بعدها در حکمت متعالیهٔ ملاصدرا، متأثر از فلسفهٔ اشراق «سیمرغ با عقل فعال و عقل دهم قابل تطبیق است.» (منزوی، ۱۳۵۹: ۳۱)

۲-٦. بازخوانی خویشکاری و دگردیسی سیمرغ در متون عرفانی

سیمرغ در سیر اساطیری – آیینی خود به عصر حماسی می‌رسد و در آنجا به متنوع‌ترین و گاه متناقض‌ترین کارکردهای خویش دست پیدا می‌کند تا آنکه در صافی رسالةالطیرها و فلسفهٔ اشراق از هرگونه مضامین اهریمنی و مجعول پالوده می‌شود و در متون عرفانی به‌عنوان نماد و رمزی از وجود حق تعالی به‌کار می‌رود. گفتنی است سیمرغی که پیش از این در بدایت اساطیری– آیینی خود، رمزی قدسی و الهی بود با گذشت زمان‌های بسیار در شرایطی همسان دگرباره مفاهیم ایزدی و مینوی خود را باز می‌یابد؛ زیرا سیمرغ به یک‌باره و تنها با تکیه‌بر نبوغ شاعریِ عطار تبدیل به رمزی از خدا نشده است؛ بلکه درواقع سیمرغ در منطق الطیر به مهم‌ترین کارکرد اساطیری خود رجعت کرده است و شایسته نیست سیر اوج و فرود اسطورهٔ سیمرغ را بدین‌شکل بررسی کنیم که سیمرغ از اسطوره‌ای خام و بدوی به متعالی‌ترین کارکرد خود در عرفان دست پیدا کرده و نمادی از وجود خدا شده است؛ بلکه سیمرغ چنین جوهره و قابلیتی را از پیش دارا بوده و توانسته است بار دیگر در متون عرفانی این خاصیت اساطیری را تکرار کند و از مفاهیم قدسی سرشار شود.

بازگشت نقش ایزدی اسطورهٔ سیمرغ در متون عرفانی به دلیل شرایط مشابهی است که از منظر افق اندیشگانی با عصر اساطیری پیوند دارد و عارف و سالک چون انسانی که در عصر بدایت توحیدی می‌زیسته است در همه چیز رنگی از خدا می‌بیند و چون ساحت عرفان نیز فارغ از انسان‌نمایی حماسه و پیچیدگی‌های فلسفه است، سیمرغ در کنار حفظ مضامین قدسی و اساطیری خود با مفاهیم اسلامی– دینی آمیخته شده است و به بهترین وجه به کامل‌ترین چهرهٔ خود در تاریخ فرهنگی ایران دست پیدا می‌کند و تمامی مفاهیم الهی و قدسی ایرانیان را با رازآمیزی و قداست در وجود خویش به نمایش می‌گذارد. «گویا صوفیان در آثار خویش، اساطیری نظیر سیمرغ را با همان خویشکاری‌ها مستقیماً از همان عصر آغازین اساطیری وام گرفته و تعالیم رازآمیز خود را از مهرپرستی اخذ کرده‌اند.» (امامی، ۱۳۸۲: ۵) به همین علت سیمرغ منطق‌الطیر شباهت بیشتری به سیمرغ مهری در آیین مهرپرستان دارد تا سیمرغ متون حماسی و پهلوانی.

سیمرغ عرفانی علاوه‌بر بازیابی نقش‌های اساطیری خود از آموزه‌های اسلامی نیز تأثیر پذیرفته است که این موضوع از نقل مکان وی از درخت درمانگر و البرزکوه به کوه قاف به‌کمال آشکار است؛ همچنین بارها شاهد هستیم که سیمرغ ایرانی و عنقای عربی در متون عرفانی یکی پنداشته شده‌اند که این موضوع نیز از تأثیرپذیری اسطورهٔ سیمرغ از فرهنگ عربی غالب روزگار خود حکایت دارد؛ اما با این همه اسطورهٔ اصیل سیمرغی که تحت‌تأثیر متعصبان زرتشتی و اعراب، اهریمنی شده و یا به شدت تنزّل یافته بود به مدد عرفان اسلامی– ایرانی دگرباره بر تارک اساطیر ایران می‌درخشد و به‌عنوان اصیل‌ترین اسطورهٔ ایرانی در ساحت عرفان امکان تجدید قوا پیدا می‌کند و در متونی عرفانی نظیر منطق‌الطیر به‌عنوان اصلی‌ترین و محوری‌ترین شخصیت داستان به خدمت گرفته می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

روح حقیقت‌جو و طبع استقلال‌طلب قوم ایرانی، دیگر کمال مطلوب فکری و باورهای اعتقادی خود را در سایهٔ حماسه‌های ملی نمی‌جوید و یک استحاله صورت گرفته، فردگرایی عرفانی که رستگاری جمعی را نیز به دنبال دارد، جای آن را می‌گیرد؛ سپس فضا برای انتقال سیمرغ از عرصهٔ برون‌گرایی حماسه‌های ملی به فضای ذهنی و درون‌گرایی تصوف ایرانی مهیا می‌گردد و سیمرغ عرفانی هر چه زیباتر رخ می‌نماید. (بازگیر، ۱۳۸٦: ٦۱)

سنایی اسطورهٔ سیمرغ را با عشق عرفانی درآمیخته و به‌طور رسمی این اسطوره را به متون عرفانی منظوم وارد کرده است. به قول شفیعی کدکنی در مقدمهٔ منطق‌الطیر معلوم نیست از چه زمانی و به دست چه کسانی، سیمرغ صبغهٔ عرفانی به خود گرفته، رمزی از وجود حق تعالی شده است؛ قدر مسلم این است که در نوشته‌های ابوالرجاء چاچی، احمد غزالی و عین‌القضات همدانی، سیمرغ رمزی از حقیقت بیکرانهٔ ذات الهی تلقی شده است و تعبیر «سیمرغ عشق» در غزل معروف و منتسب به سنایی، خود قدمی بوده است در جهت قدسی کردن چهرهٔ این اسطوره.

با او دلم به مهر و مودت یگانه بود　　سیمرغ عشق را دل من آشیانه بود

(عطار، ۱۳۸۳: ۱٦۷)

سنایی در جای دیگر، خطاب به خداوند چنین می‌گوید:

وصل تو سیمرغ گشت بر سر کوه عدم　　خاطر بی‌خاطران، مسکن و مأوای

(سنایی، ۱۳٦۲/ الف: ۸۱۰)

سنایی خداوند را با در نظر گرفتن ناپیدایی سیمرغ در تعبیری رمزی و مثالی به حضرت سیمرغ تشبیه می‌کند که منتظر است تا آواز و نالهٔ زار داوود را در صحرای غیب بشنود:

نالهٔ داوود هم برخاست از صحرای　　حضرت سیمرغ کو تا بشنود آن ناله زار

(همان: ۲۲۳)

سنایی در قصیده‌ای دیگر از قافلهٔ عاشقان سخن می‌گوید که طریق وصل را با جان سپردن طی کرده‌اند و ذات پروردگار را به سیمرغ تشبیه می‌کند:

روی نبینیم ما دیدن سیمرغ را　　نیست چو مرغی کنون ز آه نفس کم

(همان: ۸۸۰)

سنایی، سیمرغ را در حدیقه، رمزی از معارف الهی می‌داند. در حالت عادی شکارِ باز، سیمرغ نیست؛ اما سنایی خود را چون بازی می‌داند که به دنبال سیمرغ است:

نیست اندر جهان نفس و نَفَس　　بازِ سیمرغ گیر چون من کس

(سنایی، ۱۳۸۷: ۷۰۸)

سنایی در جایی دیگر در تقابل خرد و عشق، خرد را سزاوار آن نمی‌داند که مسکن و مأوای معشوق ازلی باشد؛ ازاین‌رو در ذهن خود در جست‌وجوی موجودی شریف است که ادراکش توسط عقول بشری به راحتی میسّر نشود؛ لذا به سراغ اسطورهٔ کهن و رازآلود سیمرغ می‌رود و در این صحنهٔ تقابلی که می‌آفریند، خرد را همچون صحرای مغیلانی می‌داند که آشیان لایقی برای سیمرغ نیست:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت ۱۴۰۴ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

خرد کمتر از آن باشد که او در وی کند مغیلان چیست تا سیمرغ در وی آشیان

(سنایی، ۱۳۶۲/ الف: ۳۰۸)

عظمت و دور از دسترس بودن سیمرغ، مایهٔ اصلی برداشت‌های تعلیمی سنایی از این پرندهٔ اساطیری است. سیمرغ در عرفان تمثیلی است که بزرگی و عظمت مفاهیم انتزاعی و قدسی را به تصویر می‌کشد و در بیان تقابل و تضادی که آموزه‌های عرفانی بر آن استوار است از خویشکاری‌های حماسی سیمرغ نظیر بزرگ‌قامتی نیز استفاده شده است:

عقل جزوی کی تواندگشت بر قرآن عنکبوتی کی تواند کرد سیمرغی شکار

(همان: ۱۹۰)

عزلت‌گزینی و خلوت‌نشینی یکی از اصول اساسی تعالیم صوفیه و عرفاست که سنایی رهایی از دام همنشینی با نااهلان را با توجه به این مسئله در دوری از ایشان می‌داند؛ چنانکه سیمرغ نیز در این دوری جستن از افتادن در دام شکارچیان زبون و پست نجات پیدا کرده است:

گر از زحمت همی ترسی، ز نااهلان که از دام زبون‌گیران، به عزلت رسته شد

(همان: ٥٦)

سنایی این مضمون را در بیتی دیگر چنین بازگو می‌کند:

مرد آن باشد که متواری شود سیمرغ‌وار هشت جنت زیر پرّ و هفت دوزخ زیر

(همان: ۳٤٥)

سنایی رها شدن از رنج و زحمت را در حدیقه نیز در گوشه‌گیری از خلق می‌داند:

همچو عنقا ز خلق عزلت گیر تات نکشند در قفس به زحیر

(سنایی، ۱۳۸۷: ۷٤۲)

درمان‌بخشی اساطیری سیمرغ توسط سنایی در عرفان بازتاب داشته است، وی بر آن است که چون به حضرت احدیت رجوع کنی نه‌تنها وجود تو بلکه سایه‌ای که از سایبان پر سیمرغ درست شده است نیز برای دیگران مفید و شفابخش خواهد بود:

سلیمان‌وار دیوان را مطیع امر خود نشین بر تخت بلقیسی و چتر از پرّ عنقا

(سنایی، ۱۳٦۲/ الف: ٤۹۳)

سنایی منسوخ شدن مروّت و معدوم شدن وفا را به سیمرغ و کیمیا تشبیه کرده است:

منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا زین هر دو ماند نام چو سیمرغ و کیمیا

(همان: ٤۸)

حضور سیمرغ در منطق‌الطیر عطار در میان متون عرفانی اعم از منظوم و منثور به‌عنوان شخصیت اول داستان نمود بیشتری دارد؛ موجودی رازآلود و مرموز که در ورای هفت شهر عشق مُقام دارد که شرط دیدارش مستلزم تحمل تازیانه‌های سلوک و رسیدن به مقام فناست. سیمرغ عطار پادشاهی مطلق است که قلمروش مشرق جانی است که پایگاه جاودانگی و ابدیت است:

نام او سیمرغ، سلطان طیور او به ما نزدیک و ما زو دور دور

در حریم عزّتست آرام او نیست حدّ هر زفانی نام او

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ۱ خرداد ۱۴۰۴

دائماً او پادشـــاه مطلق است / در کمال عزّ خود مستغرق است
او به سر ناید ز خود آنجا که اوست / کی رسد علم و خرد آنجا که اوست
نه بدو ره نه شکیبایی ازو / صـــد هـــزاران خلق سودایی ازو

(عطار، ۱۳۷۷: ٤٠)

سیمرغ عطار رمز عالمی است که هیچ علمی را یارای درک و فهم آن نیست؛ زیرا عقل و حواس از ادراک سیمرغ جان عاجزند:

وصف او چون کار جان پاک نیست / عقل را سرمایهٔ ادراک نیست
لاجرم هم عقل و هم جان خیره ماند / در صفاتش با دو چشم تیره ماند

(همان: ٤٠)

مهم‌ترین مفهوم نمادین سیمرغ در منطق‌الطیر، رمزی است که عطار آن را از راه تمثیل برای بیان وجود باری‌تعالی در نظر می‌گیرد؛ اما همین مفهوم در قالب نمادهای دیگر نیز بیان شده است که در کل به همان وجود حضرت حق اشاره دارند. سیمرغ نمادی از عالم غیب است؛ عالمی که تجلیاتش را می‌توان در همهٔ عالم مشاهده کرد؛ اما کسی نمی‌تواند ماهیت آن را درک کند:

هیچ دانـــایی کمـــال او ندید / هیچ بینـــایی جمـــال او ندید
در کمالش آفرینش ره نیافت / دانش از پی رفت و بینش ره نیافت
قسم خلقان زان کمال و زان جمال / هست، گر بر هم نهی، مشتی خیال

(همان: ٤٠)

سیمرغ به‌عنوان رمزی از آفتاب به همان ذات باری‌تعالی اشاره دارد:

تو بدان کانگه که سیمرغ از نقاب / آشکارا کرد رخ چون آفتاب
صدهزاران آفتاب معتبر / صد هزاران ماه و انجم بیشتر

(همان: ٦١)

جمع می‌دیدند حیران آمده / هم‌چو ذرّه پای‌کوبان آمده
جمله گفتند ای عجب چون آفتاب / ذره‌ای محو است پیش این جناب

(همان: ۲۳۱)

بعد از این وادیّ فقر است و فنا / کی بود اینجا سخن گفتن روا
عین وادیّ فراموشـــی بـــود / گنگـــی و کـریّ و بی‌هوشی بود
صد هزاران سایـــهٔ جـــاوید تو / گـــم شده بینی ز یک خورشید تو

(همان: ۲۱۹)

سیمرغ نمادی است از سایه که یاری‌رسان و حمایت‌کننده است و لطف و رحمتش را به همگان ارزانی می‌دارد:

تا بود کاری ازین میدان لاف / گوی ما افتد مگر تا کوه قاف
ذرّهٔ خورشیـــد والا اوفتـــاد / سایـــهٔ سیمـــرغ بر مـــا اوفتاد

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیماه ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(همان: ۸۹)

چون بدانستی که ظلّ کیستی فارغی، گر مُردی و گر زیستی
گر نگشتی هیچ سیمرغ آشکار نیستی سیمرغ هرگز سایه‌دار
باز اگر سیمرغ می‌گشتی نهان سایهٔ هرگز نماندی در جهان
هرچ اینجا سایهٔ پیدا شود اول آن چیز آشکار آنجا شود
دیدهٔ سیمرغ‌بین گر نیستت دل چو آیینه منور نیستت

(همان: ٦١-٦٢)

از دیدگاه عطار پدیده‌های هستی سایهٔ سیمرغ ازلی هستند و وجود حقیقی از آنِ اوست و نسبت آن‌ها به سیمرغ، نسبت سایه به آفتاب است. سیمرغ چون در منطق‌الطیر سایه‌ای از وجود مطلق حضرت حق است از هرگونه ویژگی عینی و حسی عاری است و به طور کامل انتزاعی به تصویر کشیده شده و در هیچ‌جا از خصوصیات جسمانی آن تصویری به میان نیامده است و همهٔ توصیفات، جنبهٔ معنوی و نمادین دارند و حتی سیمرغ را در پایان داستان نیز تنها در مقام فنا می‌توان درک کرد.

سیمرغ عطار دارای خاصیت جادویی- اساطیری است و پری که در آغاز داستان از آن سخن به میان می‌آید، یادآور همان پر وارغنهٔ اوستایی و سیمرغ شاهنامه است که حضور این پر مقدمهٔ تجلی سیمرغ است؛ چونان پری که باید به آتش کشیده شود تا سیمرغ حاضر شود که این بار سالک جان خویش را به آتش می‌کشد تا در مقام فنا به دیدار سیمرغ جان نائل آید.

بیش‌تر شارحان منطق‌الطیر در این متفق‌القول‌اند که سیمرغ در این اثر رمزی از وجود حق تعالی است؛ اما با این همه برخی سیمرغ عطار را نماد انسان کامل و سالک واصلی می‌دانند که پس از طی مراحل سلوک به بالاترین مرحلهٔ وجودی خویش رسیده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

در فرهنگ مشرقیون، عرفان خسروانی و تصوف اسلامی ایران هر فردی از آدمیان، مرغی سخنگوست که از هند پرواز کرده و به قفس قالب، اسیر افتاده است که در سیر تحول جوهری خود، تبدیل به سیمرغی قاف‌نشین شده است. (آزمایش، ۱۳۸۰: ۲۲)

رجایی نیز سیمرغ منطق‌الطیر را در جای دیگر نماد مرشد کامل و عارف واصل می‌داند؛ نه رمزی از ذات مقدس خداوند.

با توجه به اصل وحدت وجود و اتحاد عاشق و معشوق، مراد از ذکر اینکه تنها سیمرغ از صد هزاران مرغ به حقیقت واصل شدند و سیمرغ را در خود یافتند، شاید این است که از هزاران سالک، تنها چندین نفر به حدّ کمال می‌رسند و لایق پیشوایی می‌شوند؛ زیراکه پیر باید خود از واصلان باشد؛ به تعبیر دیگر، می‌توان سیمرغ را از القاب پیر و مرید کامل دانست. (رجایی بخارایی، ١٣٦٤: ٩٣-٩٤)

این در حالی است که نماد انسان و مرشد کامل در منطق‌الطیر ازآنِ هدهد است و سیمرغ در منطق‌الطیر بیشتر دربردارندهٔ ویژگی‌های الهی است تا انسانی.

سیمرغ بعد از عطار از رهاورد تمثیل به‌عنوان رمز در ادبیات عرفانی به‌کار گرفته می‌شود و چون بخشی از اجزای اسطوره در مقام رمز قابل تفسیر است، این تفسیر و تبیین در نزد شعرای عارف‌مسلک، آنان را وامی‌دارد تا از واژهٔ سیمرغ برای تبیین آرای عارفانهٔ خود بهره گیرند. سیمرغ در مثنوی مولوی نسبت به مثنوی عطار دارای نمادهای متنوع‌تری است و نمونه و مثال والایی است برای مفاهیمی قدسی چون وجود حق، بلندهمتی، انسان کامل، روح و... . مولانا علاوه‌بر استفاده از تمثیل سیمرغ برای بیان مفاهیم موردنظر خود

از عنقای عربی (معادل سیمرغ ایرانی) نیز استفاده کرده است که در بیان شواهد از هر دو صورت واژگانی نمونه‌هایی را ذکر خواهیم کرد.

مولانا مانند عطار سیمرغ را رمزی از وجود خداوند قادر و متعال می‌داند که منظور از سایهٔ عنقا، الطاف بیکران الهی و جذبهٔ حضرت حق است که ازنظر مولانا تا وقتی که انسان قدم بر وجود عرضی خویش ننهد و از قید و بند منیّت رها نشود، این عنایت مبارک شامل حالش نمی‌شود:

وجودی که نرست از سایهٔ خویش　　پناه سایهٔ عنقاش نبود

(مولوی، ۱۳۸٦: ۳۳٤)

یک لحظه سایه از سر ما دورتر مکن　　دانسته‌ای که سایهٔ عنقا مبارک است

(همان: ۱۵۲)

سیمرغ نمایندهٔ مقام ذات حضرت الهی است که نامش آشکار و ذاتش نهان است:

غیر تشویش و غم و طامات نی　　هم‌چو عنقا نام فاش ذات نی

(مولوی، ٦/۱۳۸۹: ۱۰۱۵)

عنقای ساکن در قاف، رمزی برای بازگشت به اصل خود است که یکی از مفاهیم بنیادین منظومهٔ فکری مولانا همین است:

ندا رسید به جان‌ها که چند می‌پایید　　به سوی خانهٔ اصلیّ خویش بازآیید

چو قاف قربت ما زاد و بودِ اصل　　به کوه قاف بپرّید خوش چو عنقایید

سفر کنید از این غربت و به خانه روید　　از این فراق ملولیم، عزم فرمایید

(مولوی، ۱۳۸٦: ۳۷۹-۳۸۰)

و گر پرواز عشق تو در این عالم　　به سوی قاف قربت پر که سیمرغی و

(همان: ۱۱۲۳)

مولانا همچنین سیمرغ را نماد جان و دل می‌داند که مبرّا و عاری از نقص و عدم است و انسان‌ها تا زمانی که به نیازهای خویش مشغولند، کجا می‌توانند به این حقیقت نورانی راه پیدا کنند:

چون شما در دام این آب و گِلید　　کی شما صیاد سیمرغ دلید

(مولوی، ۳/۱۳۸۹: ۵۱۸)

سیمرغ در مثنوی به‌عنوان نمادی از عظمت روح نیز به‌کار رفته است:

هست بسیار اهل حال از صوفیان　　نادر است اهل مقام اندر میان

از منازل‌های جانش یاد داد　　وز سفرهای روانش یاد داد

وز زمانی کز زمان خالی بُدست　　وز مقام قدس که اجلالی بدست

وز هوایی کاندرو سیمرغ روح　　پیش از این دیدست پرواز و فتوح

هر یکی پروازش از آفاق بیش　　وز امید و نهمت مشتاق بیش

(همان/۱: ۱۵۱-۱۵۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

مولانا سیمرغ را در وصف حضرت علی (ع) به‌عنوان نماد روح انسان کامل در نظر می‌گیرد:

ظلّ او اندر زمین چون کوه قاف　　روح او سیمرغ بس عالی طواف

(همان: ۲۱٤)

سیمرغ در ابیات زیر کنایتی از عارفان و مردان راه حق است:

نقش درویش است او نی اهل نان　　نقش سگ را تو مینداز استخوان
فقر لقمه دارد او نی فقر حق　　پیش نقش مردهای کم نِه طبق
ماهی خاکی بود درویش نان　　شکل ماهی لیک از دریا رَمان
مرغ خانه است او نه سیمرغ هوا　　لوت نوشد او ننوشد از خدا
عاشق حقست او بهر نوال　　نیست جانش عاشق حسن و جمال

(همان: ۲۰۵)

سیمرغ در این ابیات، نمادی از دل انسان خداپرست است:

هین مدو اندر پی نفس چو زاغ　　کاو به گورستان برد نه سوی باغ
گر روی، رو در پی عنقای دل　　سوی قاف و مسجـــد اقصای دل

(همان/٤: ٦٥٣)

عنقا همچنین در نزد مولانا، رمز و نمادی برای بیان شکوه و عظمتی است که یادآور چهرهٔ اساطیری- حماسی سیمرغ در متون پهلوی و پهلوانی است:

نه از اجزای یک آدم جهان پر آدمی　　نه آنی که مگس را تو بدادی فرّ عنقایی

(مولوی، ۱۳۸٦: ۱۱۱٤)

مولانا سیمرغ را در مقام تمثیل و تقابل مظهر والاطبعی و بلندهمتی می‌داند:

عنکبوت را طبـع عنقـا داشتی　　از لعـــابی خیمـه کی افراشتی؟

(مولوی، ۳/۱۳۸۹: ٥٦٨)

مولانا خرد انسانی را از ادراک عنقا عاجز می‌داند که رمزی از وجود خداوند است و عقل مدعی را همچون عنکبوتی می‌بیند که بیهوده برای شکار تار می‌تند:

جبریل با لطف و رَشَد عِجل سَمین را چون　　این دام و دانه کی کشد عنقای خوش منقار را
عنقا که یابد دام کس، در پیش آن عنقا مگس　　ای عنکبوت عقل بس تا کی تنی این تار را

(مولوی، ۱۳۸٦: ۸٦)

علاوه‌بر عجز عقل در راه شناخت حق، هر خیالی نیز جز خیال اهل حق، قدرت درک سیمرغ را ندارد:

تو از آن مرغ هوایی فهم کن　　که ندیدستی طیور من لدن
جای سیمرغان بود آن سوی قاف　　هر خیالی را نباشد دست یاف

(مولوی، ٦/۱۳۸۹: ۱۰۹۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

همان‌طور که در مثال‌های ارائه‌شده از مثنوی بررسی شد، سیمرغ و معادل آن عنقا، رمزی از امور مجرد و شهودی است که براساس منظومهٔ فکری مولانا که از راه تمثیل در پی بیان تقابل‌ها و ارزش‌گذاری آن‌هاست به نمادی از مفاهیم پیچیدهٔ عرفانی تبدیل شده است تا درک این مفاهیم را باتوجه به پیشینهٔ طولانی آشنایی با سیمرغ برای مخاطب آسان‌تر کند که در این میان، هم از ظرفیت‌های اساطیری سیمرغ نظیر بزرگی و عظمت در تقابل با مگس بهره برده و هم چون عطار آن را باتوجه به ظرفیت‌های قدسی و رازآمیزی اسطورهٔ سیمرغ برای مفاهیم متعالی به‌کار گرفته است و در کل سیمرغ در نزد مولوی در هر رمز و نمادی که به‌کار رود، نمونه و مثالی برای امور قدسی و الهی است که دیریاب اما مانا هستند.

سلطان‌ولد در رباب‌نامه، پیرو شیخ اشراق و پدرش مولانا سیمرغ را نمایندهٔ انسان کامل می‌داند و در مثنوی خود، انسان‌های به کمال‌رسیده و اولیای حق را به سیمرغ تشبیه کرده است که هیچگاه گرد پلیدی‌های مادی نمی‌گردند و اگر هم چنین کنند، کمال آنان چونان دریایی روشن است که با اندک پلیدی تیره و ناپاک نخواهد شد. (سلطان ولد، ۱۳۵۹: ٤٩)

روزبهان بقلی در عبهرالعاشقین از سیمرغ، وجود کامل خواجه کائنات، پیامبر (ص) اراده شده است که سر حلقهٔ باب معرفت و سلسله‌جنبان عاشقان جهان است. «بلبل عشق و سیمرغ آشیانهٔ ابدیان، صلّی الله علیه و سلم.» (بقلی شیرازی، ۱۳۸۳: ۱۹)

شیخ محمود شبستری هم سیمرغ را مظهری از بقا و جاودانگی می‌داند:

ز ترسایی غرض تجرید دیدم　　خلاص از رِبقَهٔ تقلید دیدم

جناب قدس وحدت دیر جان است　　که سیمرغ بقا را آشیان است

(شبستری، ۱۳۸٦: ۳٤۹)

ز ترسایی غرض تجرید دیدم　　خلاص از رِبقَهٔ تقلید دیدم

جناب قدس وحدت دیر جان است　　که سیمرغ بقا را آشیان است

(شبستری، ۱۳۸٦: ۳٤۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳ تا ۵ اردیبهشت ـ خرداد ۱۴۰۴

ثروتیان در شرح این بیت می‌نویسد: «آستان حق جایگاه عبادت روح است و آشیانهٔ سیمرغ رمز ماندگاری است که اگر بقا در پیشگاه خدا می‌خواهید، باید خود او را عبادت کنید و از مردم گریزان شوید و مجرد باشید.» (همان: ۳۵۰)

سیمرغ عرصهٔ عرفان در کل پس از گذر از عصر حماسی دچار تحولاتی خاص شده که سبب شده است تا این اسطوره در این دو ساحت با وجود شباهت و تداوم خویشکاری‌ها، تفاوت‌هایی با یکدیگر داشته باشند. سیمرغ متون عرفانی دارای خصائصی است نظیر: «وحدت شخصیت، عدم تناسل و زاد و ولد، شکست‌ناپذیری، جاودانگی و عدم قابلیت ادراک حسی و عقلی است که آن را از سیمرغ حماسی که فاقد این خصوصیات است، متمایز می‌سازد.» (دهقان و محمدی، ۱۳۹۱: ۵۱) سیمرغ در عرصهٔ عرفان است که به شکوه اساطیری خویش بازمی‌گردد و به‌عنوان نمادی از حضرت حق به‌کار می‌رود.

۳. نتیجه‌گیری

در میان اساطیر ایرانی، بیشتر از همه چرخهٔ تکرار اساطیری را در اسطورهٔ سیمرغ می‌توان به نظاره نشست که قوالب و اشکال تازه‌ای را با نظم و توالی بی‌نظیری بنا به استعداد زمانه، تجربه و درنهایت تکرار می‌کند. نخستین بار در منابع مکتوب از سیمرغ در اوستا نام برده شده است؛ اما به‌دلیل اهمیت و تأثیری که در میان اساطیر ایرانی بر عهده دارد، واضح است که اسطوره‌ای بسیار کهن‌تر از دورهٔ زرتشتی است. سیمرغ در اوستا در هیئت مرغ شاهین و یا موبدی بدین‌نام به تصویر کشیده شده است که نمایندهٔ چهره‌ای

جانوری و درنهایت انسانی است؛ حال آن که در آیین مهری نمایندهٔ خدای مهر و یکی از ایزدبانوان مهم است و ازاین‌رو اسطورهٔ سیمرغ دگردیسی تنزّل را از آیین مهری تا متون زرتشتی طی کرده است؛ زیرا آیین زرتشتی در تقابل با اساطیر مهری است؛ اما با وجود این، سیمرغ تا پیش از آغاز عصر اسلامی به تمامی چهره‌ها و خویشکاری‌های خود دست پیدا کرده است و در آیین مهرپرستی و ساحت اساطیری در اوج تکامل است و نیازمند تکرار در ادوار بعدی نیست تا به تکامل و تعالی دست پیدا کند. عینی‌ترین تصاویر از سیمرغ در عصر اسلامی و در متون پهلوی، پهلوانی و حماسی به تصویر کشیده می‌شود که سبب می‌شود این اسطوره علاوه‌بر بحث تحوّل با تنزّل نیز مواجه شود؛ اما با وجود این در بخش‌هایی از شاهنامه از نو رمزی از خدای مهر می‌شود که در قالب یک پرنده گاهی نمادی از موبد و آموزگاری فرزانه است که نقش توتمی فرشتهٔ نگهبان را نیز داراست که نشان‌دهندهٔ تکرار فشردهٔ تمامی خویشکاری‌های پیشین سیمرغ در بخش حماسی شاهنامه است؛ اما این اسطوره در کل در متون حماسی تحت‌تأثیر مضمون انسانی و پهلوانی حماسه‌ها، رنگ و بوی انسانی به خود گرفته است با موبدی با همین نام، همسان در نظر گرفته می‌شود و با این که موجودی است در قالب پرنده در عمل خویشکاری‌های انسانی مذهبی را نیز بر عهده می‌گیرد که پرنده‌ای سخنگو، خردمند، درمانگر و مشاور است. اسطورهٔ سیمرغ در متون پهلوانی بعد از شاهنامه دگرباره به شدت تنزل پیدا می‌کند تا آن که در رسالةالطیرها جانی دوباره می‌گیرد و مفاهیم قدسی خویش را بازمی‌یابد و در متون فلسفی خاصه در آثار سهروردی و مکتب اشراق به‌عنوان نمایندهٔ انسان کامل، نفس ناطقه و جبرئیل معرفی می‌شود که یادآور نماد انسانی و فرشتگی این اسطوره است. درنهایت این اسطوره در دامان عرفان و خاصّه در منطق‌الطیر، سمبل و نمادی از خدا می‌شود و سیمرغی که در این چرخهٔ اساطیری، عینی، آفاقی و مجسّم شده بود، دگرباره با بازیابی خویشکاری‌های اساطیری خویش، نمایندهٔ مفاهیمی به مجرد، انتزاعی و قدسی می‌شود و این‌گونه شاهد هستیم که خویشکاری‌های سیمرغ در تمام ساحت‌ها تکرارپذیر است و این جایگاهی نیست که فقط در بحث تکامل اسطوره‌ها برای سیمرغ اتفاق افتاده باشد؛ بلکه سیمرغ پیش از این نیز از این جایگاه قدسی برخوردار بوده و در ساحت عرفان این ویژگی برای او تکرار شده است و ازاین‌رو تکرار چرخهٔ اساطیری برای این اسطوره در متون ادوار بعدی نیز اتفاق افتاده و سبب شده است تا این اسطوره تغییراتی را از نوع تکامل، تحول و حتی تنزّل علاوه‌بر بحث تداوم تجربه کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله (۱۳۷۰). ***رسالةالطیر***، شرح عمر بن سهلان ساوی، به اهتمام محمدحسین اکبری، چ اول، تهران: علامه طباطبایی.
- ابی الخیر، ایرانشاه (۱۳۷۷). ***کوش‌نامه***، به کوشش جلال متینی، تهران: علمی.
- آذرفنبغ، فرخزاد و آذرباد، امید (۱۳۸۹). ***دینکرد هفتم***، ترجمهٔ محمد تقی راشد محصل، چ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- آزمایش، سیدمصطفی (۱۳۸۰). ***سلوک صوفیانه تا دیدار سیمرغ***، تهران: حقیقت.
- اسدی توسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۵٤). ***گرشاسب‌نامه***، به کوشش حبیب یغمایی، تهران: طهوری.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۱). ***داستان داستان‌ها***، تهران: انجمن آثار ملی.
- امامی، حسن (۱۳۸۲). «تجلی میترائیسم در شاهنامه»، ***نشریهٔ ادبیات و زبان‌ها***، دانشگاه بیرجند، شمارهٔ ۳، صص ۵-۲۰.
- بازگیر، مهناز (۱۳۸٦). «سیمرغ از اسطوره تا عرفان»، ***مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی***، دانشگاه اراک، ش ۹، صص ۵۱-۷۰.
- بقلی‌شیرازی، روزبهان (۱۳۸۳). ***عبهر العاشقین***، به اهتمام محمد معین و هانری کربن، چ چهارم، تهران: دانشگاه تهران.

- بی‌نا (۱۳٦٦). ***گزیدهٔ زاداسپرم***، به کوشش محمدتقی راشدمحصل، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- بی‌نا (۱۳٦۷). ***روایت پهلوی***، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- بی‌نا (۱۳۹۱). ***مینوی خرد***، به کوشش احمد تفضلی و ژاله آموزگار، چ پنجم، تهران: توس.
- بی‌نا (۱۳۹۲). ***سامنامه***، تصحیح وحید رویانی، تهران: میراث مکتوب.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). ***یشتها***، تهران: اساطیر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳٦۹). «سیمرغ و جبرئیل»، ***جستارهای ادبی***، ش ۹۰ و ۹۱، صص ٤٦۳-٤۷۸.
- ـــــــــــ (۱۳۷۵). ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***، تهران: علمی فرهنگی.
- داوودی مقدم، فریده و عسگری، زهرا (۱۳۹۲). «از سیمرغ اوستا تا سیمرغ بلورین»، ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، ش ۳۹، صص ۷۵-۹٤.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۸۵). ***اوستا*** (کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ادبی)، تهران: مروارید.
- دهقان، علی و محمدی، دادرس (۱۳۹۱). «تحولات اسطورهٔ سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان براساس شاهنامهٔ فردوسی و منطق‌الطیر عطار»، ***عرفانیات در ادب فارسی***، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۵۱-٦٦.
- رجایی بخارایی، احمدعلی (۱۳٦٤). ***فرهنگ اشعار حافظ***، چ دوم، تهران: علمی.
- رضی، هاشم (۱۳۸۰). ***حکمت خسروانی***، چ دوم، تهران: بهجت.
- سلطان ولد، احمد بن محمد بهاءالدین (۱۳۵۹). ***ربابنامه***، تصحیح علی سلطانی گرد فرامرزی، تهران: موسسهٔ مطالعاتی مک گیل با همکاری دانشگاه تهران.
- سلطانی گرد فرامرزی، علی (۱۳۷۲). ***سیمرغ در قلمرو فرهنگ ایران زمین***، تهران: مبتکران.
- سنایی غزنوی، مجدود بن آدم (۱۳٦۲). ***دیوان***، تصحیح مدرس رضوی، چ چهارم، تهران: سنایی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). ***حدیقةالحقیقه و طریقةالشریعه***، تصحیح مدرس رضوی، چ هفتم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۷٤). ***صفیر سیمرغ***، تهران: مولی.
- ـــــــــــ (۱۳۷۸). ***عقل سرخ***، تهران: مولی.
- سهیلی‌راد، فرید، فریناز و فهیمه (۱۳۸۲). «بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی، حماسی و عرفانی»، ***نشریهٔ هنر***، شمارهٔ ۵٦، صص ۲۳-٤۳.
- شبستری، محمود بن عبدالکریم (۱۳۸٦). ***گلشن راز***، تصحیح و شرح بهروز ثروتیان، چ دوم، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.
- شمیسا سیروس (۱۳۷۸). ***نقد ادبی***، تهران: فردوس.
- ـــــــــــ (۱۳٦۹). ***انواع ادبی***، چ دوم، تهران: فردوس
- طباطبایی، احمد (۱۳۳۵). «سیمرغ در چند حماسهٔ ملی»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی***، دانشگاه تبریز، ش ۳٦، صص ٤٤-۵۱.
- عسیران، عفیف (۱۳٤۸). ***نامه‌های عین‌القضاة همدانی***، ج ۱، تهران: اساطیر.
- عطار، فریدالدین (۱۳۷۷). ***منطق‌الطیر***، تصحیح سیدصادق گوهرین، چ سیزدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۳). ***منطق‌الطیر***، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- غرب، راهله (۱۳۸٤). ***نماد خورشید در فرهنگ و ادبیات***، مشهد: محقق.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ شهریور ۱ مهر ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷). ***شاهنامه*** (براساس نسخهٔ ژول مول)، چ چهارم، تهران: الهام.
- فرنبغ دادگی (۱۳۸۵). ***بندهش***، به کوشش مهرداد بهار، چ سوم، تهران: توس.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸٤). ***نامهٔ باستان***، ج ششم، تهران: سمت.
- محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۳). ***ادبیات عامیانهٔ ایران***، تهران: چشمه.
- مشکور، محمدجواد (۱۳۵٦). «سیمرغ و نقش آن در عرفان ایران»، ***مجلهٔ هنر و مردم***، ش ۱۷۷-۱۷۸، صص ۸٦-۹۰.
- معین، محمد (۱۳٦٤). ***فرهنگ معین***، ج ۵، چ هفتم، تهران: امیرکبیر.
- مقدم، محمد (۱۳۸۰). ***جستار دربارهٔ مهر و ناهید***، تهران: توس.
- منزوی، علی‌نقی (۱۳۵۹). ***سیمرغ و سی مرغ***، تهران: سحر.
- موسوی، سیدرضا (۱۳۸۸). «تصاویر بلاغی خورشید در شاهنامه و بازتاب اسطوره مهر در آن»، ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، ش ۱٤، صص ۱۷۵-۱۹۹.
- مولایی، چنگیز (۱۳۸۲). ***بررسی فروردین یشت***، تبریز: دانشگاه تبریز.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۹). ***مثنوی معنوی***، به کوشش پرویز عباسی‌داکانی، چ چهارم، تهران: الهام.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸٦). ***کلیات شمس***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ دوم، تهران: هرمس.
- نجومی، مهتاج (۱۳۸۲). «سیمرغ اسطورهٔ سایه‌گستر بر فرهنگ ایرانی»، ***نشریهٔ آزما***، ش ۲٤، صص ۲۲-۲٤.
- هینلز، جان راسل (۱۳۷۳). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر و قائمی، فرزاد (۱۳۸۷). «رمز و نمادپردازی در شاهنامهٔ فردوسی»، چاپ‌شده در کتاب ***اسطورهٔ متن هویت‌ساز***، به کوشش بهمن نامور مطلق، تهران: علمی فرهنگی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

بررسی چند واژهٔ گویشی در متون کهن فارسی- عبری

حامد نوروزی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

hd_noruzi@yahoo.com

چکیده

زبان فارسی یکی از قدیم‌ترین زبان‌های شناخته شده است که از دیرباز دارای گونه‌ها، گویش‌ها و لهجه‌های متفاوتی بوده است؛ اما متأسفانه بسیاری از این گونه‌ها و گویش‌ها در طول تاریخ از میان رفته اند و امروزه تنها نامی از آن‌ها باقی مانده است. از این میان تعداد اندکی از متون کهن فارسی بویژه در دورهٔ نو وجود دارند که تا حدی گویش‌ها و گونه‌های کهن فارسی را بازتاب می‌دهند. بررسی این گونه متون یکی از مهم‌ترین حوزه‌های پژوهشی زبان پژوهان محسوب می‌شود. نگارنده در این مقاله به بررسی تعدادی از این متون که به خط عبری نوشته شده‌اند و به فارسی- عبری موسوم هستند، پرداخته و واژه‌های گویشی آن‌ها را استخراج و بررسی نموده است. این لغات عبارت‌اند از: کیلوا، اسنوده، آسومبا، تنجیدن، عینه، اهریان، اسدیس، جوردار، جریش، مطاهره، آیشان، استخ، امهل، انگیخته، تگش، تندس، چراک، چشه.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

واژگان کلیدی: فارسی، گویش، واژه، فارسی-عبری.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. مقدمه

زبان فارسی یکی از قدیم‌ترین زبان‌های شناخته شدهٔ دنیاست که دارای لایه‌ها، گونه‌ها، لهجه‌ها و گویش‌های متعدد است؛ اما بسیاری از این گونه‌های زبانی در طول تاریخ مرده‌اند و امروزه تنها نامی از آن‌ها باقی مانده است، بدون اینکه هیچ سند مکتوبی از آن‌ها باقی مانده باشد؛ بنابراین آنچه ما امروزه به‌عنوان تاریخ مستند زبان فارسی می‌شناسیم بیشتر بر پایهٔ متونی استوار است که به گونهٔ رسمی زبان تعلق دارند. به همین دلیل متونی که به گویش یا گونهٔ خاصی از زبان فارسی تعلق داشته باشد در روند تکمیل تاریخ زبان فارسی دارای اهمیت بسیار زیادی هستند. پژوهش دربارهٔ این متون به دلایل متعدد از جمله ناشناخته بودن لغات دشوار است؛ اما مهم‌ترین مشکل محدود بودن داده‌های زبانی آن‌هاست. تا حدی که گاهی داده‌های زبانی یک گونه یا گویش کهن در حد یک واژه، یک بیت یا جمله و شاید یک متن کوتاه باشد. توصیفی که خانلری از برخی از متون گویشی کهن می‌نماید تا حدی نمایانگر همین مسئله است: «در شهرستان‌های ایران همیشه لهجه‌های گوناگون متداول بوده است. مردم شیراز در قرن‌های هفتم و هشتم به زبان محلی شیرازی سخن می‌گفته‌اند؛ اما سعدی و حافظ آثار گران‌بهای خود را به آن لهجه ننوشته‌اند. نمونه لهجه شیرازی در آثار سعدی بیتی است در گلستان و مصراع‌هایی در یکی از قصاید ملمع او. در دیوان حافظ نیز غزل ملمعی هست که چند مصراع آن به لهجه شیرازی است. این سخنوران بی‌شبهه در خانه و بازار به همان لهجه گفت‌وگو می‌کردند، اما زبان شاعری و نویسندگی ایشان فارسی دری بوده است. اوحدی اصفهانی که در نیمه اول قرن هشتم می‌زیسته نیز چند غزل به «زبان اصفهانی» دارد که امروز مردم اصفهان

از درک معانی آن عاجزند؛ اما دیوان بزرگ غزلیات او به فارسی دری است. همام تبریزی غزلی به لهجه تبریز دارد و از آنجا می‌توان دریافت که مردم تبریز در قرن هفتم به یکی از لهجه‌های ایرانی که با فارسی دری تفاوت داشته است سخن می‌گفته‌اند. شاه قاسم انوار هم که از مردم همان شهر در قرن نهم است چند غزل به این زبان دارد» (ناتل خانلری، ۱۳۸٦: ١٤٦).

اما خوشبختانه از برخی گویش‌ها و گونه‌های زبانی متون متعدد و داده‌های زبانی قابل توجهی به جای مانده است. شاید بتوان گفت مهم‌ترین گروه از این متون که به گونه‌های زبانی مختلف فارسی تعلق دارند و اطلاعات ارزشمند تاریخی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهند، متون فارسی- عبری هستند که نگارنده پیش از این تعدادی از لغات آن‌ها را در همین مجله منتشر کرده است (در این مورد ر.ک.: نوروزی، ۱۳۹۲). در مجموعهٔ اول هدف نگارنده معرفی تعداد اندکی از لغاتی بود که از دورهٔ میانه در فارسی نو باقی مانده بودند؛ زیرا گویش‌ها حافظان زبان‌های کهن و گنجینه‌ای از داده‌های زبانی اعصار گذشته هستند؛ اما در این مقاله هدف نگارنده این است که خوانندگان را با تعدادی از لغاتی آشنا سازد که به گویش‌ها یا گونه‌های زبان فارسی تعلق دارند و در فارسی رسمی به‌کار نرفته‌اند. این لغات به گویش‌های مختلفی تعلق دارند؛ البته نمی‌توان به قطع و یقین تعیین کرد که به کدام حوزهٔ گویشی تعلق دارند؛ اما از نظر زمانی همهٔ آن‌ها در بازهٔ زمانی حدود قرن چهار هجری قمری (برای مثال تفسیر حزقیال) تا قرن هشتم هجری قمری (برای مثال اسفار خمسهٔ واتیکان) نوشته شده‌اند. آن‌گونه که از تاریخ ادبیات فارسی ـ عبری بر می‌آید متونی که در این بازهٔ زمانی به نگارش درآمده‌اند در چند حوزهٔ خاص قابل احصا هستند: جنوب غربی ایران، شمال شرقی ایران، شرق ایران؛ اما با توجه به تحقیقات اندکی که در این حوزه انجام شده، هنوز بسیار زود است که در مورد گویش‌شناسی این متون اظهار نظر قطعی کنیم. گرچه مقالاتی در این باره نوشته شده است (ر.ک.: لازار، ۱۳۸٤ و شاکد، ۲۰۰۹)؛ بنابراین ملاک نگارنده در معرفی این لغات به‌کار نرفتن در متونی است که به گونهٔ فارسی رسمی تعلق دارند؛ به عبارت دیگر لغاتی که در این مقاله معرفی و بررسی می‌شوند در متون فارسی کهن فارسی به‌کار نرفته‌اند. برخی از لغات نیز در فرهنگ‌ها ضبط شده‌اند، اما در متون شاهدی ندارند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۱ - ۱. پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های اندکی در خصوص واژه‌های گویشی در متون کهن، بویژه در متون فارسی- یهودی نوشته شده است. از جمله غلامحسین زاده و نوروزی (۱۳۹۵) در مقاله «برخی عناصر گویشی در ساخت افعال متون دورهٔ تکوین»، نوروزی و غلامحسین‌زاده (۱۳۹۵) در «منابع تاریخ ادبیّات گویشی در ایران پس از اسلام»، نوروزی (۱۳۹۲) در مقاله «بحثی دربارهٔ گویش شناسی متون فارسی - عبری دوره نخست: وجود لغات شرقی در برخی متون جنوب غربی»، نوروزی (۱۳۹۱) در مقاله «ریشه شناسی چند لغت در ترجمه‌ای از عهد عتیق» و نوروزی (۱۳۹۲) در مقاله «پژوهشی دربارهٔ برخی لغات فارسی در متون فارسی- عبری». در تعدادی از مقاله‌ها نیز به استخراج لغات گویشی در متون کهن پرداخته شده است؛ از جمله مدبری (۱۳۸۲) در مقاله «واژه‌های گویشی در مخزن الادویه»، بهنام فر (۱۳۸۷) در مقاله «واژه‌ها و ترکیبات گویشی جنوب خراسان در اشعار رودکی»، ناصح (١٤٠١) در مقاله «شواهد ٦٠ واژهٔ گویشی خراسان بزرگ در پنج متن کهن فارسی»، محمودی بختیاری (۱۳۹۹) در مقاله «واژه‌ها و اشارات گویشی در فرهنگ نظام»، وفایی و دیگران (۱۳۹٦) در مقاله «بررسی اسناد و زمینه‌های زبانی و گویشی فارسی نو در خوزستان، در نخستین سده‌های هجری» و طاهری (۱۳۹٦) در «واژه‌ها و ساخت‌های گویشی در دوبیتی‌های باباطاهر». کتاب‌هایی از جمله «واژه‌های گویشی ایرانی در نوشته‌های بیرونی» از کیا و راشد محصل (۱۳۵۳) نیز به گردآوری واژه‌های گویشی در متون کهن پرداخته اند.

۲. بحث و بررسی

لغات

۱. در کتاب ساموئل «کیلوا» (کپلقا) כילבא 'kylβ در ترجمه חלת ḥlt (گون‌های از חלה ḥlh) به معنی گرده یا قرص نان، نان ویژه سبت و اعیاد، چانه‌ای که هنگام پختن نان از خمیر جدا کرده در آتش می‌سوزانند (حییم، ۱۳۶۰: ۱۵۱) آمده که باخر آن را با «کُلُو» و «کُلُوی» مقایسه کرده و گونه کناری (Nebenform) آن را «کلوج»[1] می‌داند (ر.ک: باخر، ۱۸۹۷: ٤۱۳). در برهان «کلو» با «ضم اول و ثانی به واو مجهول کشیده» به معنی «نان بزرگ روغنی» آمده (خلف تبریزی ۱۳۷٦، ج ۳: ۱٦۸۲). معین در حاشیه برهان در مورد «کلو» به نقل از محیط الاعظم می‌نویسد «آن را به فارسی شیرمال می‌گویند» و به نقل از فرهنگ نظام می‌افزاید: در لهجه بیابانک «کلو» به فتح اول به معنی ساقه ذرت است (خلف تبریزی، ۱۳۷٦، ج ۳: ۱٦۸۲).

امروزه در یزد kolu به معنی تکه خمیر کوچکی که به تنور زده باشند به‌کار می‌رود. همچنین در گویش بهدینان شهر یزد klo به معنی نان کوچکی که در جشن گاهنبار به مدعوین داده می‌شود نیز به‌کار می‌رود (سروشیان، ۱۳۷۰: ۱۲۷). در بشرویه kalvā به معنی نوعی نان و شیرینی به‌کار می‌رود. در همین شهر kaluk به معنی نواله نان، نانی که درست درنیامده به‌کار می‌رود (ر.ک: یاوریان، ۱۳۸۵: ۵۷۲). در کردی kuluk به معنی نان شیرینی بدون خمیرمایه (کلوچ) است (ر.ک: همانجا). در لری kalvāšir به معنی نوعی نان که از آرد گندم، شیر، شکر (خاکه قند)، زردچوبه و زیره تهیه می‌شود است (ر.ک: همان: ۵۷۳). در افتری kelevâ به معنی نوعی نان کلفت به‌کار می‌رود (آذرلی، ۱۳۸۷: ۲۸۹). در لاهیجان نیز kelen به نوعی نان سفت گفته می‌شود. در گورانی kulîrî، در کردی kulêrä (سنندج)، kolora, kurora (؟)، kulaira (کرمانجی) به معنی نان است (حسن‌دوست، ۱۳۹۰، ج ۱: ۵۷۱). به نظر می‌رسد نزدیک‌ترین گونه به «کیلوا» (کپلقا) 'kylβ گونهٔ افتری «کِلِوا» kelevâ باشد.

۲. در آیهٔ ۲۱ باب ٦ سفر لاویان اسفار خمسهٔ واتیکان در ترجمهٔ מרק mrq به معنی «شسته و پاک شود» فعل «اسنوده آیید» אסנודה אייד yyd' snwdh' آمده است: «و اگر بآلات مسین پوخته آیید ... اسنوده آیید» (PV: ۳: ٦: ۲۱). (اگر در ظرف مسی پخته شود ... شسته شود). نزدیک‌ترین صورت‌ها به این لغت در یغنابی و شغنی دیده می‌شود. در یغنابی sinoyak به معنی شستن آمده و برای ماده مضارع آن دو گونه sinoy و asinoy ذکر می‌شود (میرزازاده، ۲۰۰۸: ۳۱۳). چونگ ماده ماضی این فعل را در یغنابی با š به صورت šīnóyta آورده (چونگ ۲۰۰۷، ۳٤۸). ولی میرزا زاده در مثال‌هایی که ذیل sinoyak ذکر می‌کند، ماده ماضی این فعل را به صورت sinoytam می‌آورد (میرزازاده، ۲۰۰۸، ۳۱۳). در شغنی نیز این از گونه‌های zini(y)-, zinōd دیده می‌شود (چونگ، ۲۰۰۷، ۳٤۸). چونگ همه این فعل‌ها را از ریشه snaH* به معنی شستن و شنا کردن گرفته (همانجا). اگر بپذیریم که «اسنوده» نیز از همین ریشه است، باید گفت برخلاف گونه‌های بالا که با افزودن مصوت i خوشه صامت sn آغازی شکسته شده است، در «اسنوده» با افزوده شدن یک ' /ā/ به ابتدای خوشهٔ صامت آغازی به دو هجا تقسیم شده است (در مورد

۱. در برهان قاطع کلوج این‌گونه تعریف شده: «به فتح اول و ثانی به واو رسیده و جیم ساکن نانی را گویند که خمیر آن از دیوار تنور ریخته باشد و در میان آتش پخته باشد ... و به ضم اول کلو را گویند که قرص نان روغنی بزرگ باشد» (خلف تبریزی، ۱۳۷٦، ج ۳: ۱٦۸۲). در حاشیه برهان مرحوم معین کلوج را برابر کلوچ «السامی» و آن را قابل مقایسه با کلوچه، کلیجه و کلیچه می‌داند و می‌نویسد: «در بشرویه Kalû č نواله نان را گویند که درست از کار درنیامده (فروزانفر) کردی Kû lû č (نان شیرینی بدون خمیرمایه) «ژابا: ۳٤۰» (همانجا).

راه‌های تحول خوشه صامت آغازی رک.: صادقی،۱۳۸۰: ۲۵-۱۱). این نوع تحول در متن PV بسیار رایج است. برای مثال: «اشپش» و «اشنیدن». در مورد «ی» زاید در «اسنوده آبید» (اسنوده آبِد) نیز باید گفت تلفظ «بِد» به جای «تد» در شناسهٔ سوم شخص مفرد مضارع از ویژگی‌های برخی متون فارسی- عبری است که شاکد آن‌ها را جنوبی می‌داند (شاکد، ۲۰۰۳: ۲۰۰).

۳. در آیهٔ ٦ از باب ٢٦ کتاب امثال سلیمان در ترجمهٔ שׁתה šotəh به معنی «نوشنده» که اسم فاعل از ریشهٔ ثلاثی مجرد שתה šth به معنی نوشیدن است، لغت «آسومبا» אסומבא 'swmb' آمده است: «بوریده پای‌ها ظلم آسومبا فرستا سوخونان‌ها بدست نادان» (Pro:xxvi:٦). ماینتس در واژگان فارسی- یهودی مصدر «آسومبیدن» را به‌عنوان گونه‌ای از «آشامیدن» می‌آورد (ماینتس، ۱۹۷۷: ۷۷). با توجه به شباهت «آشامیدن» و «آسومبیدن» به نظر می‌رسد که صورت دوم گونهٔ گویشی گونهٔ اول باشد؛ ولی با سه تحول آوایی: ۱/ تحول ش به س؛ ۲/ تحول -ام- به -اوم-؛ ۳/ اضافه شدن واج ب پس از م.

در مورد تحول آوایی اول (تحول ش به س): چونگ «آشامیدن» را از ریشهٔ čiam* به معنی نوشیدن می‌داند (چونگ، ۲۰۰۷: ۳۹). در میان زبان‌ها و گویش‌های ایرانی در فارسی میانهٔ مانوی č آغازی این ریشه به s تبدیل شده است: -'sm «نوشیدن»، 'sm'g'n «نوشندگان»، 'smyhyst «نوشیده شد» (همانجا). در خوارزمی نیز صورت -bs'm به معنی «نوشیدن» دیده می‌شود (همانجا).

در مورد تحول دوم (تحول -ام- به -اوم-): این تحول در گونهٔ گفتاری زبان فارسی نیز بسیار رایج است. آخرین تحقیق در این زمینه را علی اشرف صادقی به انجام رسانده است. وی سعی نموده از دیدگاهی تاریخی این تحول را بررسی کند. از نظر وی «در این تحول â ابتدا به o وسپس u تبدیل شده است» (صادقی، ۱۳۶۳: ۵۳). وی این تحول مرحله به مرحله را از برخی ضبط‌های نسخ خطی که در آن‌ها â با مصوت o نشان داده شده است نتیجه می‌گیرد. «برای مثال در روح الارواح سمعانی کلمهٔ «بازستاندند» به صورت «بازسَتُندند» ضبط شده است» (همانجا). از نظر وی «این تحول امروزه در زبان فارسی گفتاری متوقف شده و زمان توقف آن پیش از حملهٔ مغول است؛ زیرا کلمات ترکی و مغولی مشمول این تحول نشده‌اند. به همین دلیل است که برخی از کلماتی که دارای ân/âm هستند دچار این تحول نشده‌اند و شرایط آوایی و هجایی و وضع تکیه هیچ نقشی در این تحول نداشته است» (همان: ٥٤). از نظر وی «کلیهٔ کلمات دستوری که دارای فهرست بسته‌اند، کلمهٔ اشارهٔ آن و ترکیبات آن (همان، چنان و غیره) شناسه‌ها و ضمایر متصل مفعولی و ملکی، علامت جمع «ان» در «آقایون، مردمون، دیگرون» و علامت متعدی و سببی‌ساز -ان (کشاندن، پیچاندن و غیره) مشمول این تحول می‌شوند. کلمات عربی مانند تموم، حموم، قربون، حیوون، اذون و مانند آن که قبل از توقف این تحول به فارسی وارد شده‌اند مشمول تحول گشته و کلماتی مانند قانع، مقام، انعام، اقدام، مکان و غیره که پس از توقف تحول وارد زبان گفتاری شده‌اند از تحول مصون مانده‌اند» (همانجا). «کلمات فارسی‌ای که در دوره‌های اخیر ساخته شده‌اند نیز دچار تحول نشده‌اند؛ مانند «دانشگاه، دبستان، راننده، خواننده». کلمات اروپایی نیز از تبدیل برکنارند؛ مانند «آنتن، مامان، لیسانس، بانک». به‌علاوه اسامی اشخاص که در دوره‌های جدید از واژگان فارسی اقتباس شده‌اند مانند «پروانه، افسانه، کامران و غیره»، مکان‌های جغرافیایی که در زمان‌های جدید از نوشتار به گفتار راه یافته‌اند مانند «لستان، مجارستان، لبنان و غیره» نیز مشمول تحول نمی‌شوند» (همان: ٦٩-٧٠).

در مورد تحول سوم (اضافه شدن واج ب پس از م): این تحول در لغت «خومبره» در ترجمهٔ צלוחית ṣlwḥyt به معنی «خمره» نیز دیده می‌شود: «نهان کرد کاهل دست اوی به بخومبره» (Pro:xix:٢٤). صادقی این فرایند را چنین توجیه می‌کند: «در زبان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

فارسی معاصر مصوت‌های بلند بعضی از کلمات، کشش خود را از دست می‌دهند؛ ولی در عوض موجب تکرار صامت بعد از خود، بویژه وقتی که بعد از صامت مصوت دیگری آمده باشد، می‌گردند. مثلاً کلمه **شعر** ابتدا به še:r تبدیل می‌شود؛ آنگاه پس از کوتاه شدن e، r آن مکرر می‌گردد. این تلفظ بخصوص در ترکیب اتباعی شرّوور /šerrover/ دیده می‌شود. کلمه **ربع** نیز در تداول مردم قم به شکل robb در می‌آید[1]. این تلفظ بویژه در عبارت ye robb-e sâ'at دیده می‌شود. البته در متون کهن اغلب پس از این تحول، در مرحله بعد نیز طبق قاعده ناهمگون‌شدگی یکی از دو واج تکراری تغییر می‌کند. مثلاً از کلمه کالیجار (ابن اثیر، ج ۹) /kālējār/ یا /kālījār/ صورت کالنجار /kālenjār/ یا /kālinjār/، کالنجر (ابوریحان، آثارالباقیه: ۱۳۳) و کلنجار (گفتار عامیانه) نیز دیده می‌شود. بر این اساس مصوت بلند ē یا ī در کالیجار، جای خود را به گروه en یا in داده است و اگر صامت بعد از ē یا ī را در نظر بگیریم باید بگوییم که گروه واج ēj یا īj جای خود را به گروه enj یا inj داده است. طبق توضیحات بالا می‌توان تصور کرد که از کلمه کالیجار مصوت ī یا ē ابتدا کوتاه شده و موجب مکرر شدن صامت بعد از خود گشته و کلمه به شکل kālijjār یا kālējjār در آمده است. سپس در مرحله بعد طبق قاعده ناهمگون شدگی، یکی از دو j به n بدل شده است و کلمه به شکل kāli/enjār درآمده است. تناسب j و n در این است که j صامت لبی مرکبی است که جزء اول آن d است و مانند n یک صامت دندانی می‌باشد. تفاوت آن‌ها در این است که d دهانی و n خیشومی می‌باشد» (صادقی، ۱۳٦۸: ٦٤- ٦٥). لغت دیگری که چنین تحولی در آن پیش آمده کلمه «بوزینه» است که در ترجمه قرآن شماره ٤ آستان قدس به شکل «بوزنده» (به شکل جمع: بوزندگان) آمده است (رک. متنی پارسی، ۱۳٦۳: نود و چهار). «būzīna ظاهراً ابتدا به būzinna* و سپس به būzinda تبدیل شده است» (همان: ۷۲- ۷۳). در مورد «آسومبا» هم به نظر می‌رسد ابتدا مصوت بلند u به o تبدیل شده و در عوض صامت m بعد از آن مشدد شده باشد. سپس در مرحلهٔ بعد طبق قاعده ناهمگون شدگی صامت m دوم به b تبدیل شده است. هر دوی این واج‌ها لبی هستند، اما m غنه‌ای و b لبی است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴

٤. ماینتس در واژگان فارسی- یهودی پس از اینکه مصدر «آسومبیدن» را به‌عنوان گونه‌ای از «آشامیدن» می‌آورد به درستی به این مطلب اشاره می‌کند که بسامد آن از «تنجیدن» در متون فارسی- عبری کمتر است (ماینتس، ۱۹۷۷: ۷۷). «تنجیدن» به صورت‌های مختلف در برخی از متون فارسی- عبری مانند اسفار خمسهٔ لندن و عوبدیا دیده می‌شود. برای مثال در آیهٔ ۱۷ باب ۲٤ سفر پیدایش در ترجمهٔ גמא 'gm لغت «بتنجان» בתנגאן btnj'n به معنی «بنوشان» آمده است: «بتنجان مرا اندکی آب از سبوی تو» (PL:1:٢٤:١٧). در صحیفهٔ عوبدیا نیز صورت‌های مختلف صرفی -tnj به معنی نوشیدن دیده می‌شود: «کی چی اون چی بتنجانیدید[2] بر کوه خاص من همچنین بتنجند جمله قوومان داییم بتنجند دعیا شووند باشند چون نبود»(آسموسن، ۱۹۷۷: ۲٦۰). (ترجمه: مانند آنچه به کوه مقدس من نوشانیدید، همه اقوام پیوسته بنوشند و [در یادها] نابوده انگاشته شوند (نویس، ۱۸۳۷: ۳۵)). معین در حاشیه برهان قاطع می‌نویسد: تنجیدن به معنی کشیدن، بستن و آشامیدن اوستا:-thang، آسی: -itinjun, tinjin (پهن کردن)، بلوچی: tajenag (گستردن، کشیدن). انتقال معنی کشیدن به نوشیدن در «آهنجیدن» و «کشیدن» دیده می‌شود (خلف

۱. در این مورد صادقی یک مرحله از تحول را ذکر نکرده است. کلمهٔ «رُبع» ابتدا به دلیل حذف «ع» به صورت Rōb در می‌آید؛ یعنی O کوتاه آن برای جبران حذف «ع» به صورت کشیدهٔ Ō در می‌آید. این نوع واکه را واکه‌ی جبرانی می‌خوانند. در مرحله بعد Ō کشیده مجدداً کوتاه شده و B مشدد می‌شود.

۲. آسموسن (۱۹۷۷: ۲٦۲) در توضیحات انتهای مقاله نوشته است در حاشیه‌نوشته‌های تورات (Der Masoretisch) صورت سببی «تنجانیدید» دیده نمی‌شود.

تبریزی، ۱۳۷٦، ج ۱: ۵۱٦). هرن نیز «تنجیدن» در معنی «نوشیدن» را مختص فارسی- یهودی می‌داند: tanjīdan «در هم کشیدن، آشامیدن» (فارسی- عبری مثلاً در اشعیا ٦۳، ٦) (هرن، ۱۸۹۲: ۸۸)[۱].

۵. شاکد در مقاله‌ای که در مورد تفسیر T۱۰[۲] نوشته آن را متعلق به حوزه شمالی ایران می‌داند[۳] (شاکد، ۲۰۰۳: ۲۰۸). در تفسیر T۱۰ به کرات لغت «عَینَ» עאינא ayna' به معنی «آینه» دیده می‌شود. املای این لغت با לֿ ع سبب شگفتی مصحح شده است: «صورت منحصر به فردی از املای غیرعادی ayna' (عَینَ= عینه) برای yina' (آینه) در این متن دیده می‌شود: چون عَینَ پاک کی پا او پیدا بود روی (۱۱ :2f). در همین تفسیر املای «عیینه= عِینه» עיינה yynh' (۲۹ :۷) نیز برای این لغت دیده می‌شود. به گفتهٔ شاکد «دلیل این املای غیر عادی احتمالاً ریشه‌شناسی عوامانه این لغت است. احتمالاً نویسنده (دست‌کم ناسنجیده و ناگهانی) فرض کرده که لغت مورد سؤال به لغت «عین» در عربی و عبری مربوط است» (شاکد، ۲۰۰۳: ۲۰۵).

اما باید گفت «آینه» با املای «عینه» در برخی از متون گویشی کهن دیگر نیز دیده می‌شود. برای مثال در شعری به گویش قدیم شیرازی که به‌عنوان شاهد «هن» در مجمع‌الفرس آمده لغت «عینه» دیده می‌شود: «عینه هن یا پشنی جام جم یا مه بدر» (سروری، ج ۳: ۱۵۳٦). نیز املای «عینه» برای آینه در بیت ۵۳۷ کان ملاحت که یک مثنوی به لهجه قدیم شیراز است دیده می‌شود. واجد آن را به صورت «عَینه» ضبط کرده است (ر.ک: واجد، ۱۳۵۳: ۲۵۸). نوابی در مورد این واژه مفصلاً بحث کرده و به نظر می‌رسد این املا را مربوط به لهجه محلی و تلفظ آن را oyna می‌داند (ر.ک: نوابی، ۲۵۳۵، ج ۱: ۱٦-۲۱۵). نیز ترکیب «عینک زانو» در فارسی تاجیکی (ماوراءالنهر) که به صورت «آیینه زانو» هم در گویش‌های بیرجند، تربت حیدریه و حتی کرمان و کرمانشاه هم به‌کار می‌رود، دیده می‌شود (در این مورد ر.ک: رواقی، ۱۳۸۳: ٦-۲۵۵).

٦. در فرهنگ موسی شیروانی در ترجمه מערב m'rb لغت «اهریان» אהריאן hry'n' آمده است (باخر، ۱۸۹٦ الف: ۲۳۸). מערב m'rb اسم مفعول از ریشه ערב rb' به معنی «مبادله کردن» (حییم، ۱۳٦۰: ٤۰۷) است که به باب הפעל hp'l رفته و اسم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳

۱. از همین ریشه واژه‌های **آتنگ** و **آتنگ** نیز در تکملة الاصناف دیده می‌شود: الشَّدِیغُ: آتنگ. (کرمینی، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳٦۱)؛ المَلْوِیُّ: آتنگ (همان: ۷۰۰)؛ الهَیْجَنُ: آتنگ (همان: ۷۸۱). رواقی در فارسی فراودی **آتنگ** را از مصدر آتدن (= آ+تدن) به‌معنی تنیدن و بافتن و سرهم کردن و درهم پیچیدن در نظر گرفته و در پایان این لغت را از ریشه Tang* می‌داند (رواقی، ۱۳۸۳: ۷). در ذیل فرهنگ‌ها این لغت به مدخل «آب آخته» ارجاع شده است (رواقی، ۱۳۸۱: ۷)؛ اما به نظر می‌رسد ریشه «تدن» که به صورت «تده» در شعری از نزاری به کار رفته و از تنیدن می‌آید Tang* نیست: وسواس بدسگال تو گشته کفن بر او/ چون تار کرم پیله که بر خود ز خود تده (نزاري: به نقل از یادداشت بخط مرحوم دهخدا: ذیل تده). هرن ریشه اوستایی و ایرانی باستان تنیدن را Tan- می‌داند. این واژه در پهلوی به صورت Tatak به کار رفته (هرن، ۱۸۹۲: ۸۹) که به **تده** نیز بسیار نزدیک است.

۲. این تفسیر به مجموعه فیرکویچز به شماره I ٤٦۰۵ تعلق دارد. به گفته شاکد که تنها سفر پیدایش آن را بررسی کرده این بخش مقدمه‌ای برای یک مجموعه بزرگ است. وی وابستگی نگارنده این تفسیر به مکتب قرائیان را مسلم می‌داند (ر.ک: شاکد،۲۰۰۳: ۲۰۲).

۳. علاوه بر دلایلی که شاکد برای این فرضیه در صفحات ۷-۲۰٤ مقاله خود مطرح می‌کند وجود واژه‌هایی نظیر M'ng (شاکد، ۲۰۰۳: ۲۱۲) به معنی ماه که در نوشته‌های فضل‌الله استرآبادی به گویش گرگانی کهن (ر.ک: کیا،۱۳۳۰: ۱٤۳)، محرم‌نامه سید اسحاق از رسائل حروفیه به گویش قدیم گرگانی (ر.ک: هوارت، ۱۳۲۷: ۱۳)، ترجمه المدخل الی احکام علم النجوم نزدیک به گویش‌های مرکزی و مغرب خراسان (رک.: لازار، ۱۳۸٤: ۲٤) و در کنزالاسرار مازندرانی به گویش طبری کهن از امیر پازاواری و گویش تالشی به صورت Mung دیده می‌شود (ر.ک: شکری، ۱۳۸۷: ۲٦٦) و Nwg به معنی نو (جدید) (شاکد، ۲۰۰۳: ۲۰۳ و ۲۱۳) که در آثار محمود پسیخانی گیلانی، آورنده دین نقطویه و از پیروان فضل الله استرآبادی، دیده می‌شود (ر.ک: کیا، ۱۳۲۰ یزدگردی: ۷۵) تا حدودی این نظر را تأیید می‌کند. امروزه نیز Mang در گویش‌های گرگانی، ایلامی و سورانی، Manga در گویش گیلانی و Mung در گویش‌های لکی و سنگسری به کار می‌رود.

مفعول با جایگزین شدن מ m با y مستقبل شکل گرفته است (در این مورد رک. ربحی کمال، ۱۹۷۱: ۵-۲۳٤)؛ بنابراین «اهریان» به معنی «مبادله شده» است. برای این لغت در حاشیه فرهنگ موسی شیروانی نوشته شده «خواسته و جهاز» (ر.ک: باخر، ۱۸۹٦ الف: ۲۳۸). با توجه به این معادل‌ها به نظر می‌رسد «اهریان» با «اخریان» ارتباط داشته باشد. در اسفار خمسه لندن (PL)، xry'n' در ترجمه ממכר mmkr آمده. مترجم در انتهای آیه در مورد این لغت توضیح می‌دهد: ממכר mmkr یعنی چیز فروختنی (PL: ۳:۲۵:۲۵). ממכר mmkr اسم مفعول از ریشه מכר mkr به معنی فروختن است که به باب המכר hmkr رفته و صفت مفعولی ساخته است. هر دو لغت «اهریان» و «اخریان» از ریشهٔ harH* به معنی مبادله و خرید و فروش کردن (چونگ، ۲۰۰۷: ۱۳۱) است. به نظر می‌رسد با توجه به ریشهٔ این لغت، صورت اصلی «اهریان» است و در مرحلهٔ بعد واج هـ به خ تبدیل می‌شود. تحول هـ به خ یکی از رایج‌ترین تحولات آوایی زبان فارسی است. از همین ریشه hr'g فارسی میانهٔ مانوی در عربی تبدیل به «خراج» شده است.

۷. در آیهٔ ۱۳ باب ۳٤ سفر خروج اسفار خمسهٔ واتیکان در ترجمهٔ אשר šr' لغت «اسدیس» אסדיס sdys' آمده است: «کی مر مذبح‌ها ایشان بی کنید و مر انگیخت‌ها ایشان بشکنید و مر اسدیس‌ها ایشان بی بورید» (PV:۳٤:۲:۱۳). אשר šr' که در فرهنگ‌ها به صورت אשראה š'rh' هم ضبط شده (کلین، ۱۹۸۷: ۵۹) به معنی درخت یا ستون یادگاری مقدس و پرستش شده است. به همین دلیل در ترجمه‌های انگلیسی آن را به grove (مگیل، ۱۹۰۵، سفر خروج: ۹۰) به معنی بیشه و درختستان ترجمه شده است. ولی به نظر می‌رسد مترجم اسفار خمسهٔ واتیکان این لغت را از אשר به معنی ستایش کردن در نظر گرفته است؛ زیرا پیش از این نیز سخن از «مذبح‌ها» و «انگیختها» (ستون‌های یادگاری اقوام سامی) است. آنچه مسلم است «اسدیس» گونه‌ای از wzdys' و uzdēs (بویس، ۱۹۷۷: ۱۹ و مکنزی، ۱۹۷۱: ۸۵) به معنی بت و شمایل است. در تفسیر حزقیال این واژه به صورت «اوزدست» wzdst' (EZ: ۳۲: ۷) و «اوزدیسیها» wzdysyh' (EZ: ۳۰: ۱۳) به‌کار رفته است. t در انتهای «اوزدست» صامت بالیده و قابل مقیسه با «نَفَست» (PV: ۱: ۲: ۷) و (PV: ۱: ۷: ۲۲) در ترجمه נשמת nšmt به معنی «نَفَس» است.

۸. در آیهٔ ۲٦ باب ۱۱ امثال سلیمان در ترجمهٔ בר br به معنی غله لغتی آمده که مصحح آن را «جوک‌داد» גוך דאד jwk d'd ضبط کرده: «منع کونا جوک داد نافرین کونند اوی را بکیش» (Pro:xi:۲٦). (کسی که غله را احتکار کند در قبیله او را نفرین می‌کنند). همین لغت یک بار دیگر نیز به معنی غله در آیهٔ ٤ باب ۱٤ امثال سلیمان آمده که این بار ماینتس این لغت را به صورت «جورداد» با علامت سؤال ضبط کرده: «بنیستی گاوان آخور جورداد (؟) و بسیار دخل‌ها بقووت گاو» (Pro:xiv:٤). (جایی که گاو نیست آخور از غله خالی است، اما منافع زیادی از فضولات گاو حاصل می‌شود). قطعاً این اشتباه ناشی از شباهت حروف ך k پایانی و ר r در גוך jwk و גור jwr و همچنین شباهت ד d و ר r در דאד d'd و דאר d'r در خط عبری است؛ زیرا صورت صحیح این لغت که «جوردار» است در اسفار خمسه واتیکان (PV:٤۱: ۳۵) دیده می‌شود. گونه jwyd'r نیز در همانجا به‌کار رفته است (آسموسن، ۱۹٦۹: ۹۸). مکنزی این لغت را در پهلوی به صورت jōrd' به معنی غله و ذرت آورده (مکنزی، ۱۹۷۱: ٤۷). احتمالاً این لغت هم‌ریشه با «جواز» به معنی دستگاه روغن‌کشی و هر دو از صورت اوستایی yava به معنی غله مشتق شده اند (تفضلی، ۱۳٤۵: ۱-۱٤۰)

۹. در فرهنگ موسی شیروانی در ترجمه יקב yqb لغت «جِدیش» גדיש gʲdyš آمده که باخر متذکر می‌شود که در کنار «معصرة» به‌کار رفته است (باخر، ۱۸۹٦ الف: ۲۳۹). هرن در مقاله دربارهٔ فرهنگ عبری- فارسی شیروانی ד d را غلط خوانی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ و ۱۳ اردیبهشت ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

مصحح و حرف درست را r ר می‌داند. وی این لغت را به صورت «جریش» גריש jryš اصلاح و آن را با «چرخشت» (به نقل از لغت فرس اسدی) و «چرس» و «جرس» به معنی چرخشت مقایسه می‌کند (هرن ۱۸۹۶: ۲۰۲). دهخدا گونه‌های «چرخ»، «چرخست» و «چروخ» را نیز برای این لغت ذکر می‌کند (ر.ک.: دهخدا، ۱۳۵۸: ذیل چرس). امروزه در آشتیان ابزار آب‌گیری انگور را «چلوس» čelos می‌نامند (آذرلی، ۱۳۸۷: ۱٤۸).

۱۰. در آیهٔ ۱٤ باب ۲۱ سفر پیدایش از اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ חֲמַת mtḥ به معنی «مشک آب» لغت «مطاهره[۱]» מטאהרה mṭ'hrh آمده است: «وشبگیر کرد ابرهم در بامدادان وبستد نان و مطاهره آب» (PL:۱:۲۱:۱٤). در کتاب ساموئل نیز در ترجمه צַפַּחַת ṣpḥt به معنی مشک و سبو لغت «مطاره» מְתָרָה mᵃtᵃrᵃh دیده می‌شود (باخر، ۱۸۹۷: ٤۱۹). باخر מְתָרָה mᵃtᵃrᵃh را همان مطاره می‌داند (ر.ک: همانجا). مطاره در فرهنگ‌ها نیز ضبط شده است: مَزَادَة: توشه‌دان، مطارهٔ بزرگ، مطهره، مشک بزرگ (زمخشری، ۱۳۸٦، ج ۱: ۲۸٤)؛ مطاره به تای قرشت و رای مهمله، به‌وزنِ مغاره ... آوندی که از آن وضو کنند و به عربی مطهره گویند (سروری، ۱۳۳۸، ج ۳: ۱۳٦۲)؛ مطاره آفتابه بُوَد (انجو شیرازی، ۱۳٥٤، ج ۱: ۷۰۲). در برهان قاطع مطاره را به معنی آفتابه و ظرفی که از چرم دوزند آورده و اشاره می‌کند که به عربی آن را «مطهره» می‌خوانند (خلف تبریزی، ۱۳۷٦، ج ٤: ۱۹٦٥). رشیدی نیز می‌گوید «مطاره ظرفی که بدان وضو کنند ... و ظاهراً که در اصل «مطهره» است و مطاره به تغییر لهجه خوانده‌اند» (عبدالرشید تتوی، ۱۳۳۷، ج ۲: ۸۲٥). «مطاره» matâre امروزه نیز در سیرجان به معنی هر ظرف پارچ مانندی که در آن آب بریزند استفاده می‌شود (مؤید محسنی، ۱۳۸۱: ۱۸۹)؛ اما این واژه در متون فارسی- عربی به صورت «مطهره» آمده است: مطهرهای داشت خشک شده (ترجمهٔ تفسیر طبری، ج ٥: ۱۳٥۳)؛ ابوالاسود راعی... وقتی اهل را گفت در بادیه، کی پدرود باش که من رفتم، خواهر وی مطهرهٔ وی از شیر پر کرد و فرا وی داد و وی برفت (خواجه عبدالله، ۱۳٦۰: ۲۷)؛ بنابراین «مطاره» و «مطاهره» که در متون فارسی- عربی دیده می‌شود گونه‌های گویشی همین «مطهره» محسوب می‌شوند.

۱۱. در آیهٔ ۱٦ باب ٦ سفر پیدایش اسفار خمسهٔ لندن مترجم برای روشن شدن مفهوم جمله لغت «آیشان» אֲיְשָׁן ʾᵃyᵊšʾᵃn را پس از «فرودین» آورده است: «و درگاه آن کیشتی در پهلوی آن بنیه؛ فرودین [ایشان] دویمین و سیومین بساز آنرا» (PL:۱:٦:۱٦). (درگاه ورودی آن کشتی را در کنار آن تعبیه کن؛ و برای آن طبقات زیرین، دومین و سومین بساز). این کلمه در متن دقیقاً به صورتی که ذکر شد اعراب‌گذاری شده است. در ترجمه جدید فارسی تورات قبل از «فرودین» (= تحتانی) لغت «طبقه» اضافه شد: «و طبقات تحتانی، وسطی و فوقانی بساز» (ترجمه کتاب مقدس ۱۹۲۰، ۸). در ترجمه انگلیسی تورات بعد از «سیومین» (سومین)، مترجم لغت «Stroy» (طبقه، اشکوب) را افزوده: lower,second and third [Stories] (مگیل، ۱۹۰٥، سفر پیدایش: ۱٦). در ترجمه تورات نسخه واتیکان (PV) مترجم «مأویحا[۲]» (مأوی‌ها) m'vyḥ' را افزوده است. یکی از معانی «مأوی» محل زیست برای حیوانات است (رک.: دهخدا، ۱۳٥۸: ذیل مأوی) که با بافت همخوان است و ممکن است همین معنا مورد نظر مترجم بوده است؛

۱. لازم است در همین ابتدا یادآوری شود که «ا» א پس از «ط» را در این لغت نمی‌توان «ā» فرض کرد؛ زیرا در متون فارسی- عبری «ا» در میان کلمه فقط نشان‌دهندهٔ مصوت بلند Ā است.

۲. در Pv تأثیر واج «ح» Ḥ عربي در لغاتي مانند «زحدان» (زهدان) Zḥd'n و «زيحيدن» Zyḥydn (زیستن) دیده مي‌شود. احتمال دارد که واج «ح» در علامت جمع «ها» در «مأوی‌حا» نیز تحت تأثیر همین تحول بوده باشد. احتمال دیگر نیز غلط‌خوانی مصحح متن به دلیل شباهت نویسه‌هاي ה H و ח Ḥ در دستنویس‌های فارسی- عبری است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بنابراین ʾāyᵊšʾān را هم می‌توان به معنی «طبقه و اشکوب» در نظر گرفت و هم به معنی «مأوی». بعلاوه روشن نیست که n ʾ علامت جمع است یا جزئی از واژه؛ اما این احتمال نیز وجود دارد که «آیشان» گونه‌ای گویشی از لغت «آشیان» باشد که هم به معنی محل زندگی برخی حیوانات آمده و هم به معنی طبقه و اشکوب (رک.: دهخدا، ذیل آشیان).

۱۲. در آیات متعددی از اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ עתוד twd ʾ به معنی «بز نر» لغت «استک» אסתך stkʾ آمده است: «و بدیدم در بوشاسپ و اینک استک آن بر شوان ابران گوسفند کمربستگان پلنگ‌گونان» (PL:۱:۱:۳۱:۱۰) (و در رؤیا دیدم آن استک که پیشاپیش گوسفندان راه راه و خال خال می‌رفت)؛ «وبه کوشش قربان شلمیم گاوان ۲... استکان ۵» (PL:٤:۷:۲۳) (و برای قربانی شلمیم ۲ گاو ... و ۵ استک)؛ «و ببین همه آن استکان آن بر شوان ابران و گوسفندان» (PL:۱:۱:۳۱:۱۲) (و همهٔ آن استک‌ها را ببین که پیشاپیش گوسفندان می‌روند). مترجم در انتهای آیه (PL:۱:۱:۳۱:۱۲) در بخش تفسیری می‌افزاید: «עתוד twd ʾ کدخودای گوسفندان است؛ یعنی پیش رو ایشان» (PL:۱:۱:۳۱:۱۲). به این ترتیب روشن است که «استک» به معنی بز نر است و بز نیز همیشه پیشرو گله است. نزدیک‌ترین صورت به این لغت «استخ» است که در فرهنگ نفیسی (ناظم‌الاطبا) به همین معنی بز نر آمده است (نفیسی، ۲۵۳۵ ش.ش. ج ۱: ذیل استخ). «استخ» از نظر قواعد کتابت متون فارسی- عبری نیز پذیرفتنی است؛ زیرا در این متون هم «ک» و هم «خ» پایانی با علامت כ k نشان داده می‌شوند. ولی در مواردی که یک خط بالای כ k گذاشته می‌شود نویسهٔ כ̄ «خ» خوانده می‌شود. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت کاربرد כ ک به جای כ̄ خ ناشی از اهمال کاتب در نشانه‌گذاری و صورت صحیح این لغت «استخ» است.

۱۳. در بخش جنوبی تفسیر حزقیال (در این مورد رک.: گیندین، ۲۰۰۳) و اسفار خمسهٔ لندن به کرات لغت «امهل» אמהל mhlʾ به معنی رفیق و دوست آمده است. برای مثال: و مرد امهلیش را پلید بی‌کیردند (Ez: ۳٤: ۱۲). «و مرد امهلیش را» ترجمه لفظ به لفظ عبارت عبری ואיש את-אשת w'yš 't-'št است به معنی «یکدیگر». ماینتس این لغت را در واژگان فارسی- یهودی آورده و می‌نویسد: «امهل» به معنی دوست و همدم و شریک آمده؛ ولی لغت رایج برای آن rfyq [رفیق] است (مینتس، ۱۹۷۷: ۷٦). در فرهنگ موسی شیروانی در ترجمه רֵעַ r‘ واژه «اهمال» אהמאל[1] hm'l ʾ آمده و باخر «همباز و همتا» را نیز در کنار آن ذکر می‌کند (باخر، ۱۸۹٦ الف: ۲۳۸). وی این کلمه را در فهرست کلماتی ذکر می‌کند که نمونه و گونه قابل قیاس دیگری برای آن نیافته بوده (همانجا). ولی به نظر می‌رسد mhlʾ و hm'lʾ هردو گونه‌های گویشی «همال» باشند که دچار تحول آوایی و معنایی نیز شده‌اند. هرن نیز در مقاله دربارهٔ فرهنگ عبری- فارسی شیروانی اشاره می‌کند که hm'lʾ همان «همال» (< پهلوی: hamāl (مکنزی، ۱۹۷۱: ۳۹) است (آسموسن، ۱۸۹٦: ۲۰۲).

۱٤. در آیهٔ ۱۰ باب ۱۵ سفر پیدایش اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ בָּתַר btr به معنی «شقه کرد، پاره کرد، تکه تکه کرد» عبارت «اندام زد» nd'm zdʾ آمده است: «واندام زد ایشان را بساطور و بداد هر یکی اندام اوی بمقابیل یار اوی و ازمر آن بنجیشک را نه اندام زد «(PL:۱:۱۵:۱۰) (و [ابراهیم] با ساطور تکه تکه کرد آن پرندگان را و هر یک را روبه‌روی جفتش قرار داد؛ ولی گنجشک را تکه تکه نکرد)؛ مؤلف فرهنگ نفیسی «اندام زدن» را بدون شاهد و به همین معنی آورده است (نفیسی ۲۵۳۵ ش.ش. ج ۱: ٤۱۷).

۱. به نظر می‌رسد که باخر این لغت را به صورت אחמאל Ḥm'lʾ ضبط کرده.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

لغتنامه دهخدا هم شاهدی از این عبارت به دست نداده است و تنها معانی مختلف شرحه شرحه کردن و غیره را برای آن ذکر می‌کند (ر.ک: دهخدا، ذیل «اندام زدن»). غیر از این موارد نگارنده سند دیگری برای اندام زدن نیافته است.

۱۵. در آیات متعددی از اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ מצבה mṣbh به معنی «ستون یادگاری، تمثال، بُت» لغت «انگیخته» אנגיכתה ngyxth' آمده است؛ برای مثال: برکنید انگیخته‌های ایشان را (PL: ۵:۷:۵). در آنندراج انگیخته به معنی بت و لعبت آمده (محمد پادشاه، ۱۳۳۵، ج ۱، ٤۸۳). در اسرار التوحید نیز یک‌بار «انگیخته» به‌کار رفته که به نظر شفیعی معنای «نقش مجسمه مانند» می‌دهد (ر.ک: محمد بن منور، ۱۳۸۱، ج ۱: صدوهشتاد و شش): «و ایشان در پیش کلیسیا صف‌های کرده بودند و صورت عیسی و مریم در پیش آن صفه انگیخته از دیوار نقش کرده و روی بدان آورده و آن را سجده می‌کردندی» (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ۹٤). شفیعی در بخش تعلیقات در جلد دوم در مورد این لغت چنین توضیح می‌دهد: «انگیخته: به معنی نقش برجسته و مجسمه. انگیختن به معنی مجسم کردن در متون قدیم هم دیده می‌شود: و هم ازین جنس خیالات فاسد و موهومات و مشبهات انگیزند و از انگیخته دیگران قبول کنند» (مرصادالعباد: ۳۹۲: به نقل از همانجا). شفیعی از لغتنامه دهخدا نقل می‌کند: «در تفسیر ابوالفتوح رازی (ج ٤: ۳۵۷) تمثال به انگیخته ترجمه شده است» (همانجا). در این معنی که همراه صورت آمده در لسان التنزیل هم دیده می‌شود: «تماثیل: صورت‌های انگیخته» (لسان التنزیل، ۱۳٤٤: ۹۹)؛ اما انگیخته به معنی ستون و میل راست ایستاده در دو جا دیده می‌شود: «تخت همه از زرِ سرخ بود... و چهار صورتِ رویین ساخته بر مثال مردم و ایشان را [بر] عمودهای انگیخته از تخت استوار کرده چنان‌که دست‌ها بیازیده و تاج را نگاه می‌داشتند» (ابوالفضل بیهقی، ۱۳۵۰: ۷۱۳)؛ «برابرش میلی بُد انگیخته/ ازآن میل طبلی درآویخته» (اسدی طوسی، ۱۳۱۷: ۳۰٦). در قاموس کتاب مقدس آمده است که گاهی مقصود از «ستون» (= انگیخته)، یادگاری است و به (۳۵: ۲۰) از سفر پیدایش ارجاع می‌دهد (رک.: مستر هاکس، ۱۳۷۷: ذیل ستون) که متأسفانه در بخش از دست رفتهٔ متن ماست. در متن حاضر روشن نیست که مقصود از «انگیخته» کدام یک از موارد بالاست.

۱٦. در آیهٔ ٤ باب ٦ سفر اعداد اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ זג zg به معنی «پوست انگور» لغت «تگش» (تجش؟) תגש tgš آمده است: «همه روزگاران نازیری اوی از همه آنچ کرده آید از تاگ آن لوه، از گول تا تجش[1] (تگش؟) مخورد» (PL:٤:٦:٤) (در زمانی که زن، دشتان است از هر چه که از آن تاک حاصل می‌شود از شراب گرفته تا هستهٔ انگور و پوست انگور نباید بخورد). در بخش تفسیری آیه قبل یعنی (۳:٦:٤) مترجم در مورد این واژه توضیح می‌دهد: «זג zg چیزی باشد کو هم بصورت زنگ بود چی תרג פעמון זגא trg p'mwn zga (= پوست انگور (مانند) زنگ، لیمویی رنگ است) گوفته و این چیز تگش انگورست و آخر این دخل است» (PL:٤:٦:۳). احتمالاً مترجم طبق شیوه معمول خود برای ریشه یابی و یافتن معنای זג zg (= تگش)، لغتی که از نظر املایی به آن نزدیک بوده، یعنی זגא zga[2] (= زنگ) را یافته و دلیل شباهت این دو واژه را به رنگ آن‌ها نسبت داده که هردو تقریباً زرد یا مسی رنگ هستند. در ترجمه انگلیسی در مقابل זג zg لغت husk(پوست، غلاف) آمده (مگیل، ۱۹۰۵، سفر اعداد: ۱۹)؛ بنابراین به نظر می‌رسد זג zg چیزی مربوط به پوست انگور باشد. در فرهنگ موسی شیروانی در توضیح «راوقی» آمده: «پالوانه که بر خمب افگنند تا تگس پرو نه آید» (باخر، ۱۸۹٦ ب: ۲٤٤). «راوقی» همان **راووق** و صافی شراب است؛ «پالوانه» که در این متن به

۱. در این آیه واژه «تگش» مطابق خط فارسی- عبری به صورت תגש Tjš آمده.

۲. مترجم برای واژه زنگ، זגא را به کار گرفته که به صورت آرامی آن نزدیک‌تر است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uroomiyeh.ir

صورت «پالونه» نیز به‌کار رفته هم به معنی صافی است. «خمب» نیز همان خُم بزرگ است؛ اما باخر در پاورقی می‌نویسد: «تگس» لغتی نامفهوم است (همانجا). هرن در مقاله دربارهٔ فرهنگ عبری- فارسی شیروانی این لغت را با «تکس» فارسی نو مقایسه کرده و می‌نویسد: «این لغت قطعاً مشتق است؛ ولی دلیلی برای آن نیست. وی معنی این لغت را هسته انگور می‌داند» (هرن، ۱۸۹٦: ۲۰۳). در فرهنگ‌های فارسی این واژه را به صورت‌های «تگژ، تکژ، تکز، تکس، تکسک، تکسل و تکش» ضبط کرده و آن را «دانه انگور که میان غژم باشد» معنی کرده‌اند. اغلب این گونه‌ها غیر از تکسل و تگژ در متون کهن شاهد دارند. امروزه نیز در گویش لری teγez به معنی تفاله کشمشی که سرکه آن گرفته شده و نوعی انگور دانه درشت به‌کار می‌رود (یاوریان، ۱۳۸۵: ۲۵٤). همین لغت در اشترینان به صورت تَقّج رایج است (همانجا).

۱۷. در آیهٔ ۲٤ از باب ۱۱ سفر لاویان اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ נבלה nblh به معنی مردار و جنازه لغت «تندس» תנדס tnds به‌کار رفته است: «همه آن باز سکنا بتندس ایشان پلید باشد تا ایوار» (PL:۳:۱۱:۲٤) (همهٔ کسانی که به جنازهٔ آن‌ها دست بزنند تا غروب آفتاب نجس هستند). در فارسی رسمی «تندس» و «تندیس» به معنی جنازه دیده نمی‌شود. بعلاوه این لغت همواره به شکل «تندیس» به‌کار می‌رود. تنها در یک بیت از فرخی به صورت تندس دیده می‌شود که شاید به اقتضای حفظ وزن بوده: «فرود کاخ یکی بوستان چو باغ بهشت/ هزار گونه در او شکل و تندس دلبر» (فرّخی سیستانی، ۱۳٤۹: ۱۲۹)

۱۸. در آیهٔ ۲۲ باب ۱٤ سفر پیدایش اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ שׂרוך šrwk به معنی «بند و ریسمان» لغت «چراک» צראך črʾk آمده است: «و گوفت ابرم بملیک سدم بیاوراشتم دست‌های من در صلوتا بحضرت یوی (PL:۱: ۱٤: ۲۲) ...اگر از رشته تو چراک - یعنی بند - نعلینی... بستانم» (PL:۱:۱٤:۲۳) (ابراهیم به پادشاه سدوم گفت دست‌های خود را بر می‌افرازم (دعا می‌کنم) در نماز به سوی خداوند ... اگر حتی یک بند کفش از تو بگیرم). مترجم در انتهای آیه در بخش تفسیری در مورد وجه تسمیه «نعلین» نیز توضیح می‌دهد: «נעל nʿl آنست کو چون در پای کونند، اوی را بند باشد کو ببند کو נעול nʿwl معنی بستن دارد و ازوی ایسم (اسم) מנעול mnʿwl» (PL:۱:۱٤:۲٤). «چراک» در اسفار خمسه واتیکان به صورت «شلاک» آمده است (PV: ۱: ۱٤: ۲۲). این واژه امروزه در گویش‌های مازندرانی و افتری به صورت še/arik (با اماله) به معنی ریسمان و طناب به‌کار می‌رود. در گویش بختیاری نیز čerk به معنی نخ و بند سفید قالی هنوز به‌کار می‌رود (آذرلی، ۱۳۸۷: ۱٤۰). به نظر می‌رسد همهٔ این واژه‌ها گونه‌های گویشی از «شراک» عربی است که به معنی «بند و ریسمان نعلین» در فرهنگ‌ها آمده است[۱]. واژه عبری שׂרוך šrwk نیز با «شراک» عربی از یک ریشه‌اند[۲].

۱۹. در آیهٔ ۳۵ باب ۱۹ سفر لاویان اسفار خمسهٔ لندن در ترجمهٔ משׂורה mšwrh به معنی لوله مدرج (نوعی پیمانه) لغت «چشه» צשה čšh آمده است: «مکونید کژی... بچشه - یعنی در پیمانه -»(PL:۳:۱۹:۳۵) (در سنجش وزن آنچه می‌فروشید ناراستی نکنید). مشابه این لغت تنها در شرفنامه منیری آمده: جشه به وزن پشه پیمانه روغن (فاروقی، ۱۳۸۵، ج ۱: ۳۳٦).

۱. برای مثال در المنجد ذیل «شرک» آمده است: الشِراک ج شُرُک و أشراک: سیر النعل علی ظهر القدم (دوال نعلین).

۲. تحول ו عبری به ā عربی تحولی بسیار رایج است. برای مثال اسم فاعل عبری از صیغه ثلاثی مجرد بر وزن «פועל» /Poʿal/ (ربحی کمال، ۱۹۷۱: ۲۳۳) و اسم فاعل ثلاثی مجرد در عربی بر وزن «فاعل» است.

۳. نتیجه گیری

با توجه به مجموعهٔ لغاتی که در مقاله ذکر شد می‌توان لغات گویشی متون فارسی- عبری را در چند گروه طبقه‌بندی کرد. از آنجا که گویش‌ها معمولاً حافظ زبان‌های قدیم‌تر هستند، برخی از لغاتی که در این مقاله معرفی شدند با دورهٔ میانه و حتی پیش از آن ارتباط دارند؛ مانند «اهریان» به معنی داد و ستد شده. برخی از لغات دیگر به زبان فارسی تعلق ندارد؛ اما در گویش‌هایی خاص به نوعی دچار تحول آوایی شده‌اند که با اصل واژه تفاوت دارد؛ برای مثال «مطاهره» و «متاره» که گونه‌هایی از «مطهره» عربی هستند. برخی از لغات نیز در اصل فارسی هستند اما تحت تأثیر زبان‌های غیر ایرانی به گونهٔ خاصی متحول شده‌اند؛ برای مثال «عینه» به معنی آینه. برخی از لغات نیز در فرهنگ‌ها ضبط شده‌اند؛ اما فرهنگ‌نویس شاهدی برای آن در متون نیافته است. به نظر می‌رسد این گونه کلمات از افواه مردم به فرهنگ‌ها راه یافته، اما به زبان رسمی وارد نشده است؛ مانند «استخ» به معنی بز نر و «چشه» به معنی پیمانه. البته پیچیدگی برخی از لغات نیز به حدی است که نمی‌توان نظر قاطع و نهایی در مورد آن‌ها اظهار نظر کرد. چون تنها یک‌بار در کل متون فارسی به‌کار رفته‌اند؛ برای مثال «آیشان» به معنی آشیان.

علایم اختصاری متون

تفسیر حزقیال	→ Gindin ۲۰۰۷	EZ
ترجمهٔ اسفار خمسهٔ لندن	→ Paper ۱۹۷۲	PL
امثال سلیمان	→ Mainz ۱۹۸۰	Pro
ترجمهٔ اسفار خمسهٔ واتیکان	→ Paper ۱۹٦٥a, ۱۹٦٥b, ۱۹٦٥-٦٦	PV

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

منابع

- آذرلی، غلامرضا (۱۳۸۷). ***فرهنگ واژگان گویش‌های ایران***، تهران: هزار.
- اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۱۷). ***گرشاسب‌نامه***، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران: کتابفروشی و چاپخانهٔ بروخیم.
- انجو شیرازی، میرجمال‌الدین حسین‌بن فخرالدین (۱۳٥٤). ***فرهنگ جهانگیری***، ۳ جلد، به تصحیح رحیم عفیفی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی.
- بهنام فر، محمد (۱۳۸۷). «واژه‌ها و ترکیبات گویشی جنوب خراسان در اشعار رودکی»، ***پاژ***، تابستان، شماره ۲، صص ۹۷ - ۱۱۲.
- ***ترجمهٔ تفسیر طبری*** (۱۳۳۹ تا ۱۳٤۳)، ۷ جلد، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- ***ترجمهٔ کتاب مقدس*** (عهد عتیق و عهد جدید که از زبان‌های اصلی عبرانی و کلدانی و یونانی ترجمه شده است) (۱۹۲۰). درالسلطنه لندن.
- تفضلی، احمد (۱۳٤٥). «دو واژه پارتی از درخت آسوریک»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات***، سال چهاردهم، شماره دوم، پیاپی ٥٤.
- حسن دوست، محمد (۱۳۹۰). ***فرهنگ تطبیقی- موضوعی زبان‌ها و گویش‌های ایرانی نو***، ۲ جلد، انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- حییم، سلیمان (۱۳٦۰). ***فرهنگ عبری- فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.
- خواجه عبدالله انصاری هروی (۱۳٦۰). ***طبقات الصوفیه***، به تصحیح محمد سرور مولایی، تهران: انتشارات توس.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳٥۸). ***لغت‌نامه دهخدا***، تهران: مؤسسهٔ لغت‌نامه دهخدا.

- ربحی کمال (۱۹۷۱). ***دروس اللغة العبریة***، مطبعة محمد هاشم الکتبی: الطبعه الخامسه.
- رواقی، علی با همکاری مریم میرشمسی (۱۳۸۱). ***ذیل فرهنگ‌های فارسی***، تهران: انتشارات هرمس.
- ـــــــــ با همکاری شکیبا صیّاد (۱۳۸۳). ***فارسی فراورودی***، تهران، انتشارات هرمس.
- زمخشری خوارزمی، ابوالقاسم محمودبن عمر (۱۳۸٦). ***مقدمة‌الادب یا پیش‌رو ادب***، به تصحیح ای. جی. وتزشتاین، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران- دانشگاه مک‌گیل.
- سروری (محمدقاسم‌بن حاجی محمد کاشانی) (۱۳۳۸)، ***فرهنگ مجمع‌الفرس***، ۳ جلد، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علی اکبر علمی.
- سروشیان، جمشید سروش (۱۳۷۰). ***فرهنگ بهدینان***، به کوشش منوچهر ستوده، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شکری، گیتی (۱۳۸۷). ***واژه‌نامه و واژه‌نمای کنزالاسرار مازندرانی*** (دیوان امیر پازاواری)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- صادقی، علی‌اشرف (۱۳٦۳). «تبدیل «آن» و «آم» به «اون» و «اوم» در فارسی گفتاری و سابقه تاریخی آن»، ***مجلهٔ زبان‌شناسی***، س ۱، ش ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۱، صص ۱۱- ۱۰۰.
- ـــــــــ (۱۳٦۸). «یک قاعدهٔ آوایی»، ***مجلهٔ زبان‌شناسی***، س ٦، ش ۲ (پاییز و زمستان)، صص ٦۲- ۷٤.
- ـــــــــ (۱۳۸۰). ***مسائل تاریخی زبان فارسی***، تهران: انتشارات سخن.
- عبدالرشید تتوی، حسینی مدنی (۱۳۳۷). ***فرهنگ رشیدی***، ۲ جلد، به تصحیح محمد عباسی، تهران: کتابفروشی باران.
- غلامحسین زاده، غلامحسین ؛ نوروزی، حامد (۱۳۹۵). «برخی عناصر گویشی در ساخت افعال متون دورهٔ تکوین»، ***زبان پژوهی***، بهار، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۵۳- ۱۸٦.
- طاهری، اسفندیار (۱۳۹٦). «واژه‌ها و ساخت‌های گویشی در دوبیتی‌های باباطاهر»، ***پژوهش‌های زبان شناسی تطبیقی***، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۱٤، صص ۲۳- ٤۲.
- فاروقی، ابراهیم قوام (۱۳۸٦). ***شرف‌نامهٔ منیری یا فرهنگ ابراهیمی***، ۲ جلد، به تصحیح حکیمه دبیران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی بن جولوغ (۱۳٤۹). ***دیوان حکیم فرخی سیستانی***، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- کرمینی، علی بن محمدبن سعید الادیب (۱۳۸۵). ***تکملة‌الاصناف***، ۲ جلد، به تصحیح علی رواقی با همکاری سیّده زلیخا عظیمی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- کیا، صادق (۱۳۲۰ یزدگردی)، «نقطویان یا پسیخانیان»، ***ایران‌کوده***، شمارهٔ ۱۳، انجمن ایرانویج.
- ـــــــــ (۱۳۳۰)، ***واژه‌نامه گرگانی***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کیا، صادق و راشد محصل، محمد تقی (۱۳۵۳). ***واژه‌های گویشی ایرانی در نوشته‌های بیرونی***، تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.
- لازار، ژیلبر (۱۳۸٤). ***شکل‌گیری زبان فارسی***، ترجمهٔ مهستی بحرینی، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
- ***لسان‌التنزیل*** (۱۳۳٤). به تصحیح مهدی محقق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- محمد پادشاه (متخلص به «شاد») (۱۳۳۵). ***آنندراج***، ۷ جلد، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران، کتابخانه خیام.
- محمدبن منور (۱۳٦٦). ***اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی‌سعید***، ۲ جلد، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات آگاه.
- محمدحسین‌بن خلف تبریزی (متخلص به برهان) (۱۳۷٦)، ***برهان قاطع***، ۵ جلد، به تصحیح و تحشیه محمد معین، تهران: مؤسسه انتشارات امیر کبیر.
- مدبری، محمود (۱۳۸۲). «واژه‌های گویشی در مخزن الادویه»، ***نثر پژوهی ادب فارسی***، بهار، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۸۷- ۲۱٤.

ISC Archive of SID IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی و ۱ بهمن ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

- مستر هاکس (۱۳۷۷). ***قاموس کتاب مقدس***، تهران: اساطیر.
- مؤید محسنی، مهری (۱۳۸۱). ***گویش مردم سیرجان***، مرکز کرمان‌شناسی.
- محمودی بختیاری، بهروز (۱۳۹۹). «واژه‌ها و اشارات گویشی در فرهنگ نظام»، ***زبان و زبان شناسی***، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۳۲ ، صص ۷۷- ۱۲۰.
- میرزا زاده، سیف الدین (۲۰۰۸). ***فرهنگ زبان یغنابی***، تاجیکستان.
- ناصح، محمدامین (۱٤۰۱). «شواهد ٦۰ واژهٔ گویشی خراسان بزرگ در پنج متن کهن فارسی»، ***زبان‌شناسی گویش‌های ایرانی***، پاییز و زمستان، سال هفتم، شمارهٔ ۲ ، صص ۱۸۷ - ۲۰۲.
- نفیسی، علی اکبر (ناظم‌الاطبا) (۲۵۳۵ ش.ش.). ***فرهنگ نفیسی***، ۵ جلد، تهران: کتابفروشی خیام.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸٦). ***زبان‌شناسی و زبان فارسی***، تهران: توس.
- نوابی، ماهیار (۲۵۳۵ ش.ش.). ***مجموعه مقالات***، جلد اول، به کوشش محمود طاووسی، انتشارات مؤسسه آسیایی دانشگاه پهلوی شیراز.
- نوروزی، حامد (۱۳۹۲)، «پژوهشی دربارهٔ برخی لغات فارسی در متون فارسی ـ عبری»، ***فرهنگ‌نویسی (ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان)***، شمارهٔ ۵ و ٦، اردیبهشت.
- نوروزی، حامد ؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین (۱۳۹۵). «منابع تاریخ ادبیّات گویشی در ایران پس از اسلام»، ***تاریخ ادبیات***، بهار و تابستان، شماره ۷۸، صص ۱۸۳- ۲۱٤.
- نوروزی، حامد (۱۳۹۲). «بحثی دربارهٔ گویش شناسی متون فارسی - عبری دورهٔ نخست: وجود لغات شرقی در برخی متون جنوب غربی»، ***پژوهش‌های ادبی***، پاییز، شمارهٔ ٤۱، صص ۹۹- ۱۳۲.
- نوروزی، حامد (۱۳۹۱). «ریشه شناسی چند لغت در ترجمه‌ای از عهد عتیق»، ***زبان شناخت***، پاییز و زمستان، سال سوم، شماره ۲، صص ۱۲۱- ۱٤۷.
- نوروزی، حامد (۱۳۹۲). «پژوهشی دربارهٔ برخی لغات فارسی در متون فارسی- عبری»، ***فرهنگ‌نویسی (ویژه‌نامه نامه فرهنگستان)***، اردیبهشت، شماره ۵ و ٦ ، صص ۲۷۱- ۲۹۵.
- واجد، محمد جعفر (۱۳۵۳). ***نوید دیدار***، در شرح کتاب کان ملاحت و مثنوی سه گفتار به زبان محلی شیرازی، شیراز: انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر فارس.
- وفایی، عباسعلی ؛ مستعلی پارسا، غلامرضا ؛ ایزدی، اورنگ ؛ دادرس، سیدمهدی (۱۳۹٦). «بررسی اسناد و زمینه‌های زبانی و گویشی فارسی نو در خوزستان، در نخستین سده‌های هجری»، ***تاریخ ادبیات***، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۸۱ ، صص ۱٤۳- ۱٦۰.
- هورات، کلمنت (۱۳۲۷)، ***مجموعه رسائل حروفیه***، لیدن: بریل.
- یاوریان، اکبر (۱۳۸۵). ***واژه‌نامهٔ لری***، خرم‌آباد: افلاک.
- Asmussen, J.P. (۱۹٦۹), "A Selected list of words from the Vatican Judaeo Persian Pentateuch (Genesis)", Reprinted from k.R. cama oriental institute Golden Jubilee volume, Bombay
- Asmussen, J.P. (۱۹۷۷), "Eine judisch-persische version des propheten obadja", Acta antique academia sicentarum hungaricae T.xxv. FASC. ۱-٤
- Bacher W. (۱۸۹٦ b), "Berichtigungen und Nachträge zu dem Artikel "Ein hebraisch- persisches worterbuch aus dem ۱۵ Jahrhundert", Zeitschrift fur die Alttestamentlische Wissenschaft۱۷.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- Bacher W. (۱۸۹٦a), "Ein hebraisch- persisches worterbuch aus dem ۱۵ Jahrhundert", Zeitschrift fur die Alttestamentlische Wissenschaft۱٦, pp. ۲۰۱-٤۷.
- Bacher W. (۱۸۹۷), "Ein Persischer Kommentar zum Buche Samuel", ZDMG, LI, ۱۸۹۷
- Boyce. Mary (۱۹۷۷), A word-list of Manichaean Middle Persian and Parthian (AcIr ۹a, ۳e serie, vol. ۲. Supplement). Leiden, etc.: Brill.
- Cheung, Johny (۲۰۰۷), Etymological Dictionary of the Iranian Verb, Leiden, Boston.
- Gindin, T.E. (۲۰۰۳), "The Tafsir of Ezekiel: Four Copyist or Four Authors?", in Persian origins, Early Judaeo-Persian and the Emergence of New Persian, Collected Papers of the Symposium, Gottingen۱۹۹۹, Edited by Ludwig Paul, Wiesbaden.
- Gindin, T.E. (۲۰۰۷), The Early Judaeo-Persian Tafsirs of Ezekiel: Text, Translation, Commentary, Vol. I: text (Veroffentlichungen zur Iranistik), Austrian Academy of Sciences.
- Horn p. (۱۸۹٦), "Zu Sirvani's hebreisch- persischem worterbuche", Zeitschrift fur die Alttestamentlische Wissenschaft۱٦.
- Horn, Paul (۱۸۹۲), Grundriss der neupersischen Etymologie (Sammlung indogermanischer Worterbucher, IV), Strassburg: Karl J. Trubner
- Klein, E. (۱۹۸۷), A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language, The Hebrew University of Jerusalem, Carta, Haifa.
- Mackenzie. D.N. (۱۹۷۱), Aconcise pahlavi dictionary, London, oxford univeversity press.
- Magil, Joseph (۱۹۰۵), Linear school bible, Hebrew Publishing Company, New York.
- Mainz, E. (۱۹۷۷), "Vocabulaire Judeo- Persan", Studia Iranica, Tome ٦, faciculer.
- Mainz, E. (۱۹۸۰), "Le Livre des Proverbes en Judeo - Persan", JA, tome ۲٦۸.
- Noyes, George R. (۱۸۳۷), A new translation of the Hebrew prophets, vol II, Boston, James Munroe and company.
- Paper, H.H. (۱۹٦۵b), "The Vatican Judeo- Persian Pentateuch: Numbers", Acta orientalia xxIx, ۳-٤. pp. ۲۵۳-۳۷۰.
- Paper, H.H. (۱۹٦۵-٦٦), "the vatican Judeo- Persian Pentateuch: Exodus and Leviticus", Acta orientalia, xxIx, ۱-۲, pp. ۷۵-۱۸۱.
- Paper, H.H. (۱۹٦۵a), "The Vatican Judeo- Persian Pentateuch: Genesis", Acta orientalia, xxvIII ۳-٤, pp. ۲٦۳-۳٤۰.
- Paper, H.H. (۱۹۷۲), A Judeo-Persian pentateuch, The Text of the oldest Judeo-Persian pentateuch translation, British Museum Ms. Or. ۵٤٤٦. Jerusalem and Leiden.
- Shaked, Sh. (۲۰۰۳), "Early Judaeo-Persian texts. With Notes on a Commentary to Genesise", in Persian origins, Early Judaeo-Persian and the Emergence of New Persian, Collected Papers of the Symposum,

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ تیر تا ۱ شهریور ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

Gottingen۱۹۹۹, Edited by Ludwig Paul, Wiesbaden.

- Shaked, Sh. (۲۰۰۹), "Klassification of linguistic features in early Judeo- Persian texts", Exegisti monumenta, festschrift in Honour of Nicholas sims- Williams, Edi ted by Werner sundermann, Almut Hintze and Francois de Blois, Harrassoutz verlag.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

بررسی درجات عرفانی مجالس سبعه براساس منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری و شرح منازل السائرین عزالدین محمود کاشانی

علیرضا ربانی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران

ar.r3262@gmail.com

لیلا هاشمیان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران

l.hashemian@basu.ac.ir

چکیده

این پژوهش به بررسی درجات عرفانیِ مجالس سبعهی مولانا براساس دو اثر مهم عرفانی، منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری و شرح منازل السائرین عزالدین محمود کاشانی می‌پردازد. هدف اصلی، تحلیل تطبیقی مراتب توحید و عرفان در مجالس سبعه با رویکردی توصیفی-تحلیلی است. روش تحقیق مبتنی بر مطالعهی کتابخانه‌ای و فیشبرداری از منابع مرتبط است. یافته‌ها نشان می‌دهد که مولانا در این اثر، با وجود تمرکز بر مفاهیم تعلیمی و اخلاقی، به بیان لایه‌های عمیق عرفانی و توحیدی نیز پرداخته است. تحلیل محتوای مجالس سبعه براساس مراتب سهگانهی توحید در منازل السائرین (عامه، خاصه و خاصهالخاصه) و نیز تقسیمبندی چهارگانهی عزالدین کاشانی (ایمانی، علمی، حالی و الهی) نشاندهندهی کاربست توحید عامه و علمی در خطبه‌های مولاناست. با این حال، در مواردی نیز اشارات به سطوح بالاتر توحید، مانند فنا فی الله، دیده می‌شود. این پژوهش مسیر جدیدی برای درک بهتر تحول فکری مولانا، بهویژه در مقایسه با آثار متأخر او مانند مثنوی، فراهم می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی | ۱۴۰۴ خرداد ۲
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: مجالس سبعه، توحید و عرفان، مولانا جلالالدین محمد بلخی، خواجه عبدالله انصاری، عزالدین محمود کاشانی.

۱. مقدمه

ادبیات فارسی همواره بستری برای انتقال مفاهیم عمیق اخلاقی، عرفانی و اجتماعی بوده است. در این میان، آثار تعلیمی و خطابی جایگاه ویژه‌ای دارند که با شیوه‌ای اقناعی به بیان مضامین والای انسانی می‌پردازند. مجالس سبعه مولانا جلال‌الدین محمد بلخی از جمله این آثار است که اگرچه در ظاهر مجموعه‌ای از مواعظ اخلاقی محسوب می‌شود، اما در لایه‌های زیرین خود، گنجینه‌ای از مفاهیم ناب عرفانی و توحیدی را در خود جای داده است.

مطالعهٔ حاضر با تمرکز بر تحلیل مراتب عرفانی در مجالس سبعه و با اتکا به دو اثر مهم عرفانی – منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری و شرح منازل السائرین عزالدین محمود کاشانی – به بررسی سیر توحیدی در این اثر می‌پردازد. اهمیت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که مجالس سبعه به‌عنوان یکی از آثار کمتر بررسی شده مولانا، می‌تواند زوایای ناشناخته‌ای از تحول فکری این عارف بزرگ را پیش از آشنایی با شمس تبریزی روشن سازد.

۱ - ۱. پرسش‌های اصلی تحقیق

با توجه به ماهیت تعلیمی مجالس سبعه، مفاهیم توحیدی و عرفانی چگونه در این اثر نمود یافته‌اند؟

مولانا با توجه به سطح شناخت مریدان حاضر در مجالس، چه مفاهیم عرفانی را بیان کرده است؟

۱ - ۲. اهداف پژوهش

تبیین جایگاه مفاهیم عرفانی در ساختار تعلیمی مجالس سبعه

تحلیل تطبیقی مراتب توحید در این اثر با نظریات خواجه عبدالله انصاری و عزالدین کاشانی

بررسی سیر تحول اندیشه مولانا از خلال این اثر

۱ - ۳. روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. ابزار گردآوری اطلاعات فیش‌برداری بوده و چارچوب نظری تحقیق مبتنی بر مراتب توحید از دیدگاه انصاری و کاشانی است. تحلیل محتوا با تمرکز بر شناسایی سطوح مختلف توحید در مجالس سبعه انجام پذیرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱ - ٤. ساختار مقاله

پس از این مقدمه، در بخش بعد پیشینه پژوهش بررسی خواهد شد. سپس در بخش مبانی نظری به بررسی مفاهیم کلیدی پرداخته می‌شود. سپس تحلیل محتوای مجالس سبعه براساس مراتب توحید ارائه خواهد شد و در نهایت نتایج تحقیق به همراه پیشنهاداتی برای مطالعات آینده عرضه می‌گردد.

۱ - ۵. پیشینهٔ تحقیق

مطالعات انجام شده دربارهٔ مجالس سبعه مولانا را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد که هرکدام از زاویه‌ای خاص به این اثر پرداخته‌اند:

بررسی ابعاد تعلیمی (رحمانی، ۱۳۹۸):

این پژوهش با تکیه بر نظریه تقابل‌های دوگانه به تحلیل محتوای تعلیمی آثار مولانا پرداخته است. هرچند رویکرد نظری جالبی دارد، اما به عمق مفاهیم عرفانی متن توجه چندانی نداشته و صرفاً به جنبه‌های سطحی تعلیمات اخلاقی بسنده کرده است.

سبک‌شناسی تطبیقی (اکبرزاده، ۱۳۹۹):

مطالعه‌ای است ارزشمند که به مقایسه سبکی دو اثر مهم مولانا پرداخته. نوآوری این کار در بررسی ساختار تمثیل‌هاست، اما محدودیت آن در عدم پرداخت به مفاهیم بنیادین عرفانی موجود در متن است.

مطالعات بلاغی و بیانی (غلامرضایی، ۱۳۸۷):

این تحقیق به تحلیل شیوه‌های مجلس‌گویی در سنت عرفانی پرداخته است. اگرچه از اولین پژوهش‌های نظام‌مند در این حوزه محسوب می‌شود، اما بیشتر به فرم توجه داشته و از محتوای عمیق عرفانی غفلت کرده است.

بررسی صنایع ادبی (تقی‌پورکندسر، ۱۳۹۵):

پژوهشی نوآورانه که به بررسی آیرونی در آثار مولانا پرداخته است. ارزش این کار در کشف لایه‌های پنهان معناست، اما تمرکز آن بیشتر بر جنبه‌های ادبی بوده و تحلیل نظام‌مند عرفانی ارائه نکرده است.

نوآوری پژوهش حاضر

اولین مطالعه نظام‌مند با رویکرد تحلیل مراتب عرفانی براساس دو متن معتبر عرفانی (منازل السائرین و شرح آن)

تلفیق روش‌های تحلیل محتوای کیفی با مطالعات تطبیقی در حوزه عرفان نظری

کشف ارتباط نظام‌مند بین ساختار تعلیمی و محتوای عرفانی در مجالس سبعه

ارائه خوانشی جدید از سیر تحول فکری مولانا پیش از آشنایی با شمس

این پژوهش می‌کوشد گامی نو در مطالعات مولوی‌پژوهی بردارد و خوانشی جدید از این اثر کمتر بررسی شده ارائه دهد.

ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۲. مبانی نظری

۲ - ۱. مفهوم‌شناسی توحید و سیر تحول آن در عرفان اسلامی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

توحید به‌عنوان بنیادی‌ترین اصل در عرفان اسلامی، مفهومی است که ریشه در متن قرآن و سنت نبوی دارد. این واژه از ریشه "وحد" به معنای یگانگی گرفته شده است (ابن فارس، ١٤٠٤: ۹۰؛ فیروزآبادی، ١٤١٥: ٤٧٧). در طول تاریخ تصوف اسلامی، این مفهوم تحولات عمیقی را از یک اصل کلامی به مفهومی عرفانی با ابعاد وجودشناختی تجربه کرده است.

www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۲. تعاریف پایه

-جنید بغدادی توحید را "جدا کردن قدیم از حادث" تعریف می‌کند که اشاره به تمایز بین خالق و مخلوق دارد.

-خواجه عبدالله انصاری در تعریفی جامع، توحید را "منزه دانستن خداوند از حدوث" می‌داند (انصاری، ۱۳۹۸: ۳۲۰).

-سجادی نیز با نگاهی عمل‌گرایانه، توحید را "یکی گفتن و یکی کردن" معرفی می‌کند (سجادی، ۱۳۸۳: ٢٦٧).

۲ - ۳. مراتب توحید از دیدگاه عرفا

الف) تقسیم‌بندی خواجه عبدالله انصاری:

۱. توحید عامه: این سطح مبتنی بر استدلال‌های عقلی و براهین فلسفی است که برای عموم مردم قابل فهم است (انصاری، ۱۳۹۸: ۳۲۰-۳۲۱). در این مرحله، سالک با استناد به آیاتی مانند "لَو کانَ فِیهِمَا آلِهَةٌ..." (انبیاء:۲۲) به یگانگی خداوند پی می‌برد.

۲. توحید خاصه: مرتبط با تجارب عرفانی و کشف و شهود است (همان: ۳۲۳). در این مرحله سالک از ظواهر عبور کرده و به باطن امور می‌نگرد.

۳. توحید خاصه‌الخاصه: این مرحله که اوج سیر توحیدی است، به فنای فی الله و بقای بالله منجر می‌شود (همان: ۳۲۵). در این مرتبه، سالک به جایی می‌رسد که جز خدا چیزی نمی‌بیند.

ب) تقسیم‌بندی عزالدین کاشانی:

۱ .توحید ایمانی: مشابه توحید عامه انصاری، مبتنی بر ایمان قلبی است.

۲ .توحید علمی: رسیدن به یقین از طریق علم حضوری.

۳ .توحید حالی: مرتبه‌ای که سالک درحال مشاهده جمال الهی است.

٤ .توحید الهی: فنای کامل در ذات حق (سجادی، ۱۳۸۳: ۲٦۸).

۲ - ٤. ارتباط توحید و شکرگزاری

-امام علی(ع) در نهج‌البلاغه شکر را عامل افزایش نعمات می‌داند (حکمت ٢٤٤). این بیان نشان می‌دهد که شکرگزاری نه‌تنها وظیفه بنده است، بلکه موجب توسعه نعمات الهی می‌شود.

-انصاری با بیان اینکه "شکر نامی است برای معرفت نعمت" (انصاری، ۱۳۹۸: ۱۱۷)، رابطه عمیق بین شناخت نعمت و شناخت منعم را تبیین می‌کند.

-سجادی نیز شکر را به‌عنوان مقدمه‌ای برای رسیدن به توحید معرفی می‌کند (سجادی، ۱۳۹۳: ۲٦۷).

۲ -۵. جایگاه مجالس سبعه در منظومهٔ فکری مولانا

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

ویژگی‌های ممتاز:

-بیان ساده و همه‌فهم مفاهیم عرفانی که نشان‌دهنده توجه مولانا به سطح فهم عموم مردم است.

-کاربرد روش‌های تعلیمی متنوع از جمله تمثیل، استدلال و خطابه.

-این اثر به‌عنوان حلقه اتصال بین دوران قبل و بعد از آشنایی مولانا با شمس تبریزی اهمیت ویژه‌ای دارد.

-پیوند عمیق بین توحید نظری و اخلاق عملی که از ویژگی‌های ممتاز سبک مولاناست.

۳. تحلیل محتوا

۳ - ۱. سطوح توحید در مجالس سبعه

الف) غلبه توحید عامه:

در مجالس سبعه، مولانا عمدتاً از سطح توحید عامه استفاده می‌کند که با مخاطبان عمومی تناسب دارد. این رویکرد با استفاده از:

-استدلال‌های عقلی قابل فهم

-خطاب مستقیم به عموم مردم

-مثال‌های ملموس از زندگی روزمره

نمایان است. نمونه بارز این رویکرد، استناد به آیه "لَو کانَ فِیهِمَا آلِهَةٌ..." (انبیاء:۲۲) در مجلس اول است که با بیانی شیوا به نفی شرک می‌پردازد.

ب) نشانه‌های توحید خاصه:

با وجود غلبه توحید عامه، در لایه‌های زیرین متن می‌توان نشانه‌هایی از مراتب بالاتر توحید را مشاهده کرد:

-اشارات ظریف به کشف و شهود عرفانی

-استفاده از تمثیل‌های عمیق عرفانی

-کاربرد اشعاری مانند شعر باباطاهر (۱۳۹٦: ١٤) که بیانگر توحید حالی است.

۳-۲. روش‌شناسی بیان مفاهیم توحیدی

الف) روش‌های اقناعی:

مولانا در بیان مفاهیم توحیدی از سه روش اصلی استفاده می‌کند:

۱. استدلال‌های عقلی: که برای مخاطبان عام قابل فهم است.

۲. تمثیل‌های ساده: مانند مثال‌های طبیعت‌گرایانه.

۳. تأکید بر عمل: به جای تکیه صرف بر گفتار و ذکر.

ب) نمونه‌های بارز:

-مناجات مجلس اول: با اشاره به خلق جهان بدون افزار، به قدرت بی‌نظیر خداوند اشاره می‌کند.

-مجلس پنجم: با آوردن حدیث "العلم حیوه القلوب..." بر اهمیت علم نافع تأکید می‌کند.

-تأکید مکرر بر شکر عملی در سراسر متن، نشان‌دهنده نگاه جامع مولانا به توحید است.

۳-۳. تحول مفهومی توحید در آثار مولانا

مقایسه تطبیقی:

جدول ۱: مقایسه تطبیقی

	مجالس سبعه	آثار متأخر (مثنوی)
سطح توحید	عامه (عقلی)	خاصه و بالاتر (عرفانی)
زبان بیان	ساده و خطابی	عمیق و نمادین
مخاطب	عموم مردم	سالکان راه
روش بیان	استدلال و تمثیل	رمز و اشاره

این جدول به خوبی نشان می‌دهد که چگونه مفاهیم توحیدی در آثار مولانا تحول یافته‌اند.

۳-٤. تحلیل نمونه‌های کلیدی

الف) توحید عامه:

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

-استفاده گسترده از آیات قرآنی که به یگانگی خداوند اشاره دارد.

-به کارگیری براهین عقلی ساده‌فهم.

-مثال بارز: نفی شرک در مجلس اول با استدلال‌های قوی.

ب) نشانه‌های توحید بالاتر:

-اشارات ظریف به مفهوم فنای فی الله.

-استفاده از اشعار عمیق عرفانی.

-مثال شاخص: بیت "به دریا بنگرم، دریا ته بینم" از باباطاهر که بیانگر وحدت وجود است.

۳ـ۵. یافته‌ها

۱. غلبه توحید عامه با رویکرد تعلیمی که نشان‌دهنده توجه مولانا به آموزش عمومی است.

۲. وجود نشانه‌هایی از مراتب بالاتر توحید که زمینه‌ساز تحولات بعدی در اندیشه مولاناست.

۳. پیوند عمیق بین توحید و شکرگزاری که از ویژگی‌های ممتاز نگاه مولاناست.

٤. سیر تحول مفاهیم توحیدی در آثار مولانا که نشان‌دهنده رشد فکری اوست.

٤. نتیجه‌گیری

تحلیل محتوای مجالس سبعه مولانا براساس چارچوب نظری منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری و شرح عزالدین کاشانی، نشان می‌دهد که این اثر به‌رغم ظاهر خطابی و تعلیمی‌اش، از عمق عرفانی قابل‌توجهی برخوردار است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که مولانا در این اثر عمدتاً بر «توحید عامه» تأکید دارد که با مخاطب عام سازگار است، اما در لایه‌های زیرین متن، نشانه‌هایی از مراتب بالاتر توحید (خاصه و خاصه‌الخاصه) نیز به چشم می‌خورد. مولانا در بیان مفاهیم توحیدی از سه روش اصلی بهره می‌گیرد: استدلال‌های عقلی، تمثیل‌های ملموس و تأکید بر شکر عملی. این رویکرد نشان‌دهنده نگاه تربیتی اوست که می‌کوشد مخاطب را از سطح ظاهری توحید به عمق آن رهنمون شود. تحلیل مقایسه‌ای مجالس سبعه با آثار متأخر مولانا (مانند مثنوی) نشان می‌دهد که این اثر حلقه واسط مهمی در سیر تحول فکری مولاناست؛ از توحید عقلی و کلامی به سمت توحید عرفانی و شهودی. یکی از یافته‌های کلیدی این پژوهش، پیوند عمیق بین «توحید» و «شکرگزاری» در منظومه فکری مولاناست. همانگونه که خواجه عبدالله انصاری اشاره کرده، شکرگزاری دروازه ورود به توحید است. مولانا با تکیه بر این اصل، می‌کوشد مخاطب را از شکر زبانی به شکر عملی و سپس به شناخت حقیقی منعم رهنمون شود. درمجموع، مجالس سبعه به‌رغم سادگی ظاهری، اثری ژرف و چندلایه است که هم برای عموم مردم قابل‌استفاده است و هم سالکان راه را به عمق معارف توحیدی رهنمون می‌کند. این پژوهش نشان می‌دهد که مطالعه تطبیقی آثار مولانا براساس سیر تحول فکری او می‌تواند زوایای پنهان اندیشه وی را بیشتر آشکار کند. پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آینده، این روش برای تحلیل دیگر آثار مولانا نیز به‌کار گرفته شود.

منابع

- ابن فارس، احمد (١٤٠٤ ق.). ***معجم مقاییس اللغة***؛ تصحیح عبدالاسلام محمد هارون، جلد ششم، قم: دار الفکر.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

- انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۹۸). ***منازل السائرین***، ترجمه پرویز عباسی داکانی، تهران: نشر علم.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۹۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، چاپ دهم، تهران: طهوری.
- صدوق، شیخ (۱٤۱۳ ق). ***من لا یحضره الفقیه***؛ تحقیق و تصحیح علی اکبر غفاری، جلد اول، چاپ دوم، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
- عریان همدانی، بابا طاهر (۱۳۷٦). ***شرح احوال و آثار و دو بیتی های بابا طاهر***، به کوشش جواد مقصود، چاپ سوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- عسکری، حسن بن عبدالله (۱٤۰۰ ق). ***فروق اللغه***، چاپ اول، بیروت: دار الآفاق الجدیده.
- فیروزآبادی، محمد بن یعقوب (۱٤۱۵ ق). ***قاموس المحیط***، تصحیح محمد نعیم العرقسوسی، جلد اول، دمشق: الرساله.
- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۹۹). ***مجالس سبعه***، تصحیح سامان مفید، تهران: مولی.

ISC Islamic World Science Citation Center

دانشگاه بین المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY

انجمن علمی ویراستاری ایران

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

بررسی رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» از غزاله علیزاده بر مبنای جامعه‌شناسی زبان

طاهره میرهاشمی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران
t-mirhashemi@araku.ac.ir
فاطمه استرابی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران
esterabi.fateme@gmail.com

چکیده

جامعه‌شناسی زبان یکی از شاخه‌های متعدد علم زبان‌شناسی است که به بررسی نقش زبان در جامعه می‌پردازد. زبان در شکل‌گیری جامعه و ارزش‌های آن نقش مهمی دارد. جامعه‌شناسی زبان به مطالعهٔ زبانی می‌پردازد که مردم یک جامعه در دنیای واقعی از آن بهره می‌برند و بر این باور است که عوامل اجتماعی نظیر جنسیت، طبقه اجتماعی، تحصیلات، سن و قومیت در ایجاد تنوع زبانی نقش اساسی دارند. پژوهش حاضر به بررسی جامعه‌شناسی زبان در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» از غزاله علیزاده (۱۳۲۷– ۱۳۷۵ ه. ش) می‌پردازد و پژوهشگران با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با استقرای تام در رمان مذکور به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهند: الف) متغیرهای جامعه‌شناختی زبان در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» کدام است؟ ب) این متغیرها در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» چگونه نمود یافته است؟ به منظور پاسخ‌دادن به پرسش‌های فوق، ابتدا متغیرهای جامعه‌شناسی زبان در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» استخراج و سپس داده‌های پژوهش بررسی و تحلیل شده است. دستاورد پژوهش بیانگر آن است که متغیرهای جامعه‌شناختی زبان که در این رمان به‌کار رفته عبارتست از: تحصیلات، جنسیت، سن، شغل، طبقهٔ اجتماعی، باورها و عقاید. نویسنده این رمان کوشیده است با استفاده از این متغیرها تفاوت‌هایی در گفتار شخصیت‌های مختلف ایجاد کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: غزاله علیزاده، خانهٔ ادریسی‌ها، جامعه‌شناسی زبان.

۱. مقدمه

«جامعه‌شناسی زبان» نام شاخهٔ علمی است که از محل تلاقی زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی جوانه زده است. همچنان که روان‌شناسی زبان نیز از مرز مشترک زبان‌شناسی و روان‌شناسی روییده است. زبان‌شناسی، زبان را فارغ از فرد یا گروه یا جامعه‌ای که آن را به‌کار می‌گیرند، مطالعه می‌کند. زبان‌شناسی به‌طورکلی می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که زبان به‌عنوان یک نظام چگونه ساخته‌شده و چگونه کار می‌کند. (باطنی، ۱۳۸۱: ٦) وقتی زبان در ارتباط با فردی که آن را به‌کار می‌برد موردنظر باشد، یعنی با سوالاتی ازاین‌گونه سروکار داشته باشیم که فرد چگونه زبان مادری خود را یاد می‌گیرد، چگونه آن را به‌کار می‌برد، کاربرد زبان بر

فرایندهای ذهنی او چون تکرار، استدلال و شناخت او از جهان خارج چه تأثیری دارد و غیره با شاخهٔ علمی سروکار خواهیم داشت که به آن روان‌شناسی زبان می‌گویند. وقتی زبان در ارتباط با گروه یا جامعه مطالعه شود، یعنی به‌عنوان ابزار ارتباط بین افراد اجتماع مطرح باشد، بررسی آن در حوزه شاخهٔ علمی دیگری قرار می‌گیرد که به آن جامعه‌شناسی زبان گفته می‌شود. جامعه‌شناسی زبان مسائل گوناگون ولی مرتبطی را در برمی‌گیرد. مسائلی از این قبیل که در تعیین سبک زبان یک نویسنده، رابطهٔ اجتماعی بین گوینده و شنونده چگونه است. همهٔ افراد یک جامعه ازنظر اجتماعی هم‌پایه نیستند، بعضی برتر و بعضی پایین‌ترند یا به‌هرحال برتر و پایین‌تر تصور می‌شوند. اغلب از روی گفتار گوینده می‌توان به نگرش او نسبت به مخاطب پی برد، به این معنی که می‌توان حدس زد آیا گوینده، مخاطب خود را ازنظر اجتماعی پایین‌تر یا همپایه یا برتر از خود می‌داند، این گوینده به‌عنوان فردی فارسی‌زبان یاد گرفته است که اگر بخواهد در جامعه‌ای که دارای قشربندی‌های متفاوتی است زندگی کند و کار خود را پیش ببرد، باید در تماس‌های خود با دیگران رفتار زبانی یا سبک گفتاری را که منعکس‌کنندهٔ سطح اجتماعی بین گروه‌های مختلف است، رعایت کند. (مدرسی،۱۳٦۸: ۳٤). به دیگر سخن به کمک جامعه‌شناسی زبان می‌توان به شناخت فرهنگ و تمدن و وضعیت یک اجتماع از نظر زبان و تفکرات پی برد. عوامل بسیاری نظیر سن، جنس، میزان تحصیلات، طبقه اجتماعی و نظایر این‌ها سبب تفاوت‌های زبانی میان افراد مختلف یک جامعه می‌شود. در پژوهش حاضر رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» که معروف‌ترین اثر غزاله علیزاده است، از دیدگاه جامعه‌شناسی زبان مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

اگرچه واکاوی آثار ادبی از دیدگاه نقد جامعه‌شناسی در سال‌های بازپسین مورد توجه واقع شده، تاکنون در هیچ پژوهشی رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» از غزاله علیزاده از منظر جامعه‌شناسی زبان بررسی نشده است، از پژوهش‌های نزدیک به این حوزه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

مصباحی پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸)، در کتاب «واقعیت اجتماعی و جهان داستان» با تکیه بر نظریات گلدمن و روش ساختگرایی تکوینی وی پژوهش جامعه‌شناسی دقیقی دربارهٔ رمان‌های «زیبا، حاجی‌آقا، غرب‌زدگی، مدیر مدرسه و نفرین زمین» انجام داده است.

www.anjomanfarsi.ir

فضلعلی، وجیهه (۱۳۸۹)، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نقد جامعه‌شناختی چهار رمان جنگ (شب ملخ، آداب زیارت، طوفان دیگری در راه است، سفر به گرای ۲۷۰ درجه)»، بعد از توضیح مبحث‌های نقد جامعه‌شناختی بافتار و شکل جامعهٔ ایران بعد از انقلاب و هنگام جنگ به شرح این رمان پرداخته است.

غفاری فارسانی و همکاران (۱۳۹٤)، به بررسی «رابطهٔ میان زبان و جنسیت از دیدگاه زبان شناسان» پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که پیوسته گمان می‌گردد که یک جامعهٔ زبانی، همگن و یک شکل است اما این پندار با حقیقت یکسان نیست. زبانی که به طور روزمره از آن استفاده می‌کنیم، به میزان زیادی درحال دگرگونی است. چنانکه ملاحظه می‌شود تاکنون پژوهشی دربارهٔ جامعه‌شناسی زبانِ رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» از غزاله علیزاده صورت نگرفته است.

۲. رمان خانهٔ ادریسی‌ها

داستان خانهٔ ادریسی‌ها در «عشق‌آباد»، شهری که ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده است، می‌گذرد. ساکنان این خانه، تنها بازماندگان خاندان اشرافیِ «ادریسی» هستند که به خارج از مرزها کوچ نکرده‌اند یا مرگ گریبان‌گیر آن‌ها نشده است. روزها به رکود و سکون و نشستن گرد و غبار بر خانه می‌گذرد تا این‌که بالاخره روزی انقلابی کمونیستی در مملکت رخ می‌دهد؛ به تبع انقلاب، بیگانه‌هایی وارد و ساکن خانهٔ ادریسی‌ها می‌شوند که خود را با لقب «قهرمان» می‌خوانند و اینچنین است که آشفتگی آغاز می‌شود. غزاله علیزاده نوشتن این رمان دو جلدی را در سال ۱۳٦۹ به پایان رساند و کتاب در سال ۱۳۷۰ توسط دو انتشارات تیراژه و توس چاپ شد اما توفیق زیادی در بین ایرانیان نداشت.

خانهٔ ادریسی‌ها، روایتی با نگاه جامعه‌شناختی و تفکیک طبقاتی است؛ این رمان در دو جلد نوشته شده است. قدرت کلام نویسنده در هر دو جلد بسیار قوی است. چنین به نظر می‌رسد که او در انتخاب کلمات و ترکیب‌ها با دقت و وسواس زیادی عمل کرده است. او جزئیات و صحنه‌ها را با دقتی تمام توصیف می‌کند و از این حیث توانایی علیزاده در داستان‌نویسی تحسین‌برانگیز است.

رمان خانهٔ ادریسی‌ها در سبکی چندوجهی تعریف می‌شود؛ اما بنای آن بر رئالیسم (واقع‌گرایی) مستحکم است و داستانی اسطوره‌گون و تخیلی از پادآرمان‌شهری ترسناک را روایت می‌کند. می‌توان این رمان را یکی از سیاسی‌ترین آثار داستانی ایران و حتی جهان به‌شمار آورد که در آن یک خانوادهٔ سنتی مرفه ناگاه پس از چندین دهه عظمت و افتخار با هجوم افرادی از طبقهٔ کارگر (تحت عنوان آتشکار) روبه‌رو می‌شوند و در خشم عمومی انقلاب، مجبورند خانه را تقدیم آتشکارها کنند. نویسنده به وجوهی از انقلاب کارگری می‌پردازد که هم‌زمان با براندازی سلطه اشراف‌زادگان به‌دنبال براندازی فرهنگ عمومی، ولو در جنبه‌های مثبت است. جایی‌که به هرگونه انعطافی عنوان ارتجاع داده می‌شود. (علیرضایی، ۲۷ بهمن ۱۳۹۹)

آنچه که باید به آن توجهی ویژه داشت این است که در جلد اول، روایت داستان با ملال و اندوه شروع می‌شود و با شخصیت‌هایی غمگین و تنها روبه‌رو هستیم که هرکدام به‌نوعی از زندگی فاصله گرفته و در لاک انزوای خود خزیده‌اند. همان‌گونه که روایت با یأس و سرخوردگی شروع می‌شود، در آخر دوباره به غبار و ملال و خاکستر منتهی می‌شود و این شاید در تمامی داستان، نقطه‌نظر تمام شخصیت‌های روایت باشد؛ اما در جلد دوم عشق‌ها واقعی و شخصیت‌ها سرزنده‌تر می‌شوند و این همزمانیِ تغییراتِ بین دو جلد با ارجاعاتِ بینامتنی شخصیت‌ها و خرده‌داستان‌ها حسی خوشایند را در مخاطب ایجاد می‌کند. نکتهٔ قابل توجه دیگر در این داستان، حاکمیت مردسالاری و سرمایه‌سالاری بر فضای داستان است. توصیف زنانِ سرکوب‌شده در خلال داستان نشان‌دهندهٔ دیدگاه فمینیستی نویسنده است؛ اگرچه بیشتر به سمت اکوالیسم (برابری جنسیتی) گرایش دارد. (علیرضایی، ۲۷ بهمن ۱۳۹۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)

۲ - ۱. شخصیت‌های رمان

در این رمان با دو گروه از شخصیت‌ها مواجه هستیم. دسته نخست که ساکنان دیرین خانه هستند:

الف) شخصیت‌های اصلی: مادربزرگ، وهاب و لقا.

– مادر بزرگ (خانم ادریسی): بانویی کهنسال و باوقار است. وی مادر سه فرزند است: یک پسر به نام ارسلان و دو دختر به نام‌های لقا و رحیلا. خانم ادریسی به واسطهٔ زن بودن خود، نمادی از مام وطن است که در سیل رفت‌وآمدهای حکومت‌ها، مکاتب و ایدئولوژی‌های متفاوت، همچنان برقرار است و عمر زیاد او هم کنایه‌ای به تاریخ طولانی وطن در مقابل عمر ناچیز هر حاکمیت است. شاید او بیشترین دیالوگ را نداشته باشد اما پخته‌ترین فرد رمان است.

– وهاب: نوهٔ پسری خانم ادریسی است و سی سال دارد. او در انگلستان درس‌خوانده و بسیار اهل مطالعه است و کتابخانه پروپیمانی هم دارد. وهاب، نمادی از روشنفکران جامعه است.

– لقا: دختر میان‌سال خانم ادریسی است. دوشیزه‌ای حدوداً چهل‌ساله که از مردان گریزان و معمولاً در انزوای اتاق خود به نواختن پیانو مشغول است. او اصلی‌ترین نمود فمینیسم در داستان است. نویسنده او را ورای جنسیتش نماد انسان‌های دردآلود معرفی می‌کند. در شخصیت لقا، رگه‌هایی از رئالیسم جادویی داستان را می‌توان یافت. او هنگام پیانو زدن، از زندگی عادی‌اش جدا شده، از خود بی‌خود می‌شود؛ گویی که زنده می‌شود و در لحظاتی جوان شده و شور بسیاری می‌یابد و در پایان کار دوباره به همان لقای همیشگی تبدیل می‌شود.

ب) شخصیت فرعی: یاور خدمتکاری پیر و باوفا است و بسیاری از رازهای خانهٔ ادریسی‌ها و ساکنان آن را در سینه دارد. او نمادی از قشر فرودست حقیقی است.

دستهٔ دوم به نام آتشکاران که از هفده نفر تشکیل می‌شود:

الف) شخصیت‌های اصلی در میان آتشکاران: قهرمان شوکت (شخصیتی که همهٔ ویژگی‌های زنانه را رد می‌کند و نمودی از فمینیسم پنهان کتاب است. این زن از اعضای اصلی آتشخانه در خانهٔ ادریسی‌ها است که وظیفه دارد نظم خانه را برقرار کند و همواره با لباس فرمی حاضر می‌شود که مدال‌های گوناگون از عملیات‌های مختلف از آن آویزان است)، قهرمان قباد (معشوق سابق خانم ادریسی و مؤسس آتشخانه مرکزی) و رکسانا یشویلی (هنرپیشه سرشناس تئاتر).

ب) شخصیت‌های فرعی در میان آتشکاران: رشید، یوسف، گلرخ، کوکانِ خیاط، برزوی دانشجو، پری (پرستار)، رخساره (رختشو)، قدیر (نقاش)، کوکب، کاوه، تیمور (باغبانِ سابق باغ ملی شهر)، یونس، حدادیان (شهردار پیشین) و ترکان.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۲-۲. بررسی و تحلیل متغیرهای جامعه‌شناسی زبان در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها»

تحصیلات

تحصیلات، میزان و نوع آن می‌تواند کم‌وبیش گونهٔ زبانی خاصی را ایجاد کند. نوع گفتار هر فرد می‌تواند نمایندهٔ درجهٔ تحصیلات و طبقهٔ اجتماعی آن شخص باشد. بین زبان افراد تحصیل‌کرده، کم‌سواد یا بی‌سواد تفاوت‌هایی در سطح آوایی و واژگانی دیده می‌شود. به دیگر سخن، هرچه افراد تحصیلات بالاتری داشته باشند دایرهٔ واژگانی گسترده‌تری داشته و به لحاظ آوایی نیز تلفظشان به تلفظ معیار نزدیک‌تر است؛ برعکس افراد با تحصیلات پایین‌تر امکانات زبانی محدودتری در اختیار دارند. تمایز آوایی و واژگانی میان گفتار افراد باسواد و کم‌سواد مشهود است که در ادامه این تمایزها مورد بحث قرار می‌گیرد.

تمایز در سطح آوایی

در میان افراد با تحصیلات پایین خطاهای لفظی بسیار دیده می‌شود؛ برای مثال استفاده از کلماتی چون «عسک» به‌جای «عکس»، «مقش» به‌جای «مشق»، «ریکس» به‌جای «ریسک»، «رزم» به‌جای «رمز»، «تاسکی» به‌جای «تاکسی»، «بفر» به‌جای «برف»، «رایانه» به‌جای «یارانه»، «آژانس» به‌جای «اورژانس» و... .

در کتاب خانهٔ ادریسی‌ها این تمایز در زبان شخصیت‌های داستان به‌چشم نمی‌خورد و در گفتار افراد تحصیل کرده و افراد کم‌سواد یا بی‌سواد اشتباه لفظی دیده نمی‌شود و شخصیت‌های این رمان واژگان را به‌لحاظ آوایی صحیح تلفظ کرده‌اند؛ برای مثال نوع تلفظ

واژگان در گفتار رکسانا و وهاب که هر دو از شخصیت‌های تحصیل‌کرده هستند، با نوع تلفظ واژگان در گفتار شوکت که از شخصیت‌های کم سواد رمان است، شبیه هم است.

– رکسانا به دیوار تکیه داد: «خواهش می‌کنم اینقدر بدوبیراه به‌هم نگویید! ما سر مسائل کلی توافق داریم...» (علیزاده، ۱۳۸۰، ج ۱: ۲۲۶).

– وهاب تبسّمی کرد: «شما به ریشم می‌خندید. در مردم دنبال ضعف می‌گردید. می‌خواهید همه از چشمتان بیفتند. تا بهانه‌ای برای زندگی نداشته باشید.» (همان: ۲۴۴)

– شوکت به وهاب نگاه کرد: «من چه می‌دانستم دل این زالو از شیشه نازک‌تر است. وظیفه به من حکم می‌کند مثل خیک ماست بکوبمش، امّا وقتی با یک ضربه به این حال و روز می‌افتد، بگو چه کار کنم؟» (همان: ۲۳۲).

تمایز در دایرهٔ واژگان و سطح اطلاعات عمومی

افراد با تحصیلات بالاتر معمولاً دایرهٔ واژگانی وسیعتری دارند، همچنین سطح اطلاعات این افراد هنگام صحبت کردن نسبت به افراد کم‌سواد بیشتر است. «در یک جامعهٔ زبانی، هرچه میزان تحصیلات افراد بالاتر باشد، بخش گسترده‌تری از پیوستار سبکی یا گنجینهٔ زبانی در اختیار آن‌ها قرار دارد و برعکس گروه‌های تحصیلی پایین دارای پیوستار سبکی بسته‌ای هستند و امکانات زبانی محدودتری در اختیار دارند» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۱۹۷).

«وهاب» در خانهٔ ادریسی‌ها فردی کتاب‌خوان و تحصیل‌کرده است. هنگام حرف زدن و بحث کردن او با دیگر شخصیت‌های داستان که بیشتر آن‌ها کم‌سواد و در شمار افراد عامی جامعه هستند، تفاوتی آشکار دیده می‌شود. زبان او به‌لحاظ کاربرد واژگانی بسیار سنجیده است و برخورداری او از سطح اطلاعات عمومی بالا، زبان او را از دیگر شخصیت‌های رمان متمایز می‌کند. برای مثال در بخشی از داستان در مناظرهٔ «وهاب» و «شوکت» درمورد هنر قرون وسطی این موضوع کاملاً نمایان می‌شود:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

شوکت کتابی از طاقچه برداشت و اخم کرد: «از چی می‌گوید؟»

«هنر قرون وسطی»

زن روی تخت نشست و کتاب را به‌سرعت ورق زد: «آن‌ها چه غلطی می‌کردند؟»

www.dibamanuscript.ir

«کار با ارزشی نمی‌کردند. یک مشت دیوانه بودند. فلسفه می‌بافتند. کلیسا بنا می‌کردند. نقاشی می‌کشیدند. مجسمه می‌ساختند. موسیقی می‌نواختند» (علیزاده، ج ۱، ۱۳۸۰: ۱۰۸)

در بخشی‌هایی از داستان «وهاب» هنگام صحبت کردن با رکسانا و یونس – که او نیز فردی کتاب‌خوان و تحصیل‌کرده است– به بحث دربارهٔ فلسفهٔ دنیا و وجود داشتن می‌پردازد. (همان، ۱۳۲)

تمایز در استفاده یا عدم به‌کاربردن واژگان تابو در گفتار

یکی از مواردی که هنگام سخن گفتن افراد بسیار مورد توجه قرار می‌گیرد، به‌کاربردن واژه و عباراتی است که در جامعه تابو محسوب می‌شود. «تابو» (Taboo یا Tabu) آن دسته از رفتارها، گفتارها یا امور اجتماعی است که برطبق رسم و آیین یا مذهب، ناپسند، ممنوع و نکوهش‌پذیر است. «درواقع تابو یک محدودیت نزاکتی بی‌نهایت قوی است». (وارداف، ۱۳۹۳: ۲۴۹). انواع تابوی زبانی (دشواژه) با در نظر گرفتن مؤلفهٔ بافت به دو دسته تقسیم شده است: الف. بافت‌ویژه: صرفاً در بافت‌های خاص به تابو تبدیل می‌شوند. مثل اسامی حیوانات، میوه‌ها یا غذاها ولی به‌طور کلی، معنای خنثی دارند. ب. عمومی: به‌طور کلی و بدون درنظر گرفتن بافت، بیان ناشدنی و ممنوع هستند؛ مانند اصطلاحات مرتبط با اندام‌های جنسی و فعالیت آن‌ها، رابطه جنسی و واژه‌های

مرتبط با آن‌ها، عمل دفع و واژه‌های مرتبط با آن‌ها و اسامی مکان‌های مربوط به این اعمال، واژه‌های مربوط به مرگ، بیماری و... (ارباب، ۱۳۹۱: ۱۱۲-۱۱۳) به‌هر روی «تابو» به اشکال گوناگون در فرهنگ‌ها و زبان‌های بشری تجلی می‌کند و بسته به نوع فرهنگ و زبان هرجامعه متفاوت است. حال آن‌که این پدیده براساس معیارهای مختلفی بر رفتار و گفتار افراد تأثیرگذار است. برای مثال طبقهٔ اجتماعی و میزان سواد افراد تأثیری آشکار بر نوع گفتار و میزان استفاده آن‌ها از تابوهای مشخص شده در جامعه‌ای که متعلق به آن هستند، دارد.

یافته‌های به‌دست آمده از این رمان نشان می‌دهد ساکنان اصلی خانه چون «وهاب»، «لقا» و «خانم ادریسی» متعلق به طبقات اجتماعی بالا و مرفه جامعه و تحصیل‌کرده هستند. همچنین آن‌ها به‌دلیل نزاکت، شرم و حیا از به‌کاربردن برخی از واژه‌ها با بارمعنایی فحش و ناسزا خودداری می‌کنند و این درحالی است که آتشکاران به‌ویژه «شوکت» که کم‌سوادتر و از طبقات پایین‌تر جامعه هستند، از این کلمات راحت‌تر استفاده می‌کنند. برای مثال در گفت‌و گوی بین شوکت (فردی از طبقه پایین جامعه و کم‌سواد) و وهاب (فردی از طبقه بالای جامعه و با سواد) می‌توان این تفاوت گفتار را مشاهده کرد:

– وهاب برگشت و بلند گفت: «برای من عجیب نیست. دیگر دستوری ندارید؟» شوکت تَأملی کرد، چیزی به یادش آمد: «چرا! زود برو به لقا و پیرزن هم بگو بیایند!»

[وهاب]: «اختیارشان دست من نیست»

«البتّه که نیست. از طرف من دستور بده!»

وهاب سر خم کرد: «اگر نیامدند من مسئولیّتی ندارم» از پله‌ها بالا رفت.

قهرمان شوکت داد زد: «ای حرامزاده؟» دریچه را به هم کوفت. (همان: ۱۶۳)

یا در این بخش از گفت‌وگوی «وهاب» و «شوکت»:

– وهاب پشتی نیمکت را گرفت: «اجازه هست بنشینم؟»

«بتمرگ خنّاق سیاه! کاش تو یکی بمیری؟! جز دردسر چیزی نداری» (همان: ۲۳۴)

با توجه به بسامد بالای استفاده از واژگان تابو از سوی شخصیت‌های کم‌سواد رمان از ذکر تمام شاهدمثال‌های به‌دست آمده خودداری می‌شود. شاهدمثال‌های بیشتر در صفحات ۵۴، ۵۵، ۶۰، ۷۱، ۷۳، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۱۰۸، ۱۰۹، ۳۱۶ و ۴۷۸ آمده است.

جنسیت

یکی دیگر از عوامل غیرزبانی که در گفتار منعکس می‌شود، جنسیت سخنگو است. گفتار زنان و مردان در جامعه تفاوت‌هایی دارد؛ برای مثال زنان بسیار جزئی‌نگر هستند، اما مردان کلی‌نگر هستند و به جزئیات زیاد توجه نمی‌کنند. جزئی‌نگر زنان در رمان مورد بررسی در گفتار «رکسانا» ... کاملا آشکار است؛ او هنگام یادآوری خاطره‌اش به نکات ظریف و جزئی‌ای همچون رنگ لباس راهبه‌ها، نوع پوشش آن‌ها، بوی عطر گل‌ها و... اشاره می‌کند:

– «یادم می‌آید سال‌ها پیش، من و مارنکو به کریمه رفته بودیم. یک گروه نوازنده اهل تبت در خانه‌ای با سرستون‌های مرمر، ایوان و اتاق‌های خالی، موسیقی بومی خود را می‌زدند... موسیقی تبتی در کریمه؛ دیوارها پر از پیچک و یاس بود، عطر، آدم را دیوانه می‌کرد. ما ته حیاط ایستادیم مردم به هم تنه می‌زدند. گل‌ها را لگد می‌کردند. خانه روشن از نور لاله‌های سرخ بود. من از دور نگاه می‌کردم؛ برای درک ذات زیبایی حفظ فاصله‌ها لازم است. یک مشت راهب سر تراشیده پابرهنه؛ با ردای زرد تیره، در کرناهای بسیار بلند می‌دمیدند. مورد و کندر روی آتشدان‌ها می‌پاشیدند. عطرهای شرقی پاک کلافه‌ام کرده بود» (همان، ج ۱: ۱۸۲).

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIV.
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تفاوت میان زنان و مردان در جوامع سنتی نیز قابل توجه است، در این جوامع برخی از ویژگی‌ها مختص مردان و برخی مختص زنان است. برای مثال خشونت‌ورزی، مستقل بودن، برتری‌جویی، رقابت‌طلبی و... اختصاص به مردان دارد و خصوصیاتی چون انفعال، وابستگی، حساسیت، عاطفی بودن و... خاص زنان است. شایان ذکر است در جوامع سنتی علاوه‌بر اختصاص ویژگی‌هایی خاص به زنان و مردان، مفاهیمی همچون ضعیف‌تر بودن زنان درمقابل مردان نیز مطرح می‌شود و جنس زن را در درجه‌ای پایین‌تر از مرد قرار می‌دهد. با نگاهی دقیق به گفتار زنان در رمان خانهٔ ادریسی‌ها برخی از واژه‌ها انفعال زنان در مقابل مردان خانواده را نشان می‌دهد. در بخشی از رمان «خانم ادریسی» با به‌کار بردن ضمیر «ما» ضمن ترسیم مرز بین زنان و مردان خانواده، بی‌ارادگی زنان در مقابل خواست مردان را بیان کرده است. در این قسمت، «خانم ادریسی» در مشاجره با «وهاب» درمورد ازدواج اجباریِ «رحیلا» با صدای بلند می‌گوید: «باز شروع نکن! آن مرد را به یادم نیاور! تنها من مقصر نبودم»

[وهاب] «اما اجازه می‌دادید برود اتاق رحیلا با قیافهٔ کرگدن پیش روی او بنشیند»

«ما اراده‌ای نداشتیم. مردان خانواده می‌گفتند مؤید او را خوشبخت می‌کند» (همان، ۱۷۰)

در شاهدمثالی دیگر نویسنده برای نشان دادن مفهومی چون برتری مردان بر زنان، «مؤید» را با اصطلاح «مالک زن» نمایش می‌دهد.

دختر را با مردی سرخ‌چهره، چشم‌گاوی و تنومند تازه نامزد کرده بودند. مالک زن، مردی بود به نام مویّد. می‌گفتند قصری دارد و اصطبل پر دنگ و فنگی. کرند سوگلی او را سه هزار روبل می‌خریدند. با چهار نوکر، شتاب‌زده می‌آمد، صدای کفش‌های او روی سنگفرش‌ها می‌پیچید. رحیلا لب تخت می‌نشست. از جا تکان نمی‌خورد. دست‌های او بر دامن ساتن سفید، لَخت می‌افتاد. (همان: ۹)

از دیگر مسائلی که در خلال گفتار شخصیت‌های رمان خانهٔادریسی‌ها به آن اشاره شده، رفتارهای نشئت‌گرفته از کلیشه‌های جنسیتی (Gender stereotypes) است. کلیشه‌ها یا تصورات قالبی جنسیتی دربرگیرندهٔ اطلاعات دربارهٔ ظاهر جسمانی، نگرش‌ها، علایق، صفات روانی، روابط اجتماعی و نوع شغل است. مهم‌ترین نکته آن است که این ابعاد متنوع به هم مربوطند. صرف شناخت این‌که یک فرد زن است، این معنی ضمنی را دارد که آن فرد خصوصیات جسمانی خاص (صدای آرام، ظریف و زیبا) و صفات روانی خاص (مهرورز، وابسته، ضعیف و عاطفی) خواهد داشت و به فعالیت‌های خاص (مراقبت از کودک، آشپزی و باغبانی) خواهد پرداخت (حجازی و رضادوست، ۱۳۹۱: ۵۹). کلیشه‌ها به قدری اهمیت دارند که به‌نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین واقعیت‌های زندگی اجتماعی است و به اعتقاد برخی متفکران «کلیشه‌سازی پدیده اصلی زندگی اجتماعی است و به خوبی ثابت شده که کلیشه‌ها می‌توانند قضاوت‌های اعضای گروه‌ها را تحت تأثیر قرار دهند» (فیسک و همکاران، ۱۹۹۱؛ کاندا و تاگارد، ۱۹۹٦ به‌نقل از معینی‌فر، ۱۳۸۸: ۱۷۱) کلیشه‌ها بیش از هر چیز در سطح زبان خود را نشان می‌دهد و به شکل گزاره‌های مفهومی کاربرد دارد و بدین ترتیب در ادبیات و زبان هر جامعه‌ای به وفور پیدا می‌شود. (دی فلور و دنیس، به نقل از معینی فر، ۱۳۸۸: ۱۷۱) تحت تأثیر همین کلیشه‌هاست که در رمان مورد بحث بعضی از مردان به خود اجازه می‌دهند که بدون اجازه زنان وارد حریم خصوصی آن‌ها شوند:

– [خانم ادریسی]: «امّا عزیز! هیچ کجا فارغ از جنس مرد نیستی. شاید یکی از آن‌ها شبی به اتاقت خزید» (علیزاده، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

همچنین در جایی دیگر سخن گفتن «یاور» با دید مردانه دربارهٔ ازدواج اجباری دختری جوان ریشه در همین کلیشه‌های جنیسیتی دارد: «خودش جادو بود. پیش از قدم نحس او آبرو داشتیم، آن آتشپاره که آمد رسوا شدیم. هر وقت به کوچه می‌رفتم دست و دلم می‌لرزید، چون می‌دانستم باز همسایه‌ها می‌پرسند: "چه خبر شده؟ دیشب از خانه سروصدا بلند بود" (سه انگشت را بالا آورد. پیش چانهٔ رکسانا تکان داد) در خانوادهٔ ادریسی ننگی از طلاق بدتر نبود؛ این زن و شوهر سه بار پایشان به محضر باز شد» (همان، ۲۰۵)

سن

سن افراد نیز تفاوت‌هایی آشکار را در زبان پدید می‌آورد. بدین معنی که اعضای یک جامعهٔ زبانی در سنین مختلف الگوهای زبانی متفاوتی دارند. برای مثال در میان جوانان و نوجوانان اصطلاحات و کلماتی استفاده می‌شود که کاربرد آن‌ها در گروه‌های سنی دیگر چون بزرگسالان دیده نمی‌شود. برای مثال کلماتی مثل «خَفَن»، «فنچ»، «پایه»، یا اصطلاحاتی چون «گیردادن»، «کف بُر شدن»، «چتر شدن»، «شاخ شده»، «فک زدن» و... درمیان جوانان و نوجوانان کاربرد دارد. در این رمان شخصیت‌هایی چون خانم ادریسی، یاور و کوکب که سنشان بیشتر از شخصیت‌های دیگر داستان است کلمات و اصطلاحاتی را به‌کار می‌برند که نشان‌دهندهٔ سن آن‌ها است. برای مثال:

– یاور تأملی کرد: «برویم ته باغ. (دستی به شانهٔ دختر زد) پیر شوی پدر جان!» (همان، ج ۱: ۶۰)

– گلرخ دست پیرمرد را فشرد و برخاست: «باز به دیدنت می‌آیم!»

«پیرشی دخترجان! دل مرا روشن کردی؟» (همان، ج ۲: ۵۷۹)

در مقابل، شخصیت‌های جوان‌تر چون «شوکت» و «لقا»، اصطلاحات خاص خودشان را به‌کار می‌برند. اصطلاحاتی مانند دنده خلاص بودن (همان، ۳۳۸) آمپر سوزاندن و زیرآب کسی را زدن:

– شوکت به سینهٔ او مشتی زد «روبه‌روی من چشم ندران، خونم به جوش می‌آید! فکر می‌کنی بی‌سوادم؟ آن‌قدر تئوری خوانده‌ام که اگر یک درصد آن به تو برسد آمپر مخت می‌سوزد! (زیر خنده زد. سقف را نگاه کرد) [...] فردا می‌روم آتشخانه زیرآب تو را می‌زنم، ماهیّت شیطانی‌ات را فاش می‌کنم؟» (همان، ۳۱۲)

شغل

با توجه به مشاغل و فعالیت‌های گوناگون در جامعه، استفاده از واژه‌ها و اصطلاحات مربوط به این حرفه‌ها در میان افراد مختلف مشهود است. «زباشناسان گونه‌هایی را که با مشاغل، تخصص‌ها و موضوعات مربوط است، ویژه‌زبان (register) نامیده‌اند. برای مثال، ویژه‌زبان علم حقوق با ویژه‌زبان علم طب متفاوت است. معمولاً ویژه‌زبان‌ها با استفاده از واژگان خاصی از یکدیگر متمایز می‌شوند و تفاوت آن‌ها در سطح واژگانی است» (ترادگیل، ۱۳۷۶: ۱۳۲). به بیان دیگر، شغل افراد سبب تمایز زبانی صاحبان آن مشاغل با مشاغل دیگر و همچین افراد دیگر جامعه می‌گردد.

در این رمان «یوسف» شاعر، «کوکان» خیاط، «برزو» دانشجوی پزشکی، «پری» پرستار، «رخساره» رختشو، «قدیر» نقاش ساختمان، «تیمور» باغبان سابق باغ ملی شهر، «حدادیان» شهردار پیشین و «رکسانا» هنرپیشهٔ بلندآوازه است. تمام این افراد در خلال حرف‌هایشان، از کلمات و اصطلاحات مرتبط با شغل خود استفاده می‌کنند؛ برای نمونه در بخشی از داستان «حدادیان» معتقد است که سرفه‌هایش را از پدربزرگش به ارث برده است اما «برزو» که دانشجوی پزشکی است این ادعا را مردود می‌شمارد: «علم ژنتیک نوین این مهملات را رد کرده.» (علیزاده، ۱۳۸۰، ج ۲: ۳۱۱) در جایی دیگر از رمان رکسانا چنین می‌گوید: «آن‌قدر اشتباه کرده‌ام که تحمل وزن جسمم را ندارم. از شهری به شهر دیگر، دنبال رویاهایی ناچیز رفته‌ام. مثل عروسک کوکی، روی صحنه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۱) (دانشگاه شهید بهشتی — ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

چرخیده‌ام، برای هنر؟ فکر نمی‌کنم! می‌خواستم دوستم بدارند؛ نه مرا دوست نداشتند. وسط بوی اسباب بزک، سریش کلاه‌گیس و غبار پرده حل شدم. سادگی را از دست دادم، وقتی در آینه نگاه می‌کردم خودم را نمی‌شناختم؛ شخصیّت‌های ساختهٔ ذهن دیگران همه چیزم را بلعیده بود: ماشا، هدا، ایرنا، ژولی، آنتیگون - پس خودم کجا رفته بودم؟ ریشه‌هایم را با زندگی بریدند، شناور شدم هیچ کنج امنی نبود» (همان، ۳۰۲). برای مشاهده موارد دیگر بنگرید به صفحات ۱۰۰، ۲۱٤، ۲۲۷، ۲۵۱، ۲۸۸.

طبقهٔ اجتماعی

یکی دیگر از عواملی که سبب به‌وجود آمدن تمایز زبانی می‌شود طبقهٔ اجتماعی افراد است. طبقهٔ اجتماعی (Social class) عبارتست از گروهی از مردم که از وضعیت اجتماعی و اقتصادی همانندی برخوردارند و منافع اقتصادی مشترکی آن‌ها را با هم متحد می‌کند. در تعریف طبقه اجتماعی، دانشمندان از منظرهای متفاوت آراء متنوعی ابراز کرده‌اند، برخی آن را در مقابل کاست، گروه‌های منزلت، صنف و غیره آورده‌اند (ادیبی، ۱۳٥٤: ۱۸) و برخی ملاک نابرابری و گوناگونی شرایط افراد را در طبقه مؤثر می‌دانند و برخی نیز جهان ایده‌ها، ارزش‌ها، قدرت و مالکیت وسایل تولید یا عدم تولید را مؤثر در تعریف طبقه می‌دانند. (گورویچ، ۱۳۵۷: ۱۲) مارکسیست‌ها اصلی‌ترین ملاک در طبقه را قدرت اقتصادی می‌دانند که جامعه را به دو طبقه بورژوا و پرولتاریا تقسیم کرده است (مارکس و انگلس، ۱۸۸۸: ٥٤). در مقابل این دیدگاه، دیدگاه جامعه‌شناسان غیرمارکسیست وجود دارد که تغییرات قابل ملاحظه‌ای در قرائت مارکسیستی ایجاد می‌کند. ماکس وبراساس نظریه مارکس را که وضعیت اقتصادی را مبنای تعریف طبقه می‌داند، می‌پذیرد. در نظریه او قشربندی منحصر به طبقهٔ نیست. وی سه نوع قشربندی را از هم تفکیک می‌کند: طبقات اجتماعی به معنای خاص، سلسله مراتب منزلت‌های اجتماعی و سلسله مراتب قدرت‌های سیاسی. وی معتقد است طبقه براساس تفاوت وضعیت در رقابت تعریف می‌شود و وضعیت طبقاتی را نیز شانسی ویژه می‌داند که برای تملک انحصاری مثبت یا منفی در موارد توزیع اموال، درجات یا سرنوشت، در اختیار گروهی از افراد قرار می‌گیرد. (گوریچ، ۱۳۵۰: ۲۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲

به‌طور کلی جامعه‌شناسان سه طبقه اجتماعی را مشخص می‌کنند: طبقه ممتاز، طبقه متوسط (میانی) و طبقه کارگر. قرار گرفتن افراد در هرکدام از این طبقات اجتماعی تأثیری آشکار در زندگی اجتماعی و فردی آن‌ها دارد. این تأثیر را به‌ویژه در نحوهٔ رفتار و گفتار افراد می‌توان جست‌وجو کرد. رفتار و گفتار افراد در طبقات اجتماعی ممتاز و بالاتر تفاوتی آشکار دارند با افرادی که متعلق به طبقات اجتماعی پایین‌تر هستند. برای مثال طبقات ممتاز جامعه از امکانات بیشتری برای کسب دانش و یادگیری انواع مهارت‌ها و ارزش‌ها برخوردارند، متقابلا این امکانات، الگوهای ویژهٔ زبانی را در اختیار آن‌ها قرار می‌دهد که با الگوی زبانی افراد طبقات فرودین جامعه متفاوت است. استفاده از جملاتی مانند «جنابعالی امر بفرمایید»، «اطاعت می‌شود»، «فرمودید»، «استدعا کردن»، «شرفیاب شدن»، «لطف کردن»، «امر کردن» و... در گفتار افراد نشان‌دهندهٔ این واقعیت اجتماعی است. در این رمان برخی از شخصیت‌های داستان چون «حدادیان» شهردار سابق شهر در گفت‌وگو از جملات مؤدبانه‌تری استفاده می‌کنند و در مقابل، شخصیتی مانند «شوکت» که فرمانده آتشکاران در خانهٔ ادریسی‌ها و متعلق به طبقات پایین‌تر جامعه است، کلمات و اصطلاحات نامحترمانه‌تری را هنگام حرف زدن با مخاطب به‌کار می‌برد. نمونه‌های زیر شاهدی بر این مدعا هستند:

- حدادیان از سایهٔ درخت گردو بیرون آمد، چیزی را فرو داد و لب‌ها را پاک کرد: «قهرمان شوکت توجّه کردید! دارد به بزرگ قهرمان طعنه می‌زند. جوانک آب‌زیرکاهی‌ست، دستور بدهید برایش گزارش رد کنند!»

قهرمان شوکت خمیازه‌ای کشید و مشتی به سینه کوبید. لگدی به زانوی یوسف زد: «بس‌که حرف خواب زدی مرا به هوس انداختی! (کنار حوض نشست. مشت‌ها را پر از آب کرد و به صورت حدادیان پاشید) فضولی موقوف! من خودم بهتر از ده‌تای تو می‌فهمم کی می‌خواهد چی بگوید. برو بتمرگ! در همان پس و پسّاله دزدکی گردو بخور!» (علیزاده، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۰۱)

در شاهدمثال زیر «شوکت» در پاسخ به نحوهٔ گفتار مؤدبانهٔ «حدادیان» از او می‌خواهد که طوری حرف بزند که طبقهٔ زحمتکشان بفهمند. این شاهدمثال نمونه‌ای برجسته برای نشان دادن نمود طبقهٔ اجتماعی در گفتار افراد است:

– حدادیان شبی با سبیل تراشیده وارد تالار شد، دست روی سینه کشید: «با عرض سلام و تکریم! عذر تقصیرات از تأخیر!»

قهرمان شوکت دندان به هم فشرد و از قدیر پرسید: «این مرد چه می‌خواست بگوید؟»

قهرمان قدیر شانه‌ای بالا انداخت. برزو توضیح داد: «از دیر آمدن عذر خواست»

شوکت نهیب زد: «بی‌شعور است؟» برخاست و آستین کت حدادیان را کشید، سرشانه شکافت: «طوری حرف بزن که زحمتکشان بفهمند!» (همان، ج ۲: ۳۰۹)

همچنین استفاده از جملات امری در میان افراد متعلق به طبقات بالاتر جامعه در گفتار با طبقات زیردست مشهود است. در شاهدمثال زیر شیوهٔ گفت‌وگوی خانم خانه (کارفرما) که از طبقهٔ ممتاز و مرفه جامعه است، با رخساره که خدمتکار خانه است، کاملا تمایز در گفتار این دو طبقهٔ اجتماعی را نشان می‌دهد:

– خانم آرام گفت: «سینی را بگذار روی میز!»

رخساره اطاعت کرد و پس از درنگی رو به در رفت: «فرمایشی ندارید؟» در جا نقش خدمتکار را پذیرفته بود. (همان، ج ۲: ٤٥٤)

نکتهٔ قابل توجهی که در شاهدمثال‌های بالا وجود دارد و حائز اهمیت است به‌کار بردن جملاتی با معنای اطاعت و فرمانبرداری در گفتار افراد متعلق به طبقات فرودین جامعه است. گویا این طبقه چاره‌ای جز امتثال و اظهار بندگی در مقابل طبقهٔ بالاتر ندارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

باورها و عقاید

زبان و فرهنگ دو مفهوم به‌هم پیوسته و مرتبط است، به صورتی که زبان‌شناسانی چون ادوارد ساپیر و ورفمن معتقدند هر فرد از منظر محتوای مفاهیم و مقولات زبان خود، جهان و پدیده‌های پیرامون خود را تعبیر و درک می‌کند. به‌عنوان نمونه اگر در زبانی تقسیم‌بندی‌های دقیق از رنگ‌ها وجود داشته باشد گویشورانِ آن، حساسیت، درک و تعبیر دقیق و ظریفی نسبت به رنگ‌هایی که در طبیعت و در پیرامون آن‌ها وجود دارد نشان خواهند داد. (دبیرمقدم، ۱۳۷۸: ۱۷ و ۱۸). در کل با در نظر داشتن تعریفی که از فرهنگ ارائه شد، می‌توان گفت که رابطه میان زبان و فرهنگ چنان تنگاتنگ و به‌هم تنیده است که حتی آموزش و فراگیری زبان نیز از مسیر فرهنگ میسر می‌شود و از سوی دیگر این زبان است که زمینه گسترش و انتقال فرهنگ از نسلی به نسل دیگر را فراهم می‌سازد. یک ادعا درمورد رابطه بین زبان و فرهنگ آن است که ساختار هر زبان، طرز نگرش سخنگویان آن زبان را نسبت به جهان تعیین می‌کند. (علائی، ۱۳۹۱: ٥٤٤)

همچنین فرهنگ مردم در زبانی که به‌کار می‌برند بازتاب می‌یابد، زیرا آن‌ها زبانشان را به روشی به‌کار می‌گیرند که آنچه را ارزش تلقی می‌کنند، منعکس می‌سازد. از این نظر، فرهنگ ساختار زبان را تعیین نمی‌کند بلکه بر روش استفاده از زبان تأثیر می‌گذارد. به‌طور کلی در ارتباط میان فرهنگ و زبان می‌توان گفت زبان قدرتمندترین وسیله ارتباطی، وسیله بیان ارزش‌ها و آرزوهای فرهنگی و ابزار حفظ فرهنگ است. از این رو زبان ابزار مهمی برای کسب و حفظ هویت یک گروه یا جامعه خاص است (سعیدی، ۱٤۰۱:

۱۷۹). باتوجه به مطالب عنوان شده می‌توان نمود برخی از باورها و عقاید را در رمان مورد بررسی یافت؛ برای مثال در باورهای عامیانهٔ ایرانیان، جَستن اعضای بدن ـ که در اصطلاح پزشکی نوین به آن تیک (تیک عصبی) می‌گویندـ بی‌آن‌که نوعی بیماری شمرده شود، مورد توجه بخش گسترده‌ای از مردم در ادوار مختلف بوده است. آن‌ها هنگام مواجه شدن با جهش هریک از اعضای بدن تفاسیری متفاوت داشته‌اند و حوادث و پیشامدهایی را که ممکن بود برای شخص، متعلقان، خویشان و دارایی او رخ دهد به پریدن اعضای بدن نسبت می‌دادند و با توجه به آن پیشگویی‌هایی می‌کردند. (رضایی و همکاران، ۱۳۹٦: شماره ۱۸). در رمان خانهٔ ادریسی‌ها «کوکب» پریدن پلک را نشانی از خبر بد می‌داند:

– ترکان از کود باغچه کاهی برداشت و با آب دهان خیس کرد، روی پلک چسباند: «می‌پرد. شگون ندارد!» (علیزاده، ۱۳۸۰، ج ۲: ۲۹۰)

باور عامیانهٔ دیگری که در فرهنگ ما دیده می‌شود این است که آب پاشیدن روی گربه باعث زگیل می‌شود. در حقیقت زگیل‌ها بیماری ویروسی هستند که ارتباطی با مورد ذکر شده ندارند.

– [قدیر]: «پاهایم زگیل دارد... روی گربه آب ریخته‌ام». (همان، ج ۲: ٤۸۱)

(برای مشاهده نمونه‌های بیشتر بنگرید به صفحات ۲۰، ۵۷، ٦٤– ٦۵، ۲۹۱، ۳۹۵)

۳. نتیجه‌گیری

براساس پژوهش حاضر می‌توان نتیجه‌گیری کرد که متغیرهای جامعه‌شناختی زبان در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» عبارت‌اند از: ۱. تحصیلات ۲. جنسیت ۳. سن ٤. شغل ۵. طبقهٔ اجتماعی ٦. باورها و عقاید.

متغیرِ نخستِ مورد بررسی، تحصیلات است. در رمان خانهٔ ادریسی‌ها تقریباً ۲۳ شخصیت حضور دارند که از میان آن‌ها ۱۱ شخصیت نقش پررنگ‌تری از بقیه دارند. اغلب شخصیت‌های داستان غزاله علیزاده در رمان خانهٔادریسی‌ها افرادی با تحصیلات کم و از طبقات فرودین جامعه هستند. از میان ۲۳ شخصیت داستان تنها ۸ تن سواد بالایی دارند و افرادی کتاب‌خوان معرفی می‌شوند. در مورد تمایز در گفتار شخصیت‌های این رمان باید خاطر نشان شد که در سطح آوایی زبان، در گفتار شخصیت‌های رمان تفاوت چندانی در سطح آوایی زبان مشهود نیست و نویسنده تقریباً زبانی یکسان را برای افراد با سطح تحصیلات متفاوت به‌کار برده‌اند؛ اما در زمینهٔ دایرهٔ واژگان و سطح اطلاعات عمومی در گفتار شخصیت‌های رمان، شخصیت‌های تحصیل‌کرده و کتاب‌خوان از سطح اطلاعات عمومی و دایرهٔ واژگان گسترده‌تری برخوردارند که زبان آن‌ها را از شخصیت‌های کم‌سواد داستان متمایز می‌کند. درمورد استفاده یا عدم استفاده از واژگان تابو در گفتار، نکتهٔ قابل توجهی که در رمان خانهٔ ادریسی‌ها در گفتار شخصیت‌ها وجود دارد و از منظر جامعه‌شناسی زبان حائز اهمیت است، بسامد بالای استفاده از واژگان تابو توسط شخصیت‌های کم‌سواد رمان است. متغیر دومِ مورد بررسی، جنسیت افراد است که یکی دیگر از عواملی است که در نحوه گفتار افراد تأثیرگذار است. در رمان خانهٔ ادریسی‌ها ۱۰ شخصیت زن و ۱۳ شخصیت مرد حضور دارند. ازجمله نکات حائز اهمیت در گفتار زنان این رمان توجه زنان به نکات ظریف و جزئی است؛ حال آن‌که مردان داستان بسیار کلی‌نگر هستند. از دیگر مواردی که در این کتاب در گفتار شخصیت‌ها آشکار است، تفاوت زنان و مردان در جوامع سنتی و نیز کلیشه‌های جنسیتی است. متغیر سومِ مورد بررسی در این پژوهش سن افراد است. در مورد نمود متغیر سن در رمان مذکور می‌توان گفت از میان ۲۳ شخصیت داستان علیزاده ۵ نفر مسن و ٦ تن جوان حضور دارند و بقیهٔ شخصیت‌های داستان تقریباً میان‌سال هستند و گفتار آن‌ها کاملا نمایشگر سن آن‌هاست. متغیر چهارمِ مورد بررسی، شغل افراد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

است. شغل افراد سبب تمایز زبانی صاحبان آن مشاغل با دیگر افراد جامعه می‌گردد. متغیر شغل نیز نمودی آشکار در رمان مذکور دارد. در رمان خانهٔادریسی‌ها مشاغل مختلفی چون خیاطی، پزشکی، پرستاری، باغبانی، بازیگری و... به‌چشم می‌خورد و صاحبان این مشاغل گاه از واژگان و اصطلاحات خاص شغل خود استفاده کرده‌اند. متغیر پنجمِ مورد بررسی و یکی دیگر از عواملی که سبب به‌وجود آمدن تمایز زبانی می‌شود، طبقهٔ اجتماعی افراد است؛ بدین معنی که قرار گرفتن افراد در هرکدام از طبقات اجتماعی تأثیری آشکار در نحوهٔ رفتار و گفتار آنان دارد. براساس داده‌های پژوهش، در رمان خانهٔ ادریسی‌ها برخی از شخصیت‌های داستان که متعلق به طبقات بالاتر جامعه هستند، در گفت‌وگو از جملات مؤدبانه‌تری استفاده می‌کنند و درمقابل، افراد متعلق به طبقات پایین‌تر جامعه کلمات و اصطلاحات نامحترمانه‌تری را هنگام حرف زدن با مخاطب به‌کار می‌برند. از میان ۲۳ شخصیت داستان علیزاده تقریباً ۱۶ نفر متعلق به طبقهٔ پایین‌دست جامعه هستند و تنها ٦ شخصیت از طبقات ممتاز جامعه حضور دارند و این یعنی علیزاده به طبقات ضعیف جامعهٔ پیرامون خود بیشتر توجه داشته است. متغیر ششم مورد بررسی، باورها و عقاید افراد در جامعه است. با بررسی جامعهٔ زبانی هر جامعه می‌توان به شباهت‌ها و تفاوت‌های عقیدتی افراد دست یافت. در زمینهٔ متغیر باورها و عقاید و نمود این متغیر در گفتار شخصیت‌های رمان خانهٔ ادریسی‌ها می‌توان نتیجه گرفت که بعضی از شخصیت‌های داستان علیزاده به برخی از باورهای کهن یا رایج در جامعه اعتقاد دارند و تعدادی از این باورها در گفتار شخصیت‌های رمان منعکس شده است.

منابع

- ادیبی، حسین (۱۳٥٤). ***جامعه‌شناسی طبقات***، تهران: دانشکده علوم اجتماعی و تعاون.
- ارباب، سپیده (۱۳۹۱). «بررسی و طبقه‌بندی دشواژه‌های رایج فارسی در تداول عامه»؛ ***زبان‌شناسی تطبیقی***، دوره ۲، آبان، شماره ٤ – شماره پیاپی ٤، صص ۱۰۷-۱۲٤.
- باطنی، محمدرضا (۱۳۸۱). ***جامعه‌شناسی زبان***؛ تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ترادگیل، پیتر (۱۳۷٦). ***زبان شناسی اجتماعی: درآمدی بر زبان و جامعه***، ترجمه محمد طباطبایی، تهران: آگاه.
- حجازی، الهه؛ رضادوست، زهرا (۱۳۹۱). «بررسی اثر جنس و طرحواره‌های جنسیتی بر الگوهای دوستی»؛ ***فصلنامهٔ علمی- پژوهشی زن و جامعه***، سال سوم، شماره ۳، ۱۳۹۱؛ صص ۵۷ -۷۷.
- رضایی، محمد و همکاران (۱۳۹٦). «باورهای عامیانه دربارهٔ اختلاج و بازتاب آن در ادبیات فارسی»، ***دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه***، سال ۵، بهمن و اسفند، شمارهٔ ۱۸، صص ٤۷-٦۵.
- سعیدی، محمدزکریا (۱٤۰۱). «رابطهٔ متقابل فرهنگ، دین و زبان»، ***دوفصلنامه زبان و فرهنگ ملل***، سال ۵، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۱۰، صص ۱٦۱-۱۸٦.
- علائی، بهلول (۱۳۹۱). «پیوستگی زبان و فرهنگ؛ برخی ملاحظات اجتماعی و روان- زبان‌شناختی در دبیرمقدم، محمود»؛ ***مجموعه مقالات هشتمین همایش زبان‌شناسی ایران***، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، صص ٥٤۰-٥٥۱.
- علیرضایی، علی (۱۳۹۹). «تحلیل جامع رمان خانه ادریسی‌ها»، ***مجلهٔ اینترنتی کتابچی***، https://blog.ketabchi.com.
- علیزاده، غزاله (۱۳۸۰). ***خانهٔ ادریسی‌ها***، تهران: توس.
- غفاری فارسانی، صادق و همکاران (۱۳۹٤). «بررسی رابطه میان زبان و جنسیت از دیدگاه زبان شناسان»، ***کنفرانس ملی آینده پژوهی، علوم انسانی و توسعه***.
- فضلعلی، وجیهه (۱۳۸۹). ***نقد جامعه‌شناختی چهار رمان جنگ (شب ملخ، آداب زیارت، طوفان دیگری در راه است، سفر به***

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادب فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

گرای ۲۷۰ درجه)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه الزهرا.

- گورویچ، ژرژ (۱۳۵۷). ***مطالعهٔ دربارهٔ طبقات اجتماعی***، ترجمه باقر پرهام، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- مارکس، کارل؛ فریدریش، انگلس (۱۸۸۸). ***مانیفست***؛ لندن: بی‌نا.
- مدرسی، یحیی (۱۳٦۸). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان***؛ ج ۱، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸). ***واقعیت اجتماعی و جهان داستان***، تهران: امیرکبیر.
- معینی‌فر، حشمت‌السادات (۱۳۸۸). «بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه: مطالعه موردی صفحه حوادث روزنامه همشهری»، ***فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی***، دورهٔ دوم، پاییز، شماره ۷، صص ۱٦۷-۱۹۷.
- وارداف، رونالد (۱۳۹۳). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان***، ترجمه رضا امینی، تهران: بوی کاغذ.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

بررسی رمان زمین سوخته از لحاظ پس‌نگاه

صفیه مرادخانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه لرستان، لرستان، ایران

Safiyeh..moradkhani@yahoo.com

محمد پیرداده بیرانوند

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران

چکیده

جنگ تحمیلی ایران بستری است که منبع الهام بسیاری از نویسندگان ایرانی را فراهم آورده است؛ در این میان فیلمسازان می‌توانند با بهره جستن از رمان‌ها و خاطرات نوشته شده دربارهٔ جنگ، دست به خلق فیلم‌هایی با این مضمون بزنند؛ شرط این استفاده، داشتن رمان‌هایی است با ساخت فیلمنامه.

یکی از این رمان‌ها، رمان زمین سوخته است نویسنده با بهره جستن از دو تکنیک مونتاژ آیزنشتاینی و رئالیست بازنی، از یک سو و بهره جستن از فن پس‌نگاهی سعی در خلق اثری داشته که هم با مضامین رمان هماهنگی داشته باشد و هم با موازین سینمایی.

ایشان ۲۱ بار از تکنیک پس نگاه برای القای مفاهیم مدنظر خود بهره جسته که این پس نگاه‌ها عبارت‌اند از: ۱ ـ قبل و بعد از شهادت برخی از دوستان و نزدیکان راوی که در هم شکسته شدن روحیه مردم، هم پا با ویرانی شهر را القا می‌کند. ۲ ـ فشارهای روحی که راوی داستان بعد از ورود به خانه ویران شده خود تحمل می‌کند. ۳ ـ از بین رفتن امنیت شهر ٤ ـ معرفی تیپ‌های منفی رمان ٥ ـ نقل ماجرای کشتن فردی عراقی از سوی باران و سرانجام باران که در ادامه داستان آمده. ٦ ـ پرداختن به داستان زندگی ام مصدق ۷ ـ برای القای مفهوم تقدیرگرایانه از سوی راوی نویسنده با این پس نگاه‌ها سعی در نشان دادن شکستن روحیه افراد، همپا با ویرانی شهر را داشته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: رمان زمین سوخته، سینما، پس نگاه.

۱. مقدمه

۱ ـ ۱. بیان مسئله

در جنگ جهانی اول که مدت پنج سال به طول انجامید «گروه زیادی از شاعران و نویسندگان اروپایی ... در جبهه‌های جنگ شرکت داشتند. درنتیجه شاعران از همان آغاز و با حضور در جبهه‌ها و دیدن صحنه‌های جنگ و نبرد به سرودن شعر پرداختند؛ اما نویسندگان اغلب پس از بازگشت از جبهه و پایان جنگ، تجربه‌ها و دیده‌های خود را به‌صورت داستان یا نمایشنامه در آوردند و

نسبت به چاپ آن اقدام کردند. از سوی دیگر برخی از این رزمندگان به نوشتن خاطرات دوران جنگ پرداختند و آن‌ها را به‌صورت خاطرات جنگی چاپ کردند. درنتیجه این در ادبیات غرب ژانر جدیدی به نام «ادبیات جنگ» پدید آمد که در میان این آثار وجود برخی از داستان‌ها، محققین و منتقدین را متقاعد می‌سازد تا آن را تحت عنوان «ادبیات مقاومت» طبقه بندی کنند. اغلب این آثار صرفاً ادبیات جنگ اند؛ ادبیاتی که به جنگ و ستیز سربازان در جبهه‌های جنگ و خرابی و ویرانی‌های ناشی از جنگ و نیز کشتار مردم در جبهه و پشت جبهه می‌پردازد.» (ترابی، ۸۹: ۱۲۵-۱۲٤)

در ایران نیز «با شروع جنگ تحمیلی در پایان تابستان ۱۳۵۹، ادبیات جنگ هم پدید آمد.» (میرعابدینی، ۸۰: ج ۸۸۹/۳) در این میان «نویسندگان حرف‌های بیشتر به توصیف حال‌وهوای شهرهای جنگ زده و آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پرداخته‌اند که در نتیجهٔ هجوم دشمن دامنگیر مردم شده است. اینان به‌جای ترسیم صحنه‌های قهرمانی در جبهه‌ها، از رنج‌ها و وحشت‌های مردم عادی به هنگام حملات هوایی سخن می‌گویند. عادی شدن و اجتناب ناپذیری مرگ، گریز از اضطرابی به اضطراب دیگر، مهاجرت و از هم پاشیدن خانواده‌ها، از مضمون‌های مطرح در آثار این نویسندگان است. اینان در جهت مطرح کردن جنبه تراژیک جنگ قلم می‌زنند.» (میرعابدینی، ۸۰: ج ۹۱۰/۳) از میان نویسندگان مهم این دسته می‌توان از احمد محمود نام برد او کسی است که «نخستین رمان واقع گرایانه از سه ماه نخست [جنگ [ایران و عراق] را خلق کرد؛ این رمان] حاصل تجربه مستقیم نویسنده از حضور در شهر تحت هجوم است.» (میرعابدینی، ۸۰: ج ۹۱۰/۳)

نویسنده در این رمان با بهره جستن از تکنیک‌های سینمایی، سعی در واقع‌گرا نشان دادن رمان خود کرده و با استفاده از پس نگاه به‌عنوان یکی از مؤثرترین تکنیک‌های سینمایی سعی در انتقال مفاهیم مدنظر خود به خواننده کرده او در این رمان با پس نگاه، دادن خواننده به گذشته و بازگو کردن حوادث آن زمان سعی در همراه کردن خواننده و القای مفاهیم مدنظر خود به او را داشته، مفاهیمی چون آسیب‌های روحی و روانی مردم شهر همراه با جنگ و ویرانی شهر، نشان دادن اوضاع نابسامان شهر بعد از وقوع جنگ و معرفی برخی تیپ‌های متحکر و زالو صفت جامعه.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۱ - ۲. ضرورت اهمیت تحقیق

www.anjomanfarsi.ir

یکی از بسترهایی که بتوان برای هنر سینما خوراک مناسبی را فراهم کرد کتاب‌های رمان است آن هم رمان‌هایی که دارای ساختاری محکم و روایی با لحنی قصه گو؛ حال با نوشتن این مقاله می‌خواهیم نشان دهیم که رمان‌های جنگ، من الجمله رمان زمین سوخته بستری مناسب برای تبدیل شدن به فیلم را داراست.

۱ - ۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ احمد محمود و آثار او کتاب‌های مختلفی نگاشته شده که یکی از بهترین آن‌ها کتاب «داستان شناخت ایران (نقد و بررسی آثار احمدمحمود)» نوشته جواد اسحاقیان است در این کتاب نویسنده طی آوردن مقالاتی سعی در معرفی آثار احمدمحمود از جهت مختلف داشته است؛ از دیگر آثار خوب در باب احمدمحمود می‌توان به کتاب «حکایت حال (گفت‌وگو با احمدمحمود)» اثر لیلی گلستان اشاره کرد که محصول گفت‌وگوی خانم گلستان با احمدمحمود است. یکی دیگر از کتاب‌ها دربارهٔ احمدمحمود و رمان‌هایش نگاشته شده کتاب «باران بر زمین سوخته» اثر فیروز زنوزی جلالی است.

اما از جمله مقالاتی که دربارهٔ زمین سوخته نوشته شده می‌توان از مقاله «بررسی تطبیقی نقد جامعه شناختی زن در رمان علی احمد باکثیر و احمد محمود (سیره شجاع و زمین سوخته)» نوشته سیّد اکرم رخشنده نیا، سیداسماعیل حسینی اجداد و سهیلا گیاه بان یاد کرد که صاحبان این مقاله سعی در بررسی نقش زن در میان رمان زمین سوخته و سیره شجاع را داشته‌اند دیگر مقاله «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمان زمین سوخته» اثر محمود آقاخانی بیژنی است که نویسنده در این اثر سعی به واکاوی افراد داستان را دارد؛ اما مقاله‌ای که مسئله پس نگاه در زمین سوخته را مورد بررسی قرار داده باشد یافت نشد.

۲. داستان زمین سوخته

«با شروع جنگ و هجوم نیروهای عراقی خانواده پرجمعیت راوی از اهواز مهاجرت می‌کنند و در شهرهای دیگر ساکن می‌شوند اما چهار تن از این خانواده در شهر می‌مانند. صابر؛ رئیس حسابداری انبارهای شرکت.

خالد؛ که در همان اداره کار می‌کند، شاهد که کارگر کارخانه است و راوی که بزرگ‌ترین پسر خانواده محسوب می‌شود هرچند راوی و شاهد برای دفاع از شهر مانده‌اند اما خالد و احمد از بیم اخراج و محاکمه نظامی فراریان از کار، تن به ماندن در شهر داده‌اند چندی بعد خالد به شهادت می‌رسد و شاهد که [در کنار برادر بوده] دچار ناراحتی اعصاب می‌شود و به تهران اعزام می‌شود. بعد از بمباران منزل مسکونی راوی به محلهٔ دیگری از اهواز نقل مکان می‌کند و در آنجا با شخصیت‌های دیگری چون امیرسلیمان دبیر بازنشسته، محمد مکانیک، ننه باران، عادل، میرزاعلی، گلابتون، یوسف بی‌عار و احمد فری و چندین راننده کبوترباز ودزد که اغلب در قهوه‌خانه‌ای در همان محل می‌پلکند آشنا می‌شود. چندی بعد یوسف بی‌عار و احمد فری حین دزدی گرفتار می‌شوند و بعد از یک محاکمهٔ مردمی توسط محمد مکانیک به اعدام محکوم می‌شوند. گلوله‌های تفنگ ننه باران و عادل، دزدان را به کام مرگ می‌کشاند حوادث دیگری در این محله اتفاق می‌افتد و خبرهای درگیری نیروهای ایرانی و عراقی نیز به شهر می‌رسد. روزی پسر عمهٔ راوی خبر می‌دهد که امشب صابر از تهران تلفن خواهد کرد و راوی بعد از ماه‌ها به منزل قبلی باز می‌گردد و در کنار خرابه‌های اتاقی که بوی خالد را می‌دهد منتظر تماس صابر می‌ماند. صابر خبر می‌دهد که برادرمان شاهد، روانی شده باید به بیمارستان منتقل شود راوی تصمیم می‌گیرد که صبح فردا به تهران برود سحرگاه صدای انفجار مهیبی خوابش را بر هم می‌زند. محل انفجار موشک محلهٔ ننه باران است.» (برگرفته از جزوه استاد حسینی: ۷).

۲ - ۱. عناصر داستان

درون مایه Theme: «درون مایه (پیام)، فکر و محتوای اصلی و مسلط در هر اثر است.» (روزبه، ۹۱: ۳۲) «درون مایهٔ رمان سیر فرو ریختن است و ویرانی. این اثر به واسطهٔ توصیف فضای دورانی خاص، ارزش تاریخی دارد همان طور که از نامش پیداست، تصویری از زمین سوخته جنوب ایران را از روزهای آغازین جنگ روایت می‌کند مخصوصاً در اخرین فصل.» (برگرفته از جزوه استاد حسینی: ۸)

طرح (پیرنگ) Plot: «طرح یا پیرنگ، یعنی تنظیم حوادث داستان براساس رابطهٔ علی و معلولی ... طرح داستانی را به دو دسته تقسیم کرده اند:

الف) طرح بسته ب) طرح باز... (روزبه، ۹۱: ۳۳)

این رمان دارای طرح باز است یعنی آنکه نویسنده با پایان بندی خاص خود خواننده را درنتیجه گیری، آزاد و مختار گذاشته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

بحران: «رمان با بحران شروع می‌شود خبر حمله دشمن دهان به دهان می‌گردد» (میرعابدینی، ۸۰: ج ۹۱۰/۳)

نقطهٔ اوج (بزنگاه): «بالاترین و شدیدترین مرحله تقابل افراد و نیروهای داستان را به نقطهٔ انفجار نهایی می‌رساند.» (روزبه، ۹۱: ۳٤) نقطه‌های اوج داستان شهادت خالد و انهدام منطقه ننه باران و شهادت تمام اهالی آن منطقه است.

شخصیت Character: «افراد حاضر در داستان، نمایشنامه و فیلم را شخصیت می‌نامند. شخصیت پردازی در داستان با توجه به تنوع و پیچیدگی افراد بشر، کاری بسیار حساس و مهم است.» (روزبه، ۹۱: ۳٤).

«شخصیت‌های قصه، داستان کوتاه، رمان، نمایشنامه و ... را می‌توان از نظرهای مختلف تقسیم بندی کرد. از جمله این تقسیم بندیها، گروه شخصیت‌ها ایستا و گروه شخصیت‌های پویا (متحول) است.

شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد.» (میرصادقی، ٦۷: ۱۹٤)

«شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنب‌های از شخصیت او، عقاید و جهان بینی او یا خصلت و خصوصیات شخصی او، شود» (میرصادقی، ٦۷: ۱۹۵)

در کنار این دو نوع شخصیت نوع دیگری هم از شخصیت به نام «شخصیت‌های قالبی» را داریم. این‌ها «شخصیت‌هایی هستند که نسخه بدل یا کلیشهٔ شخصیت‌های دیگر... [هستند]. شخصیت قالبی از خود هیچ تشخیصی ندارد. ظاهرش آشناست، صحبتش قابل پیش بینی است. نحوهٔ عملش مشخص است، زیرا طبق الگویی رفتار می‌کند که ما با آن قبلاً آشنا شده‌ایم.» (میرصادقی،٦۷: ۱۹۷).

بر طبق تعاریف بالا ما در رمان زمین سوخته هم دارای شخصیت‌های ایستا و هم شخصیت‌های پویا هستیم و در ضمن دارای شخصیت‌های قالبی هم هستیم در این رمان فردی همچون ننه باران شخصیتی پویاست و روندی رو به رشد را

دارد در عوض بیشتر شخصیت‌های این رمان شخصیت‌های ایستا و قالبی هستند شخصیتی همچون کل شعبان و سروجان، احمد فری و یوسف بیعار، بابا اسمال و ...

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

شیوهٔ معرفی شخصیت‌ها

الف) «شیوهٔ مستقیم: که نویسنده، صریحاً خصوصیات جسمی، فکری و روحی شخصیت‌ها را تشریح و تحلیل می‌کند.» (روزبه، ۹۱: ۳۵).

www.anjomanfarsi.ir

ب) «شیوهٔ غیرمستقیم: که نویسنده، شخصیت‌ها را از طریق عمل و داستانی (Fiction) می‌شناساند.» (روزبه، ۹۱: ۳۵).

پ) «شیوهٔ بینابین: آمیزه‌ای از دو شیوهٔ یاد شده است؛ یعنی هم عمل داستانی و هم شرح و تفسیر نویسنده، شخصیت‌ها را می‌شناسانند. این شیوه، هم در داستان کوتاه و هم در رمان مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (روزبه، ۹۱: ۳۵)

در این رمان نویسنده از زبان راوی به شیوهٔ مستقیم افراد را معرفی و صریحاً خصوصیات جسمی، فکری و ... شخصیت‌ها را تشریح و تحلیل می‌کند. در ادامه برای شیوهٔ معرفی شخصیت‌ها چند مثال می‌آوریم؛ معرفی محمد سلمانی: «از تو آینه، نگاهم به چهرهٔ پر آبلهٔ مش محمد است. موی کوتاه سرش جو گندمی است. حرف که می‌زند دندان‌های طلایی اش پیدا می‌شود.» (محمود،۹٤: ۱۱)

معرفی خالد: «خالد میانه بالاست اما انگار بفهمی نفهمی به بلندی می‌زند. ورزیده است و سبزه، هجده ماه است که ازدواج کرده است، پسرش شش ماهه است. چند روزی می‌شود که زن و بچه اش را فرستاده است. بهبهان است.» (محمود، ۹٤: ۳۸)

صحنه Setting: «فضای فیزیکی را که عمل داستان در آن صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند. صحنه، [در اصل] داستان را از حالت خلأ به زمان و مکان می‌آورد و آن را ملموس می‌کند.» (روزبه، ۹۱: ۳٦).

«داستان نویسان، غالباً از دو نوع صحنه در روایت داستان بهره می‌جویند: الف) صحنهٔ فراخ منظر ب) صحنهٔ نمایشی» (روزبه، ۹۱: ۳٦)

در این رمان نویسنده از شیوه صحنهٔ نمایشی بهره جسته است یعنی آنکه منظره داستانی را از فاصلهٔ نزدیک توصیف و داستان را به منطق تئاتر و فیلم نزدیک می‌کند. نمونه‌ای از کتاب:

«... سکندری می‌خورم و به زانو می‌افتم، پیش رویم قطعهٔ بزرگی از بدنهٔ موشک لای خرابه‌ها افتاده است و نور خورشید را با برق تیرهای باز می‌تابد. حالم دارد بهم می‌خورد. حس می‌کنم که دیگر پایم به اختیارم نیست. همانجا، به دیوار شکست‌های که رو زمین افتاده است تکیه می‌دهم. عرق از تنم می‌جوشد. گوش‌هایم سوت می‌کشد. به دور و برم نگاه می‌کنم. دیوار شکست‌های که بهش تکیه داده ام دیوار مطبخ خانهٔ ننه باران است. اتاق ننه باران و اتاق محمدمکانیک رو هم کوبیده شده است.

ـ«لا اله الا الله ... » (محمود، ۹٤: ۳۲۹-۳۲۸)

گفت‌وگو Dialogue: «گفت‌وگو یعنی سخن گفتن افراد در شعر، داستان، نمایشنامه و فیلم و... گفت‌وگو عمدتاً به داستان، توان و تحرک می‌بخشد، طرح داستان را گسترش می‌دهد، درونمایه را ظاهر می‌سازد، عمل داستانی را به پیش می‌برد و شخصیت‌ها را از جهات گوناگون می‌شناساند... گفت‌وگو می‌تواند بین فردی و دیگری باشد (دیالوگ) و یا بین فرد با خویش (مونولوگ).» مادر این رمان هم شاهد مونولوگ و هم شاهد دیالوگ هستیم، نمونه: مونولوگ؛ گفت‌وگوی راوی با خود:

«وسط پله‌ها درنگ می‌کنم. قصد می‌کنم برگردم و در بشکه‌ای چیزی بگذارم در سوراخ سقف اتاق اما زود منصرف می‌شوم.

ـ حالا باشه تا فردا ... هوا که صافه!

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

صدای خودم را می‌شنوم.

ـ صافه! ... اما پاییز جنوب که حساب و کتاب نداره!

ـ باشه! ... بارید هم بارید!

www.anjomanfarsi.ir

باز چند لحظه تو پله‌ها می‌مانم.

ـ فرش چی؟ ... جمعش کن بذارش تو زیرزمینی

صدای تلخ و نامهربان خودم تمام ذهنم را پر می‌کند.

ـ فرش، فرش، فرش! ... خالد از دستم رفته، حالا هی فرش را به درک اسفل که تو باران بپوسه!

خانه را غبار گرفته است...» (محمود، ۹٤: ۳۰٦-۳۰۵)

دیالوگ؛ گفت‌وگوی ننه باران با راوی:

«ننه باران، در اتاق جنب مطبخ را باز می‌کند. کلبهٔ کوچک و جمع و جوری است. دیوارهایش کاگهلی است. سقفش حصیر و چوب سفید است. یک پنجره تو حیاط دارد.

ـ اینجا خونهٔ خودته برادر. هیچ رو درواسی‌ام نکن.

ـ خیلی ممنونم ننه باران، چند روزی بیشتر مزاحمتون نیستم.

ـ تا هر وقت هستی قدمت رو چشم.» (محمود، ۹٤: ۱٦۰)

لحن Tone: «لحن، فضاسازی در کلام است و طرز برخورد نویسنده با موضوع و یا خواننده را نشان می‌دهد. لحن می‌تواند شاد، غمگین، جدی، طنزآمیز، احساساتی، تمسخر آلود باشد...» (روزبه،۹۱: ۳۷)

لحن حاکم بر کل رمان زمین سوخته، لحنی در کل غمگین و تلخ است.

سبک Style: «سبک یعنی شیوه و اسلوب خاص شاعر یا نویسنده در بیان مفاهیم خود.» (روزبه، ۹۱: ۳۷) سبک انواع مختلفی دارد که برجسته‌ترین آن‌ها می‌توان از: «۱-سبک فردی...۲-سبک تاریخی یا دوره‌ای ... ۳ ـ سبک زبانی ... ٤ ـ سبک موضوعی ... ٥ ـ سبک جغرافیایی ... نام برد.» (روزبه، ۹۱: ۳۸)

نویسنده با بهره جستن از خمیر مایه جنگ، اثری با حال و هوای جنگ شهری را پدید آورده است و سعی بر آن داشته تا جای امکان به بلایای وارد شده بر شهرهای جنگی بپردازد.

فضا Atmosphere: «فضا، حس و حال مسلط بر یک اثر هنری: شعر، داستان، نمایش، فیلم و... است که خواننده یا بیننده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. عوامل سازندهٔ فضا بسیارند از جمله، صحنه، توصیف، گفت‌وگو، نماد و...» (روزبه، ۹۱: ۳۸).

فضای حاکم بر رمان زمین سوخته فضایی سنگین و غم آلود است از طرفی شاهد درهم ریخته شدن شهر هستیم و از سوی دیگر شاهد درهم پاشیده شدن اعصاب و روح و روان افراد داستان هستیم.

نویسنده با استفاده از زبان واقعگرایانه خود سعی در رئالیستی کردن اثرش دارد.

نماد Symbole: «هر کلمه، ترکیب، عبارت و نشانه‌ای که بر معنی و مفهومی ورای مفهوم ظاهری دلالت کند. نماد (رمز) نامیده می‌شود، در مجموع؛ نمادپردازی یعنی بیان غیرمستقیم یک مفهوم یا حالت.» (روزبه، ۹۱: ۳۹).

درخت نخل می‌تواند در این رمان نوعی نماد باشد، نمادی از جنوب ایران، در آخرین فصل رمان هنگامی‌که منطقه‌ای که نه باران در آن واقع است توسط موشک مورد اصابت قرار می‌گیرد تمام این منطقه نابود می‌شود و این تنها نخل است که پابرجا مانده است.

«نخل پایه بلند کنار شیرفشاری از کمر شکسته است؛ اما نیمهٔ شکسته از تنهٔ درخت جدا نشده است.»(محمود،۹٤: ۳۲۱).

زاویهٔ دید Point of view: «زاویهٔ دید شیوه‌ای است که نویسنده از طریق آن، داستان را ارائه می‌دهد. به عبارت روشن تر، زاویهٔ دید، روش روایت داستان است.» (روزبه، ۹۱: ٤٠)

برجسته ترین انواع زاویهٔ دید عبارت‌اند از:

«۱ ـ زاویهٔ دید دانای کل نامحدود (سوم شخص)

۲ ـ زاویهٔ دید دانای کل محدود

۳ ـ زاویهٔ دید اول شخص» (روزبه، ۹۱: ٤١)

رمان زمین سوخته دارای زاویهٔ دید اول شخص است.

۳. بررسی رمان زمین سوخته از لحاظ پس نگاه (flash back)

۳ - ۱. تفاوت‌ها و تشابهات میان رمان و فیلم

در ابتدا لازم است قبل از آنکه به موضوع «پس نگاه» در رمان زمین سوخته پرداخته شود سخنی مختصر دربارهٔ فیلم و ادبیات به میان می‌آوریم؛...«فیلم و ادبیات دو وسیلهٔ بیانی یا حتی دو نوع تجربهٔ مختلف هستند. نیروی محرک اصلی در ادبیات، زبان و لذا با

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

واسطه است حال آنکه انگیزش فیلم، تصوری و بدون واسطه است. با این همه علی‌رغم اختلافات بارز این دو رسانه شباهت‌های نسبتاً چشمگیری نیز بین آن‌ها وجود دارد...

این دو رسانه غالباً در یکدیگر تداخل داشته و بر هم تأثیر گذاشته اند.

برای مقایسهٔ زبان فیلم با زبان ادبیات لازم است از تفاوت‌های چشم گیر آن‌ها چشم پوشی کنیم... بااین‌حال برای تعیین اختلافات بین فیلم و ادبیات ضروری است که خصوصیات هریک را بررسی کنیم. فیلم تجربه‌ای جمعی و چند حسی است که بر حضور ذهن تماشاگر تکیه دارد، حال آنکه ادبیات تجربه‌ای خصوصی وتک حسی است و بیشتر منتج به پاسخ و عکس العمل می‌شود...

فیلم و رمان به اعتباری نظم و ترتیبشان نوعاً خطی است و مشابه. [در] ... رمان و فیلم غالباً می‌توان حرکت را متوالی توصیف کرد؛ یعنی رویدادها و صحنه‌ها در رابطه مستقیم با یکدیگر تنظیم شده اند. این نظم چه به‌صورت (الف، ب، ج) و یا (ج، ب، الف) باشد، درهرحال پیشرفت در مسیری مستقیم انجام می‌گیرد...

یکی از خصیصه‌های جالب فیلم فوریت آن است. ... بیننده احساس می‌کند که وقایع هم اینک در مقابل چشمانش رخ می‌دهد. [ولی دست رمان نویس برای نوشتن آزاد است و محدودیت فیلم را ندارد] ...

از نظر تکنیکی، سراسر فیلم در زمان حال است؛ به این معنا که گذشته، حال، آینده و یا خواب و خیال‌ها تماماً درحال حاضر اتفاق می‌افتند... [با این توصیف] فیلم دارای ماهیتی واقعی و ملموس است. درحالی‌که رمان انتزاعی و القاء کننده است. این تفاوت بسیار مهم به این معناست که در فیلم پرداختن به مسائل انتزاعی کار بسیار مشکلی است...» (جینکز، ۸۹: ۳۳-۳۲)

مطالبی که در بالا ارائه شده برخی از تفاوت‌ها و تشابهات میان رمان و فیلم است.

۳-۲. نظر احمد محمود دربارهٔ داستان و بررسی دو نظر سینمایی در رمان زمین سوخته

نویسنده رمان زمین سوخته در تعریف داستان گفته که «داستان، تعریف حرکت، تعریف اشیاء و یا حوادث نیست. بلکه تعریف است در حرکت. رمان موجودی است زنده». (گلستان، ۹۳: ۱۵) بنابراین تعریف می‌توان گفت که ایشان رمان را تعریف و توصیف اشیاء و حوادث نمیداند. بلکه آن را در حکم یک شئی زنده می‌داند که دارای نبض تپنده‌ای است.

ایشان در مصاحبه‌ای که با خانم لیلی گلستان داشته اعلام می‌کند که «در داستان دو مقطع مهم است، آغاز و پایان. پایان و تأثیرگذاری آن باید چنان باشد که خواننده وقتی کتاب را بست بتواند همچنان با داستان باشد و آن را در ذهنش ادامه دهد؛ یعنی اگر کتاب را بست و دیگر دربارهٔ آن فکر نکرد و برایش تمام شد، رمان موفق نبوده است. کتاب موفق وقتی بسته شد در ذهن خواننده ادامه پیدا می‌کند. خواننده با آدم‌های داستان درگیر می‌شود و دربارهٔ شان فکر می‌کند.» (گلستان، ۹۳: ۲۰) این موضوع دربارهٔ فیلم نیز ساری و جاری است یعنی آنکه اگر فیلمی نتواند در ابتدای امر با مخاطب خود ارتباط برقرار کند مخاطب آن را رها می‌سازد و همچنین اگر فیلمی شروع خوبی داشت ولی پایان آن تأثیرگذار نباشد و ذهن بیننده را با خود درگیر حوادث فیلم نسازد و آن‌ها را در فکر فرو نبرد فیلم خوبی نیست و فقط جنبه سرگرمی داشته؛ اگر خوب به رمان زمین سوخته نگریسته شود همین خاصیت گیرایی را داراست چون مخاطب با شروع آن جذب اثر می‌شود و تا پایان آن را رها نمی‌سازد و اثر با پایان بندی باز خود، خواننده را در فکر فرومی‌برد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در زمین سوخته نویسنده سعی کرده خود را به برخی تعاریف سینمای کلاسیک نزدیک سازد تعاریفی چون مونتاژ آیزنشتاینی و رئالیست آندره بازنی. در توضیح این نکته می‌توان گفت که «به‌زعم [آیزنشتاین] مونتاژ توالی صرف نماها نیست. مونتاژ به معنی قرار دادن مستقل هم نیست. مونتاژ از کنار هم قرار داند نماها، معنایی را خلق می‌کند که کل زنجیرهٔ نماها و تک تک آن‌ها را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد.» (احمدی، ۹۴: ۲۵-۲۴)

ما می‌توانیم نمود این سخن را به فرض مثال درزمینه‌چینی‌های نویسنده برای بیان شهادت خالد ببینیم. مقدمه‌چینی‌های شش صفحه‌ای نویسنده برای بیان شهادت خالد که در صفحات ۱۲۰ تا ۱۲۶ آمده می‌تواند یکی از نمودهای این سخن باشد. البته این واقعه جزئی از کلی را بیان می‌کند.

نویسنده درحالی‌که به مونتاژ آیزنشتاینی علاقهٔ خود را نشان می‌دهد ولی از رئالیتس بازنی و کراکائری نیز غافل نمی‌شود البته باید دانست این نظریه در برابر نظر مونتاژ آیزنشتاینی مطرح گردید و مبانی آن برخلاف فرمالیست‌هایی چون آیزنشتاین است؛ «رئالیست‌ها اعتبار و اهمیت سینما را حاصل نزدیکی با واقعیت قلمداد می‌کردند. بازن معتقد بود که مونتاژ دیالکتیکی مورد توجه آیزنشتاین معنای فیلم را از قبل تعیین کرده است و سبک و مونتاژ آیزنشتاین راه را بر هر تفسیری می‌بندد. بازن در مقابل مونتاژ دیالکتیکی که آیزنشتاین آن را پایه و اساس سینما بر می‌شمرد، مفهوم میزانسن را به‌عنوان نقطهٔ اتکای فیلم طرح کرد به تعبیر او میزانسن بر خلاف مونتاژ که مفهومی بسته و واحد دارد؛ مفهومی باز متکثر است که به چند معنایی می‌رسد. «(احمدی، ۹۴: ۲۵)

برای فهم این نکته می‌توان صفحه آخر این رمان را از خاطر گذراند.

«آفتاب کاکل نخل را سایه روشن زده است. خون خشک، تمام دست را پوشانده است. انگشت کوچک دست، از بند دوم قطع شده است و سبابه اش مثل یک درد، مثل یک تهمت و مثل یک تیر سه شعبه به قلبم نشانه رفته است.» (محمود، ۹۴، ۳۲۹) در اینجا نویسنده خواننده را آزاد گذاشته که هرگونه برداشتی را نسبت به این صحنه داشته باشد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-۳. پس نگاه (Flash back)

یکی از تکنیک‌هایی که نویسندهٔ رمان زمین سوخته برای بیان احساسات و شرح ویرانی‌های شهر و مردم از آن بهره جسته، تکنیک «پس نگاه» است؛ در کتاب‌های سینمایی هنگام تعریف، پس نگاه آورده شده که «پس نگاه (flash back)» ارائهٔ صحنه‌ای به‌صورت نمایشی [است] که رویداد یا حادثه‌ای را که در گذشته رخ داده ... نشان ... دهد و هدف از آن، ایجاد رابطه‌ای است میان آن واقعه و وقایع جاری فیلم.» (جنیکز، ۸۹: ۱۹۴۹)

حال در اینجا به بررسی این پس نگاه‌ها می‌پردازیم:

نویسنده رمان زمین سوخته تقریباً ۲۱ بار از این فرمول سینمایی بهره جسته است.

اولین پس نگاه: بعد از شهادت بابارحمان همسایه راوی است. راوی سخنان آخر بابارحمان را در ذهن خود تداعی می‌کند (صفحه ۴۲).

دومین پس نگاه: در صفحات ۱۲۱ تا ۱۲۲ قرار می‌گیرد.

سومین پس نگاه: در صفحه ۱۲۶ قرار دارد.

نویسنده در این دو پس نگاه سعی در ایجاد نوعی سمپاتی و برانگیختن احساسات و همراه کردن خوانندگان با خود را دارد تا میان آن‌ها و خود دردی مشترک را ایجاد کند تا آن‌ها نیز از شهادت خالد اندوهگین شوند.

چهارمین پس نگاه: در صفحات ۱۸۲ تا ۱۸۵ بیان شده است در اینجا باران نحوه حضور خود در جبهه، برای کسانی که در قهوه خانه حاضرند بیان می‌کند و چگونگی کشتن ستوانی عراقی را بیان می‌کند در اصل بیان این پس نگاه برای آن است که بگوید چرا باران در صفحات بعد شهید می‌شود یعنی آنکه می‌خواهد بگوید چون باران فرد بی‌سلاحی را از پشت با تیر زده، پس در ازای این کار محکوم دست تقدیر می‌شود.

پنجمین پس نگاه: برای معرفی شخصیت ام مصدق آورده و در ضمن خواسته اشاره‌ای هرچند گذرا به زندگی خانواده‌هایی داشته باشد که همسرشان در ابتدای جنگ اسیر شده بودند و حال زن خانواده مجبور بود تا مخارج زندگی را تأمین نماید این پس نگاه در صفحات ۱۹۳ تا ۱۹٤ قرار دارد.

ششمین پس نگاه: مربوط به معرفی افرادی است که از وضعیت جنگ سوء استفاده می‌کردند و مال افراد جنگ زده را با پول ناچیزی می‌خریدند آری در اینجا نویسنده با دادن خبر کشته شدن محمدحسن بنگاهی سعی در معرفی او داشته و می‌خواهد بگوید که اینگونه افراد در این وضع چه می‌کردند (صفحه ۱۹۷).

هشتمین پس نگاه: در اینجا نیز ما شاهد معرفی یکی دیگر از تیپ‌های منفور این داستان به نام شعبان هستیم نویسنده از زبان دختر شعبان - به نام بتولی ـ ما را به محتکر بودن شعبان با خبر می‌سازد. (صص ۲۰۰ تا ۲۰۱)

نهمین پس نگاه: این پس نگاه در هنگام غارت منزل و دکان شعبان صورت می‌پذیرد. در اینجا راوی یک آن، چهره یکی از افرادی را که به خانه شعبان یورش برده را می‌بیند و در ناخودآگاه او را با فریدون باجگیر یکی می‌بیند و در اصل هم همین گونه است؛ او فریدون باجگیر است و بعد به معرفی فریدون باجگیر می‌پردازد و می‌خواهد بگوید دزدتر از شعبان هم هست. (صفحه ۲۰۵)

دهمین پس نگاه: در اینجا نویسنده ماجرای شهادت باباسمال را از زبان صفیه بیان می‌کند (صفحه ۲۲۳)

یازدهمین پس نگاه: در اینجا نویسنده سعی در بیان اوضاع درهم ریخته شهر اهواز را دارد. (صص ۲۳۱ تا ۲۳۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

دوازدهمین پس نگاه: هنگامی است که خبر شهادت باران را می‌آورند این خبر با تداعی چهره باران و سخنان ننه باران همراه است سخنانی که حس اندوهی‌ای را در خواننده بر می‌انگیزاند. (صفحه ۲۵۱).

سیزدهمین پس نگاه: هنگامی است که راوی دوباره به خانه ویران شده خود باز می‌گردد صدای مادر بزرگش در ذهن او تداعی می‌شود حالتی همراه با حزن و اندوه (صفحه ۳۰۵). به یاد گذشته و حسرت بر آنچه از دست رفته.

www.yazdanshahr.ir

چهاردهمین پس نگاه: راوی با ورود به خانه، خاطرات و سخنان خالد و شاهد در ذهنش تداعلی می‌شود و از اینکه چرا آن‌ها در شهر مانده اند. (صفحه ۳۰۹).

پانزدهمین پس نگاه: هنگام حضور راوی در خانه به وجود می‌آید و آن یادآوری ننه باران و سخنان او در کنار مزار باران است. (صفحه ۳۱۵)

شانزدهمین پس نگاه: باز فشار ذهنی است که بر راوی در خانه وارد می‌شود و می‌خواهد بخوابد و برای اینکار شروع به شمارش اعداد می‌کند که به ناگه یاد شمارش روزها توسط شعبان می‌افتد. (صفحه ۳۱٦).

هفدهمین پس نگاه: باز در همین شب روی می‌دهد و آن هم یادآوری نحوه شهادت منصور و سخنان راوی با منصور است قبل از شهادت که این نیز نوعی همدردی را بر می‌انگیزد. (صفحه ۳۱٦).

هجدهمین پس نگاه: باز در همین شب روی می‌دهد که راوی سخنان مادر منصور را به یاد می‌آورد و ناراحتی او را. (صفحه ۳۱٦).

نوزدهمین پس نگاه: در کنار جسد مهدی پاپتی است راوی به ناگهان یاد حرف‌های مهدی پاپتی دربارهٔ فرزندش می‌افتد. (صفحه ۳۲۳).

بیستمین پس نگاه: هنگامی که راوی در کنار جسم بی‌جان میرزاعلی قرار می‌گیرد به یاد سخنان او می‌افتد. (صفحه ۳۲۵).

بیست و یکمین پس نگاه: هنگامی که راوی در کنار منزل فاضل قرار می‌گیرد و سخنان فاضل را به یاد می‌آورد. (صفحه ۳۲۶).

۳ - ٤ . بررسی پس نگاه‌ها (flash back)

در رمان زمین سوخته هشت پس نگاه از بیست و یک نگاه مربوط به شهادت افراد رمان زمین سوخته است از شهادت برادر راوی گرفته تا شهادت دوستان و همسایگان راوی.

از میان این پس نگاه‌ها، پس نگاهی که راوی قبل از شهادت خالد بیان کرده به گونه‌ای است که با شنیدن خبر شهادت خالد همانند راوی یکه می‌خوریم و همراه با راوی محزون می‌شویم.

راوی در این پس نگاه‌ها با آوردن سخنانی از این شهیدان، قبل از شهادت سعی در ایجاد سمپاتی دارد و می‌خواهد روند از دست رفتن اهالی شهر را نشان دهد، همچنین می‌خواهد نشان دهد که جنگ رحم ندارد و همه را از بین می‌برد.

شش تا از این پس نگاه‌ها مربوط به زمانی است که راوی به خانه ویران شده خود بر می‌گردد و فضای سنگین خانه در آن شب بر او غلبه می‌کند؛ و به هر گوشه‌ای که می‌نگرد یادی از شاهد و خالد بر او غلبه می‌کند یادی از ننه باران و ...

سه تا از این پس نگاه‌ها مربوط به یادآوری‌هایی است که از گذشته برخی افراد که از بحران جنگ و بی‌ثباتی کشور برای سرکیسه کردن مردم و چپاول آن‌ها بهره می‌جویند راوی می‌خواهد با این پس نگاه‌ها به معرفی این افراد بپردازد افرادی چون شعبان، محمدحسن بنگاهی. اگر توجه شود حتی راوی در نحوه خبر کشته شدن محمدحسن بنگاهی از زبان یکی از اهالی محل می‌گوید که این فرد به درک واصل شد.

یکی از پس نگاه‌ها به اوضاع درهم ریخته شهر اهواز می‌پردازد و خالی شدن بعضی از مناطق از سکنه و نبودن امنیت در شهر به صورتی که هر کسی مانده از بیم جان و مال، مال خود را بر می‌دارد و از شهر می‌گریزد. یکی از این پس نگاه‌ها به معرفی زنی به نام ام مصدق می‌پردازد و می‌خواهد با این کار به اوضاع زنانی که در جنگ سرپرست خود را از دست داده‌اند و حال برای امرار معاش مجبورند به این و آن رواندازی کنند که کسی به آن‌ها کار دهد تا بتوانند گذران زندگی داشته باشند.

یکی از این پس نگاه‌ها مربوط به خاطره‌ای از باران و حضور او در جنگ است. در این قسمت راوی می‌خواهد بی‌رحمی جنگ را نشان دهد و از طرفی نشان دهد هر کس کسی را کشت باید منتظر کشته شدن باشد.

یکی دیگر از پس‌نگاه‌ها دربارهٔ فاضل است راوی با دیدن خانه فاضل که ویران شده یاد سخن فاضل می‌افتد و نحوه جان به در بردن از مهلکه. با اینکه فاضل آمده بود در جا باز می‌گردد در اینجا نویسنده به اندیشه تقدیرگرایی گرایش خود را نشان می‌دهد.

در مجموع می‌توان گفت که پس‌نگاه‌های این رمان به روند ویرانی شهر و از هم پاشیده شدن خانواده‌ها می‌پردازد و بی‌سرپرست شدن خانواده‌ها و بلاهایی که از قبل آن به خانواده‌ها وارد می‌شود. از طرف دیگر به معرفی سوء استفاده گران و طماعان از بحران به وجود آمده می‌پردازد.

در کل پس نگاه‌ها روند انهدام روحی افراد شهر و روند انهدام شهر در جنگ شهری را بیان می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

٤. نتیجه گیری

جنگ یکی از محفل‌هایی است که نویسندگان و فیلمسازان در هر زمانی از آن بهره جسته و در این میدان به خلق آثاری جاودان پرداخته‌اند یکی از این نویسندگان احمد محمود است که در زمین سوخته به موضوع جنگ و بالاخص جنگ شهری پرداخته. ایشان با بهره جستن از الگوهای سینمایی اثری گیرا و خلاق را خلق کرده، در این میان یکی از فن‌های مهم سینمایی که نویسنده از آن بهره جسته گونه پس نگاه است نویسنده در این اثر در مجموع ۲۱ پس نگاه را به‌کار برده که از میان آن‌ها تقریباً ۳۸/۵٪ آن‌ها به احساس راوی در هنگام شهادت برادر، همسایه‌ها و دوستان ـ می‌پردازد. ۲۸/٤٪ از پس نگاه‌ها مربوط به فشار روحی است که راوی در هنگام بازگشت به خانه بر او وارد می‌شود که باز هم به خاطر تأثیر یاد شهیدانی چون برادر و منصور ... است. ۱٤/۲٪ این پس نگاه‌ها مربوط به دید راوی است در معرفی محتکران شهر و بقیه پس نگاه‌ها هم به بلاهایی که از جنگ بر شهر وارد شده می‌پردازد.

منابع

- احمدی، سعید (۱۳۹٤). ***مبانی نظری سینما و تئاتر***، چاپ اول. تهران: انتشارات خرد تابان.
- ترابی، سیدضیاء الدین (۱۳۸۹). ***ادبیات پایداری جهان***، چاپ اول، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.
- جینکز، ویلیام (۱۳۸۹). ***ادبیات فیلم جایگاه سینما در علوم انسانی***، ترجمهٔ محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سروش.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۹۱). ***ادبیات معاصر ایران نثر***، چاپ پنجم. تهران: انتشارات حروفیه.
- گلستان، لیلی (۱۳۹۳). ***حکایت حال گفت‌وگو با احمد محمود***، چاپ سوم، تهران: انتشارات معین.
- محمود، احمد (۱۳۹٤). ***زمین سوخته***، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات معین.
- میرصادقی، جمال (۱۳٦۷). ***عناصر داستان***، چاپ دوم، تهران: انتشارات شفا.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). ***صد سال داستان نویسی در ایران***، جلد سوم، چاپ دوم، تهران: انتشارات نشر چشمه.
- جزوه درسی ادبیات داستانی، اثر استاد حسینی (۱۳۹۵).

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی ساختار، موسیقی و درون‌مایه‌های لالایی‌های کرمانجی

فرزانه سادات علوی‌زاده
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بجنورد، خراسان شمالی، ایران
f.alavizadeh@gmail.com

چکیده

لالایی‌های کرمانجی، بخش مهمی از فرهنگ شفاهی و موسیقیایی قوم کرمانج است که نقش مهمی در شکل‌گیری و ارائهٔ هویت فرهنگی و اجتماعی این قوم به‌ویژه انتقال احساسات، آرزوها و دغدغه‌های زنان کرمانج در جامعه‌ای مردسالار دارد. این لالایی‌ها ساختاری ساده دارند؛ اما دربردارندهٔ مفاهیم عمیق فرهنگی و قومیتی هستند و نه‌تنها به‌عنوان ابزاری برای خواباندن کودکان استفاده می‌شوند بلکه وسیله‌ای برای انتقال عواطف و احساسات زنان و در مفهومی وسیع‌تر انتقال ارزش‌ها، باورها و احساسات این قوم به نسل‌های آینده هستند. در این جستار می‌کوشیم با در نظر گرفتن لالایی‌های کرمانجی به‌عنوان روایتی از مؤلفه‌های قومیتی و فرهنگی قوم کرمانج، نخست ساختار زبانی و موسیقایی لالایی‌های کرمانجی را بررسی کنیم و سپس با مشخص کردن مهم‌ترین درون‌مایه‌ها و مضامین موجود در این اشعار، رابطهٔ میان خصوصیات زبانی و محتوایی لالایی‌ها با ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی و نیز محیط و سبک زندگی زنان کرمانج را بررسی و تحلیل کنیم.

واژگان کلیدی: لالایی‌ها، قوم کرمانج، ادبیات شفاهی، فرهنگ عامه، درون‌مایه و ساختار لالایی‌ها.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۴ – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. مقدمه

www.anjomanfarsi.ir

لالایی‌ها یکی از کهن‌ترین، موسیقایی‌ترین و زیباترین گونه‌های ادبیات شفاهی ایران هستند. لالایی‌ها از منظر ظاهری، ترانه‌های دلنشینی هستند که توسط مادران برای خواباندن کودکان خوانده می‌شدند و گاه دارای مفاهیم عمیق و تأثیرگذاری بودند. به بیان دیگر «لالایی‌ها بخش‌هایی از ادبیات شفاهی هستند که مانند دیگر بخش‌های فرهنگ عامه ابتدا در میان مردم سینه به سینه نگاه داشته شده و سپس با پیدایش خط، چهره مکتوب به خود گرفته‌اند.» (جلالی پنداری و پاک ضمیر، ۱۳۹۰: ۲) یکی از ویژگی‌های مهم لالایی‌ها، انطباق آن‌ها با ویژگی‌های اقلیمی، فرهنگی و اجتماعی موقعیتی است که لالایی‌ها در آن ساخته و خوانده می‌شوند. بسیاری از ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناختی جامعه ایرانی و اقوام مختلف آن از رهگذر تأمل در مفاهیم و تصویرهای لالایی‌ها قابل کشف و بررسی است.

هدف از این پژوهش بررسی مضامین محوری در لالایی‌های قوم کرمانج در منطقهٔ خراسان شمالی و ویژگی‌های آن‌هاست. از آنجا که ایل کرمانج به‌عنوان یکی از اقوام اصیل و باارزش کشور شناخته می‌شوند و دارای فرهنگ غنی و آداب و رسوم خاص خود هستند، بررسی لالایی‌های مادران این قوم نقش بسیار مهمی در شناخت و بررسی بسیاری از مؤلفه‌های فرهنگی و قومی کرمانج و آداب و رسوم آن‌ها دارد. پرسش محوری این پژوهش آن است که چه مضامینی به‌عنوان موضوعات پربسامد در لالایی‌های

کرمانجی وجود دارد و چگونه می‌توان میان آن‌ها و خصلت‌های تاریخی و فرهنگی این قوم و سبک خاص زندگی زنان کرمانجی ارتباط برقرار کرد. باید اشاره کنیم که در بررسی حاضر برای درک بهتر مخاطب در ذکر نمونه‌های لالایی کرمانج از ترجمهٔ فارسی آن‌ها استفاده شده است.

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش‌های انجام‌شده در حوزهٔ لالایی‌ها می‌توان به «لالایی‌های مخملین، نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی»، حسن‌لی (۱۳۸۲) اشاره کرد که در آن پژوهشگر به بررسی و شرح ویژگی‌های کلی لالایی‌های ایرانی و مضامین آن‌ها پرداخته است و آن‌ها را در شش عنوان طبقه‌بندی می‌کند. موسی‌الرضا غربی و اکبری قانع (۱۳۹۸) در «لالایی‌ها و بازتاب سوژگی زنان» با استفاده از رویکردهای فمنیستی و با محوریت جنسیت به بررسی مضمونی لالایی‌های ششتمد سبزوار می‌پردازند. جلالی پندری و پاک ضمیر (۱۳۹۰) در «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی» پژوهشگران به بیان شاعرانگی در لالایی‌ها و چیستی روایت و ساختار آن پرداخته‌اند. جلالی و حسینی (۱۴۰۱) در پژوهشی دیگر با عنوان «نقش لالایی‌ها در تقویت هوش معنوی» به کاربرد لالایی از منظر تقویت هوش معنوی پرداخته‌اند. بر پایهٔ این رویکرد «حس رسالت» و «خودآگاهی» جزو پر مصداق‌ترین مؤلفه‌ها هوش معنوی در لالایی‌ها هستند. براتی و صادقیان (۱۴۰۰) نیز در پژوهش «لالایی‌های لکی و مضامین آن‌ها» ساختار ادبی و محتوایی لالایی‌های لکی را بررسی کرده‌اند و تأثیر شرایط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را در این لالایی‌ها تحلیل کرده‌اند.

متأسفانه تاکنون پژوهش کاملی در زمینهٔ لالایی‌های کرمانجی انجام نشده است. از آنجایی که لالایی‌ها بخش مهمی از ادبیات شفاهی یک قوم هستند و نشان‌دهندهٔ بسیاری از مؤلفه‌های تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و فرهنگی مردم آن منطقه‌اند، بررسی لالایی‌های قوم کرمانج از منظر ساختار و مضامین ویژهٔ آن‌ها بسیار اهمیت دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲. تعریف و کارکرد لالایی در ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir

«لالایی، آوازی است که مادران و دایگان برای خواباندن طفل شیرخواره می‌خوانند. (معین، ۱۳۸۵: ۸۷۰) هر زنی در نقش مادر بدون توجه به میزان تحصیلات و سطح سواد و استعداد در زمینهٔ آهنگسازی یا شاعری از روی ذوق و احساسات مادرانه با اشعاری آهنگین با فرزند خود درددل می‌کند: «لالایی‌ها را شاعران رسمی نسروده‌اند؛ مادران مهربان در لحظه‌های شور و شیدایی آفریده‌اند.» (حسن لی، ۱۳۸۲: ٤) شاید دلیل نام‌گذاری لالایی آن باشد که غالب این آوازها را غلامان و دایگان برای کودکان می‌خوانده‌اند و چون از واژهٔ ترکی «لله» برگرفته بوده، خوانده‌هایشان لالایی نام گرفته است. (عطاری، ۱۳۸۱: ۱۲۶)

لالایی‌ها سروده‌هایی ساده و ریتمیک هستند که علت همه‌گیر بودن و دلنشینی آن‌ها ساخت زبانی ساده و محتوای عاطفی این سروده‌ها است؛ زیرا کودکان نوپا از درک مفاهیم عمیق و حتی کلمات این اشعار ناتوان هستند و فقط وجود ریتم در لالایی موجب آرامش کودک و در نهایت خوابیدن او می‌شود؛ بنابراین وجود مفاهیم عمیق مادرانه در این سروده‌ها که برای کودک درک‌شدنی نیست، بیانگر هدف و کارکردهای دیگر لالایی‌ها است که از جمله آن‌ها می‌توان به آرام شدن مادر و ایجاد حس درددل با فرزند و در نظر گرفتن فرزند به‌عنوان یک شنونده برای دردها و رنج‌های اوست. با این تعریف باید گفت که «لالایی‌ها بخشی از ترانه‌های عامیانه و جزء اولین سروده‌های انسانی است که حاوی نکات ارزنده‌ای از دغدغه‌های زنانه است.» (پنداری و پاک ضمیر، ۱۳۹۰: ٤)

لالایی‌ها بخشی از ادبیات عامه و شفاهی ایران هستند که سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند و با توجه به ویژگی‌های فرهنگی و زبانی هر منطقه، تنوع چشمگیری دارند. این ترانه‌های ساده و آهنگین با مفاهیمی چون عشق مادرانه، دعا و نیایش، روایت‌های افسانه‌ای و مضامین اجتماعی و فرهنگی همراه هستند. این ترانه‌ها که اغلب توسط مادران برای کودکان خوانده می‌شوند، نقش مهمی در انتقال مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و تربیتی دارند. ویژگی اصلی لالایی‌ها این است که در ادبیات همهٔ سرزمین‌ها و فرهنگ‌ها وجود دارد و از این لحاظ موضوع مناسبی در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است و برای کشف روابط بین ملل گوناگون مفید است. لالایی‌ها به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی و ادبی ایران نقش مهمی در شکل‌گیری هویت فرهنگی و اجتماعی افراد ایفا می‌کنند. این ترانه‌های ساده و در عین حال عمیق نه‌تنها ابزاری برای خواباندن کودکان هستند، بلکه وسیله‌ای برای انتقال ارزش‌ها، باورها و احساسات جامعه به نسل‌های آینده می‌باشند.

لالایی در جامعهٔ ایرانی کارکردهای مختلفی دارد. از دیدگاه تربیتی و روان‌شناختی، لالایی‌ها با ایجاد آرامش و امنیت در کودک تأثیر مثبتی بر رشد روانی و عاطفی او دارند. این ترانه‌ها همچنین ارزش‌های اخلاقی و فرهنگی را به کودکان منتقل می‌کنند. لالایی‌ها از دید اجتماعی و فرهنگی نیز بازتاب‌دهندهٔ شرایط اجتماعی، باورها و ارزش‌های جامعهٔ هستند. ازطریق لالایی‌ها می‌توان به نقش و جایگاه زنان، ساختار خانواده و شیوه‌های تربیت کودک در جامعهٔ ایرانی پی برد. همچنین از حیث زبان‌شناسی و ادبی نیز می‌توان به مطالعهٔ لالایی‌ها پرداخت و این نوع مطالعه به شناخت بهتر زبان، لهجه‌ها و واژگان محلی کمک می‌کند و می‌تواند در پژوهش‌های زبان‌شناسی و ادبی نیز بسیار مفید باشد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران

۳. انواع لالایی‌ها

لالایی‌ها را می‌توان در سه دستهٔ کلی تقسیم‌بندی کرد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱- لالایی‌های سنتی

این نوع لالایی‌ها شامل مضامین آرزوهای مادرانه، دعا برای سلامت کودک، توصیف طبیعت و گاه روایت داستان‌های کوتاه هستند. این لالایی‌ها به زبان‌های محلی و فارسی کلاسیک سروده شده‌اند و اغلب دارای ریتمی آرام و دلنشین هستند. ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی با بخش‌هایی چون زمان، مکان، راوی، بازگشت به گذشته، کنش رو به اوج، بحران یا گره‌فکنی و گره‌گشایی دیده می‌شود.

www.anjomanfarsi.ir

۲- لالایی‌های منطقه‌ای

لالایی‌ها در هر منطقه از ایران به گویش‌ها و لهجه‌های محلی سروده می‌شوند. برای مثال، لالایی‌های گیلکی با توصیف زیبایی‌های طبیعت شمال ایران همراه هستند و احساسات مادرانه را با استفاده از تصاویر طبیعی مانند کوه، دشت، رودخانه و درختان به تصویر می‌کشند؛ درحالیکه لالایی‌های بختیاری بیشتر شامل تصاویر کوهستانی و زندگی عشایری هستند.

۳- لالایی‌های آیینی و مذهبی

این نوع لالایی‌ها با مضامین مذهبی، دعا و نیایش همراه هستند و مفاهیم اعتقادی را به کودک منتقل می‌کنند. مادران، حس امنیت و آرامش را در این لالایی‌ها با ذکر نام خدا، پیامبران و امامان به کودکان منتقل می‌کنند. این لالایی‌ها نقش مهمی در انتقال فرهنگ اعتقادی به کودکان دارند.

۴. قوم کرمانج و پیشینهٔ تاریخی آن

قوم کرمانج یکی از شاخه‌های اصلی قوم کرد است که در شمال شرق ایران به‌ویژه در استان خراسان شمالی ساکن هستند. این قوم با حفظ زبان، فرهنگ و آداب و رسوم خاص خود، نقش مهمی در تاریخ و فرهنگ منطقه ایفا کرده‌اند. برخی منابع تاریخی نشان می‌دهند که طوایف کرمانج، بازماندگان ایلات موسوم به «چشمگزک» هستند که در دورهٔ صفویه از امپراتوری عثمانی به ایران کوچانده شدند. هدف از این کوچ، تقویت مرزهای شمال شرقی ایران در برابر حملات قبایل ازبک، مغول و ترکمن بود. حاج‌رستم، یکی از بزرگان قوم کرمانج، در این دوره نقش مهمی در دفاع از مرزهای ایران ایفا کرد. درحال حاضر، کرمانج‌ها بیشتر در استان خراسان شمالی و شهرهایی مانند اسفراین، بجنورد، قوچان، شیروان، چناران، درگز و نیشابور سکونت دارند. در برخی مناطق مانند اسفراین تا ۸۰ درصد جمعیت را کرمانج‌ها تشکیل می‌دهند. همچنین جمعیت‌هایی از کرمانج‌ها در کشورهای ترکیه، سوریه، عراق و بخش‌هایی از آسیای میانه و اروپا زندگی می‌کنند. زبان اصلی کرمانج‌ها، کردی کرمانجی است که یکی از گویش‌های اصلی زبان کردی است. کرمانج‌ها در خراسان بیشتر شیعه‌مذهب هستند؛ درحالیکه در سایر مناطق، مانند آذربایجان غربی، بیشتر سنی‌مذهب‌اند.

٤ - ١. فرهنگ و آداب و رسوم قوم کرمانج

کرمانج‌ها دارای فرهنگ غنی و آداب و رسوم خاص خود هستند. قوم کرمانج با حفظ هویت فرهنگی و تاریخی خود، نقش مهمی در تنوع فرهنگی ایران ایفا می‌کنند و همچنان به‌عنوان یکی از اقوام اصیل و باارزش کشور شناخته می‌شوند. مراسم عروسی در این قوم شامل مراحل مختلفی مانند خواستگاری، شیرینی‌خوران، حنابندان و عروسی است که هر یک با آداب خاصی برگزار می‌شود. این مراسم با موسیقی، رقص و پوشش‌های سنتی همراه است و نشان‌دهندهٔ اهمیت خانواده و اجتماع در فرهنگ کرمانج است. لباس‌های سنتی کرمانج‌ها با رنگ‌ها و طرح‌های خاص شناخته می‌شوند. پوشش سنتی زنان کرمانج شامل لباس‌های رنگارنگ با تزئینات خاص است؛ درحالیکه مردان لباس‌هایی ساده‌تر با رنگ‌های تیره می‌پوشند. این پوشش‌ها نمادی از هویت فرهنگی و اجتماعی آن‌هاست. کرمانج‌ها در تولید صنایع دستی مانند قالی، گلیم و جاجیم مهارت دارند. این محصولات با نقوش و رنگ‌های خاص منطقه شناخته می‌شوند و بخشی از هویت فرهنگی آن‌ها را تشکیل می‌دهند.

کرمانج‌ها جشن‌های مختلفی مانند نوروز را با آیین‌های خاص خود برگزار می‌کنند. این جشن‌ها با موسیقی، رقص و غذاهای محلی همراه است و نقش مهمی در حفظ و انتقال فرهنگ آن‌ها دارد. موسیقی و رقص کرمانجی نیز بخش مهمی از فرهنگ این قوم را تشکیل می‌دهد. موسیقی در فرهنگ کرمانج‌ها شامل موسیقی آیینی، رزمی و بزمی است که روایت‌گر سوگ، حماسه، عرفان و عشق است. موسیقی محلی بخش عمده‌ای از موسیقی هر کشور و فرهنگ را شامل می‌شود و ریش‌های کهن در میان مردم دارد. موسیقی هر قوم مانند آینه‌ای است که روحیات و احساسات مردم آن قوم را نشان می‌دهد. در ایل کرمانج موسیقی اصیل و سنتی شامل موسیقی آیینی (موسیقی دینی و سوگواری)، موسیقی رزمی (جنگ و نبرد) و موسیقی بزمی (جشن و شادی) می‌شود و روایت‌گر سوگ، حماسه، عرفان و عشق است. (نک. www.kojaro.com و https://fa.wikizendegi.com)

٤ - ٢. لالایی در فرهنگ کرمانجی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۴۰۴ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

لالایی‌ها در فرهنگ کرمانج‌های خراسان شمالی بخش مهمی از میراث شفاهی و موسیقیایی این قوم هستند که نه‌تنها برای آرام‌کردن کودکان، بلکه به‌منزلهٔ ابزاری برای بیان احساسات، آرزوها و دغدغه‌های زنان به‌کار می‌روند. این لالایی‌ها گاهی ابزاری است که اعتراضات و نگرانی‌های زنان را در جامعه‌ای مردسالار نیز نشان می‌دهد: لالایی‌ها نوع مستقل و ویژه‌ای از شعر شفاهی را تشکیل می‌دهند و از دیدگاه مخاطب‌شناسی دارای نوعی حیلهٔ روایتی هستند زیرا در همه آن‌ها مادری کودک خود را خطاب قرار می‌دهد اما آنچه بیان می‌کند ربطی به کودک ندارد بلکه آرزوهای مادری است که در بطن گفتار مردمی نهادینه شده است. (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۴۲۴)

٤ - ۲ - ۱. ساختار موسیقایی و زبانی لالایی‌های کرمانجی

ضربان قلب مادر در روزگار جنینی آرامش‌بخش کودک است و مهم‌ترین چیزی که بعد از تولد بر روان کودک اثر می‌گذارد موسیقی و ریتم است. تکان‌های مداوم گهواره به لالایی‌ها رنگی از توازن و تکرار می‌بخشد؛ بنابراین لالایی‌ها از کهن‌ترین آثار موسیقی جهان هستند. موسیقی در لالایی‌ها همانند سایر اشعار بر دو گونه است: موسیقی درونی که از راه تکرار تأمین می‌شود و موسیقی بیرونی که با وزن و قافیه به وجود می‌آید. (کیانی و حسن‌شاهی، ۱۳۹۱: ۹۵)

تکرارها در لالایی‌های کرمانجی که شامل تکرارهای آوایی، تکرار واژگانی و یا تکرار یک جمله یا عبارت مشخص از مهم‌ترین عوامل سازندهٔ موسیقی درونی هستند. در نمونهٔ لالایی کرمانجی زیر که با رسم‌الخط کرمانجی نوشته شده، تکرار جمله با خط تیره مشخص شده است:

اخ طه گۆطهدەوینێمکەچێکجانژهدووڕا (دخترجان، تو که گفتی من تو را از دور خواهم

طه دەوینێمکەچێکجانژهدووڕا (دخترجان، تو را از دور می‌بینم.)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)

لالایی‌های کرمانجی با لهجهٔ محلی خوانده می‌شوند و سرشار از کلمات بومی و ضرب‌المثل‌های کهن هستند. برخی از این لالایی‌ها جایگاه خود را همچنان در میان نسل جدید نیز حفظ کرده است. لالایی‌های کرمانجی اغلب در دستگاه‌های موسیقی ایرانی مانند شور، همایون و دشتی اجرا می‌شوند. ملودی‌های این لالایی‌ها اغلب دارای حرکت‌های بالا و پایین‌رونده هستند و گسترهٔ صوتی محدودی دارند. وزن این قطعات آزاد است و ملودی‌ها به‌صورت متصل اجرا می‌شوند. حرکت‌های ملودیک این لالایی‌ها در برخی موارد بر موسیقی دستگاهی منطبق نیستند و ویژگی‌های خاص خود را دارند.

لالایی‌های کرمانجی از نظر ساختار زبانی نیز بسیار ساده است و از کلمات و ترکیباتی استفاده می‌کند که یا دال بر احساسات و عواطف زنانه است و یا از واژگان معمول که در محیط زندگی زنان کرمانجی رواج دارد و یا به طبیعت محل سکونت آن‌ها مربوط است. کاربرد این واژگان که خارج از فرهنگ واژگانی کودک است و برای او مأنوس نیست خود گواه روشنی بر این است که لالایی‌ها درواقع ابزاری برای بیان احساسات و دغدغه‌های مادرانه بوده است که بازگو کردن آن‌ها در قالب لالایی علاوه‌بر آرام کردن کودکان و خواباندن آن‌ها نقش مؤثری در ایجاد آرامش برای مادران کرمانج داشته است.

٤ - ۲ - ۲. مضامین و درون‌مایه‌های لالایی‌های کرمانجی

لالایی‌های کرمانجی بازتابی از احساسات و نگرانی‌های زنان هستند. در این لالایی‌ها، مضامینی چون آرزوهای مادرانه برای سلامت و خوشبختی فرزند، گلایه‌ها و شکایت‌ها از شرایط زندگی، دعا و عاقبت‌به‌خیری، غربت و انتظار به چشم می‌خورد. زنان

کرمانج، اعتراضات منفعلانه خود را به شرایط موجود از طریق لالایی‌ها بیان می‌کنند. به طور کلی می‌توان پنج درون‌مایه اصلی را در لالایی‌های کرمانجی مشخص کرد:

۱- معرفی زندگی عشایری و طبیعت محل زندگی آن‌ها (کوهستان‌های شمال خراسان)

فراوانی و تکرار برخی عناصر مادی و معنوی نشان‌دهند، میزان اهمیت آن‌ها در جامعه و نیز نوع نگرش مردم و باور آن‌ها در محیط زندگی‌شان است. عناصری مثل گل و گیاه، جانوران، تولیدات کشاورزی و دامداری و نیز برخی از مشاغل نشان‌دهندهٔ درجهٔ اهمیت آن‌ها در جامعه است. (طاهری، ۱۳۸۸: ۵۲) در بسیاری از لالایی‌های قوم کرمانج تشبیهات و استعاره‌هایی استفاده شده که نشان‌دهندهٔ سبک زندگی عشایری قوم کرمانج و برگرفته از عناصر موجود در محیط زندگی آن‌هاست. بیشترین بسامد آرایه‌های ادبی در لالایی‌های کرمانجی در استفاده از صورخیال در تصویرسازی از طبیعت شامل تشبیهات ساده، تشخیص، حس‌آمیزی و گاهی استعاره است و ساختار این تصویرسازی‌ها بیشتر ساده، ملموس و قابل درک برای کودکان است.

فرزندم الهی مادرت بمیرد و تو را گریان نبیند

به اطرافت با دقت نگاه کن؛ همه چیز از آن تو است

به کوه بلند روبه‌رویت بنگر

آن را پدر و مادر خود بدان

مادر، خود و پدر کودک را در نمونهٔ لالایی بالا از لحاظ قدرت و پشتوانگی و حمایت به کوه تشبیه می‌کند. پدیده‌ای که همواره کودک آن را در طول زندگی خود پابرجا و استوار مشاهده خواهد کرد.

من روی پاهایم مشک دلم را تکان می‌دهم

کم کم بخواب دلبندم، مادرت خسته شد

زنان کرمانج دوغ و یا شیر را در زندگی عشایری درون مشک می‌ریختند که اغلب از جنس پوست گوسفند و بز ساخته می‌شد و دو نفر آن را آن‌قدر تکان می‌دادند که کره از آن جدا می‌شد و بدین‌ترتیب عمل کره‌گیری اتفاق می‌افتاد که فرایندی بسیار سخت و نفس‌گیر بود. مادر کرمانج فرزند خود را در نمونهٔ لالایی بالا به مشک و تکان دادن فرزند و تلاش برای خواباندن او را به همان فرایند نفس‌گیر کره‌گیری تشبیه و در ادامه به خستگی خود از انجام این کار اشاره می‌کند.

فرزندم بدان که تو همچون گل، مایهٔ زیبایی و طراوت خانهٔ مایی

تو شیرین زبانی، تو بچهٔ پلنگ کم سن و سالی

مادر، کودک را در این نمونه به طراوت و زیبایی گل مانند کرده است و در عین حال به تأثیر از محیط زندگی وی را به بچهٔ پلنگ کم سن تشبیه می‌کند.

بره کوچک من! تو را چه شده است؟

چرا این‌قدر ناآرامی و چشمانت به خواب نمی‌روند؟

تشبیه کودک به بره کوچک در نمونهٔ بالا به‌دلیل کوچکی و پاکی است.

۲- بیان احساسات و عواطف زنان و مادران کرمانجی

دغدغه‌ها و احساسات ویژهٔ مادران کرمانج نیز در لالایی‌های کرمانجی در کنار تصویرها و مضامین عمومی لالایی‌ها منعکس می‌شود. به بیان دیگر لالایی‌ها درواقع در کنار خواباندن کودک، بازتابی از احساسات و عواطف مادران است که بیان آن‌ها در قالب

ISC
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

لالایی به ابزاری برای ایجاد آرامش در مادران تبدیل می‌شود که از طریق آن می‌توانند نگرانی‌هایشان را ابراز کنند: در لالایی‌ها مادر شخصیت اصلی و کلیدی است که در بیشتر حالت‌ها با ضمیر ملکی (م) حضور خود را اعلام می‌کند و به ندرت به صورت غایب و با نام مادر حضور می‌یابد. دلیل این برجستگی، حضور همیشگی مادر در کنار فرزند است که او را به عنصری همیشه حاضر تبدیل کرده است. (کیانی و حسن شاهی، ۱۳۹۱: ۱۰۷)

از جمله می‌توان به نمونهٔ زیر اشاره کرد که بازتابی از نگرانی مادران کرمانج به از دست دادن فرزندانشان در شرایط سخت زندگی در نواحی مرزی و کوهستانی است. مادر در این لالایی با استفاده از تصاویر طبیعت مانند گل پونه و گل خشخاش به رفتن پدر و دوری او از خانواده و نیز درگیری پدر با مشغله‌های زندگی اشاره می‌کند:

لالالالا گل زردم، نبینم داغ فرزندم

لالالالا گل پونه، لالالالا گل خشخاش

بابا رفته، خدا همراهش، مادر رفته به سر صندوق

با توجه به شرایط زندگی قوم کرمانج که اغلب مردان برای دامداری و یا حفاظت از مرزها گاهی مدت زمان زیادی را در خارج از منزل و دور از خانواده سپری می‌کردند در بیشتر لالایی‌های کرمانج، پدران شخصیت‌های غایبی هستند و مادر احساس تنهایی و اندوه خود و نیز امید به بازگشت پدر را در لالایی‌ها منعکس می‌کند.

خداجان، تنور دلم را برای درآغوش گرفتن فرزندم سرد می‌کنم

و فرزندم را در قفس سینه‌ام حبس می‌کنم

مادر در لالایی بالا بعد از درددل کردن با کودک و بیان رنج‌های خود، سینه‌اش را از شدت درد و غصه به تنوری داغ و گداخته تشبیه می‌کند؛ وی در ادامه می‌گوید که من برای در آغوش گرفتن فرزندم همهٔ آن درد و رنج را کنار می‌گذارم (سرد کردن تنور دل) و از سینه‌ام قفسی می‌سازم که فرزندم و محبت به او را تا ابد در این سینه حبس می‌کنم.

دخترکم! من مانند گوسفند ماده که به دور برهاش می‌گردد

به دور تو می‌گردم

مادر صحن‌های را در زندگی عشایری و گوسفندداری کرمانج می‌بیند که گوسفند ماده آن‌قدر فرزندش را در میان گل‌های بسیار بزرگ صدا می‌زند تا او را بیابد و به او شیر دهد. مادر کرمانج، خود را با تأثیرپذیری از این صحنه در عشق‌ورزی به فرزندش به گوسفند ماده تشبیه می‌کند.

ای یار، ای یار، گلنارچشمانم در میان مردم به دنبال تو می‌گردند

ای یار، ای یار، هوالهنشانی از تو نمی‌یابم، گلنار

این لالایی با داشتن مضمونی عاشقانه به حسرت مادر در فراق یار و دوری از همسر اشاره می‌کند. مادر در این لالایی از دلتنگی و انتظار خود برای بازگشت محبوبش سخن می‌گوید. تکرار واژه‌هایی مانند «له یاره» و «گلناره» به ایجاد ریتم و آهنگین بودن لالایی کمک می‌کند و نمونه‌ای برای بیان احساسات عمیق در قالب موسیقی فولکلور کرمانجی است.

فرزند دوست‌داشتنی‌ام، نور چشمانم، توان زانوهایم و امید زندگی‌ام

تا زمانی که بازگردی، چشم‌انتظارت هستم؛ گهوارهٔ کودکی‌ات را همچنان تکان می‌دهم

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

این لالایی نشان‌دهندهٔ احساس دلتنگی مادر است که فرزندش را با صفاتی چون نور چشم و امید زندگی خطاب می‌کند و عمق عشق و دلتنگی خود را در فراق فرزندش نشان می‌دهد. تداوم تکان دادن گهواره، نشان از انتظار و امید به بازگشت فرزند دارد.

۳- مرور رنج‌های گذشته بر زنان و مادران قوم کرمانج

زنان کرمانج به واسطهٔ سکونت در مناطق مرزی و هجوم هر لحظهٔ بیگانگان همواره در معرض خطر کشته شدن همسران و یا اسیر شدن نزدیکان خویش بودند؛ تاریخ کرمانج مملو از شرح داستان‌های واقعی و دراماتیکی است که در دل تاریخ رقم خورده است. مادران کرمانج از لالایی به‌عنوان رسانه‌ای برای ضبط و ثبت این دردها و رنج‌ها استفاده می‌کرده‌اند؛ شاید به همین دلیل باشد که محتوای بیشتر لالایی‌های کرمانجی با غم و اندوه فراوان آمیخته است.

فرزندم در این روزگار اگر طوفان بلا به سمتت بیاید

من مثل درخت اورس در کوهستان، برایت پناهگاه می‌شوم

مادر در نمونهٔ بالا با اشاره به حوادث احتمالی در محیط زندگی کرمانج و نیز با به خاطر آوردن مصیبت‌ها و بلاهای گذشته خود را به درخت اورس تشبیه می‌کرد که در نبود پدر و سایر مردان ایل از فرزندش محافظت می‌کند. اُرس یا سرو کوهی یکی از گونه‌های باارزش و با عمری طولانی از تیرهٔ سرو است که در مناطق کوهستانی و بیشتر در ارتفاعات بیش از ۲۵۰۰ متر می‌روید. از ویژگی‌های اُرس پایداری بسیار و سازگاری آن با هر نوع آب‌وهوا است که با ویژگی‌های زنان کرمانج مطابقت بسیاری دارد.

٤- ثبت اتفاقات تاریخی مهم

یکی از ویژگی‌های مهم لالایی‌های کرمانجی ثبت دلاوری‌ها و فداکاری‌های سرداران و بزرگان ایل کرمانج برای حفظ مرزها و جلوگیری از فراموش شدن آن‌هاست. به‌عنوان یک نمونه می‌توان به موضوع عقد قرارداد آخال و تسلیم روستای کرمانج‌نشین فیروزه به روسیه اشاره کرد. سرداران محلی کرمانج ازجمله سردار عیوض‌خان، رشادت‌ها و دلاوری‌های زیادی برای حفظ فیروزه کردند. مادر کرمانجی به علت نداشتن سواد و عدم رواج کتابت در میان قوم کرمانج از لالایی به‌عنوان وسیله‌ای برای حفظ سینه‌به‌سینه تاریخ قومش استفاده می‌کرد؛ در حقیقت بخشی از لالایی‌های این قوم یک منبع تاریخی هستند که در آن‌ها وقایع تاریخی با جزئیات توصیف شده‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۵- انتقال باورها و رسومات ایل به کودک

بسیاری از مؤلفه‌های فرهنگی قوم کرمانج ازجمله ویژگی‌های مربوط به مراسم و آیین‌های مذهبی و قومی و نیز باورها و عقاید مختلف قومی در لالایی‌های کرمانجی منعکس می‌شود. مادر در برخی از لالایی‌ها بعد از ذکر باورها و رسوم آیینی و قومی از کودک خود عهد و پیمان می‌گیرد که آن‌ها را پاس بدارد؛ چراکه این باورها و آیین‌ها هویت فرهنگی و قومی او را شکل می‌دهد.

فرزندم خوب بخواب تا فردا سرحال و شاداب بیدار شوی

به همسایگان که با گل و شیرینی به دیدارمان می‌آیند

بگو خدا من را به شما بخشیده است

من همچون گلی زیبا و نشاط‌بخش برای ایل خود هستم

مادر در نمونهٔ لالایی بالا به رسم مهمانی بعد از تولد فرزند در قوم کرمانج اشاره می‌کند که تولد کودک را با آوردن گل و شیرینی جشن می‌گیرند. در این لالایی همچنین به باور کرمانج اشاره می‌شود که هر فرزندی درواقع هدیهٔ خداست که برای ایل کرمانج، شادی و قدرت و پشتوانه به همراه دارد.

فاطما، خودت را خواباندی، گهواره‌ات را تکان دادی

بیدار شو، چشمانت را باز کن، بخواب، عزیزم، بخواب

این لالایی که یکی از محبوب‌ترین لالایی‌های کرمانجی است، ترکیبی از نوازش، آرامش و دعوت به خواب کودک است. در این لالایی به نام «فاطما» اشاره می‌کند که نشان‌دهندهٔ رواج این نام در میان کرمانج‌هاست.

۵. نتیجه‌گیری

لالایی‌ها به‌عنوان بخشی از میراث فرهنگی و ادبی ایران نقش مهمی در شکل‌گیری هویت فرهنگی و اجتماعی افراد دارد. لالایی‌ها ساختاری ساده دارند؛ اما گاه دربردارندهٔ مفاهیم عمیق فرهنگی و قومیتی هستند و نه‌تنها به‌عنوان ابزاری برای خواباندن کودکان استفاده می‌شوند بلکه وسیله‌ای است برای انتقال عواطف و احساسات زنان و در مفهومی وسیع‌تر برای انتقال ارزش‌ها، باورها و احساسات جامعه به نسل‌های آینده.

لالایی‌های کرمانجی بخشی از فرهنگ شفاهی و موسیقیایی این قوم هستند که نقش مهمی در انتقال احساسات، آرزوها و دغدغه‌های زنان کرمانج به‌ویژه اعتراضات آن‌ها در جامعه‌ای مردسالار ایفا می‌کنند. این لالایی‌ها ساختاری ساده دارند؛ اما درعین‌حال روایتی از زندگی، باورها و عواطف زنان کرمانج و آرزوهای آن‌هاست که با قالب موسیقی محلی کرمانجی همخوانی بسیاری دارد. لالایی‌های کرمانجی اغلب در دستگاه‌های موسیقی ایرانی مانند شور، همایون و دشتی اجرا می‌شوند. این لالایی‌ها با لهجهٔ محلی خوانده می‌شوند و سرشار از کلمات بومی و ضرب‌المثل‌های کهن هستند.

معرفی زندگی عشایری و طبیعت محل زندگی کرمانج‌ها، بیان احساسات و عواطف زنان و مادران کرمانجی، مرور رنج‌های گذشته بر زنان و مادران قوم کرمانج و ثبت اتفاقات تاریخی مهم در قوم کرمانج از مهم‌ترین درون‌مایه‌های لالایی‌های کرمانجی است. در بسیاری از لالایی‌های قوم کرمانج تشبیهات و استعاره‌هایی استفاده شده است که نشان‌دهندهٔ سبک زندگی عشایری قوم کرمانج و برگرفته از عناصر موجود در محیط زندگی آن‌هاست. بیش‌ترین بسامد آرایه‌های ادبی در لالایی‌های کرمانجی در استفاده از صورخیال در تصویرسازی از طبیعت شامل تشبیهات ساده، تشخیص، حس‌آمیزی و گاهی استعاره است و ساختار این تصویرسازی‌ها بیشتر ساده، ملموس و قابل درک برای کودکان است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- جلالی پنداری، یدالله و پاک ضمیر، صدیقه (۱۳۹۰). «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی»؛ ***مطالعات ادبیات کودک***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۱- ۳۰.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۲). «لالایی‌های مخملین، نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی»، ***پژوهشنامهٔ ادب غنایی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، ۶۱-۸۰.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۷). ***از این باغ شرقی***، تهران: کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.
- صادقپور، معصومه (۱۴۰۱). «قوم کرمانج، پیشینه + سکونتگاه و فرهنگ کرمانجی»، وب‌سایت کجارو.
- https://www.kojaro.com/history-art-culture/۱۹۴۰۶۴-kormanj-tribeiran/?utm_source=chatgpt.com.
- طاهری، روح‌انگیز (۱۳۸۸). «لالایی در فرهنگ مردم ایران»، ***کتاب ماه علوم اجتماعی***، شمارهٔ ۱۶، ۵۰-۵۲.
- کیانی، حسین؛ حسن‌شاهی، سعیده (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی ساختار و درون‌مایهٔ لالایی‌های فارسی و عربی»، ***مجلهٔ مطالعات ادبیات***

کودک، سال ۳، شمارهٔ ۲، ۹۱-۱۱٤.

- مزرجی، غزاله (۱٤۰۲). «کرمانج‌ها و تاریخچه این قوم»، وب‌سایت های‌هتل.
- معین، محمد (۱۳۸۵). فرهنگ فارسی، تهران: امیرکبیر.
- https://fa.wikizendegi.com/wiki/%D9%82%D9%88%D9%85_%DA%A9%D8%B1%D9%85%D8%A7%D9%86%D8%AC?utm_source=chatgpt.com.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

بررسی سنخیت عاشق ومعشوق در مثنوی مولوی

توران رزمجو
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
razmjoo_tooran@pnu.ac.ir

چکیده

این مقاله که پژوهشی است در بارهٔ سنخیت عاشق و معشوق در مثنوی با توجه به اینکه مولانا در مثنوی مکرر و با بسامد بسیاری به اصل همجنسی و جذب و کشش اشاره کرده است، شایان تحقیق و بررسی است. در این پژوهش به اصل "سنخیت" که عامل اصلی کشش دو سویه است، اشاره شده است همچنین عشق و علاقه‌ای که سنخیت به وجود آورنده آن است فقط منحصر به عشق و علاقه مذکر و مؤنث به یکدیگر نمی شود بلکه هر نوع عشق و محبتی را شامل می‌شود. کمال عشق در رسیدن به وحدت است و بالاترین مرحله عشق اتحاد عاشق و معشوق است که باعث می‌شود خود بینی عاشق از بین رفته و او به مرحله فنا برسد. نکته دیگری که در این پژوهش به آن اشاره شده است، عشق مجازی و حقیقی است. در مثنوی هدف اصلی رسیدن به عشق حقیقی است اما عشق‌های مجازی را پلی برای رسیدن به عشق‌های حقیقی دانسته است و مولانا بر این باور است که اگر عشق‌های مجازی پاک و بی شائبه باشد، براساس "المجاز قنطره الحقیقه" راهی می‌شود برای رسیدن به حقیقت. همچنین در این مقاله، به شباهت اصل سنخیت با همانند سازی در روان شناسی اشاره شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: سنخیت، جذب، اتحاد عاشق و معشوق، عرفان و تصوف، عشق در مثنوی.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

همه موجودات هستی تحت تأثیرقدرت عشق هستند و عشق سبب جنبش، جوشش و وجود همه موجودات است و هیچ چیزی نمی تواند قدرت عشق را مقهور کند غیر از ذات لایزال الهی. این کشش که از آن به عشق تعبیر می‌شود و در بین تمام موجودات ساری و جاری است، دو سویه و دو طرفه است که مولانا در مثنوی هم به این امر اشاره کرده است.

هیچ عاشق خود نباشد وصل جو که نه معشوقش بود جویای او

(مثنوی، دفتر سوم: ٤٤٢)

البته عشق و محبت انسان‌ها با تمایلاتی که در دیگر موجودات وجود دارد متفاوت است، اولاً عشق در انسان‌ها بر خلاف حیوانات، تنها در لذت جسمانی خلاصه نمی شود بلکه ناشی از تجانس روحی است، دوم این که عشق انسان‌ها حتی اگر از نوع عشق مجازی و زمینی هم باشد تنها موقوف به زیبایی ظاهری و صوری نیست بلکه تعلق و وابستگی روحانی در آن موجود است زیرا هیچ انسانی عاشق جسم بی روح نمی شود. بیتی از مثنوی به خوبی بیانگر این مطلب است:

زآنکه عشق مردگان پاینده نیست ز آنکه مرده سوی ما آینده نیست
عشـــق زنده در روان و در بصر هر دمی باشد ز غنـــچه تازه‌تر

(مثنوی، دفتر اول: ۲۰)

محققان معتقدند که هستی و حیات موجودات براساس عشق استوار است و عشق سبب تداوم زندگی تمام موجودات می‌شود. عشق و عاشقی در تمام عوالم وجود جریان دارد و حالت جذبه و کشش بین تمام موجودات مداوم و همیشگی است و این کشش و جاذبه سبب نگهداری عالم و موجودات می‌شود و اگر در پیوستگی موجودات سستی و خللی روی دهد، رشته هستی از هم گسسته می‌شود. در مثنوی تمام کاینات از جمله کوه، دریا، زمین و آسمان مسخر عشق است و عشق نیرویی است که تمام هستی را به یکدیگر پیوند می‌زند. مولانا گرایش و کشش بین موجودات را نوعی عشق قلمداد می‌کند حتی سوزش آتش نی و جوشش می را نیز به سبب عشق می‌داند. تجانس سبب گرایش هر چیزی به همنوع خود می‌شود که این میل و گرایش حاکی از نوعی عشق است که آن‌ها را به اتصال و اتحاد فرا می‌خواند.

اصل سنخیت در عرفان شبیه به اصل همانند سازی در روانکاوی است. اصل همانند سازی که از نوشته‌های فروید ریشه می‌گیرد به معنای «تمایل به افزایش دادن احساس ارزشمندی از طریق متصل کردن خود به یک شخص، گروه یا سازمانی است که مهم به حساب می‌آید. فروید همانند سازی را پیوند عاطفی میان یک شخص با یک آرمان و حتی گروه دیگر می‌داند که نقش مهمی در شکل گیری شخصیت وی دارد.» (دانشنامه روان شناسی مردمی)

با توجه به این اصل عشق در عرفان به معنای غیرپرستی است. درروابط عاشقانه عاشق، منفعت و آسایش معشوق را به منفعت خود ترجیح می‌دهد که این امر را می‌توان نشئت گرفته از حس غیرپرستی دانست که عشق موجد آن است. حس غیر پرستی سبب می‌شود که عاشق از خود بینی رها شده و وجود خود را در وجود معشوق ببیند که این مرحله را اتحاد عاشق و معشوق گویند که بالاترین مرتبه عشق است و در نتیجهٔ همنوعی و سنخیتی بوده است که بین عاشق و معشوق وجود داشته است. بنا براین سنخیت منجر به اتحاد می‌شود که بالاترین مرتبه عشق است. علامه جعفری در این باره چنین می‌گوید:"عشق از احساس زیبایی و خیر و کمال شروع می‌شود و در مسیرحرکت جدی به سوی زیبایابی، موضوع معشوق را به صورت ایده آل و خیر و کمال منحصر در عالم هستی در می‌آورد و آن گاه با تمام قوای حیاتی و روانی، می‌خواهد او را مانند جزیی از "من" خود کند. (جعفری،۱۳۷۷:۵۶)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

۲. تعریف عشق

در رسالهٔ قشیریه، عشق با عنوان افراط در محبت یاد شده است: «هم از وی (بوعلی رودباری) شنیدم که گفت: عشق آن بود که در محبّت از حدّ درگذرد و حق تعالی را وصف نکنند بدان که از حدّ درگذرد.» (قشیری،۱۳۶۷:۵۶۰) محمد غزالی، عشق را چنین تعریف کرده است: «دوستی عبارت است از میل طبع سوی چیزی موافق و لذت دهنده، پس اگر آن میل مؤکد شودو قوت گیرد آن را عشق خوانند». (غزالی،۱۳:۵۱۲)

در مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه در تعریف عشق چنین آمده است: «نهایت محبت آن است که محب در محبوب فانی گردد و رسم دویی بر خیزد و مناط ادب تغایر وجود است.» (عزالدین کاشانی،۱۳۸۱:۱۵۰) در این تعریف مقصود از نهایت محبت همان عشق است زیرا عشق بالاترین درجه محبت است و اتحاد عاشق ومعشوق هم بالاترین درجه عشق است. جنید در این باره چنین می‌گوید: «حقیقت محبت رابطه‌ای است از رشد روابط اتحاد که محب را بر محبوب بندد و جذبه‌ای است از جذبات محبوب که

محب را به خود کشد و به قدر آن که او را به خود کشد از وجود او چیزی محو کند تا همه صفات او را از وی قبض کند.» (همان، ۲۸۲)

در فرهنگ دهخدا در تعریف عشق چنین آمده است: «اساس و بنیاد هستی بر عشق نهاده شد و جنب و جوشی که سراسر وجود را فرا گرفته به همین مناسبت است. پس کمال واقعی را باید در عشق جست و جو کرد... عشق آخرین پایهٔ محبت است و فرط محبت را عشق گویند و گویند عشق آتشی است که در دل آدمی افروخته می‌شود و بر اثر افروختگی آن آنچه جز دوست است سوخته گردد.» (دهخدا،۱۳۷۷:۱۵۹۰۱) همچنین در فرهنگ دهخدا به آخرین مرحلهٔ عشق که اتحاد و یگانگی عاشق و معشوق است چنین اشاره شده است: «در مقام عشق گاه باشد که عاشق از خود بیخود و بی خبر شود به نحوی که معشوق را درحال حضور نشناسد و جویای او باشد همچنان که از مجنون حکایت کنند که روزی لیلی از جانب مجنون می‌گذشت، خواست با مجنون صحبت کند، او را بخواند، مجنون چندان در فکر و یاد لیلی فرو رفته بود که او را نشناخت و گفت عذر من بپذیر و دست از من باز دار که یاد لیلی مرا از ذکر و اندیشهٔ هر موجودی فارغ و به یاد خویش مشغول داشته و مرا سخن گفتن با غیر نیست و این مرتبه پایان مقاومت وصول و قرب باشد و در این مقام است که معروف و عارف متحد شوند و دویی از میان برخیزد و عاشق و معشوق یکی گردند و جز عشق هیچ باقی نماند.» (همان)

سید جعفر سجادی در کتاب فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی عشق را دریای بلا و جنون الهی دانسته و می‌گوید: «عشق شوق مفرط و میل شدید به چیزی است. عشق آتشی است که در قلب واقع می‌شود و محبوب را بسوزاند. عشق دریای بلا و جنون الهی و قیام قلب است با معشوق بلاواسطه.» (سجادی، ۱۳۷۰: ۵۸۰) علامه محمد تقی جعفری در تعریف عشق چنین می‌گوید: «عشق قابل تعریف علمی نیست، زیرا نه محسوس است نه معقول، در عین حال که در قلمرو حس و عقل، تأثیر و دگرگونی به وجود می‌آورد.» (جعفری،۱۳۷۷:۱٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

در کتاب فرهنگ جامع اصطلاحات عرفانی با تکیه بر آثار ابن عربی عشق به این صورت تعریف شده است: «عشق میل مفرط است و اشتیاق عاشق و معشوق از عشق است و به معنای فرط حب و دوستی است و نیز مشتق از "عشقه" است و آن گیاهی است که به دور درخت می‌پیچد و آب آن را بخورد و رنگ آن را زرد کند و برگ آن بریزد و بعد از مدتی خود درخت نیز خشک شود. چون عشق نیز به کمال خود برسد، قوا را ساقط گرداندو حواس را از کار بیندازد و طبع را از غذا باز دارد و میان محب و خلق ملال افکند و از غیر دوست، ملول شود یا بیمار گردد و یا دیوانه شود و هلاک گردد.» (سعیدی،۱۳۹۱:٦۷۰)

همچنین در کتاب مذکور با توجه به کتاب ترجمان الاشواق ابن عربی، مقام عشق کامل را با عشق حضرت محمد یکسان داشته است و در این باره چنین می‌گوید: «مقام عشق کامل با عشق محمدی تناسب دارد که برتر از پیامبران دیگر است و خداوند وی را به‌عنوان حبیبش برگزیده است... خدا تنها با عشق به انسان همانند آن‌ها، بر آنان مؤثر است.» (همان، ٦۷۱)

مولانا در مثنوی عاشق را مبرا از تمام عیب‌ها و بدی‌ها و عشق را داروی هر درد و اصطرلاب اسرار الهی می‌داند:

هر که را جامه زعشـــقی چاک شد — او ز حرص و عیب کلی پاک شد
شاد باش ای عشق خوش سودای ما — ای طبیب جمـــله علت‌های ما
ای دوای نخوت و نامـــــوس ما — ای تو افلاطون و جالیـــنوس ما
جسم خاک از عشق بر افلاک شد — کوه در رقص آمـد و چالاک شد

علت عاشــق ز علت‌ها جداست عشـق اصطرلاب اسرار خداست

(مثنوی، دفتر اول، صص ۱۷-۱۳)

و آن را از بین برنده همه چیز جز معشوق می‌داند:

عشق آن شعله ست کو چون بر فروخت هر چه جز معشوق باقی جمله سوخت

(مثنوی، دفتر پنجم: ٦١٩)

۳. عشق حقیقی و عشق مجازی

عشق مجازی و حقیقی از جمله مباحث مورد توجه عرفا بوده است. «ذوالنون مصری، احمد غزّالی، روزبهان بقلی وفخرالدین عراقی از جمله کسانی بودند که خدا را در صور زیبایی طبیعت می‌دیدند و مباحث عرفانی را در تألیفات خود با اصطلاحات «عشق»، «عاشق» و «معشوق» بیان می‌کردند. «اوحدالدین کرمانی» نیز بر این روش بود و به مقتضای «المجاز قنطره الحقیقه» عشق زیبارویان را مسلک خود قرار داده، آن را وسیله نیل به جمال و کمال مطلق می شمرد.» (بقلی شیرازی،١٣٦٦:٥٧)

در مقالهٔ «اندیشه‌های عرفانی عین القضاة در موضوع عشق» دربارهٔ عشق مجازی از دیدگاه عین القضات چنین آمده است: «عشق دیگری که در منظومه فکری «عین القضاة» جایگاه ویژه‌ای دارد، «عشق مجازی» است. وی جان خود را فدای کسی می‌کند که پرستنده شاهد مجازی باشد. به نظر او بین شاهد مجازی و شاهد حقیقی ارتباطی است؛ به همین جهت شاهد مجازی را جلوهای از جمال حق تعالی می‌داند.»

جلال‌الدین همایی در کتاب مولوی‌نامه می‌گوید: «حقیر معتقد است که عشق صورتی در صورتی آبستن عشق حقیقی الهی است که حالت مرآتیت و به قول علما جنبه "ما به ینظر" داشته باشد نه جنبه "ما فیه ینظر" و شاید آنچه به شیخ اوحد الدین کرمانی و اصحاب و پیروان او نسبت می‌دهند که خدا پرستی و کمال انسانی را در جمال پرستی و شاهد بازی و عشق ورزی با خوبرویان می‌دانستند، محمول بر همین نظر "ما به ینظر"باشد یعنی جمال جمیل حق را در آینه حسن صنع می‌دیدند.» (همایی،١٣٦٩:٨٢٥)

علی اصغر حلبی در کتاب مبانی عرفان و احوال عارفان در بارهٔ عشق مجازی و حقیقی چنین گفته است: «برخی گفته‌اند مقصود عشق معنوی است یعنی: به شدت دوست داشتن امور معنوی مانند کسب علم و فضیلت وهنر و صنعت و در مراتب بالاتر عشق به خدا و پیامبران و آدمیان بزرگ وبرگزیدگان. جماعتی هم که به نظر این بنده واقع بین ترند گفته اند عشق مخصوص معنویات نیست و در محسوسات ومادیات هم یافت می‌شود مثلاً انسان از دیدن زیبایی شکوفه گل و طراوت برگ درخت و شادابی چهره معشوق ممکن است به آفریدگار و صانع پی ببرد، بیشتر صوفیان بزرگ بر این عقیده بوده اند وبه نظر آن‌ها "مجاز پل و گذرگاه حقیقت است." عشق مجازی و صوری و مادی مقدمه عشق معنوی و لاهوتی و به قول فرنگی‌ها عشق افلاطونی است.» (حلبی،١٣٧٧:٢٠٧)

مولانا در مثنوی به هر دو نوع عشق مجازی و حقیقی اشاره کرده است؛ اما عشق حقیقی را بر عشق مجازی ترجیح می‌دهد و عشق مجازی را نکوهش می‌کند و می‌گوید:

عشق‌هایی کز پی رنگی بود عشق نبود عاقبت ننگی بود

عشق آن بگزین که جمله انبیا یافتند از عشق او کار و کیا

(مثنوی، دفتر اول: ۲۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

اما در جای دیگری عشق‌های صورتی و ظاهری را پلی برای رسیدن به عشق حقیقی دانسته و آن را پرتو عشق الهی به شمار می‌آورد و می‌گوید:

عاشقی گر زین سر و گر زان سر است عاقبت ما را بدان شه رهبـــر است
گفت معشوقـــــم تو بودستی نه آن لیک کار از کار خیـــزد در جهان
عاشـــــق آن و هم اگر صادق بود آن مجازش تا حقیقت می‌رود

(همان، ۳۱)

مولانا در بیان این که عشق مجازی راهی است برای رسیدن به عشق حقیقی و جدا نبودن عاشق از معشوق و تمایل خداوند به روح انسانی چنین می‌گوید:

قصدم از الفـاظ او راز تو است قصـــدم از انشایش آواز تو است
پیـش من آوازت آواز خداست عاشق از معشوق حاشاکی جداست
اتصالـی بی تکلف بی قیـــاس هست رب النـــاس را با جان ناس

(مثنوی، دفتر چهارم: ۵۸۵)

٤. سنخیت عامل جذب و کشش موجودات

سنخیت و هم‌نوعی و جذب و کشش موجودات یاد آور مثل معروف: «کبوتر با کبوتر باز با باز» می باشد که بر گرفته از بیتی از نظامی است:

کبوتر با کبوتر باز با باز کند همجنس با همجنس پرواز

نظیر این بیت را مولانا در مثنوی چنین آورده است:

با کبوتر باز کی شد همنفس کی شود همراز عنقا با مگس

(دهخدا،۱۳۹۱:۱٤٦۳)

محققان بر این باورند که تمام موجودات در جذب و انجذاب یکدیگرند و جذبه عشق و کشش عاشقی و معشوقی در سراسر عالم جریان دارد. در مقالهٔ «اصل سنخیت در عرفان و همانند سازی در روانشناسی» براساس نظر ویلیام چیتیک دربارهٔ پایه و اساس سنخیت چنین آمده است: «ویلیام چیتیک مولوی شناس معروف آمریکا پایه و اساس این تجاذب و سنخیت را عدل الهی می‌داند زیرا عدل الهی ایجاب می‌کند که هر چیزی در جای مناسب خود قرار بگیرد و لذا هر جنسی جنس خود را جذب می‌کند.» (چیتیک،۱۳۸۲:۱۱۱)

در مثنوی رابطه جذبی به اشکال گوناگون دیده می‌شود این جذب و کشش ممکن است جذب دو انسان به یکدیگر باشد که از نظر انسان بودن همجنس یکدیگرند یا رابطه بین جزء و کل باشد که جزء به کل بپیوندد و وجود خود را در آن گم کند یا رابطهٔ میان دو غیر هم جنس باشد که با پیوستن به یکدیگر جنس هم شوند مانند جذب آب و غذا در بدن انسان که در ابتدا همجنس انسان نیستند اما بعد از جذب بدن، جنس انسان می‌شوند. مورد دیگر جذبیت، پندار و تصور دروغینی است که اساس استواری ندارد مانند دیدن سراب و جذب انسان به آن به خیال آب. مولانا در دفتر اول مثنوی این ابیات را ذکر کرده است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ذوق جنس از جنس خود باشد یقین ذوق جزو از کل خود باشد بیـــن
یا مـــگر آن قابـــــل جـنسی بود چون بدو پیوست جنـــس او شود
همچو آب و نان که جنـس ما نبود گشت جنـــس ما و اندر ما فـزود
نقـــش جنسیت نـدارد آب و نان ز اعتـبار آخر تو آن را جنـــس دان
ور ز غیـــر جنـــس باشد ذوق ما آن مـــگر مانند باشد جنـــس را
آنکه مانـــــد است باشد عـاریت عاریت باقـــی نمانـــــد عاقبت
مرغ را گر ذوق آیـد از صفیـــــر چونکه جنس خود نیابد شد نفیـر
تشنه را گر ذوق آیـــــد از سراب چون رسد در وی گریزد جوید آب

(مثنوی، دفتر اول: ٤٣)

بدیع‌الزمان فروزانفر در شرح مثنوی شریف این موضوع را به خوبی بیان کرده است و سبب جذب را به چهار گونه تقسیم کرده است: «یکی: جذب جنس به جنس خود مانند انسان به انسان دیگر و کبوتری فی المثل با کبوتردیگر. دوم: جذب جزء به کل خود مانند اجزاء ارضی به سوی کره خاکی و نفوس جزئیه به نفس کلی سوم: جنسیت بالقوه و آنچه قابل جنسیت است مانند نان و آب و انواع آشامیدنی و خوردنی که بالفعل جنس انسان نیست ولی پس از هضم جزء بدن می‌شود و صورت جسم انسان به خود می‌گیرد چهارم: پندار و نمایش جنسیت که منشأ جذب دروغین و ناپایدار است مانند مرغی که به صفیر صیاد فریب می‌خورد از آن جهت که آهنگ جنس او را تقلید می‌کند.» (فروزانفر، ١٣٨٦: ٣٣٥-٣٣٤)

مولانا در دفتر دوم مثنوی نیز بحث سنخیت عاشق و معشوق و جذب و انجذاب آن‌ها را مطرح کرده است:

او جمیـــل است و محب للجمـال کی جوان نو گزیند پیـــر زال
خوب خوبی را کند جذب این بدان طیبـات و طیبین بر وی بخوان
در جهان هر چیز چیزی جذب کرد گرم گرمی را کشید و سرد سرد
قسم باطـل باطـــلان را می‌کشند باقیـــان از باقیان هم سرخوشنـد

(مثنوی، دفتر دوم: ١٥٩)

ابیات بالا بیانگر این مطلب است که در دنیا هر چیزی هم نوع و هم کفو خود را جذب می‌کند. بیت اول به زیبایی خداوند و زیبایی دوستی او اشاره می‌کند با توجه به حدیث «ان الله جمیل و یحب الجمال یعنی خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد.» (خاتمی، ١٣٨٧: ١٠٦) همچنین اشاره به این نکته است که انسان جوان، جوانی همچون خود را برمی گزیند و ابیات دیگر نیز بیانگر این نکته هستند که خوبان و بدان نیز به سمت و سوی هم نوع خود گرایش دارند. در ابیات بعد نیز به روشنایی چشم و روشنایی آفتاب و سنخیت آن دو اشاره می‌کند و گرایش نور چشم به نور آفتاب وجذب و انجذاب آن دو را بیان می‌کند.

ناریان مر ناریان را جاذب‌انـــــد نوریان مر نوریان را طالب‌انـــد
چشم چون بستی تو را تاسه گرفت نور چشم از نور روزن کی شکفت
تاسه تو جـــذب نور چشـم بود تا بپیـــوندد به نـــور روز زود

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(مثنوی، دفتر دوم: ۱۵۹)

از دیدگاه مولانا جذب عنایتی است از سوی پروردگار که هر کسی را شایسته آن نیست و انسان باید بداند که این شایستگی را داراست یا نه؟ بیت زیر بیانگر این مطلب است:

او چو می‌خواند مرا من بنگرم لایق جذبم و یا بد پیکرم

(همان، ۱۶۰)

در کتاب «عشق در عرفان اسلامی» دربارهٔ موضوع سنخیت و کشش وجذب در مثنوی چنین گفته شده است: «جهان مولانا جهانی است که در آن همه ذرات نیز از کشش عشق جاذب در دنیای او داد سخن سر می‌دهند و جهانی را به اعجاب وا می‌دارند.

در جهان هر چیز چیزی جذب کرد گرم گرمی را کشید و سرد سرد»

(کامیاب تالشی،۱۳۷۵:۲۵۱)

شیخ محمود شبستری دربارهٔ گرایش افراد به همجنس خود و تأثیر اجناس بر یکدیگر چنین می‌گوید:

بود جنسیت آخر علت ضم چنین باشد جهان والله اعلم

ولیک از صحبت نا اهل بگریز عبادت خواهی از عادت بپرهیز

(شبستری،۱۳۸۶:۸۸)

و در تمثیل آن می‌گوید:

بود محبوس طفل شیر خواره به نزد مادر اندر گاهواره

چو گشت او بالغ و مرد سفر شد اگر مرد است همراه پدر شد

(همان)

همان‌طور که گفته شد علت جذب دو چیز به یکدیگر در بیشتر موارد سنخیتی است که بین آن دو جنس وجود دارد مثلاً بین دو جنس انسان یا دو جنس حیوان با یکدیگر. این مطلب در مثنوی در داستان پریدن زاغ با لک لک به سبب لنگ بودن هر دو دیده می‌شود:

آن حکیمی گفت دیدم هم تکی در بیابان زاغ را با لک لکی

در عجب ماندم بجستم حالشان تا چه قدر مشترک یابم نشان

چون شدم نزدیک، من حیران و دنگ خود بدیدم هردوان بودند لنگ

(مثنوی، دفتر دوم: ۲۲۵)

همین جذبه و کشش است که باعث دوام هستی و زندگی موجودات شده است و سلسله موجودات را به هم وابسته کرده است به طوری که اگر در این نظام هستی خللی رخ دهد، قوام و دوام عالم از بین خواهد رفت. مولانا نیز در دفتر سوم مثنوی به این امر چنین اشاره می‌کند:

هیچ عاشق خود نباشد وصل جو که نه معشوقش بوی جویای او...

تشنه می‌نالد که کو آب گوار آب هم نالد که کو آن آب خوار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

جذب آبست این عطش در جان ما ما از آن او و او هـم ز آن ما
حکمت حق در قضا و در قـدر کرده ما را عاشقـان همـدگـر
جمله اجزای جهان ز آن حکم پیش جفت جفت و عاشقان جفت خویش

(مثنوی، دفتر سوم: ٤٤٢)

در ابیات ذیل این جذب و انجذاب بیشتر جلوه گر است به طوری‌که آسمان در نقش مرد و زمین در نقش زن آفریده شده است و موجودات روی زمین هم به منزله فرزندان آن‌ها هستند:

هست هر جزوی ز عالم جفت خواه راست همچون کهربا و برگ کاه
آسمان مرد و زمین زن در خـرد هرچه آن انداخت، این می‌پرورد
چون نمانـد گرمیش، بفرستد او چون نماند تری و نم، بدهـد او

(همان)

در این جذب و انجذاب که حاکی از سنخیت میان عاشق و معشوق است، پدر و مادر، در به وجود آوردن فرزندان و زمین و آسمان نیز مانند آن‌ها در به وجود آوردن موجودات زنده نقش اساسی دارند. عبد الحسین زرین کوب در کتاب سرّ نی دربارهٔ میل و گرایش اشیاء که منجر به اتحاد آن‌ها می‌شود چنین می‌گوید: «هر شیء به چیزی که بالفعل با آن تجانس دارد یا بالقوه در بین آن‌ها قابلیت تجانس هست نوعی میل و گرایش نشان می‌دهد که از مقوله عشق است و این عشق آن‌ها را به اتصال و اتحاد می‌خواند و به سوی کمال هدایت می‌کند.» (زرین‌کوب، ۱۳٦۸: ٤۹٤) یکی از مصداق‌های دیگر جنسیت و جذبیت که در مثنوی وجود دارد، قصهٔ تن خاکی انسان است و بازگشت او به خاک و اشاره به عناصر چهار گانه و نقش آن‌ها در ترکیب انسان.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیماه تا ۱ خرداد ۱۴۰۴

خاک گوید خاک تن را باز گرد ترک جان کن سوی ما آ همچو گرد
جنس مایی پیش ما اولی‌تری به که زان تـن وا رهـی و ز آن تری
گوید آری لیک من پا بسته‌ام گرچه همچون تو ز هجران خسته‌ام
تـری تـن را بجـویند آب‌ها کای تری باز آ ز غربـت سـوی ما
گرمی تن را همی خواند اثیر که ز ناری راه اصـل خویـش گیر

www.anjomanfarsi.ir

(مثنوی، دفتر سوم: ٤٤٣)

سپس در ابیات بعد به جدایی عناصر مرکب در بدن انسان و تشبیه آن‌ها به چهار مرغ اشاره می‌کند و مرگ و اجل را سبب جدایی آن‌ها و بازگشت به اصل خود می‌داند:

علت آید تا بـدن را بگسلـد تا عـناصـر همـدگـر را واهـلـد
چهار مرغند این عناصر بسته پا مرگ و رنجوری و علت پا گشا
پایشان از همدگر چون باز کرد مرغ هر عنـصر یقیـن پرواز کرد
جـذبـه این اصل‌ها و فرع‌ها هر دمـی رنجی نـهد در جسم ما
تا کـه این ترکیب‌ها را بردرد مرغ هر جزوی به اصل خود پرد

حکمت حق مانع آید زین عجل جمعشان دارد به صحت تا اجل

(همان)

مولانا در ادامهٔ این ابیات و بازگشت جسم به اصل خود (خاک) به منجذب شدن جان به عالم ارواح و جدایی روح از جان اشاره می‌کند. با توجه به این ابیات پی می‌بریم که بعد از مرگ تمام اجزای بدن به اصل خود برمی گردند. جسم که از عالم خاکی آمده است به خاک و روح که از عالم علوی است، به عالم بالا پرواز می‌کند که تمام این ابیات بیانگر نوعی سنخیت و جذبیت است که در پدیده‌ها رخ می‌دهد:

گوید ای اجزای پست فرشی‌ام غربت من تلخ تر من عرشی‌ام
میل تن در سبزه و آب روان زان بود که اصل او آمد از آن
میل جان اندر حیات و در حی است زانکه جان لامکان اصل وی است
میل جان اندر ترقی و شرف میل تن در کسب و اسباب علف

(مثنوی، دفتر سوم: ٤٤٤ - ٤٤٣)

در ابیات بعد که بیانگر تمایل عاشق به معشوق و سنخیت آنهاست، به تعلق و همجنسی روح به عالم علوی اشاره دارد و همچنین تلمیحی است به آیه «و نفخت فیه من روحی» (سورهٔ الحجر، آیه: ۲۹)

میل و عشق آن شرف هم سوی جان زین یحب را و یحبون را بدان
حاصل آنکه هر که او طالب بود جان مطلوبش در او راغب بود

(مثنوی، دفتر سوم: ٤٤٤)

مولوی در دفتر ششم مثنوی در داستان «عبدالغوث و ربودن پریان او را» به نوعی جنسیت و هم دلی او با پریان اشاره می‌کند:

بود عبد الغوث همجنس پری چون پری نه سال در پنهان پری
شد زنش را نسل از شوی دگر و آن یتیمانش ز مرگش در سمر...
بعد نه سال آمد او هم عاریه گشت پیدا باز شد متواریه...
برد هم جنسی پریانش چنان که رباید روح را زخم سنان

(مثنوی، دفتر ششم: ۸۵۹ - ۸۵۸)

و در ابیات بعد به جنسیت ادریس از نوع ستارگان اشاره می‌کند:

بود جنسیت در ادریس از نجوم هشت سال او با زحل بد در قدوم
در مشارق در مغارب یار او هم حدیث و محرم اسرار او

(همان، ۸۵۹)

و در ابیات بعد به تعریف جنسیت پرداخته و انسان را نظرگاه پروردگار دانسته و جنسیت و جذب را عنایتی از سوی حق می‌داند و می‌گوید:

چیست جنسیت یکی نوع نظر که بدان یابند ره در همدگر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

آن نظر که کرد حق در وی نهان چون نهد در تو، تو گردی جنس آن

(همان)

در قصهٔ باز پادشاه و کم‌پیرزن نوعی تمایل به همجنس دیده می‌شود، این داستان به گونه‌ای است که هر چیزی در نهایت به جنس خود می‌رسد. باز که باید جایگاهش در نزد پادشاهان باشد به منزل پیرزن می‌رود و پیرزن هم ناخن و منقار و پرش را می‌برد و با تتماج او را سیر می‌کند و به سختی با او برخورد می‌کند و او نیز به یاد لطف و محبت پادشاه می‌افتد:

ناخن و منقـــار و پرش را بریـــد وقت مهر این می‌کند زال پلیـــد

چونکه تتماجش دهد او کم خورد خشم گیـــرد مهرها را بردرد...

اشک از چشمش فرو ریـزد به سوز یاد آرد لطـف شاه دلفـــروز

(همان، ٦٦٣)

در کتاب شرح مثنوی دکتر سید جعفر شهیدی در شرح این ابیات چنین آمده است: «تتماج و فطیر رمز لذت‌های این جهان است و باز رمز عارف حق بین است. چون به چشم دل فراخی جهان غیبی را می‌بیند در اشتیاق رسیدن به آن اشک شوق می‌ریزد و آزار کمپیر را که رمز شیفته دنیاست و چشم تنگش جز خوردنی‌های پست چیزی نمی بیند، به هیچ می‌شمارد و می‌داند که آنچه در راه حق می‌دهد بیشتر از آن را بدو خواهند داد بدین رو شکیبایی پیش می‌گیرد و زبان به نفرین کمپیران نمی‌گشاید.» (شهیدی، ۳۸۸:۱۳۸۰) در ابیات پایانی این داستان سنخیت و هم جنس بودن باز با لذت‌های ظاهری و دنیا پرستی مطرح شده است و باز یادآور کسی است که قدر سعادت و خوشبختی خود را نمی داند و به لذت‌های مادی دل خوش کرده است.

عرق جنسیت چنانـش جذب کرد کان نصیحت‌ها به پیشش گشت سرد

جنـس سوی جنـس صد پره پرد برد خیالـــش بنـــدها را بردرد

(مولانا،۱۳۷۵:٦٦٣)

مولانا در داستان زنی که خطر افتادن طفلش برسر ناودان بود، چنین می‌گوید:

یک زنی آمد به پیـش مرتضـــی گفت شد بر ناودان طفـــلی مـرا

گرش می‌خوانم نمی‌آید به دست ور هلـم ترسم که افتد او به پست...

گفت طفـــلی را برآور هم به بام تا ببیند جنـــس خود را آن غلام

سوی جنس آید سبک ز آن ناودان جنس بر جنس است عاشق جاودان

(مولانا،۱۳۷۵:٦٦٤)

این ابیات بیانگر آن است که هر کس به سوی جنس خود تمایل دارد یا هر عاشقی به معشوقی که همجنس خود باشد جذب می‌شود به‌طوری‌که کودک با دیدن طفلی دیگر که همجنس خود بود به سوی او رفت و از خطر افتادن از ناودان رهایی یافت.

زن چنان کرد و چو دید آن طفل او جنس خود خوش خوش بدوآورد رو

سوی بـــام آمد ز متـــن ناودان جاذب هر جنـــس را هم جنس دان

غژغژان آمـــد به سوی طفل طفل وارهیـــد او از فتادن سوی سفـــل

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(همان)

مولانا در پایان این داستان نتیجه می‌گیرد که انسان‌ها با پیروی و روی آوردن به پیامبران می‌توانند از ناودان سختی‌ها و مشکلات رهایی یابند و دچار عذاب و گمراهی نشوند. در این داستان کودک بر ناودان گیر افتاده نماد امت و طفل نجات دهنده نماد پیامبر است که نقش جنسیت در آن به وضوح مشهود است مانند جنسیت عیسی و ادریس با ملایک و همجنسی هاروت و ماروت با تن.

ز آن بود جنس بشر پیغمبران — تا به جنسیت رهند از ناودان
پس بشر فرمود خود را مثلکم — تا به جنس آیید و کم گردید گم
زآنکه جنسیت عجایب جاذبیست — جاذبش جنس است هر جا طالبی است
عیسی و ادریس بر گردون شدند — با ملایک چونکه همجنس آمدند
باز آن هاروت و ماروت از بلند — جنس تن بودند زان زیر آمدند

(همان)

نتیجهٔ دیگری که از این داستان می‌توان گرفت این است که علت نگرانی مادر نسبت به کودک به خاطر سنخیت و جنسیتی است که بین آن دو وجود دارد و دیگر اینکه عشق و علاقه مادر نسبت به کودکش به سبب احساس یگانگی و یکی شدنی است که بیانگر اتحاد بین عاشق و معشوق است. این نکته را آبراهم مزلو روان شناس انسان گرای آمریکایی در کتاب "به سوی روان شناس بودن" به این صورت ذکر کرده است: «عشاق با یکی شدن با هم به سمت وحدانیت پیش می‌روند. خلق کننده با آنچه خلق می‌کند یکی می‌شود و یا مادر با کودکش احساس یکی شدن دارد و فرد نوعی تعالی از "خود" و رفتن به فراسو و فوق خود را احساس می‌کند.» (مزلو،۱۳۷۱:۱۲۵)

همچنین در ابیات بعد، مولانا انبیا را از جنس روح و فرشته دانسته است و باد و آتش که جزء عناصر اربعه هستند، به سبب همجنسی، تمایل به بلندی دارند؛ زیرا در بحث سنخیت عاشق و معشوق، عاشق همیشه تمایل به معشوقی دارد که هم نوع و هم جنس خودش باشد:

انبیا چون جنس روح اند و ملک — مر ملک را جذب کردند از فلک
باد جنس آتش است و یار او — که بود آهنگ هردو بر علو

(مولانا،۱۳۷۵:٦٦٥)

در کتاب مثنوی دکتر محمد استعلامی دربارهٔ این ابیات چنین آمده است که: «برگزیدن پیامبران از میان خود افراد بشر نیز با توجه به همین مناسبت‌ها و هم جنسی هاست و انسان‌ها مانند آن کودک نادان بر سر ناودان در خطر سقوط هستند و پیامبران با جاذبه خود آن‌ها را از سقوط می‌رهانند.» (استعلامی، ۱۳۷۹:۳٤٦)

نتیجه گیری

سنخیت یعنی وجه مشترکی که در بین دو طرف وجود دارد وباعث کشش و جذب آن دو و نهایتاً عشق و علاقه آن‌ها به یکدیگر می‌شود. این سنخیت هر چند اندک هم باشد، آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. جذب و کشش ممکن است بین دو غیر هم جنس نیز وجود داشته باشد مانند عشق و علاقه انسان‌ها به گل‌ها و گیاهان و بوی‌های معطر. پس نتیجه می‌گیریم که سنخیت عامل جذب و

کشش می‌شود اما همه جذب و تجاذب‌ها به سبب وجود سنخیت نیست. درمثنوی تجاذب و کشش معلول عوامل مختلفی است و کشش و گرایش به وجودی غیر از خود به سبب سنخیت و هم جنسی است نه فقط به سبب مذکر و مؤنث بودن یعنی گرایش به "وجودی غیر از خود" ممکن است گرایش دو شخص مذکر یا دو شخص مؤنث به یکدیگر باشد مانند تمام روابط دوستانه و محبت آمیزی که بین دوستان و رفقا وجود دارد؛ بنابراین عشق و محبت را نمی توان مختص به علاقه بین دو جنس مخالف دانست مانند علاقه پدر و مادر به فرزند خود یا بر عکس.

نکته دیگر این که کشش‌ها و جذبیت‌ها ممکن است بین عوامل غیر مادی هم صورت بگیرد مانند گرایش روح به عالم بالا پس از مرگ. پس نتیجه می‌گیریم هر چیزی که دارای روح است، کشش و تجاذب آن روحی است نه جسمی و روح سبب برقراری این ارتباط می‌شود و اگر روح از جسم جدا شود، کشش و تجاذب نیز از بین می‌رود همان طور که هیچ انسانی تمایل به جسم مرده و بی روح ندارد، بنا براین پس از مرگ ارواح به عالم بالا می‌روند و اجسام نیز با خاک که از جنس آن‌ها است، ترکیب می‌شوند. پس هر چیزی که دارای روح است، جذب و تجاذبش با هم جنس خود از نوع روحی است نه جسمی.

همچنین در عشق مجازی اگر روابط براساس عشق واقعی باشد و در آن قصد سودجویی و منفعت‌طلبی وجود نداشته باشد، می‌تواند راهی برای رسیدن به عشق حقیقی باشد که در این صورت عاشق از تمام تعلقات مادی و خودبینی‌ها رها شده و وجود خود را در وجود معشوق می‌بیند این مرحله را اتحاد عاشق و معشوق می‌نامند که مرحله کمال عشق است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
انجمن علمی ویراستاری ایران

منابع

- بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳٦٦). ***عبهر العاشقین***، به اهتمام هانری کربن و محمد معین. تهران: منوچهری.
- جعفری، محمدتقی (۱۳۷۸). ***عشق در مثنوی***، تنظیم و تلخیص محمد رضا جوادی. تهران: مؤسسه نشر کرامت.
- چیتیک، ویلیام (۱۳۸۲). ***راه عرفانی عشق***، ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی. تهران: نشر پیکان.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۷۷). ***مبانی عرفان و احوال عارفان***، تهران: اساطیر.
- خاتمی، احمد (۱۳۹۰). ***آسمان‌های دگر*** (راهنمای پژوهش در مثنوی)؛ تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷). ***ترجمه، تکمله و بررسی احادیث مثنوی استاد بدیع الزمان فروزانفر***، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۹۱). ***فرهنگ جامع امثال و حکم*** (جلد دوم) تصحیح غلامحسین مراقبی و مجید جهانی نوق. تهران: دانشگاه تهران. مؤسسه انتشارات.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). ***لغت نامه***، تهران: دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳٦۸). ***سرّنی***، نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی. تهران: علمی.
- سجادی، جعفر (۱۳۷۰). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.
- سعیدی، گل بابا (۱۳۹۱). ***فرهنگ جامع اصطلاحات عرفانی با تکیه بر آثار ابن عربی***؛ تهران: زوار.
- شبستری، محمد بن عبد الکریم (۱۳۸٦). ***منظومه گلشن راز***؛ با مقدمه و تصحیح کاظم محمدی؛ کرج: نجم کبری.
- شریفی گلپایگانی، فرج الله (۱۳۸۱). ***گزیده و شرح امثال و حکم دهخدا***؛ تهران: هیرمند.
- شهیدی، جعفر (۱۳۸۰). ***شرح مثنوی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- عزالدین کاشانی، محمدبن علی (۱۳۸۱). ***مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه***؛ مقدمه، تصحیح و توضیحات عفت کرباسی، محمدرضا برزگر خالقی. تهران: زوار.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.lardmach.ir

- غزالی، محمدبن محمد (۱۳۷۵). ***احیاء علوم الدین***، ترجمه مؤید الدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیو جم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸٦). ***شرح مثنوی شریف***، تهران: زوار.
- قشیری، ابوالقاسم (۱۳٦۷). ***رسالهٔ قشیریه؛*** ترجمه، تصحیحات و استدراکات بدیع الزّمان فروزانفر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کامیاب تالشی، نصرت الله (۱۳۷۵). ***عشق در عرفان اسلامی (از بایزید بسطامی تا عبدالرحمن جامی)***، بی جا: دارالثقلین.
- مزلو، آبراهام (۱۳۷۱). ***به سوی روان شناس بودن***، ترجمهٔ احمد رضوانی، مشهد: آستان قدس.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۹). ***مثنوی با مقدمه و تصحیح محمد استعلامی***، تهران: سخن.
- _____(۱۳۸۸). ***مثنوی***؛ تهران: انتشارات گلستان.
- _____(۱۳۷۵). ***مثنوی معنوی با مقدمهٔ فروزانفر***، تهران: میلاد.
- همایی، جلال الدین (۱۳٦۹). ***مولوی نامه***، تهران: نشر هما.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی غرور و تکبر در مثنوی مولانا و دیوان حافظ

افروزخدابنده‌لو
دکتری زبان و ادبیات فارسی ومدرس دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
Kh.afrooz@chmail.ir
محمد کریمی
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه غیرانتفاعی رجا، قزوین، ایران
Karimi.avaj@chmail.ir

چکیده

پرهیز از صفات نکوهیده ومتصف شدن به فضایل اخلاقی مقوله‌ای است که در گزاره‌های دینی و متون اخلاقی مطرح شده است. عرفان اسلامی نیز در این مقوله به تأسی از دین اسلام به پرهیز ازصفات مذموم پرداخته است. یکی ازصفاتی که آلوده شدن بدان زمینه هلاکت انسان را سبب می‌شود، صفت غرور وتکبر است. این صفت با مفاهیم دیگری نظیر فخر، تکبر، خودبرتربینی، عجب، خودبینی و ...هم‌پوشانی پیدا می‌کند. مولوی وحافظ که ازسیراب شدگان چشمه وحی هستند و بر اصول اخلاقی و مضامین عرفان اسلامی اشراف دارند در سروده‌هایشان بر این صفت نکوهیده تاخته وافراد را به شدت ازآن پرهیز داشته‌اند. در نگاه آنان غروروتکبر یکی ازموانع سلوک بوده وغرض اصلی سلوک زائل کردن این صفات ناپسند در وجود رونده راه است. این مقاله برآن است به روشی توصیفی و با تکیه برمثنوی مولانا و دیوان حافظ دیدگاه‌های مطرح شده درباب علل پیدایش تکبر واسباب و آثار آن را ازمنظر مولانا وحافظ بررسی نماید. طبق نتایج حاصله هر دو شاعر بزرگ وجود این صفت را در نفس انسان مذموم دانسته و خواستار زائل کردن این رذیله اخلاقی بوده‌اند. ازنظر آن‌ها اسباب تکبر و غرور عبارت‌اند از علم ودانش، زهد وعبادت، حسن و زیبایی. سلطنت وقدرت و پول و ثروت. گمراهی متکبران، کفرانی و ناشکری، مقهور ومغضوب شدن بنده ازدرگاه الهی، هلاکت انسان‌ها، تشویش و اضطراب روحی افراد از آثار آن است. راه درمان آن منوط به با آراسته شدن به صفت تواضع، استغفار، توکل، توبه، معرفت ومحبت حق، ذکر ناخوشی‌های دنیا و ریاضت است.

واژگان کلیدی: مولانا، حافظ، عجب، غرور، تکبر.

۱. مقدمه

اولین نکتهٔ مشترکی که در مثنوی و دیوان حافظ، جلب توجه می‌نماید، اخذ مضامین قرآنی است، از نکات و توصیه‌های اخلاقی گرفته تا قصص انبیا و انذار وبشارت‌های آن و...که هردو گوینده در آن اتفاق نظردارند. به دلیل عجین شدن روح این دو سراینده با قرآن است که ما مثنوی را قرآن عجم خوانده و یا بر خواجهٔ شیراز لقب لسان‌الغیب می‌نهیم. از حیث به کارگیری اصطلاحات عرفانی

هردو سراینده نیز از اصطلاحات معمول عرفا استفاده می‌کنند. «حافظ تمایل قطعی وجازم به معنای عرفانی دارد حتی هنگامی که غزل می‌سراید و می‌خواهد مکنونات احسات بشری را بیرون بریزد طبع فلسفی او به‌کار می‌افتد و در کنار معنی ظاهری، سایه‌ای از مفهوم عرفانی نمایان می‌شود.»(دشتی،۱۳۸۵: ۱۲۹). خواجهٔ شیراز به تمام اصول و پایه‌های عرفان آگاه است و در به کارگیری آن دقت نظر ویژه‌ای دارد. مولانا که دیگر نیازی به گفتن ندارد اوعارف است و شاعر و هنر و مسلک او چنین تعابیری را می‌طلبد.

غالب مسائل اخلاقی و عرفانی در مثنوی مولانا ودیوان حافظ مورد توجه قرار گرفته اند ازآنجا که مجال بسط و گسترش مباحث در مثنوی بیشتر است. مولانا در این زمینه بیشتر طبع آزمایی کرده است و مسائل بیشتری را دراین باره در اختیار مخاطب نهاده است هردو بر این عقیده پایبند هستند که انسان باید در زندگی خود در جهت کسب فضایل اخلاقی کوشا باشد و برای حذف رذائل اخلاقی نهایت تلاش خویش را به‌کار گیرد. یکی از مقوله‌های مشترک مولانا وحافظ پرداختن به صفت تکبر است که آلوده شدن بدان زمینه هلاکت انسان را سبب می‌شود. این صفت با مفاهیم دیگری نظیر فخر، تکبر، خودبرتربینی، عجب، خودبینی و... هم‌پوشانی پیدا می‌کند. هرچند به هرکدام می‌توان اززوایای مختلفی نگریست. همه این صفات در ریشه مشترکی به نام اینکه من هستم و لاغیرخلاصه می‌شود. در عرفان اسلامی نیز به‌شدت در جهت پرهیزازآن و زدودن آن ازنفس تأکید شده است. مولانا در بیان این صفت به تمثیل‌ها و داستان‌ها وروایات و آیات متعددی متوسل می‌شود درحالی‌که حافظ با ذکر تک بیت تمامی مضامین ومعانی را آشکار می‌نماید. این امر دلیل برتری یکی بردیگری نیست بلکه شیوه استفاده ازدو قالب متفاوت برای هر دو شاعر چنین هنر وشگردی را می‌طلبد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران

۱ - ۱. بیان ضرورت و روش پژوهش

پرداختن به مسائل اخلاقی وبیان آثار و پیامدهای آن شیوه‌ای است که عرفا و شعرا در آثارشان بدان توجه داشته‌اند اما اینکه این مطالب در اثر هر شاعری به صورت مجزا وتفکیک شده بیان شده باشد، امکان‌پذیر نیست. بنابر این جهت مطالعه و کاربردی نمودن آن در زندگی افراد نیاز به بررسی موردی است که این پژوهش درصدد آن است تا با استخراج مفاهیم و مضامین مرتبط در خصوص کبر وغرور ازمثنوی مولانا و دیوان حافظ، دیدگاه دو شاعر بزرگ را برای مخاطبان و جامعه ادبیات در این باره تبیین نماید. نگارنده مقاله برآن است تا با روش توصیفی اسباب و آثار و درمان تکبر را با تکیه بر مثنوی و دیوان حافظ استخراج نماید.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ دیماه ۱۴۰۲ - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۲. پیشینهٔ پژوهش

بهمنی (۱٤۰۱) در مقاله‌ای که دربارهٔ تکبر نگاشته است سعی نموده تا ریشه‌های معنایی و لفظی کبر و تکبر را استخراج کند و با بررسی دلایل جواز وعدم جواز تکبر، گستره استفاده ازآن را در اصول اخلاقی معین سازد و آثار تکبر را تبیین نماید. عبادی جو کندان (۱۳۹۰) نویسنده در این مقاله کوشیده است خلق و خوی ناپسند چون جاه طلبی، ریاست جویی، عجب و غرور وتکبر، ریا را در کیمیای سعادت و مثنوی معنوی مورد بحث و بررسی قرار دهد. یوسف پور و فانی اسکی (۱۳۹٦) زمینه‌های کاربرد تکبر در مثنوی را نشان داده‌اندو به منظورعینیت بخشیدن به آموزه‌ها و ملموس‌تر کردن آن‌ها از متکبران بزرگی چون ابلیس، نمرود و فرعون هم سخن به میان می‌آورده و حدود تکبر و تواضع را مشخص کرده‌اند. پهلوسایی و همکاران (۱۳۹٦) در این تحقیق به انواع تکبر، آثار و عوامل آن در آیات و روایات پرداخته می‌شود. در قرآن کریم تکبر از صفات بسیار نکوهیده بشر شمرده شده است. در برخی آیات به کلمه متکبر تصریح شده است؛ مانند آیاتی که دوزخ را جایگاه متکبران معرفی می‌کنند. در برخی آیات نیز با کلمات مستکبر و استکبار و

مختال فخور (خرامنده فخرفروش)؛ به این معنا اشاره دارد. خدابنده لو (۱۳۸۹) که مضامین مشترک مولانا وحافظ را بررسی کرده است در بخش مضامین عرفانی به بحث پرهیز ازعجب وتکبر در مثنوی ودیوان حافظ پرداخته ودیدگاه‌های این دو شاعر را در این باره استخراج نموده است.

۲. بحث و بررسی

تکبر مأخوذ است از کلمه کبر؛ تکبر بزرگی خویش را فروختن و خود را برتر دانستن است که در مقابل تواضع و فروتنی قرار می‌گیرد «کبر خلقی است بد و حقیقت کبر آن است که خویشتن را از دیگران فراپیش دارد و بهتر داند و ازاین اندر وی بادنشاطی پدید آید و آن باد را که اندر وی پیدا شود کبر گویند.» (غزالی،۱۳۷۵: ۵۹۸)

تکبر غافل ماندن از حقیقت است و از گرایش افراد به ظواهر دنیوی و سطحی نگری منبعث می‌گردد از این رو کسانی که با معنویت فاصله دارند با تکبر سازگاری و رابطهٔ بیشتری دارند؛ مثلاً آنان که اهل جاه و مال و منال و مقام و ... هستند بیشتر تکبر و غرور می‌ورزند. هرچه دربارهٔ تواضع صدق می‌کند عکس آن دربارهٔ تکبر مصداق پیدا می‌کند؛ مثلاً تواضع سبب آرامش و صفای خاطر و دریافت رحمت و عنایت حق می‌شود و تکبر سبب محرومیت از عنایت و رحمت حق و تشویش و اضطراب روح می‌شود. همان گونه که با اتصاف به صفت تواضع سالک تمام تلاش خویش را در جهت خاکساری و افتادگی در مقابل دیگران به‌کار می‌گیرد. حال در تکبر انسان مدعی خلاف این عمل را مرتکب می‌شود یعنی سعی می‌کند خود را از همه برتر و والاتر جلوه دهد و این برتربینی در اعمال و رفتار او منعکس می‌شود. او در اثر تصورات وهمی و خیالی از دیگران انتظار احترام و ستایش و تعظیم و خدمت و... دارد و حتی در مرحله‌ای بالاتر ازین امر که دراین حالت حس برتربینی به قدری در وجود بعضی از افراد شعله می‌کشد که سایرین را لایق خدمت گزاری نیز نمی دانند و اگر کسی به آنان احترام یا خدمت کند آن را دون شأن خویش می‌پندارند نظیر بعضی از خلفا و پادشاهان و ثروتمندان و... «کبر ریشه در فقر شناختی وتذلیل هویتی دارد. بدین جهت هر نقطه کمال و قوت معنوی یا مادی یا صوری مانند «نسب»، «زیبایی»، «قوت و قدرت»، «مال» و «پرشماری دوستان، شاگردان و پیروان» ویا حتی خیالی و پنداری سبب خودبرتر بینی و تکبر چنین فردی می‌گردد.» (فیض کاشانی، ۱۳۷٦، ۲۳٦) مولانا این تعریف را با ذکر مثالی توضیح می‌دهد و می‌گوید که فاصله گرفتن متکبر از حقیقت مثل دور ماندن یخ از آفتاب است همان‌طور که یخ در اثر دوری از آفتاب دچار انجماد می‌شود متکبران نیزدر اثر دوری ازحقیقت دچار انجماد روحی و فکری شده اندآنان باید خود را در معرض شمس حقیقت قراردهند تا از این انجماد رها شوند.

اهتمام و اکتفا به ظواهر نیز افراد را از توجه به حقیقت باز می‌دارد چه بساکه آنان در همین شوکت و کبکبهٔ ظاهری مستغرق شوند و این استغراق آنان را چنان اسیر عجب و غرور کند که انانیت و شکوه ظاهری را حقیقت پندارند و از درک حقیقت و نیل به آن غافل شوند. از این رو لازم است انسان با فروتنی و خاکساری مسببات کمال وتکامل خویش را فراهم سازد؛ بنابراین افراد باید از عوامل و اسباب کبر و غرور دوری گزینند چنانچه اگر جاه و جلال و جمال و ... سبب تکبر او شده باید آن را رها کند تا بتواند به حقیقت صرف و محض که همان فروتنی در برابر خالق و برگزیدگان خالق است دست یابد. «بشر حافی گفت: اگر تو را ازچیزی عجب آید خاموش باش و چون ازخاموشی عجب آید به سخن گوی.» (عطار نیشابوری ۱۳۷۰: ۱۱۳)

این تکبر از نتیجهٔ پوست است — جاه و مال آن کبر را ز آن دوست است
این تکبر چیست؟ غفلت از لباب — منجمد، چون غفلت یخ ز آفتاب

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ دیماه ۱۴۰۲ – ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

چون خبر شد ز آفتابش، یخ نماند / نرم گشت و گرم گشت و تیز راند
شد ز دید لُبّ، جملهٔ تن طمع / خوار و عاشق که ذَلَّ مَنْ طَمَع
چون نبیند مغز، قانع شد به پوست / بند عِزَّ مَنْ قَنَعَ زندان اوست
عزت اینجا گبری ست و ذلّ دین / سنگ تا فانی نشد، کی شد نگین
در مقام سنگی آن گاه انا / وقت مسکین گشتن توست و فنا
کبر ز آن جوید همیشه جاه و مال / که ز سرگین ست گلخن را کمال
کین دو لایه، پوست را افزون کنند / شحم و لحم و کبر و نخوت آکنند

(مولانا ۱۳۷۵: ۵/ ۱۹۴۰-۱۹۴۸)

عطار در این باره چنین می‌سراید:

تا تو در عجب و غروری مانده‌ای / از حقیقت دور دوری مانده‌ای
عجب بر هم زن غرورت را بسوز / حاضر از نفسی حضورت را بسوز

(عطار نیشابوری،۱۳۸۳: ۱۶۳)

عُجب: «اصل تکبر عجب است که به اندکی عمل و علم مغرور گردد و کمال عمل و علم او وافی و وافر باشد و به دیده ظن نیکو در عمل و علم خویش نگرد و به چشم حقارت به مردمان نظر کند و جهلی که در وی بود در دیگران گمان برد آنگه به خویشتن مُعجب گردد.»(عبادی،۱۳۶۸: ۲۲۸) در اثر عجب فرد تنها به اعمال نیک خود می‌نگرد و در درون خود آن را بزرگ و مضاعف می‌پندارد که این عمل نزد خداوند ناپسند است و ممکن است فرد را به ریاکاری و نیرنگ نیز وا دارد.

اسباب کبر: بعضی از افراد در اثر دارا بودن بسیاری از عوامل مادی و دنیایی که فرسنگ‌ها فرسنگ با حقیقت و کمال فاصله دارد مغرور و متکبر می‌شوند که به این عوامل مادی و دنیایی که مسببات کبر افراد را فراهم کرده است اسباب کبر گویند: مثل علم و دانش، ثروت، جمال و عبادت و زهد و اصل و نسب ونژاد و... «بدانکه هرکه تکبر کند ازآن کند که خود را صفتی داند که دیگران را ازآن نیست و آن صفت کمال بود و آن را هفت سبب است: سبب اول اندر کبر علم است که چون عالم خویشتن را به کمال آراسته بیند، دیگران را در حق خود چون بهایم بیند و این بر وی غالب شود. سبب دوم اندر کبر زهد و عبادت است که عابد و زاهد و صوفی خالی نباشد ازکبرو دیگران را به خدمت و زیادت خویش اولی‌تر بیند. سبب سوم کبر به نسبت باشد. سبب چهارم کبر به جمال بود و این میان زنان بیشتر رود. پنجم سبب کبرکه توانگری باشد که گوید مال و نعمت من چنین است و تو گدایی مفلس.»(غزالی،۱۳۷۵: ۶۱۰)

در این قسمت تنها به تقریر بعضی از این اسباب از زبان مولانا و حافظ می‌پردازیم:

علم و دانش

یکی از اسباب کبر و عجب، علم و دانش سطحی افراد است که این افراد وقتی سراغ علم اندوزی و دانش آموزی می‌روند به علم خود مفتون و شیفته شده و خود را علامهٔ دهر می‌دانند از این رو دیگر هیچ عالم و دانشمندی را قبول ندارند و سعی می‌کنند در هر

مکان و زمانی بااستدلالات و قیاس‌های نادرست و غلط، خود را برتر و والاتر نشان دهند یا تنها به همان ظواهر علم بسنده می‌کنند و بعضی‌ها حتی از این تکبر و فخرفروشی دربرابرعالمان فراتر رفته ودر مقابل استاد و معلم و مربی و ... خود نیز تفاخر می‌کنند.

تمامی این تصورات و اعمال متکبران علم و دانش، نشان از غفلت آنان از دانش حقیقی و حقیقت دانش است؛ زیرا اگر دانش حقیقی در جهت کسب کمال باشد انسان را متواضع و فروتن نشان می‌دهد درواقع وصف حال افراد عالم و دانشمند واقعی شبیه آن درختی است که هر چقدر پر ثمر و پر بار باشد شاخه‌هایش افتاده‌تر است.

مولانا در حکایتی طنز آمیز به وصف حال آن دسته از دانش آموختگانی که به اندک علم خود متکبر شده‌اند، می‌پردازد:

آن یکی نحوی به کشتی در نشست — رو به کشتیبان نهاد آن خود پرست
گفت هیچ از نحو خواندی؟ گفت: لا — گفت: نیم عمرت شد در فنا
دل شکسته گشت کشتی بان ز تاب — لیک آن دم کرد خامش از جواب
باد، کشتی را به گردابی فکند — گفت کشتیبان بدان نحوی بلند
هیچ دانی آشنا کردن؟ بگو — گفت: نی، ای خوش جواب خوبرو
گفت: کل عمرت ای نحوی فناست — زآنکه کشتی غرق این گردابهاست
محو می‌باید نه نحو اینجا بدان — گر تو محوی بی‌خطر در آب ران

(مولانا، ۱۳۷۵/۱:۲۸۳۵-۲۸۴۱)

مرد نحوی را از آن در دوختیم — تا شما را نحو محو آموختیم
فقه فقه و نحو نحو و صرف صرف — در کم آمد یابی ای یار شگرف

(مولانا:۱/۲۸۴۶ و ۲۸۴۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت ۱۴۰۱

در این حکایت، نحوی تمثیل آن دسته از افرادی است که به دانش خود مغرور می‌شوند و کشتی بان نماد اهل تزکیه و مجاهده است که خودبینی را از خود دور کرده‌اند.

نتیجه‌ای که مولانا از این حکایت می‌گیرد به‌جا و در خور بیان است: آنان که به علم خود شیفته می‌شوند و در برابر هر عالم و زاهد و عارف و ... تسلّط و اشراف خود را به علوم ظاهری و سطحی نمایان می‌سازند باید هوشیار باشند که این عجب و غرور حاصل از این علم باعث هلاکت و نابودی آنان است نه مایه نجات و سعادت. حال این نحوی در دریا تن خود را به هلاکت رساند ولی درحقیقت او روح و آخرت خویش را از کف داده است و «به عبارتی دیگر خودبینی مانع وصول وشناختن حق است.»(یوسف پورو فانی اسکی، ۱۳۹۶:۵)

حافظ نیز غم واندوه صاحبان علم را مأخوذ از عجب و غرور آنان می‌داند؛ زیرا اصل وحقیقت علم و دانش باعث ایجاد نشاط و انگیزه در وجود آدمی می‌شود ولیکن چون علم این افراد ژرف و عمیق نیست آنان را از جهالت و ضلالت نجات نمی دهددر نتیجه سبب غم و اندوه می‌شود.

به عجب علم نتوان شد از اسباب طرب محروم — بیا ساقی که جاهل را هنی تر می‌رسد روزی

(حافظ،۱۳۸۵: ٤٥٤)

پیامبر نیز، عجب و غرور ناشی از علم و دانش را نمی پسندد و می‌فرماید که اگر عالم به علم خود مغرور گردد نه‌تنها بر حکمت و دانایی او افزوده نمی شود بلکه هر روز ازعلم او کاسته می‌گردد: «ما مِن آدمیٍّ إلا وَفی رأسِهِ حِکمةٌ بِیَدِ مَلَکٍ فإذا تواضَعَ قیلَ لِلْمَلَکِ ارفَع حِکمَتَهُ و إذا تَکَبَّر قیلَ لِلمَلَکِ ضَع حِکمَتَهُ» هیچ انسانی نیست مگر اینکه در سرش حکمت و دانشی دارد که به دست یک فرشته است پس زمانی که انسان فروتنی کرد به آن فرشته گفته می‌شود حکمت آن انسان را بالا ببر و زمانی که تکبر ورزید به فرشته گفته می‌شود که حکمتش را کم کن (نهج‌الفصاحه، ۱۸۱ و ۱۸۲)

جمال و زیبایی

از دیگر اسبابی که بذر کبر را در زمین تخیل افراد می‌کارد، جمال و زیبایی است که باعث می‌شود فرد خود را در جمال صورت از دیگران برتر ببیند.

حکایتی از مولانا: طاووسی در هامونی پر و بال زیبای خود می‌کند. در این میان حکیمی که این کار طاووس را مشاهده می‌کرد پیش رفت و گفت: چرا چنین کاری را انجام می‌دهی و خود را زشت و ناپسند جلوه می‌دهی؟ طاووس گفت: از اینجا دور شو که تو ظاهرگرایی و از باطن امر غافل. مگر نمی‌دانی که همین پر و بال زیبا سبب عجب و غرور من شده، از این رو آن را می‌کنَم تا از عجب و کبر دور باشم. البته در این حکایت طاووس نماد افرادی است که از جمال و زیبا یی خود دچار عجب شده اند ولی در برطرف کردن از اسباب کبر و عجب نیز می‌کوشند.

پر خود می‌کند طاووسی به دشت — یک حکیمی رفته بود آنجا به گشت
گفت: طاووسا چنین پر و سَنی — بی دریغ از بیخ چون برمی کنی
خود دلت چون می‌دهد تا این حُلَل — برکَنی اندازیش اندر وَحَل

(مولانا، ۱۳۷۵: ۵۳۶/۵-۵۳۸)

این چه ناشکری و چه بی باکی است — تو نمی دانی که نقاشش کی است

(مولانا، ۱۳۷۵: ۵۴۱/۵)

چون ز گریه فارغ آمد، گفت: رو — که تو رنگ و بوی را هستی گرو
آن نمی‌بینی که هر سو صد بلا — سوی من آید پی این بال‌ها

(مولانا، ۱۳۷۵: ٦٤١/٥ و ٦٤٢)

آن به آید که شوم زشت و کریه — تا بوم ایمن درین کهسار و تیه
این سلاح عجب من شد ای فتی — عجب آرد معجبان را صد بلا

(مولانا،۱۳۷۵: ٦٤٦/٥ و ٦٤٧)

حافظ به معشوق زیبا رو توصیه می‌کند که در اثر زیبایی و تزیّن به جمال ظاهری مغرور و متکبر نشود بلکه راه شکر و سپاس در پیش گیرد.

ای گل به شکر آنکه تویی پادشاه حسن — با بلبلان بیدل شیدا مکن غرور

(حافظ،۱۳۸۵: ۲۵٤)

زهد و عبادت

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت الی ۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

از دیگر اسباب کبر، زهد و عبادت است من تصور می‌کنم که این نوع عجب و تکبر بدترین نوع تکبر باشد زیرا فرد مدعی است که برای خدا امری را انجام می‌دهد ولی در عوض به خلق خدا فخر فروشی می‌کند و در درون آن را چندین برابر و بزرگ می‌پندارد درحالی‌که اگر زهد و عبادت حقیقی و با نیت خالص و صادق باشد عُجب و تکبر نمی آورد بلکه انکسار و خاکساری بنده را افزون می‌کند و اگر برای مردم باشد فرد را در چاه غرور اسیر می‌کند چنانکه در زمانه حافظ کم نبودند افرادی که به زهد و عبادت خود مفتون شده بودند. منوچهر مرتضوی دربارهٔ ریا و غرور زمانهٔ حافظ می‌نویسد: «یکی از علل مهم بلکه مهم‌ترین علت مخالفت حافظ با صوفیان همین موضوع یعنی ظهور ریا و غرور در بین صوفیه است و با توجه به اینکه در نظرخواجه شیراز رستگاری واقعی و سعادت معنوی و معرفت حقیقی براساس دو رکن اخلاص وشکسته دلی و فروتنی استوار است. مخالفت و خصومت او با اهل ریا و غرور کاملاً طبیعی است.»(مرتضوی،۱۳٤٤: ۲۵)

البته این سبب کبر بیشتر مورد توجه لسان‌الغیب بوده است؛ آن هم به‌خاطر رواج ریا و تظاهر در آن دوره است که زاهدان و عابدان و صوفیان کاری جز تظاهر و تفاخرندارند.

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه　　رند از ره نیاز به دارالسلام رفت

(حافظ،۱۳۸۵: ۸٤)

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز　　تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد

(حافظ،۱۳۸۵: ۱۵۸)

بر در می‌خانه رفتن کار یکرنگان بود　　خود فروشان را به کوی می‌فروشان راه نیست

(حافظ، ۱۳۸۵: ۷۱)

سلطنت و پادشاهی و صدارت طلبی

تغییر و انتقال پست و مقام چه بسا برای افراد غرور و عجب به بار می‌آورد.

الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مغرور　　پدر را بازپرس آخر کجا شد مهر فرزندی

(حافظ، ۱۳۸۵: ٤٤۰)

پول و ثروت

این نوع تکبر و خودفروشی در همه اجتماعات بشری بوده و هست مخصوصاً در جوامعی که چشم وهم چشمی و تجمل و ثروت ... رونق و جلای بیشتری پیدا کرده است در اثر ثروت‌اندوزی تکبر افراد نیز بیشتر شده است.

کبر ز آن جوید همیشه جاه و مال　　که ز سرگین است گلخن را کمال

کین دو دایه، پوست را افزون کنند　　شحم و لحم و کبر و نخوت آکنند

(مولانا،۱۳۷۵:۵/۱۹٤۷ و ۱۹٤۸)

حافظ:

ای توانگر مفروش این همه نخوت که ترا　　سرو زر در کنف همت درویشان است

(حافظ،۱۳۸۵: ٤۹)

۲ - ۱. اثرات تکبر و عجب از دیدگاه مولوی و حافظ

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در مثنوی «کبر یکی ازصفات مذمومه است و ازجمله خوی‌های ابلیسی و شیطانی که راه سالک را در سلوک می‌بندد و او را ازرسیدن به مقامات و حالاتی که به کمال انسانی منتهی می‌شود بازمی‌دارد. کبرزهر قاتل است وکفر محض و در وجود آدمی چون نفت و آتش است و بر سالک طریقت است که خود را ازین کفر و زهر برهاند تا گرفتار آتش دوزخ دنیا و آخرت نگردد.» (گوهرین،۱۳۸۸: ۱٤/۹)

سبب گمراهی انسان‌ها می‌شود: تکبر و فخر فروشی کافران سبب می‌شود که آنان به ندای فطری و درونی خود که همان احساس پرستش و نیاز به درگاه حق است پاسخ ندهند و در همان حالت کفر بمانند. «قرآن کریم تصریح می‌نماید که یکی ازعوامل روی‌گردانی ازآیات که منجر به محرومیت ازهدایت الهی می‌گردد، تکبر است»(بهمنی،۱٤۰۱: ۷۲) «سَأَصْرِفُ عَنْ آیاتِی الَّذِینَ یتَکَبَّرُونَ فِی الْأَرْضِ بِغَیرِ الْحَقِّ» به زودی کسانی را که در روی زمین به ناحق گردنکشی و تکبّر می‌کنند از [فهم] آیاتم بازمی دارم. (اعراف/۱٤٦)

مولانا:

ای بسا کفار را سودای دین بندشان ناموس و کبر آن و این

(مولانا،۱۳۸۵: ۳۲٤٦/۱)

زاهد به‌خاطر غرور هیچ گاه نمی تواند به راه راست و هدایت برود:

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسلام رفت

(حافظ،۱۳۸۵: ۳۲۵۷/۱)

ناشکری و عدم سپاس را در پی دارد: کبر و عجب سبب می‌شود که انسان قدر نیکی‌ها و خوبی‌ها و نعمت‌های حق یا مخلوق را نداند و تمام این‌ها را در اثر لیاقت و تلاش خود بداند:

شکر کن، غره مشو، بینی مکن گوش دار و هیچ خود بینی مکن

(مولانا،۱۳۷۵: ۳۳٤۷/۱)

حافظ:

ای گل به شکر آنکه تویی پاد شاه حسن با بلبلان بیدل شیدا مکن غرور

(حافظ،۱۳۸۵: ۲۵٤)

غرور سبب مقهور و مغضوب شدن بنده می‌شود: آیات متعددی مبتنی بر عاقبت سوء و غضب الهی متکبران وارد شده است «إِنَّ الَّذِینَ کذَّبُوا بِآیاتِنَا وَاسْتَکبَرُوا عَنْها لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاءِ وَلَا یدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّی یلِجَ الْجَمَلُ فِی سَمِّ الْخِیاطِ وَکذَلِک نَجْزِی الْمُجْرِمِینَ»(اعراف/٤۰) قطعاً کسانی که آیات ما را تکذیب کردند و از پذیرفتن آن‌ها تکبّر ورزیدند، درهای آسمان [برای نزول رحمت] بر آنان گشوده نخواهد شد و در بهشت هم وارد نمی‌شوند مگر آنکه شتر در سوراخ سوزن درآید. این گونه گنهکاران را کیفر می‌دهیم. امام علی (ع) فرمودند «تکبر زشت‌ترین خوی است؛ زیرا سبب خشم خدا و دشمنی خلق می‌گردد و اصلاً نفعی بر آن مترتب نشود» (آقاجمال خوانساری، ۱۳٦٦: ۳۷۹) (مثل هاروت و ماروت که چون به عصمت و زهد خود مغرور شدند در اثر قهر و غضب الهی مسخ شدند.)

همچو هاروت و ماروت شهیر از بطر خوردند زهرآلود تیر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(مولانا،۱۳۷۵: ۳۲۲۱/۱)

غرور و فخر فروشی سبب بی خبری و غفلت انسان از عیوب خویش می‌شود و دیگران را در نظر او معیوب و ناقص جلوه می‌دهد فرد متکبر چون خود را از هر گونه عیب و نقص مبرا می‌داند به چشم حقارت در همه می‌نگرد و سعی می‌کند این حقارت دیگران و بزرگ بینی خود را همه جا انعکاس دهد. در این صفت رذیله انسان همواره به محاسن و داشته‌ها و دارایی‌های خود به چشم رضا وتعظیم می‌نگرد یا حتی گناهانش را هم نمی بیند و آن را زود فراموش می‌کند و به دلیل فریفته شدن به عبادت، خود را مستحق عفو وبخشش خداوند دانسته و یا حتی آن را ثواب می‌پندارد و این چنین اندک اندک مایه هلاکت خود می‌گردد. چنانکه رسول اکرم فرماید «تکبر اخرین مرحله و نهایت مرتبه هلاکت مسلمانان است» (شهیدثانی،۱۳٦۷: ۲۰۷)

(یکی از این موارد در حکایت کشتی بان و نحوی بیان شد). مثل کنعان پسر نوح که در اثر تکبر از پدر دوری گزید و دنیا و آخرت او تباه شد یا نظیر قوم عاد:

همچو کنعان سرز کشتی وامکش　　که غرورش داد نفس زیرکش

(مولانا،۱۳۷۵: ٤/١٤٠٩)

خویش بین چون از کسی جر می‌بدید　　آتشی در وی ز دوزخ شد پدید

حَمْیَتِ دین خواند او آن کبر را　　ننگرد در خویش نفس گبر را

(مولانا، ۱۳۷۵: ۳۳٤۷/۱ و ۳۳٤۸)

بزرگ منشی و عجب سبب محرومیت انسان از رحمت و عنایت خداوند و ترحم و شفقت خلق از انسان می‌شود:

آنکه سرها بشکند او از علو　　رحم خلق و حق نیاید سوی او

(مولانا، ۱۳۷۵: ۱۸۵۸/٤)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت ۱۴۰۱

حافظ:

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز　　تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۵۸)

www.anjomanfarsi.ir

در اندیشهٔ جلال‌الدین عجب و تکبر زهری کشنده است که با روح و جان نادان سرشته شده است و لحظه‌ای اورا خوشحال و شاد می‌کند ولی وقتی این زهر در وجود او اثر کند فعل و انفعال در روح او ایجاد می‌کند که سبب هلاکت او می‌شود مثل قوم عاد که از تکبر، زهری را به روح و جان خود وارد کردند که نه در دنیا سعادتمند شدند و نه در آخرت.

تکبر مثل نردبانی است که مردم از تعداد پله‌های آن بی خبرند و بالا می‌روند و هر کس بالاتر رود ابله تراست زیرا از سقوط آن خبر ندارد و آنکه بالاتر می‌رود مطمئناً نابودی و هلاکت او از همه بیشتر است البته این زیان‌هایی که خداوندگار برای تکبر بر می‌شمرد در نظر او فرعی است و اصل تکبر شرکت و شریک شدن با خداوند است.

ای خنک آن را که ذَلَّتْ نَفْسَه　　وای آن کز سرکشی شد چون کُه او

این تکبر زهر قاتل دان که هست　　از می پر زهر شد آن گیج مست

چون می پر زهر نوشد مدبری　　از طرب یک دم بجنباند سری

بعد یک دم، زهر بر جانش فتد　　ز هر در جانش کند داد و ستد

گر نداری زهری اش را اعتقاد کوچوزهر آمد، نگر در قوم عاد
چونکه شاهی دست یابد بر شهی بکشدش یا باز دارد در چهی
ور بیابد خستهٔ افتاده را مرهمش سازد شه و بدهد عطا
گرنه زهرست آن تکبر، پس چرا کشت شه را بی گناه و بی خطا
وین دگر را بی ز خدمت چون نواخت زین دو جنبش زهر را شاید شناخت

(مولانا،۱۳۷۵: ٤/۲۷٤٦ و ۲۷٥٤)

مهتری نفطست و آتش ای غوی ای براذر چون بر آذر می‌روی
هر چه او هموار باشد با زمین تیرها را کی هدف گردد؟ ببین
سر برآرد از زمین آن گاه او چون هدف‌ها زخم یابد بی رفو
نردبان خلق این ما و منی است عاقبت زین نردبان افتادنی است
هر که بالاتر رود ابله‌تر است کاستخوان او بتر خواهد شکست
این فروع است و اصولش آن بود که تَرفُّع شرکت یزدان بود

(مولانا،۱۳۷۵: ٤/۲۷٦۰-۲۷٦٥)

حافظ:

زاهد غرور داشت سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسلام رفت

(حافظ، ۱۳۸٥: ۸٤)

خودستایی و خود بینی، سبب تشویش و اضطراب روحی افراد می‌شود آنان را مرده‌دل و جامدد می‌کند:

از تکبر جمله اندر تفرقه مرده از جان زنده اندر مَخَرقه

(مولانا، ۱۳۷٥: ٤/۲۰۳۳)

غرور و عجب، سبب از میان رفتن تمام منافع معنوی ومادی و ... می‌شود: چنانکه حافظ معتقد است مغرور در دین و مال و عشق و اعتبار شخصیت خود را در اثر همین تفاخر از دست داده است از این رو به خود و هم نوعانش توصیه می‌کند که راه تواضع و خاکساری در پیش گیرند.

حافظ:

حافظ افتادگی از دست مده زانکه حسود عرض و مال و دل و دین در سر مغروری کرد

(حافظ،۱۳۸٥: ۱٤۱)

تکبر سبب از بین رفتن خشوع قلبی می‌شود:

از حریصی کم در آن روی قنوع وز تکبر کم در آن چهره خشوع

(مولانا، ۱۳۷٥: ٥/٦۱۰)

۲ - ۲. چرا افراد به کبر و عجب روی می‌آورند؟

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مولوی و حافظ در پاسخ به این سؤال چنین می‌گویند که تکبر و غرور صفت شیطان است و جزو رذایل اخلاقی محسوب می‌شود. نخست صفتی که در داستان آفرینش ظهور آن را می‌بینیم صفت کبر و تکبر است که خداوند در قرآن بارها دربارهٔ شیطان واژهٔ کبر و تکبر و استکبار را به‌کار برده است. این صفت رذیله تا حدی می‌تواند پیشرفت نماید که انسان را در گروه کافران قرار دهد و مهر جهنمی بودن را بر خود می‌زند.

وجود صفات شیطان در انسان نشان از نفس اماره است. پس تا وقتی که انسان در جهت از بین بردن نفس و تمایلات آنان اقدامی نکرده است نباید از خود انتظار تواضع و خاکساری داشته باشد زمانی که سالک در وجود خود تمام تعلقات نفس را زیر پا می‌گذارد، غرور و تکبر و عجب و حسد و ... از وجود انسان ساقط می‌شود.

غرورو تکبر نشان از فاصله گرفتن انسان از خداوند است. زمانی که انسان با معنویات و عالم ملکوت ارتباط مؤثری داشته باشد به مراتب از غرور او کاسته شده و بر تواضع او افزوده می‌شود. از این رو او باید نخست به عظمت و بزرگی حق سپس به حقارت و خاکساری خود اعتراف کند تا این صفت مهلک را از وجود خود ریشه کن سازد و بر عشق و محبت خود نسبت به خالق بیفزاید واز طریق حشر ونشر با برگزیدگان اسباب کبر را از خود دور کند همانند آن طاووس زیبا که وقتی متوجه شد پر او سبب عجب اوست آن را کند وبه دور انداخت.

بنده باید در جهت اخلاص و صداقت عمل ونیت خود بکوشد و در رأس همهٔ امور تنها رضایت و خوشنودی حق را در نظر بگیرد تا بر عزّت و قرب مقامش نزدحق بیفزاید. عزت افراد در نزد خدا به میزان تواضع آنان بستگی دارد و آنکه خودرا ازسایرین برتر می‌بیند روزی از حق نیز خود را برتر خواهد دید.

مولانا:

همچو کنعان سر زکشتی وا مکش که غرورش داد نفس زیرکش

(مولانا، ۱۳۷۵: ٤/۱٤۰۹)

حافظ:

با ده در ده چند از این باد غرور خاک بر سر نفس نافرجام را

(حافظ، ۱۳۸۵: ٤)

بر در می‌خانه رفتن کار یکرنگان بود خود فروشان را به کوی می‌فروشان راه

(حافظ، ۱۳۸۵: ۸۱)

انسان نباید به هر چه که در اختیار او قرار می‌گیرد مفتون شود چه بسا که همین امکانات و وسیله‌ها و اسباب یکی از زمینه‌های امتحان و آزمایش افراد باشد. در نگاه حافظ روزگار همیشه نیرنگ باز است از این رو تمام این اسباب و عوامل باعث فریب و نیرنگ اوست.

حافظ:

به مهلتی که سپهرت دهد ز راه مرو ترا که گفت که این زال ترک دستان گفت

(حافظ،۱۳۸۵: ۸۸)

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تکبر صفت ابلیس است از همان آغاز آفرینش راه تکبر در پیش گرفت وتکبر سبب دوری او از نزد محبوب شد تکبر صفتی است بسیار مهلک و نا پسند زیرا ابلیس با آن همه تقرب و عبادت در اثر غرور از درگاه حق مردودشد و در زمرهٔ لعنت شدگان قرار گرفت. «به اعتقاد بسیاری از علمای اخلاق، ریشه همهٔ مفاسد و مادر همه رذایل اخلاقی و ریشه بسیاری از بدبختی‌ها و صفات زشت انسانی تکبر و استکبار می باشد.» (پهلوسایی و همکاران، ۱۳۹۶: ۳۲۰)

فرق بین و برگزین تو ای حبیس — بندگی آدم از کبر بلیس
گفت آنکه هست خورشید ره او — حرف طوبی هرکه ذلّت نَفَسُهُ
سایهٔ طوبی ببین و خوش بخسپ — سربنه در سایه بی سرکش بخسپ
ظِلّل ذَلّت نفسُهُ خوش مَضْجَعی است — مسْتَعِد آن صفا را مَهْجَعی است
گر از این سایه روی سوی منی — زود طاغی گردی و ره گم کنی

(مولانا، ۱۳۷۵: ٤/۳۳٤۳-۳۳٤۷)

تکبر سبب زائل شدن عقل از وجود انسان می‌شود و مثل هر پدیدهٔ شهوانی چشم و گوش انسان را می‌پوشاند:

خمر تنها نیست سر مستی هوش — هرچه شهوانیست بندد چشم و گوش
آن بلیس از خمر خوردن دور بود — مست بود اواز تکبر وز جحود

(مولانا، ۱۳۷۵: ٤/۳٦۱۳ و ۳٦۱٤)

ریشهٔ تکبر به قدری استحکام دارد که حتی مانع از توبه می‌شود، مثل لغزش ابلیس که چون ناشی از تکبر بود استغفار نکرد ولی چون لغزش آدم معلول شکم و غریزهٔ جنسی بود توبه کرد:

زلّت آدم ز اشکم بود و باه — وان ابلیس از تکبر بود و جاه
لاجرم او زود استغفار کرد — وان لعین از توبه استکبار کرد

(مولانا، ۱۳۷۵: /۵۲۰۵ و ۵۲۱)

مولانا اصل تکبر را شرکت با یزدان می‌داند زیرا بنده از این طریق می خواهد که خود را با خداوند مقایسه کند و خود را حتی برابر باعظمت و بزرگی حق بداند از این رو این افراد به خداوند اتکا ندارند و تنها به علم و مهارت و نفس و ... اعتماد دارند. پس تکبر سبب سقوط انسان از مقام توکل نیزمی شود که مولانا این مبحث را در حکایت پادشاه و کنیزک گنجانده است:

در حکایت پادشاه و کنیزک آن هنگام که طبیبان جهت معالجهٔ کنیزک به درگاه پادشاه می‌آیند و به حذاقت و مهارت خود شیفته می‌شوند که حتی از شدت غرور و اعتماد به خود کلمه ان شاء الله را به‌کار نمی برند از این رو علم و مهارت آنان راه به جایی نمی‌برد و او از طبابت باز می‌مانند و خدا عجز آنان را نمایان می‌سازد:

جمله گفتندش که جان بازی کنیم — فهم گـرد آوریم و انبـازی کنیـم
هر یکی از ما مسیح عالمی است — هر الم را در کف ما مرهمی است
گر خـدا خواهد نگفتند از بطـر — پس خـدا بنمودشـان عجـز بشـر

(مولانا،۱۳۷۵: ٤٦/۱-٤۸)

و نکتهٔ آخر از دیوان حافظ:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

رندی در تضاد با غرور و تکبر است از این رو هرکس نام رند بر خود می‌نهد باید از تکبر و عجب نیز دوری گزیند زیرا در این مذهب تکبر با کفر یکسان است.

فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست　　کفرست در این مذهب خودبینی و خودرایی

(حافظ،۱۳۸۵: ٤٩٣)

۳. نتیجه‌گیری

مولوی و حافظ، تکبر را از مهلکات انسانی می‌دانند و هیچ گاه تکبر را نپذیرفته اند و برهمگان توصیه می‌کنند که در جهت برکندن ریشه این صفت ناپسند و مردود باشند در اندیشهٔ هر دو تکبّر مسبب محرومیت انسان از درگاه حق و رحمت و عنایت او شده و نیز انسان را از مقام توکل و اعتماد به خداوند دور می‌کند.

متکبر و معجب، سبب آزار روحی مردم می‌شوند.

اسباب کبر در نگاه مولانا و حافظ مثل علم و ثروت و زهد و جمال و... یکسان است و انسان هیچ گاه نباید به داشتن این اسباب تفاخر کند بلکه آن را آزمون حق بپندارد و اگر زمانی این اسباب، موجبات غرور را فراهم کرد باید از آن‌ها دوری گزیند.

تکبر یک بیماری روحی و روانی است که فرد سعی می‌کند از این طریق حقارت‌های روحی خود را جبران نماید و گرنه هر انسانی که به ارزش انسانیت و کمال انسانی پی ببرد هیچ گاه بزرگی و عزّت را در داشتن جاه و مال و منال و مقام نمی داند، بلکه کمال واقعی انسان به میزان بهره‌مندی او از معنویت و الوهیت بستگی دارد هرچقدر هم بر کمال و معنویت بنده افزوده شود، تواضع و افتادگی او افزون می‌گردد.

از نظر آن‌ها کبر وغرور اسبابی دارد که عبارت‌اند از علم ودانش، زهد وعبادت، حسن و زیبایی، سلطنت وقدرت وپول و ثروت.

گمراهی متکبران، کفرانی و ناشکری، مقهور ومغضوب شدن بنده ازدرگاه الهی، هلاکت انسان‌ها، تشویش و اضطراب روحی افراد از آثار آن است.

در نظر آنان تکبر ازرفتارهای رذیلانه ومغضوب حق بوده و هردو شار سترگ از افراد خواسته‌اند خود را به سجایای اخلاقی چون تواضع و توکل و استغفار خودشان را متخلق گردانند وبا توبه، معرفت حق و ذکر ناخوشی‌های دنیاو ریاضت کشیدن، از تکبر وغرور کناره‌جویی نمایند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- ***قرآن مجید***.
- آقاجمال خوانساری، محمد (١٣٦٦). ***شرح بر غررالحکم ودررالکلم***، تهران: دانشگاه تهران.
- بهمنی، فرانک (١٤٠١). «فلسفه تکبر و تأثیر آن بر حسن و قبح فعلی تکبر»، ***فصلنامه تأملات اخلاقی***، دورهٔ سوم. شمارهٔ چهارم، صص ٦٥-٨٦.
- پهلوسایی، سلیم؛ تازه کندی، یوسف؛ حسینی، سیدباقر (١٣٩٦). «بررسی صفت تکبر و عوامل آن در قرآن و روایات»، **چهارمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی ایران**، قم: ١٣٩٦.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (١٣٨٥). ***دیوان***، تصحیح علامه محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ چهارم، تهران: زوار.
- خدابنده‌لو، افروز (١٣٨٩). ***تحلیل مضامین مشترک مثنوی مولوی و دیوان حافظ***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی،

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین.

- دشتی، علی (۱۳۸۵). ***کاخ ابداع***، به کوشش مهدی ماحوزی، تهران: زوار.
- شهیدثانی (۱۳٦۷). ***الرعایه فی علم الدرایه***، قم: مکتبه آیه‌الله المرعشی العامه.
- عبادی، مظفربن اردشیر (۱۳٦۸). ***صوفی نامه***، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.
- عبادی جوکندان، کرم (۱۳۹۰). «نسخه‌های شفابخشی عرفانی بر اوصاف نکوهیده اخلاقی (با نکیه بر کیمیای سعادت و مثنوی)»، ***نشریه عرفانیات در ادب فارسی***، دورهٔ ۲، ش ۷، صص ۱۱-۳۰.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۰). ***تذکرةالاولیاء***، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوار.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۳). ***منطق‌الطیر***، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- غزالی طوسی، ابوحامد (۱۳۷۵). ***احیاء علوم‌الدین***، ترجمهٔ مؤالدین خوارزمی، تصحیح حسین خدیوجم، چاپ چهارم، تهران: علمی وفرهنگی.
- فیض کاشانی ***المحجة البیضاء فی تهذیب الحیاء***. قم: مؤسسهٔ نشر اسلامی.
- گوهرین، سید صادق (۱۳۸۰). ***شرح اصطلاحات تصوف***، تهران: زوار.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳٤٤). ***مکتب حافظ***، تهران: کتابخانه ابن سینا.
- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۵). ***مثنوی معنوی***، تصحیح رینولد آلن نیکلسون، تهران: توس.
- ***نهج الفصاحه*** (۱۳۸٦). ترجمهٔ علی اکبر میرزایی، چاپ ششم، تهران: چاف.
- یوسف پور، محمدکاظم؛ فانی اسکی، راضیه (۱۳۹٦).«زمینه‌های کاربرد مفهوم تکبر در مثنوی»، ***سومین همایش متن پژوهی ادبی (نگاهی تازه به آثار مولانا)***، تهران.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

بررسی فقر واژگانی در رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد براساس نظریهٔ راجر فالر

محسن محمّدی کردیانی
محقق پسا دکترای زبان وادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران
مدرس مؤسسه آموزش عالی وحدت تربت جام
Sokot.man20@gmail.com

چکیده

ارتباط انسانی و فرایند انتقال معنا به دیگران از بنیادی‌ترین کارکردهای زبان به‌شمار می‌آید. زبان، پیش از هر چیز، نظامی ذهنی است که معنای آن عمدتاً از مسیر دستگاه آوایی بروز و تجلی می‌یابد. با توجه به خاستگاه ذهنی ادبیات، آن‌چه در قالب و ساختار یک اثر ادبی تحقق می‌یابد، به‌طور عمده، ساختاری ذهنی است که ریشه در ضمیر نویسنده دارد. یکی از شگردهایی که نویسندگان برای برجسته‌سازی زبان نوشتار خود به‌کار می‌گیرند، «فقر واژگانی» (underlexicalization) است؛ مفهومی که نخستین‌بار توسط راجر فالر مطرح شد و به نبودِ واژگان کافی برای بیان کامل معنا و مقصود دلالت دارد. پژوهش حاضر رمان عادت می‌کنیم اثر زویا پیرزاد را از منظر فقر واژگانی بررسی می‌کند. این کمبود واژگانی که در پیوندی میان زبان‌شناسی، نقد ادبی و سبک‌شناسی قرار دارد، در اندیشه‌ها و کنش‌های شخصیّت‌های داستان بازتاب می‌یابد و مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: فقر واژگانی، عادت می‌کنیم، زویا پیرزاد، سبک‌شناسی، گفتمان ادبی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

مدّت‌ها منتقدان ادبی و زبان‌شناسان پیوسته بر سر این مسئله مجادله داشتند که آیا درست است شیوه‌های زبان شناختی در بررسی ادبیات به‌کار گرفته شوند یا نه؟ و همگی معتقد بودند چنین کاری درست است ولی در عمل با آن به مخالفت برخواستند به‌عنوان مثال یاکوبسن در سال ۱۹۵۸ موضع زبانشناسان را این‌گونه طرح می‌کند: «شعر شناسی[1] به مسائل ساختار کلام می‌پردازد، درست همان‌گونه که در تحلیل نقاشی به ساخت تصویری پرداخته می‌شود. از آن‌جا که زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است، شعر شناسی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست»(راجر فالر و دیگران،۱۳۶۹:۱۷).

امّا منتقدان ادبی این نظر را نمی‌پذیرند و معتقدند که زبان‌شناسی ابزار مناسبی برای نقد نیست. به‌عنوان مثال بیتسن مدعی است که زبان‌شناسی، ماهیتی علمی دارد؛ حال آن‌که ادبیات ماهیتی ذهنی دارد که از طریق علم نمی‌توان به آن دست یافت (ر.ک: راجر فالر و دیگران،۱۳۶۹:۱۸). امّا بر خلاف نظر بیتسن و یاکوبسن، فالر معتقد است که زبان‌شناسی می‌تواند کاربردی کاملاً مناسب در ادبیات داشته باشد تا وجوه مختلف متون ادبی را آشکار کند امّا الگویی که برای این کار برگزیده می‌شود باید دارای شرایط زیر باشد:

۱. شعر شناسی در اینجا به منظور ادبیات به معنای خاص است؛ یعنی هر اثر ادبی اعم از شعر یا داستان.

«الف) باید تبیین جامعی از تمامی ابعاد ساختار زبانی متن به دست دهد.

ب) باید بتواند تبیینی از کارکردهای ساخت‌های زبانی مفروض (در متون واقعی) به دست دهد، به‌ویژه کارکردی که موجب شکل‌گیری اندیشه در ذهن خواننده می‌شود.

ج) باید تصدیق کند که معانی متن در بنیانی اجتماعی شکل می‌گیرند»(راجر فالر و دیگران، ۱۳۶۹: ۲۴ و ۲۵).

فقر واژگانی که نیز که فالر از آن سخن می‌گوید تمامی شرایط یاد شده را در خود جای داده است و می‌توان گفت که فقر واژگانی عنصری است که با بیان کردن ویژگی‌های زبانی و کاربردش در اصطلاحات مطالعات علمی زبان و ساختارهای زبانی با زبانشناسی در ارتباط است. سبک‌شناسی نیز رهیافتی نقادانه است که از روش‌ها و یافته‌های علم زبانشناسی برای تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد پس می‌توان گفت که فقر واژگانی از طرفی با سبک‌شناسی نیز در ارتباط است؛ همچنین جای هیچ شکی نیست که سبک‌شناسی رهیافتی برای نقد ادبیات است و نقدهای فراوانی از این منظر بر متون ادبی نوشته شده است که روش و نحوهٔ بیان مطالب در آن‌ها با نقدهای معمولی متفاوت است، پس به همین دلیل می‌توان گفت که فقر واژگانی با نقد ادبی نیز ارتباطی تنگاتنگ دارد، هرچند که سبک‌شناسی در کتاب‌های نقد ادبی مورد بحث قرار نمی‌گیرند، چراکه نقد ادبی سنتی و سبک‌شناسی وجه اشتراک فراوانی دارند. سبک‌شناسی به تحلیل متون ادبی منحصر نمی‌شود چراکه معتقد است زبان ادبیات را درست مثل هر زبان دیگری می‌توان تحلیل کرد.

فالر معتقد است که در سبک‌شناسی از اصطلاحات و مفاهیم تخصصی استفاده می‌شود که از علم زبان‌شناسی گرفته شده‌اند، اصطلاحاتی مانند «حالت متعدی»، «فقر واژگان»، «با هم آیی» و «انسجام». این اصطلاحات را نمی‌توان در صحبت‌های معمولی بدون توضیح و معنا و از آن مهمتر، علّت وجودیشان به‌کار برد. هم‌چنین سبک‌شناسی بیش از سایر علوم ادبی مدّعی عینیت علمی است و سبک‌شناسان بر این موضوع تأکید می‌کنند که رویه و روش سبک‌شناسی را هر کسی می‌تواند بیاموزد و به‌کار ببرد، به همین دلیل، یکی از اهداف سبک‌شناسی ابهام زدایی از ادبیات و همین طور نقد ادبی است. بر این اساس، سبک‌شناسی در پی آن است که پیوستگی زبان ادبی و سایر شکل‌های ارتباط مکتوب را نشان دهد. فقر واژگانی بخشی از سبک‌شناسی است، هرچند که با سایر علوم ادبی از قبیل زبان‌شناسی و نقد ادبی نیز در ارتباط است، امّا مهم این است که سبک‌شناسی در پی یافتن و نشان دادن همین ارتباطات بین زبان‌شناسی و نقد ادبی و خود سبک‌شناسی است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

در خصوص پیشینهٔ نظری تحقیق می‌توان گفت که تا کنون تحقیقی که در خصوص فقر واژگانی باشد انجام نشده است و فقط می‌توان به چند مقاله که در خصوص واژگان کار شده است اشاره کرد:

۱ ـ اهمیّت و عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش شعر (عمران پور،۱۳۸۶: ۱۵۳).

۲ ـ تنوع واژگان در دیوان ناصر خسرو (بستان شیرین،۱۳۸۲: ۴۹ تا ۷۰)

۳ ـ دایرهٔ واژگان و نقش آن در شتاب روایت شاهنامه (جاهدجاه. رضایی، ۱۳۹۰: ۴۷ تا ۶۲).

۴ ـ واژگان شعر پارسی، نکاتی چند دربارهٔ نقد ادبی (فرشیدورد، خسرو، ۱۳۵۵: ۹۷).

در این پژوهش نخست توضیح خواهیم داد که زبان‌شناسی و نقد ادبی و سبک‌شناسی چه ارتاطی با هم دارند و سپس نشان خواهیم داد که چگونه فقر واژگانی در فهم سبک اثر به ما کمک می‌کند. در پیکره و تنهٔ اصلی مقاله نیز به ریشه‌شناسی واژه و فقر واژگانی خواهیم پرداخت و در پایان کاربرد فقر واژگانی در رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲. زبان‌شناسی و نقد ادبی

۲ ـ ۱. نقد ادبی چیست؟

نقد ادبی در نزد قدما با آنچه امروزه از آن استنباط می‌شود متفاوت است. دکتر شمیسا معتقد است که: «در نزد قدما مراد از نقد ادبی این بوده است که معایب اثری را بیان کنند... و از فراز و فرود لفظ و معنی سخن گویند و این معنی از خود لغت نقد برداشت می‌شود چراکه نقد جدا کردن سره از ناسره است»(شمیسا،۱۳۸۳:۲۱).

امّا در دوران جدید مراد از نقد ادبی نشان دادن معایب اثر نیست؛ زیرا نقد ادبی به بررسی آثار درجه یک و مهم ادبی می‌پردازد و در این‌گونه آثار بیش از این‌که نقاط ضعف مهم باشد، نقاط قوّت مطرح است. شمیسا معتقد است «منتقد ادبی می‌کوشد با تجزیه و تحلیل آن اثر ادبی اولاً ساختار و معنی آن را برای خوانندگان روشن کند و ثانیاً قوانینی را که باعث اعتلای آن اثر ادبی شده است، توضیح دهد. لذا نقد ادبی از یک سو به کارگرفتن قوانین ادبی در توضیح اثر ادبی است و از سوی دیگر کشف آیینه‌ای تازهٔ ممتاز که در آن اثر مستتر است»(شمیسا،۱۳۸۳:۲۲).

نقد ادبی کاری خلّاق است و گاه منتقد ادبی به اندازهٔ نویسنده باید دارای ذوق و خلاقیّت باشد، هرچند نویسنده و شاعر با همهٔ نکته‌های ریز علوم ادبی آشنایی ندارد و در عوض منتقد ادبی می‌بایست با تمامی ریزه کاری‌های علوم ادبی آشنا باشد، چراکه این عوامل ابزار تجزیه و تحلیل اثر ادبی است. بدین ترتیب می‌توان به اهمیّت نقد ادبی در گسترش ادبیات و متعلقات آن پی برد. دکتر شمیسا در خصوص اهمیّت نقد ادبی در ادبیات می‌نویسد: با نقد ادبی همواره ادبیات و علوم ادبی متحوّل و زنده می‌ماند چراکه منتقد از ابزار کارآمد استفاده می‌کند و با بررسی آثار برجسته، ابزارهای جدیدی کشف می‌کند و به ادبیات کشور خود ارزانی می‌دارد (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۳:۲۳).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴

امروزه نقد ادبی با سرعت درحال گسترش است؛ نظریه‌های ادبی، نظریه‌پردازی دربارهٔ بخش‌های مختلف ادبیات است. در این پژوهش تلاش شده است کاربرد فقر واژگانی که از برساخته‌های راجر فالر در سبک‌شناسی و زبان‌شناسی است در رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد مورد بررسی قرار گرفته و نمایان کنیم که کاربرد فقر واژگانی در این اثر چگونه است و برای دریافت متن تا چه حد یاری‌گر است.

www.anjomanfarsi.ir

هوف سه مرحله را در تطوّر نقد ادبی مشخص می‌کند:

«۱ ـ مرحلهٔ سنتی که در آن معنای یک شعر، معنای مدلولی آن است؛ یعنی بحث دربارهٔ آنچه شعر می‌گوید.

۲ ـ مرحلهٔ سمبولیستی که در آن شعر یک مکاشفه است؛ یعنی چیزهایی را که نمی‌گوید، تعقیب می‌کنیم.

۳ ـ مرحلهٔ نقد مدرن که جنبهٔ سمبولیستی اثر را تحلیل می‌کند و منتقد می‌کوشد تا ساختمان مکاشفه‌ای شعر و جوهر شعر را نشان دهد»(هوف،۱۳۶۵:۱۴۴).

به هر حال در خصوص نقد ادبی آن قدر سخن گفته‌اند که امروزه یکی از شاخه‌های مطالعات ادبی، بحث دربارهٔ خود نقد و نقدشناسی است.

۲ ـ ۲. زبان‌شناسی

ماهیت زبان به گونه‌ای است که تمام افراد به آن علاقه‌مند هستند و تعریف آن را در صلاحیت خود می‌دانند. این خود نمودار واقعیّتی است که زبان خود را از دیگر پدیده‌هایی که زاییدهٔ بشر است، جدا می‌کند؛ زیرا چنان گسترده و همه جانبه است که هرکس براساس توانایی خود می‌تواند در آن نظر افکند و چیزی را که به کارش می‌آید در آن ببیند. هرمز میلانیان نیز معتقد است که «جایی که زبان در فرهنگ دارد آن‌چنان والاست که گاه تمامی مصالح فرهنگی یک ملت بر بنیاد آن نهاده شده است»(میلانیان،۱۳۸۱:۹ و ۱۰). در همین راستا سوسور معتقد است که «زبان دارای دو جنبهٔ فردی و اجتماعی است که نمی‌توان یکی را بدون دیگری درک کرد. به‌علاوه زبان در آن واحد، متضمن یک نظام ثابت و نوعی تحوّل است؛ این پدیده در هر لحظه نمودار نهادی کنونی و ساخت‌های از گذشته است»(سوسور، ۱۳۷۸:۱٤).

اگثر اوقات وقتی می‌خواهند موضوعی از ادبیات را بررسی کنند، منتقدان بر سر یک دو راهی قرار می‌گیرند، دو راهی که اگر اثر را از یک جنبهٔ زبان بررسی کنند، بیم آن می‌رود که تمامی ریزه کاری‌های آن درک نگردد و در برابر بررسی زبان در آنِ واحد از چند جنبه است که در این صورت نیز موضوع زبان‌شناسی همانند یک تودهٔ مبهم است که از پدیده‌های مختلف نمودار گشته است که میان آن‌ها پیوندی نیست. با این‌گونه بررسی ما قدم به محدودهٔ بسیاری از علوم دیگر می‌گذاریم که در آغاز فکر می‌کردیم هیچ ارتباطی با زبان‌شناسی ندارند. به اعتقاد نویسنده تنها یک راه حل کلّی برای همهٔ این موضوعات باقی می‌ماند و آن هم این است که باید از همان مرحلهٔ نخست در قلمرو زبان پای نهاد و این‌گونه بررسی کنیم که زبان، تمامی فراز و نشیب‌های کلام انسانی را در خود جای داده است.

رابرت اندرسن هال معتقد است که «زبان در خلأ وجود ندارد. زبان در جامعهٔ انسانی و به منظور ایجاد ارتباط به کاربرده می‌شود، بنابراین دارای معنی است»(هال،۱۳۸۱:۱۳۱). نکته‌ای که در این بخش از سخنان هال نهفته است نقش ارتباطی زبان است و این‌که زبان دارای معنی است و جامعه است که سبب می‌شود زبان وجود داشته باشد. حال ممکن است سؤال شود که کدام یک از نقش‌های زبان مهم‌تر از دیگری است؟ باید پاسخ داد که مهم‌ترین نقش زبان، نقش ارتباطی آن است؛ چراکه تمامی آثار ادبی به‌دنبال ارتباط با مخاطب بوده است و برقراری ارتباط میان نویسنده و مخاطب مستلزم وجود جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کنند. در طی این عمل برقراری ارتباط ممکن است ما با واژه‌هایی روبه‌رو شویم که ما را به فکر کردن وادار کند که چرا نویسنده این کلام را برای ارتباط برگزیده است؟

در این مقاله همان‌گونه که در اشاره شد، بحث فقر واژگانی از عواملی است که سبب می‌شود بحث ارتباطی زبان دچار نوعی کشمکش شود و خواننده در پی کشف روابطی باشد که نویسنده در نگارش یک اثر از آن‌ها بهره برده است و این‌گونه کاربرد بی‌شک برای برجسته‌سازی ادبی است. به منظور رسیدن به این هدف می‌بایست با برجسته‌سازی‌هایی که در یک اثر به‌کار رفته است، آشنا شد؛ امّا باید قبل از آن بدانیم برجسته‌سازی چیست و هدف از برجسته ساختن یک موضوع خاص چه می‌تواند باشد؟

۳. برجسته‌سازی

اغلب گفته‌اند که ادبیت بیش از همه در سازماندهی زبان نهفته است به گونه‌ای که ادبیات را از زبانی که به مقاصد دیگر به‌کار می‌رود تمیزپذیر می‌کند. جاناتان کالر معتقد است «ادبیات زبانی است که خودِ زبان را برجسته می‌کند؛ و وقتی متنی در چار چوب ادبیات قرار می‌گیرد، به انگاره‌های آوایی یا انواع دیگرِ سازماندهٔ زبان که معمولاً متوجه‌شان نیستیم توجّه می‌کنیم» (کالر،۱۳۸۲:٤۱ و ٤۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

صفوی معتقد است موکارفسکی در مقالهٔ کلاسیک خود این‌گونه می‌نویسد که «زبان ادبی از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است ولی برجسته‌سازی را انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان می‌داند. موکارفسکی با گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به‌کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز به دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجّه پیام به‌سوی خود پیام باشد»(صفوی، ۱۳۸۰:۳٤). در ادامه نیز مطرح می‌کند که «برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است. نخست آن‌که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آن‌که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده افزایی تجلّی خواهد یافت»(صفوی، ۱۳۸۰:٤۰). شفیعی کدکنی نیز هنگام بحث دربارهٔ برجسته‌سازی به همین نکته اشاره می‌کند و معتقد است که انواع برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و زبانی تبیین کرد و معتقد است گروه زبانی مجموعهٔ عواملی است که به اعتبار تمایز نفس واژگان در نظام جملات می‌تواند موجب برجسته‌سازی شود (ر.ک: شفیعی کدکنی،۱۳٦۸:۷ و ۹).

لیچ نیز برای تمایز میان هرگونه انحراف از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به‌شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد:

«الف) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر، نقشمند باشد.

ب) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور گوینده باشد؛ به عبارت دیگر، جهتمند باشد.

پ) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر غایتمند باشد»(Leech,۱۹٦۹,۵۹).

از میان سه بخش بالا، بخش سوم از دو بخش دیگر رضایت‌بخش‌تر است چراکه تشخیص مفهوم را بدون توجّه به منظور نویسنده یکسر برعهدهٔ خواننده می‌گذارد. به این ترتیب، خالق اثر دیگر سهمی در هنر خود نخواهد داشت. امّا در میان گونه‌های مختلف هنجارگریزی، آن‌چه مدّ نظر ماست هنجارگریزی سبکی است که در این‌گونه هنجارگریزی این امکان برای نویسنده وجود دارد که کلماتی را به‌کار ببرد که نوعی ساخت‌های نحوی گفتاری است که فقر واژگان نیز از این‌گونه محسوب می‌شود. برای دریافت بهتر مقولهٔ فقر واژگانی سبک‌شناسی و فقر واژگانی را با هم شرح خواهیم داد تا مطلب بهتر درک شود.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

٤. سبک‌شناسی

سبک‌شناسی رهیافتی نقادانه است که از روش‌ها و یافته‌های علم زبان‌شناسی برای تحلیل متون ادبی بهره می‌گیرد. در این‌جا منظور از زبان‌شناسی، مطالعهٔ علمی زبان و ساختارهای آن است و نه فراگیری این یا آن زبان خاص. سبک‌شناسی در قرن بیستم به وجود آمد و هدف از کاربرد آن نشان دادن این موضوع بود که معانی کلّی و تأثیر متون ادبی بر خواننده، از جمله ما حصل جنبه‌های فنی زبانِ به‌کار رفته، در این آثار است. جای هیچ‌گونه تردیدی نیست که سبک‌شناسی، یک شیوه است برای نقد ادبیات و به همین سبب، نقدهای بسیاری بر متون ادبی از این منظر نوشته شده است؛ که روش و چگونگی بیان مطالب در آن‌ها با نقدهای معمولی بسیار متفاوت است.

سبک‌شناسی با سایر شکل‌های نظریهٔ نقادانه تفاوت دارد، چراکه این رهیافت در برابر نسبی‌گرایی مقاومت ورزیده است. سبک‌شناسی زبان ادبیات را نه‌تنها مقدس و در خور تحسین، بلکه صرفاً داده‌هایی می‌داند که روش تحلیل سبک‌شناسانه باید به آن اعمال شود.

اگر بخواهیم شرحی کوتاه از تاریخ سبک‌شناسی بیان کنیم، باید بگوییم سبک‌شناسی به تعبیر امروزین حوزه‌ای در علوم انسانی است که قدمتی دیرینه دارد و با نام «علم بلاغت» شناخته می‌شده است. در قرن نوزدهم، بلاغت به آرامی در زبان‌شناسی مستحیل گردید. در آن زمان، زبانشناسی با نام «فقه‌الغه» شناخته می‌شد و تقریباً به‌طور کامل به مطالعات تاریخی زبان معطوف بود. در قرن بیستم این تأکید بر مطالعات تاریخی جای خود را به ساختارمندیِ زبان به منزلهٔ یک نظام ارتباطی داد و زبان‌شناسان به موضوعاتی از این قبیل پرداختند که معنا چگونه ایجاد و حفظ می‌شود؟ در این‌جا بود که اندکی قبل از جنگ جهانی اوّل شکل تجدید حیات یافته‌ای از علم بلاغت پدید آمد که توجّه جدیدی به سبک ادبی و تأثیرات آن بر خواننده از خود نشان داد (ر.ک: پاینده،۱۳۸۹: ۹٤ تا ۹۸).

هدف از تحلیل سبک‌شناسانه ارائهٔ تفسیری عینی و علمی بر مبنای شواهد متعین و قابل اندازه‌گیری و با روشی نظام‌مند است و بر پیوند زبان ادبی و زبان روزمرّه تأکید می‌کند. حسین پاینده در کتاب زبان‌شناسی و نقد ادبی می‌نویسد که پی‌تر بری معتقد است «در سبک‌شناسی از اصطلاحات و مفاهیم تخصصی استفاده می‌شود که از علم زبان‌شناسی گرفته شده‌اند، اصطلاحاتی مانند «حالت متعددی»، «فقر واژگان»، «باهم‌آیی» و «انسجام». این قبیل اصطلاحات بخشی از واژگان فنّی یک حوزهٔ خاص از تفحصّات عقلانی هستند و خارج از این حوزه کاربردی ندارند. این اصطلاحات را نمی‌توان در صحبت‌های معمولی بدون توضیح معنا و علّت وجودی آن‌ها به‌کار برد، مگر این‌که مخاطبمان در این حوزه تخصص داشته باشد»(پاینده،۱۳۸۹: ۱۰۰).

سبک شناسان معتقدند که جنبهٔ سطحی سبک‌شناسی را هر کس می‌تواند بیاموزد و به‌کار ببرد، پس یکی از کاربردهای سبک‌شناسی ابهام زدایی است به همین دلیل سبک‌شناسی در پیِ آن است که پیوستگیِ زبان ادبی و سایر شکل‌های ارتباطی مکتوب را نشان دهد. سبک‌شناسی اهدافی را دنبال می‌کند که در کتاب زبان‌شناسی آن‌ها را به‌طور مختصر این‌گونه بیان می‌کند:

«الف) سبک‌شناسان می‌کوشند برای اثبات دریافت‌های شهودی موجود دربارهٔ آثار ادبی، شواهدی محکم و انکارناپذیر ارائه دهند؛ یعنی در پی آن است تا دریافت متن را به خواننده واگذار کند و سپس آن‌ها را با یک زبان علمی بیان کند.

ب) سبک‌شناسان بر پایهٔ شواهد زبانی، تحلیل‌های نوینی از آثار ادبی ارائه می‌دهند؛ یعنی با نظرات کارشناسانه به جلوه‌های خاصی از متون توجّه می‌کنند که از دید خواننده معمولی پنهان است. چه بسا کشف این بُعدها منجر به آگاهی از نکاتی شود که تفسیر ما از متن را دگرگون کند.

پ) سبک‌شناسی در پی آن است که نحوهٔ ایجاد معانیِ ادبی را به‌طور عام معلوم کند که عموماً دربارهٔ نحوهٔ تأثیرگذاری ادبیات مصداق دارند.»(پاینده،۱۳۸۹: ۱۰۲ تا ۱۰٦).

۵. فقر واژگانی

آن‌چه تاکنون بیان شد همه برای این بود که بگوییم فقر واژگانی عنصری است که از یک سو با زبان‌شناسی و نقد ادبی و از دیگر سو با سبک‌شناسی پیوندی تنگاتنگ دارد و نشان دادیم که این سخن بیراه نیست. در این بخش از پژوهش نیز به‌دنبال این هستیم تا فقر واژگانی را شرح دهیم و بگوییم که این روشی است برای برجسته‌سازی ادبی.

فقر واژگانی جنبه‌ای فنّی از زبان را در یک تفسیر نقادانه ادبی مورد بررسی قرار می‌دهد. در خصوص فقر واژگانی تا کنون هیچ پژوهشی صورت نگرفته است به همین سبب ما به تنها نگاشته‌ای که راجرفالر در آن از فقر واژگان سخن گفته است پرداختیم. والز

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

معتقد است که «فقر واژگان از ابداعات راجر فالر است و در اشاره به «فقدان واژگان کافی برای بیان مفهومی خاص» به‌کار می‌رود»(Wales,۱۹۸۹,۴۷۰).

حسین پاینده در کتاب زبان‌شاسی و نقد می‌آورد «در مقاله‌ای که پیتر بری دربارهٔ سبک‌شناسی منتشر کرده است در خصوص فقر واژگان می‌نویسد: کسی که دچار فقر واژگان است، وقتی نام یک ابزار خاص را نداند در عوض آن را «ماس ماسک» یا «این چیزه» می‌نامد؛ یا شخص مورد نظر ممکن است نام یک شیء خاص (مثلاً دستگیره) را فراموش کند و عبارت توصیفی مبهمی را به‌جای آن به‌کار ببرد عبارتی مانند «اون چیزه که می‌گیرنش». این موارد، نمونه‌هایی از فقر واژگانند که هر یکی اندکی با دیگری متفاوت است»(پاینده،۱۳۸۹:۱۰۹). هم‌چنین داستان‌هایی که از زبان کوکان بیان می‌شود که در آن‌ها کلمات به شیوهای خاص بیان می‌شوند بیانگر نوعی فقر واژگانی‌اند.

خود فالر نیز نمونه‌هایی از فقر واژگانی را در بخش آغازین کتاب خشم و هیاهو نوشتهٔ ویلیام فاکنر به‌کار برده است که در مجموعه مقالاتی به نام «مقالاتی دربارهٔ سبک و زبان» به چاپ رسانده است. پیتربری در خصوص همین نقد می‌نویسد: «از نقد فالر تلویحاً چنین بر می‌آید که نویسنده این ویژگی زبانی را برگزیده تا فکر خواننده را آشفته کند. از این حیث، کاربرد چنین زبانی مهم است، چراکه ناگفته پیداست ذهنیّتی آشفته را می‌توان با آشفته کردن کلیهٔ ویژگی‌های زبان در خواننده القا کرد و هنگامی که شخصیّت داستان به‌جای به‌کار بردنِ کلمات درست، برای اشاره به اشیاء از واژه‌هایی استفاده می‌کند که معلوم می‌سازد که او دچار فقر واژگان است و این خود حکم یافتهٔ زبانی را دارد»(ر.ک: پاینده،۱۳۸۹: ۱۱۰).

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY

۶. بررسی فقر واژگانی در رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد

زویا پیرزاد نویسنده و داستان نویس معاصر از مادری ارمنی تبار و پدری روس تبار و مسلمان به دنیا آمد، در آبادان به مدرسه رفت. کودکی‌اش در شهر آبادان در دههٔ چهل گذشته است. پیرزاد، عمدتاً داستان‌هایی دربارهٔ زندگی و آداب و رسوم ارامنهٔ ایران نوشته است. میر عابدینی می‌نویسد: او در آثارش به زندگی کسالت بار زنانی می‌پردازد که سرنوشتی تلخ را نسل پس از نسل تکرار می‌کنند (ر.ک: میرعابدینی،۱۳۸۶:۷۵). بعدها به تهران آمد و ازدواج کرد و دو پسر به نام‌های ساشا و شروین به دنیا آورد. او اکنون در آلمان زندگی می‌کند. وی پیش از روی آوردن به داستان نویسی کتاب‌هایی ترجمه کرد. زویا پیرزاد از جمله نویسندگانی است که در دو دههٔ اخیر در حوزهٔ رمان‌نویسی خوش درخشیده و در داستان‌هایش با واقع‌گرایی موقعیّت زنان را در جامعهٔ ایران معاصر به تصویر کشیده است. آخرین رمان و جدیدترین اثر پیرزاد تحت عنوان عادت می‌کنیم (۱۳۸۳) است. این کتاب ۲۶۶ صفحه دارد و ۲۷ بار به چاپ رسیده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

کاربرد فقر واژگانی در رمان عادت می‌کنیم مشهود است و زویا پیرزاد بیست وشش مرتبه از این تکنیک در این رمان استفاده کرده است. بدون شک قصد نویسنده از این‌گونه کاربرد، برجسته‌سازی بوده است. حال به بررسی نمونه‌های فقر واژگانی در رمان عادت می‌کنیم می‌پردازیم تا مطلب بهتر دریافت شود.

اولین نمونهٔ کاربرد فقر واژگانی مربوط می‌شود به نعیم، آبدارچی بنگاه معاملاتی آرزو صارم که این‌گونه روایت شده است:

«دو ضربه خورد به در و نعیم سینی به دست و بروشوری زیر بغل وارد شد. لیوان آب را گرفت جلو آرزو و بروشور را گذاشت روی میز.

«از کارخانهٔ شیشهٔ دوجانبه فرستاده‌اند. گفتند باید بفرستیم برای ...»

آرزو آب خورد و سر تکان داد که می‌داند و از بالای لیوان به شیرین نگاه کرد که داشت سعی می‌کرد نخندد.

...در نیمه باز ماند و آرزو گوشی تلفن را برداشت. «همین حالا قال قضیه را بِکَنم و اِلا از دست ماه منیر و جاسوس دوجداره‌اش خلاصی نداریم.»»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۱ و ۱۲).

در این بخش از داستان بی‌شک نویسنده به‌دنبال هدفی خاص بوده است که جای دو واژهٔ «دو جداره» و «دو جانبه» را عوض می‌کند. خوانندهٔ آگاه از این‌گونه کاربرد در می‌یابد که نویسنده قصد داشته است در همین ابتدای داستان بگوید با این‌که نعیم کارمند آرزو صارم است، امّا در نقش یک جاسوس برای ماه منیر (مادر آرزو) ظاهر می‌شود؛ و این‌گونه کاربرد فقر واژگانی در برجسته سازی به گونهٔ گریز از هنجار صورت گرفته است.

دومین و سومین کاربرد فقر واژگانی نیز توسط نعیم صورت می‌گیرد و آن هم برای انجام کاری است که آرزو به او واگذار می‌کند که برای گرفتن لباس ماه منیر از خشکشویی و هم‌چنین خرید آجیل است:

«نعیم آمد تو. دنبال لباس خانم خوش شوری؟ قبض خشکشویی دستش بود. برای مهمانی پنجشنبه امروز خرید می‌کنند؟

آرزو چند لحظه به نعیم نگاه کرد. خوش شوری نه و خشکشویی. برای خرید هم بعداً خبرت می‌کنم. در را هم محکم پشت سرت ببند.

نعیم رفت طرف در. از مل گفتن. برای آجیل باید برم توازن. با این ترافیک ــــــ

صدای بسته شدن در که آمد شیرین زد زیر خنده. حالا ماردت حتماً باید از مغازهٔ تواضع آجیل بخرد؟»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۳).

به کار بردن واژهٔ «خوش شوری» به‌جای «خشکشویی» و هم‌چنین به‌کار بردن واژهٔ «توازن» به‌جای «تواضع» از نمونه‌های فقر واژگانی محسوب می‌شوند. این نمونه‌ها نیز نوعی انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان است که برای برجسته‌سازی به این شکل به‌کار رفته است. در واقع این‌گونه برجسته‌سازی همان‌گونه که لیچ گفته است غایتمند است؛ چراکه تشخیص مفهوم را بدون این‌که نویسنده را وارد متن کند، به عهدهٔ خواننده می‌گذارد که نوعی هنجار گریزی سبکی نویسنده را در این متن بیابد. همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، زبان ادبی از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است و در این پژوهش نیز ما این سخن را تصدیق می‌کنیم و گروه زبانی به‌کار رفته در این رمان به گونه‌ای است که به اعتبار تمایز نقش واژگان در نظام جملات، سبب نوعی برجسته‌سازی می‌شوند.

هنجارگریزی در این نمونه‌ها بیانگر چند مفهوم هستند. نخست این‌که می‌خواهد به خواننده این نکته را گوشزد کند که نعیم در نقش آبدارچی ظاهر می‌شود، پس نباید از او انتظار داشت که کلماتی که به‌کار می‌برد کاملاً درست باشد. علاوه بر این، می‌خواهد بگوید که نعیم سواد ندارد. نکتهٔ دیگری که نویسنده آن را دنبال می‌کند این است که نعیم هنوز در فکر آرزو نقش یک جاسوس دو جانبه را دارد، میان آرزو و ماه منیر و برای انجام کارهای ماه منیر دست از پا نمی‌شناسد. نکتهٔ دیگری که شاید در لایه‌های پنهان متن باشد، این است که نعیم از محیط کار و جوّ حاکم بر آن خسته شده است و در پی فرصتی است هرچند محدود تا خود را از آن برهاند. هرچند ممکن است خوانندگان این پژوهش با نویسندگان در این باره هم عقیده نباشند چراکه همان‌گونه که گفته شد، متنی که غایتمند است به گونه‌ای است که برداشت مفهوم را به خواننده واگذار می‌کند.

نمونهٔ دیگر کاربرد فقر واژگان، کاربرد واژهٔ «باپا» به‌جای «باد پا» است که در دو جای داستان نمود پیدا می‌کند:

«تهمینه نگاه زیر انداخت و نعیم درِ ته بنگاه را باز کرد. خانم زنگ زدند و سفارش میوه دادند. رفتم خریدم. برای شما هم یک بسته رسیده. گذاشتم روی میز. نمی‌دانم کی فرستاده. پیک باپا آورد.

شیرین گفت: پیک چی؟

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.uajournalfarsi.ir

آرزو گفت: پیک بادپا.»(پیرزاد،۱۳۹۱:۲۶).

نمونهٔ دیگر:

«شیرین از پشت میز سر بلند کرد. سلام همسفر؛ و به میز آرزو اشاره کرد. با پیک باپا رسیده»(پیرزاد،۹۱ ک ۱۳۹۱).

در این بخش از رمان می‌بینیم که «باپا» یک مرتبه توسط نعیم به‌کار رفته است و یک مرتبه هم توسط شیرین در خطاب به آرزو. بدون شک این‌گونه کاربرد علاوه بر بیان کردن ویژگی‌های سبکی یک نویسنده در پی آن است تا متن را پیش چشم خواننده به متنی پویا تبدیل کند و ذهن خواننده را درگیر کند. در این بخش ما شاهد بیان کردن منظور گوینده (نویسنده) هستیم که متن را جهتمند کرده است. برای برجسته‌سازی این متن می‌بینیم که نویسنده در آن جامعه‌ای را ساخته است تا بتواند با دیگران ارتباط برقرار کند و در طی همین عمل برقراری ارتباط است که ما با واژه‌هایی روبه‌رو می‌شویم که ما را به فکر کردن دربارهٔ خود وادار می‌کنند و کاربرد فقر واژگانی نیز از همین مقوله محسوب می‌شود.

نمونهٔ دیگر از کاربرد فقر واژگان در چندین جای داستان تکرار شده است و آن کاربرد «آژو» به‌جای «آرزو» است:

«زن تنومندی پیش دستی آجیل را گذاشت روی میز و گفت: به به. آژو جان نازنینم. بیا ور دل خودم، ببینم...»(پیرزاد،۱۳۹۱:۳٤).

«شیرین خیره به کاسهٔ سفالی سالاد که دور تا دور نقش خورشید خانم خندان داشت گفت: آن وقت‌ها نعیم بود. من و مامانت جفتی هنوز سیاه پوش بودیم. به آرزو نگاه کرد. آژو خانم هم ده کیلویی از الانش لاغرتر بود»(پیرزاد،۱۲۳۹۱:٦۸).

«آیه دهنی گوشی را چسباند به شانه و یواش گفت: چرا؟ دزدی کردی یا آدم کشتی؟ بعد سرچرخاند طرف دیوار و توی گوشی گفت: آژو خانم شام مهمان آقای زرجو هستند»(پیرزاد، ۱۳۹۱:۱۳۷).

«... آیه ور بلند موها را زد پشت گوش، انگشت سبابه را رو به آرزو تکان داد و با صدای زیر گفت: آژووو جووونم، چاخان نکن»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۲۸).

«... طوطی را یکی از تولّدهای آرزو نعیم و نصرت هدیه خریدند. به طوطی یاد داند بگوید آرزو و طوطی تا چند سال بعد که در قفس باز ماند و پرید و رفت و دیگر برنگشت، گفت آژو...»(پیرزاد،۱۳۹۱:۲۱۳).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ تا ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.aryanmehr.ir

برای تبیین این بخش از پژوهش باید ابتدا گفت که ادبیات ماهیّتی ذهنی دارد؛ یعنی آن‌چه در ساختار اثر ادبی به‌کار می‌رود، در واقع برساختهٔ ذهن نویسندهٔ اثر است. ما در این‌جا به‌دنبال درستی یا نادرستی افکار نویسنده نیستیم، بلکه به‌دنبال این نکته هستیم تا روشن کنیم قصد نویسنده از نگارش چیست و به‌دنبال چه اهدافی است. آن‌چه در کاربرد واژگان به این گونه مشخص است، بدون شک برجسته‌سازی یک روایت خاص است. در برجسته‌سازی آن‌چه که مورد توجّه است کارکرد نوع ادبی است. در واقع با این‌گونه برخورد با متن ما درمی‌یابیم که فقر واژگانی نوعی هنجارگریزی سبکی است.

در پنج نمونه بالا مشاهده می‌شود که به‌جای «آرزو» واژهٔ «آژو» به‌کار رفته است. نویسنده قصد دارد که بیان کند ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که همگی از نوعی تقلید کورکورانه پیروی می‌کنیم. برای همین در آخرین مرتبه‌ای که «آژو را به‌کار می‌برد از طوطی‌ای سخن می‌گوید که «آژو» را به‌جای «آرزو» به زبان می‌آورد. هرچند از نظر روایت آخرین روایت است، امّا از لحاظ زمانی از دیگر روایت‌ها زودتر اتفاق افتاده است و این همان کشکمکش‌هایی است که نویسنده قصد دارد خواننده را با آن‌ها درگیر کند.

نمونهٔ بعدی از کاربرد فقر واژگان متفاوت‌تر از دیگر نمونه‌ها بیان شده است:

«سر این‌که خانم گفت دیوار را از بغل شمشادها بچینند، مرتیکهٔ لندهور گفت مهندس گفته از بغل شیر آب بچینند. هر چی خانم داد و بیداد کرد، خیر ندیده گوش نکرد. حالا هم گمانم تا این‌جا چیده آمده بالا (با دست تا نزدیک زانو را نشان داد)»(پیرزاد،۱۳۹۱:۵۶).

در این قسمت از داستان می‌بینیم نویسنده به‌جای این‌که همان اوّل بگوید تا نزدیک زانو دیوار را چیده است آن را به شیوه‌ای متفاوت بیان می‌کند که بیشتر در حالت گفتاری از آن استفاده می‌شود. در واقع قصد نویسنده از این‌گونه بیان کردن چیزی نیست مگر برجسته‌سازی متن ادبی به منظور برانگیختن مخاطب به این مطلب که متن نوعی متن زنده است و مخاطب نیز گویی در آن‌جا حضور دارد و همهٔ حرکات و رفتار شخصیّت‌ها را از نزدیک می‌بیند ولی در سیر داستان نقشی ندارد و داستان در یک مکان سه بُعدی درحال اجراست. بُعدهای نویسنده و شخصیّت‌ها و خواننده که بُعد مخاطب یا خواننده در سیر داستان نقشی ندارد و در عوض به‌کار تحلیل داده‌ها می‌پردازد.

نمونهٔ دیگری که نویسنده بیان می‌کند به این شکل است:

«... شیرین که پژو را خرید، آیه سگ را هدیه داد به شیرین و ادای حرف زدن بچه‌ها را در آورد. هاپوی خوشگل مواژب خالهٔ خوشگل...»(پیرزاد،۱۳۹۱:۷۳).

در بخش فقر واژگانی بیان کردیم که شیوهٔ صحبت کردن کودکان نوعی فقر واژگانی محسوب می‌شود. در این‌جا نیز صحبت کردن آیه به شیوهٔ کودکان بیانگر نوعی فقر واژگانی است که در متن بیان می‌شود؛ که باز هم علّت این نوع کاربرد، برجسته‌سازی ادبی است.

یک نمونهٔ دیگر از کاربرد فقر واژگانی به‌کار بردن واژهٔ «چیز» است به‌جای مقصود اصلی که نویسنده از این تکنیک نیز بهره برده است:

«آرزو به نعیم که می‌خواست وارد شود و داشت می‌گفت: بسته ـــــ پریروز ـــــ چیز ـــــ گفت: دیدم. مرسی. آب لطفاً؛ و در را بست. ...»(پیرزاد،۱۳۹۱:۹۲).

هم‌چنین در چند صفحهٔ بعد دوباره این‌گونه از فقر واژگانی را به‌کار می‌برد:

«ماه منیر دست آیه را گرفته بود و آیه هنوز بالای صندلی جیغ می‌زد که آرزو از زیر میز بیرون آمد و با خنده گفت: نترسید، نترسید. شیرین عوضی دید. چیز ـــــ چیز بود. چی بود شیرین؟ و از خنده ریسه رفت. شیرین از زیر میز بیرون آمد ایستاد. ببخشید. کفش آرزو را با موش عوضی گرفتم»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۲۱).

گفتیم هنگامی که شخص مورد نظر ما در سیر داستان نام یک شیء خاص را فراموش کند و عبارت توصیفی مبهمی را به‌جای آن به‌کار ببرد مانند: «چیز» در واقع نمونه‌هایی از فقر واژگانی را به‌کار برده است که ممکن است اندکی با یک‌دیگر متفاوت باشد؛ و این نوع کاربرد همان‌گونه که بیان شد برای آشفته کردن ذهن خواننده است و کاربرد چنین زبانی می‌تواند مهم باشد، چراکه ناگفته پیداست ذهنیّتی آشفته را می‌توان با آشفته کردن کلیهٔ ویژگی‌های زبان در خواننده القا کرد و هنگامی که شخصیّت داستان به‌جای به‌کار بردن کلمات درست برای اشاره به اشیاء از واژه‌هایی استفاده می‌کند که نشان می‌دهد او دچار فقر واژگانی است و این خود حکم یک یافتهٔ زبانی را دارد.

برای این‌که بتوانیم تمامی نمونه‌ها را بیان کنیم و اگر بخواهیم آن‌ها را مانند سایر نمونه‌های بالا شرح دهیم بی‌شک در حوصلهٔ این پژوهش نمی‌گنجد به همین منظور به ذکر آن‌ها بسنده می‌کنیم و بازیابی جنبه‌های ادبی آن‌ها را به خواننده واگذار می‌کنیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
انجمن علمی ویراستاری ایران

«... برای جهیز دخترم یخچال سایز بای سایز خریدم. تلویزیون صفحه تخت، مایکروویو. همه‌اش از دبی. قرار بود اول همین برج عروسی کنند.

... آرزو کیفش را از نعیم گرفت، رفت توی دفتر، در را بست و چرخید طرف شیرین. صبح بخیر. شما یخچال سایز بای سایز و مایکروویو لازم ندارید؟

شیرین گفت: باز نعیم ـــــ»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۰۷).

نمونه‌های دیگر:

«قرچ قروچ خوردن ته دیگ شروع شد و طول کشید و تمام شد که آیه گفت: شونصد دفعه گفتم تهمینه دوست من نیست. چند سال از من بزرگ‌تر است»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۱۸).

«ماه منیر زنجیر طلای گردن را که گیر کرده بود به دکمهٔ پیراهنش آزاد کرد. ول کن عزیز دل. مادرت را نشناختی؟ شده دکتر ـــــ اسم این خانم دکتر توی سریال پزشک دهکده چی بود؟

... نعیم از کنار ظرفشویی سر چرخاند. دکتر مایکر.

نصرت بشقاب‌ها را از روی میز جمع کرد و به نعیم چشم غرّه رفت. دکتر مایکل»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۱۹).

«آرزو یک دست قوری و یک دست چای صاف کن لب به هم فشرد و تا از ذهنش گذشت که مادر هر چیزی را صد بار یادآوری می‌کند، یاد حرف آیه افتاد. آژو خانم. یک چیز را شصتاد بار تکرار نکن»(پیرزاد،۱۳۹۱:۱۳٤).

«آیه گفت: مرجان و مادرش دارند خودکُشان می‌کنند.wedding coordinator گرفته‌اند و ـــــ ماه منیر گفت: چی گرفته‌اند؟ آیه گفت: یعنی ـــــ و به شیرین و آرزو نگاه کرد. آرزو از پشت میز ناهار خوری بلند شد. برگزار کنندهٔ عروسی. آیه ادامه داد. آقای ـــــ اسمش یادم نیست. هرجور مراسم‌هایی برگزار می‌کند. عروسی، تولد، ختم»(پیرزاد،۱۳۹۱:۲۱٤).

مرجان اسم غذاها را گفت که یادم نماند. لابد همان چیزهای همیشگی. از به قول نعیم نازیلیا -توضیح داد ـ یعنی لازانیا گرفته تا شیرین پلو و باقالی پلو و از این برههای دسته جعفری توی دهن»(پیرزاد،۱۳۹۱:۲۱٦).

«ماه منیر آیه را بوسید. فدای تو خوشگل! الان دست و رو می‌شوریم و لباس عوض می‌کنیم و می‌برمت دَدَر»(پیرزاد،۱۳۹۱:۲٤٤).

«ماه منیر دم در خشکش زد. خفه شو! به عزیزم توهین نکن. بابای تو ـــــ زنجیر گردن را کشید. بابای تو با من و خانوادهٔ من وصلت کرد. اگر بنگاه دار بود ـــــ زنجیر را کشید. اگر بنگاه‌دار بود ـــــ زنجیر را کشید. من ـــــ زنجیر را کشید. من ـــــ زنجیر پاره شد»(پیرزاد،۱۳۹۱:۲٤۸).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«شیرین خانم که داشت می‌رفت پرسیدم چطور آرزو خانم با شما نیست؟ گفت روزهای با هم بودن گذشته. قد راست کرد دستمال کشید به دسته‌های راحتی. معنا و مدفون حرفش چی بود، نفهمیدم»(پیرزاد،۱۳۹۱:۲۵۶).

۷. حاصل کلام

فقر واژگانی (Underlexicalization) به‌عنوان یکی از شگردهای زبانی و ادبی، با ایجاد نوعی تعارض و پیچیدگی در ارتباط کلامی، مخاطب را ناگزیر می‌سازد تا با کنکاش و تحلیل فعّالانه، روابط معنایی پنهان در بستر اثر را کشف کند. این ویژگی که از منظر نظریهٔ برجسته‌سازی (Foregrounding) قابل بررسی است، نخستین بار توسط راجر فالر معرفی شد و به‌عنوان نوعی انحراف سبکی از هنجارهای زبانی شناخته می‌شود.

رمان عادت می‌کنیم اثر زویا پیرزاد نمونهٔ روشنی از به‌کارگیری آگاهانهٔ این تکنیک است؛ جایی که نویسنده با استفاده از فقرواژگانی در بیست‌وشش مورد، تلاش دارد تا با فاصله‌گذاری معنایی، مخاطب را درگیر فرایند معناسازی کند. این نوع برجسته‌سازی، آن‌گونه که لیچ نیز تأکید می‌کند، کنش‌مند و هدف‌مند است؛ چراکه معنا در غیاب توضیح مستقیم نویسنده و با مشارکت فعّال خواننده شکل می‌گیرد.

پیرزاد در این اثر، جهانی ارتباطی خلق می‌کند که در آن، خواننده به‌عنوان تحلیل‌گر بیرونی در متن حضور دارد؛ بدون آن‌که در جریان مستقیم وقایع مشارکت داشته باشد. در چنین فضایی، فقرواژگانی به‌عنوان ابزاری برای برهم زدن نظم معمول زبان و ایجاد ابهام‌های معنایی، زمینه‌ای را برای کشف، تأمل و واکنش ذهنی خواننده فراهم می‌آورد. در نهایت، این آشفتگی و نارسایی واژگانی، همان ابزار آشکارساز معناست که نویسنده از طریق آن خواننده را به تفکّر و تفسیر فرا می‌خواند.

منابع

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- بستان شیرین، کبری (۱۳۸۲). «تنوع واژگان در دیوان ناصر خسرو»، ***نامهٔ پارسی***، سال هشتم، شماره دوم، صص ۴۹ تا ۷۰.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). ***زبانشناسی و نقد ادبی*** (راجر فالر. رومن یاکوبسن. دیوید لاج. پیتربری)، چاپ سوم، تهران: فرهنگ جاوید.
- پیرزاد، زویا (۱۳۹۱). عادت می‌کنیم، چاپ بیست و هفتم، تهران: مرکز.
- جاهدجاه، عباس؛ رضایی، لیلا (۱۳۹۰). «دایرهٔ واژگان و نقش آن در شتاب روایت شاهنامه»، فنون ادبی، سال سوم، شماره اول، پیاپی چهارم، بهار و تابستان، ۱۳۹۰، صص ۴۷ تا ۶۲.
- سوسور، فردیناندو (۱۳۷۸). ***فردینان دو سوسور***، ترجمهٔ کوروش صفوی، چاپ اول، تهران: هرمس.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). ***موسیقی شعر***، چاپ اول، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). ***نقد ادبی***، چاپ اول، تهران: فردوس.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، جلد اول، چاپ دوم، تهران: سورهٔ مهر.
- عمران پور، محمدرضا (۱۳۸۶). «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر». ***پژوهش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*** (گوهر گویا)، شمارهٔ ۱، صص ۱۵۳–۱۸۰.
- فرشید ورد، خسرو (۱۳۵۵). «واژگان شعر پارسی (نکاتی چند دربارهٔ نقد ادبی)»، ***مجلهٔ دانشکده*** دانشگاه تهران، شماره ۹، بهمن، صص ۹۷–۱۰۴.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۲). ***نظریهٔ ادبی***، معرفی بسیار مختصر، مترجم فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.

- میر عابدینی، حسن (١٣٨٦). ***فرهنگ داستان‌نویسان ایران از آغاز تا امروز***، چاپ اول، تهران: چشمه.
- میلانیان، هرمز و دیگران (١٣٨١). ***زبانشناسی***، مجموعهٔ مقالات، چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- هال، رابرت اندرسن (١٣٨١). ***زبان و زبان‌شناسی***، مترجم محمد رضا باطنی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- هوف، گراهام (١٣٦٥). ***گفتاری دربارهٔ نقد***، مترجم نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر.
- Leech,G.H(١٩٦٩). A Linguistic Guide to English Poetry. N.Y, Longman.
- Wales, Katie (١٩٨٩). A Dictionary Of Stylistics, (Longman,١٩٨٩),p.٤٧.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی کارکردهای بلاغی نماد در شعر اخوان ثالث
(با تکیه بر مجموعهٔ از این اوستا)

نام نویسنده
مشخصات
ایمیل

چکیده

به نظر می‌رسد کلام ادبی، هیچ‌گاه فارغ از نمادپردازی نبوده است، اما وجه غالب کارکردهای نماد در ادوار و در انواع ادبی متفاوت است. در ادبیات کهن، در زمینهٔ مدح و توصیف و تغزل، نماد تا حدی زمینه ساز بلاغت متن است و در ادب عرفانی، ناتوانی زبان معیار در بیان مفاهیم پیچیدهٔ عرفانی از علل گرایش به نمادپردازی است. همچنین در برخی ادوار، پرهیز از بیان صریح افکار و اندیشه‌ها کارکرد اصلی نماد بوده است. در ادبیات معاصر اما به نظر می‌رسد وجوه بلاغیِ مانندِ دغدغهٔ مشارکت خواننده در خلق آثار ادبی، ابهام هنری و غنی کردن جوهرهٔ زیباشناختی آثار ادبی، مهم‌ترین محرک شاعران در گرایش به نمادپردازی است. البته نمی‌توان تأثیر هنری نماد را در متن ادبی به این موارد اندک محدود کرد. این نوشتار می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که نماد با چه روش‌هایی وجه بلاغی شعر اخوان را تقویت کرده است؟ نگارنده در این تحقیق با تحلیل و واکاوی دفتر شعر «از این اوستا»، به این نتیجه رسیده است که نمادگرایی در شعر اخوان در راستای تحقق تخیل و خلاقیت شعری، وحدت ارگانیک و هارمونی شعر، انتقال صادقانهٔ عواطف و انسجام روایی شعر اوست و کارکرد اصلی آن سوق دادن شعر به سمت ابهام و چندمعنایی و ایجاز ادبی است.

واژگان کلیدی: نماد، اخوان‌ثالث، خلاقیت، ابهام، زیبایی‌شناسی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

بلاغت مجموعه شگردهایی است که متن ادبی را از سطح زبان فراتر می‌برد و به ادبیّت می‌رساند. از آنجا که شگردهای بلاغی «هم در آفرینش متن خلاق کارآمد هستند و هم به فرایند خوانش و تحلیل متن یاری می‌رسانند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۰۳)، شناسایی و تحلیل آن‌ها بسیار مؤثر و شایستهٔ توجه است. نماد یکی از شگردهای بلاغی است که علاوه بر نقشی که در ادبیّت کلام دارد، موجب ایجاز سخن نیز می‌شود؛ زیرا در این عنصر، تکیهٔ اصلی بر معنی‌گریزی و ایجاد ابهام از سویی و جمع معانی گوناگون در یک واژه، از سوی دیگر است. در شعر معاصر، شاعران نسبت به بوطیقای شعر تغییر نگرش داده‌اند و با پی بردن به ارزش واقعی ابهام، به شعر و سخن خود عمق بخشیده‌اند. شاعران با کاربرد نماد یا سمبول در شعر، به دنبال خلق بافت و ساختار شعری مبهم،

عمیق، منسجم و تأثیرگذار هستند و می‌کوشند با شرکت دادن مخاطب در آفرینش معنای شعر، شعر را از حالت تک‌معنایی به سوی چندمعنایی حرکت دهند. (پورنامداریان و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۸ ـ ۲۹)

متون نمادین جزء متون نوشتنی و باز هستند زیرا جوهرهٔ هنری و شاخصهٔ ممتاز بودن را در خود دارند. این متون به دلیل ابهام، چندمعنایی و تأویلپذیری، پویایی و ماندگاریشان به مراتب بیشتر از سایر متون است. (بارت، ۱۳۹٤: ٤٦-٥٠) چنان‌که نیما، بنیانگذار شعر نو اعتقاد داشت: «آنچه عمق دارد، با باطن است. باطن شعر شما با خواندن دفعهٔ اول، البته باید به دست نیاید... سمبل‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد... سمبل‌ها را خوب مواظبت کنید. هر قدر آن‌ها طبیعی‌تر و متناسب‌تر باشند، عمق شعر شما طبیعی‌تر خواهد بود» (یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۳۳ ـ ۱۳٤).

نماد از شاخصه‌های سبکی شعر معاصر است و نقش و تأثیر آشکاری در ساختار هنری شعر پس از نیما دارد. «سمبولیسم در شعر معاصر ایران، با نیما آغاز می‌گردد. او تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسوی و مطالعهٔ آثار آنان، برخی از ویژگی‌های سمبولیسم را وارد شعر فارسی کرد. بیتردید جدا از غزل‌های عارفانه، ابهام شعری با کوشش نیما بود که در شعر فارسی، به معنای حقیقی کلمه، راه یافت» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۲۹) نیما با عقیده به جریان طبیعی بیان و نیز تعهّد شعر در بیان حقایق اجتماعی، استفاده از سمبل را در خدمت واقعیت‌های زندگی و حفظ جریان طبیعی در خلاقیت شاعرانه به‌کار می‌گیرد. این شیوهٔ بیان بعدها توسط اخوان و شاملو به اوج زیبایی شعری خود رسید و راه و سبک نیما نهادینه شد. «اولین تجربه‌های شعر سمبلیک اجتماعی علاوه بر نیما، در شعر نادرپور، شاهرودی، نصرت رحمانی و دیگران هم دیده می‌شود ... در دوره‌های بعدی، شاعرانی مثل اخوان ظهور می‌کنند و بر مدار همین گرایش شعری حرکت می‌کنند» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۳٥٤). اخوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران معاصر و از پرچمداران شعر نمادین است. وی با بوطیقای شعر و نظریهٔ نیما آشنا بود و همچنین مقاصد و مزایای زبان نمادین را به خوبی می‌شناخت، به همین سبب می‌کوشید تا وقایع و مسائل سیاسی و اجتماعی شعر خود را در لفافهٔ زبان نمادین بپیچد. این زبان نمادین سبب شده است تا در کنار رعایت تعهد و التزام به وقایع موجود، ادبیت کلام وی نیز حفظ شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

این نوشتار با هدف بررسی و تبیین کارکرد و نقش‌های نماد در شعر اخوان، مجموعهٔ «از این اوستا» را به‌عنوان نمونه برگزیده و واکاوی کرده است. این مجموعه، دربردارندهٔ سروده‌های شاعر در فاصله سال‌های ۱۳۳۹ تا ۱۳٤٤ شمسی است. در این اثر، زبان اخوان معتدل‌تر شده و میان زبان و معنا هماهنگی بیشتری دیده می‌شود. این دفتر، چهارمین دفتر شعری اوست. این اثر را اوج کمال و پختگی شاعر دانسته‌اند. (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ٥٥٥) «در از این اوستا، پخته‌ترین و پرداخته‌ترین شعرهای اخوان را می‌توان خواند. اشعاری که هم از نظر زبان و بیان و هم از لحاظ شکل و شگرد و هم از اعتبار حالت و فضا در نهایت انسجام و استحکام و حاکی از اوج اقتدار شاعر و نمونهٔ کامل شیوهٔ سخنسرایی اوست» (حقوقی، ۱۳۸۰: ۱٤٦).

۱ - ۱. پیشینهٔ تحقیق

تحقیق در نمادگرایی و انواع آن در ادبیات فارسی در دهه‌های اخیر بسیار مورد توجه منتقدان ادبی بوده و آثار زیادی در این زمینه پدید آمده‌است اما بحث کارکرد نمادها کمتر مورد توجه قرار گرفته است و تحقیقات اندکی در این زمینه وجود دارد. سلطانی و ویسی (۱۳۹٦) در مقالهٔ «کارکرد زیبایی شناختی نماد در دیوان سنایی» کوشیده‌اند نشان دهند زیبایی آفرینی نماد در دیوان سنایی، حاصل خلاقیت و خیال انگیزی، ابهام و چندمعنایی، اتحاد تجربه و تصویر است.

مبحث کارکردهای نماد در شعر معاصر نیز تقریباً مغفول مانده است. حسینی کازرونی و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «ماهیت و کارکرد تصویر نمادین در شعر نیما» با بررسی نمادهای شعر نیما کارکرد اصلی تصاویر نمادین در شعر نیما را عینیت بخشی به دغدغه‌های اجتماعی شاعر و القای حس و عاطفه در شعر دانسته‌اند.

در باب نمادگرایی در شعر اخوان نیز پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است. اگرچه مرتضوی و شوقی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نمادپردازی در شعر اخوان ثالث» و محمد خاکپور (۱۳۹۲) در مقالهٔ «زبان نمادین اخوان، محملی برای ارتقای قوت بیان و تأثیر در ذهن مخاطب» در ضمن تحلیل‌های خود گاهی به نقش نمادها اشاره‌ای کرده‌اند ولی در پژوهش مستقلی به تحلیل کاکردهای نماد در شعر او پرداخته نشده است.

۲. رویکرد سمبولیست‌ها و نمادگرایان

اگرچه ریشهٔ سمبولیسم را باید در زمان‌های بسیار گذشته در حقایق دینی، تعالیم آسمانی و فرهنگ اساطیری جست اما مکتب سمبولیسم در سال ۱۸۸۰ با فلسفه ایدآلیسم در فرانسه شیوع پیدا کرده بود؛ فلسفه‌ای بدبین و اسرارآمیز که در شعرای سمبولیست تأثیر بسیاری گذاشت و آن‌ها را در عالم تخیّلات و رؤیای اسرارآمیزی وارد کرده بود. آن‌ها همه چیز جهان را با دید مبهم و غیر مشخّصی می‌نگریستند و می‌خواستند با زمزمه‌های آرام و مبهمی که به قول ورلن شبیه به «موسیقی بی‌سخنی» بود، تخیلات مبهم خود را مجسم کنند. به وجود آمدن مکتب سمبولیسم در حقیقت مبارزه‌ای با پیروان مکتب «پارناس» بود. این مکتب ادبی در نیمه دوم قرن نوزدهم در فرانسه به رهبری ویکتور هوگو با شعار «هنر برای هنر» تشکیل شد. این مکتب هدف از هنر را رسیدن به کمال زیبایی می‌دانست و بر عدم نفوذ ذهنیت و احساسات شخصی در اثر هنری تأکید می‌کرد. نمادگرایان در پی تغییر این وضعیت برآمدند و توجه به درونیات را سرلوحهٔ کار خود قرار دادند. آنان اعتقاد داشتند که هر کسی می‌تواند فهمی مستقل از یک اثر هنری داشته باشد و بر تألیف آثاری همت گماشتند که بتوان از آن، تأویل‌های گوناگونی به دست داد و خواننده با توجه به وضعیت روحی و روانی خود و نیز طرز تفکر و زندگیاش آن را تفسیر کند (کسیخان، ۱۳۸۲: ۵۵).

از دید آنان شعر تظاهری از حالات روحی است. برای آن که تخیل بتواند در عرصهٔ پهناوری وارد شود باید با حقیقت و واقعیت، قطع رابطه کند و از حدود سنن و قواعد روشن و صریح که تخیّل را محصور و محدود می‌کند خارج شود؛ بنابراین اصل، باید خطوط و حدود را مبهم ساخت تا دامنهٔ تخیّلات وسیع‌تر شود؛ بنابراین به عقیدهٔ آنان باید قواعد کلاسیک‌ها و سنن آنان را برهم زد (ورلن، ۱۳۳۳: ٤٦٥).

شاخصه‌های عمدهٔ مکتب سمبولیسم عبارت‌اند از:

۱. ابهام: شعر سمبولست‌ها الزاما با نوعی گنگی ذاتی همراه است. آنان از طریق به کارگیری نمادهای بی‌توضیح، سعی در ابهام عمدی کلام دارند. «آندره ژید در مقدمه یکی از آثار خود به نام «پالود» چنین نوشت: پیش از آن که اثرم را برای دیگران تشریح کنم، مایلم که دیگران آن را برای من تشریح کنند» (سیدحسینی، ۱۳۸۰: ٥٤٣).

۲. حذف قواعد وزن و قافیه: «سمبولیست‌ها وزن و قافیه را در بیان افکار و عواطف انتزاعی و ذهنی، قید و بند می‌پنداشتند. به همین سبب در وزن و قافیه شعر سنتی تعدیل‌هایی به وجود آوردند و زمینه را برای ایجاد شعر آزاد و منثور فراهم کردند» (همان: ٥٤٤).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۳. یکسانی شعر و موسیقی: «از نگاه نمادگرایان، شعر و موسیقی یکسان است زیرا به نظر آنان گرایش تمامی هنرها، رسیدن به وضعیت موسیقی است. آنان ابهام گنگی و سیلان موسیقی را مورد نظر داشتند. تا جایی که پل‌والری در تعریف سمبولیسم می‌گوید: سمبولیسم یعنی تمایل چند شاعر به این که مال خود را از موسیقی پس بگیرند» (چدویک، ۱۳۷۵: ١٤).

٤. القا: شاعران سمبولیست، به دنبال القای افکار و عواطف انتزاعی خود از طریق شعر به خواننده هستند. «شاعرانی چون رمبو، بودلرو ورلن یکی از اهدافشان این بود که عواطف و برداشت‌هایشان را نه توصیف، بلکه القا کنند. رمبو هیچ‌گاه ماهیت جهانی آرمانی خود را تحلیل نمی‌کند، بلکه فقط آن را به خواننده القا می‌کند» (همان:٤١).

اگرچه سمبولسیم به‌عنوان یک مکتب ادبی از اروپا آغاز شده است، اما ردپای آن در ادبیات کلاسیک فارسی نیز آشکار است. در دوره‌های نخست ادبیات کهن فارسی، به دلیل بینش برونگرایانه شاعران و نویسندگان به زندگی، نمادپردازی نادر بود؛ اما با رواج ادبیات صوفیّه، نمادگرایی رونق یافت و رو به گسترش نهاد. در آغاز ابن سینا و سهروردی و بعدها سنایی، عطار، مولوی و حافظ در بیان افکار و اندیشه‌های عرفانی از سمبل و رمز بهره بردند.

سمبولیسم در شعر معاصر ایران، با نیما آغاز می‌گردد. او تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسوی و مطالعه آثار آنان، برخی از ویژگی‌های سمبولیسم را وارد شعر فارسی کرد. سمبولیسم اجتماعی جریانی است که از آن با عنوان «شعر نو حماسی و اجتماعی» نیز تعبیر می‌شود. در این جریان، شاعرانی حضور دارند که برخلاف شاعران جریان شعر رمانتیک عاشقانه و فردگرا و تغزلی دهه‌های بیست و سی، عمدهٔ توجّه آن‌ها به مسائل سیاسی، اجتماعی و مشکلات و آرمان‌های مردم است. شعر شاعران این جریان از پشتوانهٔ نوعی درک و دریافت فکری و فلسفی برخوردار است. همچنین اعتقاد این شاعران به تعهّد و التزام در برابر جامعه و اصول انسانی و اخلاقی، شعر این شاعران را از اشعار غیرمتعهّدانه و فردگرایانه و تغزلی افراطیون جدا می‌کند. شعر این جریان «نوعی شعر نیمایی است با محتوای اجتماعی و فلسفی و روشنبینانه؛ شعری که هدف آن بالابردن ادراک و بینش هنری و اجتماعی است و غالباً پیامی اجتماعی و انسانی در آن بازگو می‌شود...؛ شعری که هم با احساس خواننده سروکار دارد و هم با ادراک و اندیشهٔ او در تماس است و می‌خواهد خواننده چشم و گوش خود را باز کند و همه چیز را ببیند و حس کند. از این رو مسئلهٔ فرد از میان می‌رود و هرچه هست اجتماعی است. در این نوع شعر حتّی عشق که نوعی گرایش فردی است جنبه و روح اجتماعی پیدا می‌کند» (زرینکوب، ۱۳۵۸: ۱۲۳-۱۲٤).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ جرداد
www.anjomanfarsi.ir

اگرچه جامعه‌گرایی و توجّه به دردها و آمال و آرمان‌های مردم از عهد مشروطه وارد شعر فارسی شده است امّا حلّ و هضم کردن این مسائل در شعر و یافتن زبان و شیوهٔ بیان و شکل و قالب هنری و مناسب برای طرح آن‌ها و تبدیل کردن آن «شعارهای اجتماعی و سیاسی» به «شعر اجتماعی و سیاسی» کاری است که نیما و پیروان راستین او موفّق به انجام آن شدهاند (شمیسا و حسینپور، ۱۳۸۰: ۳٤).

۳. تعریف نماد

نماد معادل واژهٔ «سمبول» (symbol) است. سمبول، واژه‌ای یونانی است که از فعل «سوم بولون» به معنای چسباندن دو قطعهٔ مجزا به هم مشتق شده است (سیدحسینی،۱۳٦۳: ۵۳۸). نماد نمایندهٔ چیز دیگر است، این نماینده بودن نه به علت شباهت دقیق میان دو چیز، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی و قراردادی است (پورنامداریان، ۱۳٦٤: ۹). اصطلاح نماد

به‌عنوان یک اسم عام، مفهوم بسیار وسیعی دارد، چنانکه می‌توان از آن برای توصیف هر شیوهٔ بیانی استفاده کرد که به جای اشارهٔ مستقیم، موضوعی را غیرمستقیم و به واسطهٔ موضوعی دیگر بیان می‌کند. (حسینی، ۱۳۶۹: ۳۹)

«آنچه ما آن را نماد می‌نامیم یک اصطلاح است. یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمره، دارای معانی متناقض نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست...بنابراین یک کلمه یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبهٔ «ناخودآگاه» گستردهتری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح دادهشود و هیچکس هم امیدی به انجام این کار ندارد. هنگامی که ذهن ما مبادرت به کنکاش در یک نماد می‌کند به انگارههایی فراسوی خرد دست می‌یابد» (یونگ، ۱۳۸٤: ۱٦).

نماد اساساً مبهم و چندپهلو و چندمعناست و با موضوعاتی جزئی مفاهیمی کلی را بیان می‌کند از این رو گفته‌اند: «اشیاء فقط شئ نیستند، نمادهایی از شکل‌هایی آرمانی‌اند که در پس آن‌ها پنهان‌اند.» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۷) فون هومبلت نیز در این باره می‌گوید: «اندیشه در نماد دست‌نایافتنی می‌شود و این را باید امتیاز سخن نمادین دانست نه کاستی آن» (احمدی، ۱۳۷۵: ۲۹۳/۱) بنابراین کانون اصلی نماد همان عنصر پوشیدگی و خفاست. ادونیس نیز دربارهٔ ماهیت نماد، ضمن تأکید بر مسئلهٔ خفا در نماد، می‌گوید: «رمز برای خواننده این فرصت را فراهم می‌کند تا به چیزی دیگر و آن سوی متن بیندیشد؛ بنابراین نماد قبل از هر چیز، مفهوم نهفته و القایی کلمه است که پس از خوانده شدن شکل می‌گیرد و همچون شعله‌ای است که فرصت نامحدود دیدن جهان را برای ذهن فراهم می‌آورد» (آدونیس، ۱۹۸٦: ۱٦۰).

برخی منابع برای نماد در ادبیات تعریف خاصی قائل شده‌اند: «نماد تنها به یک کلمه یا یک سری کلمات اطلاق می‌شود که بر شئ یا واقعه‌ای دلالت می‌کند که آن هم به‌نوبهٔ خود دال بر چیز دیگری است یا فراتر از خود دارای مرجع‌های مختلفی است» (ایبرمز، ۱۳۸٦: ٤۹۲). «موقعیت نماد در ادبیات قدری فرق می‌کند. نمادهای ادبی مانند نمادهای دیگر، برای همه مردم قابل درک نیست. مفاهیم این نمادها معمولاً بستگی به زمینهٔ کاربردی آن‌ها دارد. گاهی خاستگاه نماد، رشته به خصوصی از علوم است؛ مانند مکتب روانکاوی فروید، اما در مواردی، نمادها خاستگاه معینی ندارند و بیشتر تابع ذهنیات و طرز تلقی شاعر و نویسنده هستند. درعین‌حال بهترین نمادها در آثار ادبی با استعانت از قدرت خلاق نویسنده و شاعر به وجود می‌آید و راجع به موضوعی که باعث خلق نماد شده است مفهوم مؤثرتری می‌یابد» (داد، ۱۳۷۵: ۳۰۱).

نماد در زمرهٔ صور خیال قرار دارد، مانند استعاره بر محور تشبیه استوار است؛ هرچند که دریافت این مشابهت به دشواری صورت می‌گیرد، از لحاظ پیچیدگی و ابهام نیز پس از استعاره قرار می‌گیرد زیرا در نماد از توان و ظرفیت معنایی و مفهومی لفظ، بسیار بیشتر از استعاره استفاده می‌شود. در واقع نماد چیزی است که با توجه به ظرفیت ذهن و استعداد مخاطب، توان ایجاد معنی دارد و خواننده یا شنونده با توجه به ظرفیت ذهنی و زبانی خود می‌تواند به صورت دائم از آن، معنی و مفهوم تازه دریافت کند؛ زیرا نماد علاوه بر معانی قراردادی خود، تداعی‌کنندهٔ معانی دیگری حتی معانی متناقض نیز هست.

در برخی منابع برای پیوند دادن سنت عرفانی و سمبولیسم، اصطلاح رمز را به جای سمبول به‌کار برده‌اند. «رمز چون در ناآگاهی پدید می‌آید یا ناآگاهی در پدید آمدن آن دخالت دارد به‌ظاهر استعارهٔ بدون قرینه و ناپیدا علاقه می‌نماید، اما در واقع استعاره نیست؛ زیرا استعاره از معنی‌اندیشی و بنابراین حضور آگاهی جدا نیست درحالی‌که رمز نه حاصل آگاهی و معنی‌اندیشی است و نه به تبع آن برای معنایی واحد و معین به‌کار رفته است. رمز، وحدت نشانه و معنی است به طوری که نه معنی بدون رمز و نه رمز بدون معنی،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

قائم به ذات خود است. به قول ویشر: «معنی مثل قند که در آب حل شده باشد در همهٔ ذرات آب حضور دارد اما آن را به‌عنوان تکه قند دیگر نمیتوان یافت» (پورنامداریان، ١٣٧٧: ٢١٦).

طبقه‌بندی نمادها امری نسبتاً دشوار است. «تمامی طبقه‌بندی نمادها تا امروز ناکامل بوده است مگر به منظوری، در بیان مطلبی خاص. چندوجهی‌گری نمادها این عمل را دشوارتر می‌کند.» (شوالیه، ١٣٧٨: ج ١: ٦٥) در یک تقسیم‌بندی کلی غربی‌ها نمادها را به دو گروه عمومی و خصوصی تقسیم کرده اند. یونگ نمادها را به دو گروه طبیعی و فرهنگی تقسیم کرده است. (یونگ، ١٣٨٤: ١٣٤) چارلز چدویک هم دو نوع نمادگرایی انسانی و آرمانی را از هم تفکیک کرده است. (چدویک، ١٣٧٥: ١١) از دید بلاغیون جدید نیز در بافت شعر نمادین، سه نوع نماد قابل شناسایی است: نماد خرد، نماد کلان و نماد اندامیک (فتوحی، ١٣٩٠: ١٩٧).

٤. علل گرایش به نماد

نیاز بشر برای بیان افکار پیچیده‌تر خود و نیاز به اختصار و فشردگی در بیان، او را واداشت تا دست به خلق نظام‌های نمادین بزند. نمادپردازی یکی از قدیمی‌ترین اسلوب‌های بیان است و ظرفیت بیانی گستردهٔ آن دلیل اصلی گرایش به آن در طول تاریخ بوده است.

مهم‌ترین عامل گرایش شاعران معاصر به نماد، غنیکردن جوهر هنری آثار ادبی است؛ به این معنا که گستردگی حوزهٔ مفهومی و توان بی‌مانند تداعی‌انگیزی نماد و افزونی امکانات و قابلیت‌های معنایی در لفظی اندک، تناسب کامل با حقیقی‌ترین و اصیل‌ترین غرض هنر، یعنی ابهام دارد (پورنامداریان و خسروی، ١٣٨٧: ١٤٨). شناخت معنای نمادین واژه‌ها بدون در نظرگرفتن متنی که در آن به کاررفته است میسر نیست بلکه لازم است واژه درون متن و فضای پیرامونش بررسی شود. شعر نو در دورهٔ معاصر با استفاده از ظرفیت‌های نهفتهٔ کلمات نمادهای بسیاری را به حوزهٔ ادبیات وارد کرده و بدین طریق گامی بزرگ در ایجاد هاله‌های معنایی و تأویلی که منجر به ابهام در شعر می‌شود برداشته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ـ ١٣١ اردیبهشت ـ ١ خرداد ١٤٠٤

شرایط حاکم بر جامعه می‌تواند شاعران را مجبور به پوشیده‌گویی کند. بیان مستقیم مسائل و پدیده‌های اجتماعی، شعر را از عنصر هنری و ادبی تهی خواهد کرد؛ بنابراین شاعران معاصر در پی شیوه‌ای بودند که با بیان مسائل اجتماعی، از غنای ادبی و هنری شعر آنان کاسته نشود. در نتیجهٔ چنین دیدگاهی مکتب سمبولیسم مطرح شد. «شعر سمبولیک معمولاً برخوردار از برترین و گسترده‌ترین مایه از ابهام و سایه‌روشن هنری است. هم از این روست که مخاطب در این نوع شعر بیش از هر شکل و شیوهٔ بیانی دیگری از آزادی تأویل متن یا شرکت در آن بهرهمند است، البته نه در حدّ ارادهٔ مفاهیمی مخالف یا مغایر با مراد گوینده، بدین معنی که در هر شعری از این گونه علایم یا قراینی هست که چونان قطبنما، جهتگیری دید و داوری شعر شاعران را در قبال پدیدارها و امور مطرح شده در شعر نشان می‌دهد و مخاطب را در مسیر نگاه و کیفیت عواطف شاعر هدایت می‌کند». (حمیدیان، ١٣٨٣: ١٤٢)

ابهام‌آفرینی و عمق‌بخشی و جستن راهی برای غنای جوهر هنری و ادبی آثار، از مسیر نمادپردازی و نمادآفرینی یا آشنایی‌زدایی از نمادهای پیشین ممکن می‌شود. (پورنامداریان و خسروی، ١٣٨٧: ١٤٨)

نماد ظرفیت بیانی گسترده‌ای دارد و برای بیان عواطف و تجربه‌های جدید مناسب است. مفاهیم اطراف ما از کلمات بیشترند بنابراین استفاده از نماد که از گستردگی مفهومی برخوردار است، می‌تواند در این امر مفید باشد. کاربرد نماد سبب مقدم شدن عینیت بر ذهنیت می‌شود (حمیدیان، ١٣٨٣: ١٤٥). شاعر با استفاده از ظرفیت نماد، ناخودآگاه را در آفرینش شعر شرکت می‌دهد. کاربرد نماد رویگردانی از بدیهیات و گرایش به خصوصیسازی زبان و ادراک و میل به امور دور از دسترس است (فتوحی، ١٣٩٠: ١٦٢).

۵. کارکردهای نماد

در بلاغت، نماد از صورت‌های خیال به شمار می‌آید و یک پدیدهٔ زبانی است و ویژگی‌های آن عبارت است از: «گنگی ذاتی، اتحاد تجربه و تصویر، چندمعنایی یا بیمعنایی، اشتمال بر معرفت شهودی، تناقضنمایی، تأویلپذیری» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱٦٤). تصویر نمادین با داشتن این ویژگی‌ها، نقش و کارکردهای متعددی نیز در زیبایی‌آفرینی متن ادبی ایفا می‌کند که براساس این نقش‌ها جایگاه آن در تفکر و ادبیات و فرهنگ مشخص می‌شود. در ادامه به مهم‌ترین کارکردهای بلاغی که تصویر نمادین در متن ادبی دارد اشاره و نمونه شعرهایی از مجموعهٔ «از این اوستا» به‌عنوان نمونه واکاوی و تحلیل می‌شود.

۵ ـ ۱. ابهام و تکثر معنا

یکی از خصوصیات نماد تعمیم‌پذیری آن به مفاهیم و معانی متعدد و متنوع است همین ویژگی و داشتن محتوای پنهان سبب می‌شود نمادهای ادبی گنگ و مبهم به نظر برسند. یونگ می‌گوید: «نماد هیچ چیز را توضیح نمی‌دهد فرد را به سوی مفهومی گسیل می‌دارد که این مفهوم در ماورا هم غیر قابل ادراک است و یا ابهام پیش فرضی دارد» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۳٤).

ابهام به معنای پیچیدگی، گنگی، نامفهوم بودن و همچنین به معنای ایهام، دوپهلویی و چندمعنایی است (حقشناس، ۱۳۸۷: ۳۸) ابهام، از نظر بیشتر قدما یکی از عیوب متون ادبی شمرده می‌شد چراکه اعتقاد آنان بر این بود که از مهم‌ترین شاخصه‌های متن، دلالت بر معنای واحد و ثابت است. بر این اساس آنان ابهام را برابر با «تعقید معنوی» می‌دانستند که عبارت بود از «کاربرد مجازهای ناشناخته و دور از ذهن، کنایات بعیده که انتقال معنی و دریافت آن را دشوار کند و یا موجب عدم قطعیت معنی شود» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۱)؛ اما برخی از قدما نیز، ابهام - به معنای تکثر معنایی- را از عوامل بلاغت شمرده‌اند. ابوهلال در کتاب الصناعتین، شعر فاقد غموض (ابهام) را پست و نازل می‌داند (عسگری، ۱۳۲۰: ٤۸). از نظر جرجانی نیز اگر معنای ثانوی در اثری دیریاب باشد و درک آن پس از تلاش و تأمل در متن به دست آید ارزش ادبی متن بیشتر خواهد شد (جرجانی، ۱۳٦٦: ۸۵). یحیی بن حمزه علوی نیز معتقد است: معنی چون در کلام مبهم آید، بلاغت آن می‌افزاید و اعجاب و فخامت پیدا می‌کند، زیرا گوش وقتی متوجه ابهام شود، شنونده به راه‌های مختلف رود (العلوی، ۱۹۱٤: ۲/۸۷).

ویلیام امپسون (۱۹۰٦-۱۹۸٤) با انتشار کتاب «هفت نوع ابهام»، تحقیق گسترده‌ای دربارهٔ ابهام انجام داد. او در حقیقت هفت شیوهٔ ایجاد ابهام را معرفی کرده و کوشیده تا نشان دهد ابهام باعث محدودسازی شعر، عدم وضوح و عدم دقت آن نمیشود بلکه بر پرمایگی و غنای شعر می‌افزاید (رک. داد، ۱۳۷۱: ذیل ابهام و کادن، ۱۳۸۰: ۲۱).

نیمایوشیج معتقد بود: «کنه اشیا جز ابهام چیزی نیست. انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد.» (یوشیج، ۱۳٦۸: ۱٦۷) یک صورت زبانی می‌تواند در آنِ واحد معناهای متفاوتی را انتقال دهد. در تصویر نمادین شاعر از این قابلیت زبان بهره می‌گیرد و از این رهگذر کلام خود را مبهم و با نوعی از معنیگریزی و در هاله‌ای از گمان بیان می‌کند و در حقیقت راه را بر تأویل و خوانش‌های متفاوت و گاه متضاد می‌گشاید.

شاعرانی که به مسایل سیاسی و اجتماعی می‌پردازند ناگزیرند شیوه‌ای در پیش گیرند که از آسیب در امان باشند. در میان شاعران معاصر اخوان تا حدودی بیشتر از دیگران به روایت مسایل سیاسی اجتماعی می‌پردازد و اغلب این روایت‌ها را با زبانی نمادین بیان می‌کند. او دلایل روی آوردن به ابهام و دوری از تصریح را اینگونه بیان کرده است: «زمانه ما را وادار می‌کند که گهگاه از صراحت دور

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

باشیم و به رمز و سمبل بپردازیم» (دستغیب،۱۳۸۵: ۳۵). نیز گفته‌است: «ذهن ما در عرض سال‌های گذشته، به پوشیده‌کاری گرایش کرده بود، به اصطلاح یک حالتی که حرفمان را پس و پشت هزار استعاره و ایهام و ابهام بپوشانیم تا بتوانیم حرفمان را بزنیم» (کاخی، ۱۳۷۱: ۲۲۹).

نماد را در شعر اخوان از جهت وضوح و ابهام به دو دسته می‌توان تقسیم نمود. نمادهای صریح و نمادهای غیرصریح. نمادهای صریح آنهایی است که یا قبلاً در شعر به‌کار رفته‌اند و یا بافت کلام به گونه‌ای است که مخاطب برای دریافت معنای پنهان آن نیاز چندانی به تفکر و تعمق ندارد. در مقابل، نمادهای غیرصریح، نمادهایی هستند که یا خود اخوان مبدع آن‌هاست و یا در دستگاه فکری او تغییر کرده و با دگردیسی معنایی وارد شعرش شده‌اند و به همین دلیل ظرفیت چندمعنایی خوبی برای تأویلپذیر کردن متن دارند. البته برخی از همین نمادهای غیرصریح نیز توسط خود شاعر در متن شعر رمزگشایی شده و پرده از ابهام آن‌ها برداشته شده‌است.

در مجموعهٔ «از این اوستا»، نمونه‌های زیادی برای این کارکرد نماد قابل بررسی است شعرهایی مانند کتیبه، قصه شهر سنگستان، مرد و مرکب، سبز و ... با قابلیت‌های زیاد تأویلپذیری و دلالت‌های چندگانه، دارای ابهام هنری هستند و خوانش‌های متفاوت و گاه متضادی از آن‌ها ارائه شده‌است. برای نمونه در شعر «آنگاه پس از تندر»، تندر از بعدی «در کابوس و ارادهٔ منگ و ناتوان شاعر، همان روزگار و شاید تاریخ ما را به صورت نمادین و شطرنج و مرگ و خون و نابودی و تاریکی، نشان می‌دهد» (آتشی، ۱۳۸۲: ۹۶). همچنین می‌توان این واژه را نمادی از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ دانست که باعث دگرگونی اوضاع و منزوی شدن رهبران و مبارزان سیاسی شد.

نمادها صریح نیستند و قابلیت تأویل متعدد دارند:

... آن‌گاه اسب مرده‌ای را از میان کشته‌ها برداشت،/ با آن کنار آسمان بین جنوب و شرق،
پرهیب و هایل لکه ابری را نشانم داد، گفت:/ «آنجاست».
پرسیدم:/ «آنجا چیست؟»/ نالید و دستان را به هم مالید./ من باز پرسیدم.
نالان به نفرت گفت:/ «خواهی دید»./ ناگاه دیدم
آه گویی قصه می‌بینم/ ترکید تندر، برق/ بین جنوب و شرق/ ... (از این اوستا: ۴۷)

گرچه اشارات و نشانه‌های پنهان و پیدای موجود در متن، خواننده را به مقصود اصلی شاعر نزدیک می‌کند، اما همچنان مخاطب در فضایی مبهم قرار دارد. باید توجه داشت شاعر علاوه بر اغراض هنری، برای ایجاد ابهام در این شعر، به نوعی پوشیدهگویی آگاهانه روی آورده است. توجه به تاریخ سرایش شعر و شرایط اجتماعی و سیاسی آن روزگار این فرض را تقویت می‌کند.

در شعر «قصهٔ شهر سنگستان» نمادهای متعدد درون متنی حول نماد مرکزی شهر سنگستان که نمادی برگرفته از اسطوره‌ها و بیرون از متن است، ساخت منسجم شعر را تشکیل دادهاند. این اسطوره برساختهٔ ذهن اخوان نیست و در آثار پیش از او موجود است اما شکل روایت و پرداخت هنری اخوان به این تصویر، تشخص و برجستگی خاصی داده و مفاهیم عمیق و گسترده‌ای به آن بخشیده‌است. به‌ویژه که بستر تاریخی و اجتماعی سرایش شعر زمینهٔ تأویلپذیری شعر را مضاعف می‌کند. از ویژگی‌های بارز این نماد ابهام و چندصدایی بودن آن است که خوانش و واکاوی متن شعر به‌خوبی مؤید این مدعاست. اخوان خودش به آگاهانه بودن ابهام و تکثر معنایی در این شعر اشاره کرده است: «شعر قصهٔ شهر سنگستان عوالم دیگری را نشان می‌داد. یک یأس به اصطلاح باز

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

هم نه علی الاطلاق، اما به هر حال من سؤال را در افکار مخاطبان خود و آن‌ها که توان فهمش را دارند باقی گذاشتم. در آن منظومه در پایانش جزم نگفته‌ام آری، نیست. بلکه گفته‌ام آری نیست؟» (کاخی، ۱۳۷۱: ۳۵۳).

.../ حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد.

-غم دل با تو گویم، غار!/ بگو آیا مرا امید رستگاری نیست؟

صدا نالنده پاسخ داد: آری نیست؟ (از این اوستا: ۲۷)

شعر «مرد و مرکب» هم یکی دیگر از اشعاری است که اگرچه راوی یکی از رویدادهای مهم تاریخ معاصر ایران است، اما شاعر با استفاده از قابلیت پوشیدهگویی و پرهیز از صراحت بیان در نمادپردازی موضوع را در هاله‌ای از ابهام هنری بیان کرده و توانستهاست هم به اغراض هنری دست یابد و گرفتار شعارزدگی نشود، هم رسالت اجتماعی خویش را ادا کند. اخوان می‌گوید: «من وقتی قصهٔ مرد و مرکب را می‌گفتم در آن بسیار چیزهایی که آن زمان مطرح بود آوردم و صورت بیانی براش پیدا کردم. آن صورت بیان را اگر می‌خواستم صریح بگویم، اولاً بیمزه می‌شد، ثانیاً بعضی دردسرها بود چنان که بعداً هم شد» (کاخی، ۱۳۷۱: ۳۵۲).

۵ - ۲. نماد جلوه‌گاه خلاقیت و تخیل

بنیاد زیبایی و شعر تخیل است. خیال، از نظر قدما قوه‌ای جسمانی بود و از نظر ارسطو خیال به‌عنوان یک حالت ادراکی واسط میان ادراک حسی و عقل درنظر گرفته شده است (ارسطو، ۱۳۶۹: ۵۳). ملاصدرای شیرازی تخیل را حرکت نفس در محسوسات دانسته است همچنان که حرکت نفس در معقولات را تفکر نامیده است. گروهی گفته اند تخیل توانی است در ذهن بشر که باعث به وجود آمدن ایماژهای بصری می‌شود. برخی نیز معتقدند تخیل، معادلی شاعرانه برای شهود صوفیانه است (مدرسی، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

به طور کلی خیال به قوه خاصی اطلاق می‌شود که جامع است بین محسوساتی که دارای شکل و صورت اند و معقولاتی که شکل و صورتی ندارند؛ بنابراین «صور خیالی، هرچند از معرفتی فاقد صورت سرچشمه می‌گیرند، ولی به صورت حسی، ادراک می‌شوند یا معانی ای را متجلی می‌سازند که حقایق فراحسی هستند.» (چیتینگ، ۱۳۸٤: ۸۹)

تخیل قوه‌ای ذهنی در بشر است که از ذهن، اراده و حافظه متمایز است و مشاهداتی را که به مغز خطور می‌کند تشکل می‌بخشد و تفکیک می‌کند. کالریج معتقد است انسان دارای دو نوع تخیل است تخیل اولیه و تخیل ثانویه. تخیل اولیه حاضر ساختن امور مفرد در ذهن است و تخیل ثانویه مخصوص هنرمندان است و در مرحله‌ای فراتر از تخیل اولیه است. تخیل ثانویه ترکیب امور مفرد و آفرینش تصویر جدید است. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱٤٥)

نماد خلاقیتی مبتنی بر تخیل ثانویه قلمداد می‌شود که فراتر از معنای قراردادی، گستره‌ای از معانی و تفاسیر خیالانگیز را به صورت آگاهانه بازآفرینی می‌کند و شاعر برای روایت تجربهٔ خود از آن بهره می‌گیرد. این قابلیت نماد در شعر اخوان در نمادهای شخصی و ابداعی و نمادهای اسطوره‌ای او دیده می‌شود. «اخوان ثالث به اغلب احتمال برخی از شعرهای درخشان و حالتمند و مؤثر و صمیمانه خود را در لحظات اوج بی‌تابی‌ها نوشته است. همان لحظاتی که پر از فر بی خویشی است. لحظاتی که خطابش همه جان است و جان. کرک جان خوب می‌خوانی! گاهی که به تماشای چگوری چنگش در جگر افکنده شده است، آنگاه که اشباح سیاه را می‌بیند و...» (حقوقی، ۱۳۸۰: ۱۰) شعر «آنگاه پس از تندر»، «نماز» و «سبز» که از تصاویر سوررئالیستی و عجیب بهره مندند، نمونههایی موفق از این کاکرد نماد در مجموعهٔ «از این اوستا» است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.gilanfarsi.ir

برای نمونه در ادامه شعر سبز بررسی می‌شود.

با تو دیشب تا کجا رفتم./ تا خدا و آن سوی صحرای خدا رفتم.

من نمیگویم ملایک بال در بالم شنا کردند،/ من نمیگویم که باران طلا آمد،

با تو لیک ای عطر سبز سایه پرورده،/ ای پری که باد می‌بردت/.../

تا بهار سبزه‌های عطر/ تا دیاری که غریبه‌اش می‌آمد به چشمم آشنا، رفتم./.../

خانه ات آباد ای ویرانی سبز عزیز من،/ ای زبرجدگون نگین خاتمت بازیچهٔ هر باد

تا کجا بردی مرا دیشب،/ با تو دیشب تا کجا رفتم. (از این اوستا، ۷۶-۷۸)

تأمل در این شعر مخاطب را با ابهام روبه‌رو می‌کند شاعر تصویری پارادوکسی از اختیار و بیاختیاری خویش در این سفر شبانه ترسیم می‌کند. قرینه‌های درون متن و آشنایی با روحیات شاعر مانع از این می‌شود که مخاطب بپذیرد که اخوان تجربه‌ای مذهبی و معراج‌گونه را روایت کرده‌است. بعضی نشانه‌های درونمتنی به ذهن مخاطب، معنای ماده‌ای مخدر را القا می‌کند. همان‌گونه که مشاهده می‌شود در خوانش این شعر با مجموعه‌ای از معناها و درعین‌حال ابهامی که باعث سردرگمی لذت بخشی می‌شود مواجه می‌شویم.

آفرینش شخصیت‌هایی خیالی در روایت‌های شعری اخوان مانند شعر قصه شهر سنگستان، آواز چگور، مرد و مرکب و... نیز به مدد قابلیت نماد برای شاعر فراهم شده است و تصاویر نمادین این اشعار نیز از این منظر قابل بررسی هستند.

۵-۳. ایجاد هارمونی و وحدت ارگانیک

زیبایی حاصل اعتدال، هماهنگی و تناسب است. «یک اثر هنری باید نمایشی از چندگونگی عظیم عناصر و وحدت آن‌ها باشد». (هاسپرز، ۱۳۷۹: ۵۴) نماد در شعر زمینه‌ساز ایجاد وحدت و تناسب است به‌ویژه در جایی که قصد انسان در استفاده از نماد بیان آن چیزی بود که قادر به گفتن آن از طریق عبارت نبود. نیاز بشر برای بیان افکار پیچیده‌تر خود و نیاز به ایجاد و خلق تراکم و فشردگی در بیان او را واداشت تا دست به آفریدن نظام‌های نمادین بزند. اثر سمبلیک اصولا باید دارای نظم متوالی باشد. وظیفه نماد، وحدت بخشیدن به اجزا و عناصر پراکنده در یک فرد به نمایندگی کل است. (گریس، ۱۳۶۷: ۱۴۸)

ژرف‌ساخت شعر «قصهٔ شهر سنگستان» براساس اسطورهٔ منجی است. فرم شعر همان‌گونه که از عنوان شعر برمی‌آید به فرم روایی قصّه‌گویی نزدیک است امّا بعد نمایشی شعر نیز چندان ضعیف نیست به ویژه که توصیفات شاعر، شخصیت‌های تیپیک، دیالوگ‌هایی که با پرسش تداوم می‌یابند و نیز طرح و پیرنگ موجود در حوادث همگی ساختار روایی و دراماتیک شعر را شکل می‌دهند. ساخت بینامتنی شعر را نیز وجود رمزگان‌های فراوان اساطیری در شعر، تقویت می‌کند. در ابتدای شعر، شاعر از زاویهٔ دید سوم شخص روایت خود را آغاز می‌کند و در ادامه، روایت شعر یا داستان را کبوترها با دیالوگ‌هایشان در دست می‌گیرند و زبان گویای اخوان می‌شوند. اجزای شعر به‌خوبی در کنار یکدیگر وحدت یافته‌اند واثری منسجم و یکپارچه ساخته‌اند.

نگرش تاریخی اخوان در میان معاصران بی‌مانند است. همین ژرفای نگرش تاریخی اوست که در ذهن او پارادوکسی از تاریخ معاصر و تاریخ گذشته ایجاد کرده است. از این رو در تأویلی از این شعر، دزدان دریایی را استعمار غرب دانسته‌اند که در شب هنگامی از تاریخ ایران در ۲۸ مردادماه ۱۳۳۲ در خیل غوغایی به ایران حمله آوردند؛ بنابراین تأویل، شهریار شکست‌خوردهٔ شهر سنگستان را می‌توان دکتر مصدّق تصور کرد و شهر سنگستان را رمزی از ایران آن دوران؛ که مصدّق به‌مثابهٔ قهرمان و شخصیت

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

اصلی شکست خورده در کودتای ۲۸ مرداد بود که پیروان کمی نداشت. گفتنی است که این یکی از تأویل‌هاست و متکثّر بودن معنا امکان تصور کردن اشخاص دیگر را نیز در پسِ این نماد فراهم می‌کند.

کبوترها راهنما و بشارت‌دهندگانی‌اند که در کالبد مرغانی تبلور یافته‌اند. با گفت‌وگویی که میان کبوترها صورت می‌گیرد به صورتی غیرمستقیم به یک پرسش نپرسیدهٔ شهریار شکست خورده، پاسخ داده می‌شود. بدون تردید پرسش «تواند بود کو را رستگاری روی بنماید؟» که کبوتر مطرح می‌کند پرسش شهزاده نیز هست که کبوتر امیدبخش در پاسخش می‌گوید:

–«تواند بود./ پس از این کوه تشنه دره‌ای ژرف است،/ در او نزدیک غاری تار و تنها، چشم‌های روشن./ ازینجا تا کنار چشمه راهی نیست./ .../ از او جوشید خواهد آب،/

و خواهد گشت شیرین چشم‌های جوشان،/ ...» (از این اوستا: ۱۶–۲۷)

ابهام و چندصدایی نمادها در این شعر حکایت از وسعت تجربه و ژرفای نگرش شاعر دارد. البته درک معنای شعر بدون توجّه به شگفتی‌های بینامتنی موجود در میان این شعر و اساطیر ایرانی کهن، امکان پذیر نیست ولی وحدت انداموار و هارمونی این شعر که حاوی شخصیت‌های اسطوره‌ای متعددی است بسیار قابل توجه است.

شعر دیگری که از وحدتی ارگانیک برخوردار است و تصویر نمادین آن سبب تقویت هارمونی شعر شده است شعر «نوحه» است. البته این ویژگی در بیشتر نمادهای اخوان مشاهده می‌شود، زیرا ساختار اشعار او بیشتر مبتنی بر روایت است. در کل شعر نوحه تصویر یک شهید محوریت دارد و ایضاحات خیالی و فضاساز شعری در خدمت آن تصویر مرکزی شهید است. شاعر در این شعر تصویر شهید را رها نمی‌کند و همه واژگانی که برگزیده متناسب با نماد محوری و تصویری که آرام آرام در کل شعر از شهید شکل داده است.

شعر کوتاه و نمادین «نوحه» را اخوان به یاد مصدق سروده است. او می‌گوید: «وقتی من دیدم چه بلایی سر مصدق آمد شعر نوحه را ... گفتم و به پیر محمد احمدآبادی تقدیم کردم که خود مصدق بود. شعر را با یک ناله و دردی توأم کردم» (کاخی، ۱۳۷۱: ۳۵٤). شعر فضایی رمزآمیز و غیرصریح دارد. بنمایه‌های رمزآمیز، تأویل و تفسیرهای مختلف را از این شعر ممکن می‌کند. اگرچه با این توضیح شاعر، مقصود او مشخص می‌شود ولی ساخت نمادین شعر امکان تفسیر شعر خارج از زمان و مکان خاصی را برای مخاطب فراهم می‌کند.

امروز/ ما شکسته ما خسته،/ ای شما به جای ما پیروز/ .../ خوش به کامتان اما/ نعش این عزیز ما را هم به خاک بسپارید. (از این اوستا: ۹۳)

۵ - ٤. نمایش کل به وسیلهٔ جزء

تصویر نمادین امکان دیدن کل و حقیقت کلی را در درون یک شی جزئی فراهم می‌کند و به شعر کثرت معنوی می‌دهد و در نهایت به تراکم و ایجاز کلام می‌انجامد. به وسیلهٔ نماد، نویسنده متن خود را از محدودهٔ زمان و مکان می‌رهاند و بسته به مخاطب و زمان و مکان‌های مختلف متن به زندگی خود ادامه می‌دهد. در هر برهه از تاریخ بشری وضع نمادها، وابسته به شرایط فکری، فرهنگی و اجتماعی است. گاهی ممکن است نمادها در لایه‌های پنهان یک جامعه مدفون شوند و بعد از قرن‌ها با تغییر شرایط دوباره سربرآورند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۴۰۲ خرداد ۱ دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
www.anjomanfarsi.ir

در نمادگرایی یکی از روش‌های عمده جست‌وجوی معانی متعالی و بزرگ در امور جزئی و اشیای خرد است. «در تفکر نمادگرا، هر شیء نمایندهٔ یک جهان و یک شکل آرمانی و آیینه‌ای برای دیدن کل مطلق است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۷۸). در تفکر سمبولیستی مولانا که معتقد است «جزوها را روی‌ها سوی کل است»، دریا تصویری برای امر کلی عالم وحدت مطلق است و سیل و قطره و چشمه همگی از تصورات عالم جزئی هستند.

در شعر اخوان نیز نشانه‌های جزئی طبیعت، اسطوره و تاریخ نمادی برای بیان امور کلی شده‌اند برای مثال زمستان نماد خفقان، شب نماد ظلم و خفقان و استبداد است یا نمادهای اسطوره‌ای مثل رستم که با کمی تغییر و دگرگونی در شعر او بازآفرینی می‌شوند. باغ یکی از موتیوهای شعر اخوان و یکی از نمادهای ابداعی و ویژه در شعر اخوان است. باغ مفهومی جزئی دارد ولی در اشعار نمادین او مثل باغ بی برگی مفهومی کلی و گسترده می‌یابد. در شعر «پیوندها و باغ»، باغ را نماد کشور ایران گرفته که مردمان ناپاک مانند درختان عقیم در آن ریشه دوانده‌اند. توصیفات شاعر از «باغ بی نجابت» به آسانی مخاطب را به معنای مورد نظر شاعر سوق می‌دهد:

به عزای عاجلت ای بی نجابت باغ/ بعد از آن که رفته باشی جاودان بر باد
هرچه هرجا ابر خشم از اشک نفرت، باد آبستن/ همچو ابر حسرت خاموشبار من
ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور/ یک جوانه ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند
ای گروهی برگ چرکین تار چرکین پود،/ یادگار خشکسالی‌های گردآلود/ هیچ بارانی شما را شست نتواند (از این اوستا: ۱۰۰)

نماد این شعر نسبت به دیگر نمادها خیلی پوشیده نیست و تا حدودی نماد صریح به شمار می‌آید. شعر «وندانستن» نمونه دیگری است برای کارکرد «نمایش کل به وسیلهٔ جزء». در این شعر اخوان یک سؤال فلسفی را مطرح می‌کند و در پاسخگویی به آن شخصیت‌هایی متناقض را فرامی‌خواند و بر آن است تا با آشتی دادن مزدک و زردشت و نیز یافتن نقطهٔ اشتراکی در این بین، به پاسخ پرسش خود برسد. این شخصیت‌های تاریخی، یک امر جزئی هستند که بدل به تصویری کلی و احیاشده می‌شوند. صدای نمادها در این شعر از یکدیگر متمایز شده‌اند امّا پیوند سه شخصیت مبهم است و فضای فلسفی و اندیشه‌ای که باعث گزینش این شخصیت‌های متناقض در کنار یکدیگر شده، قابل اهمیت است. از نظر ادبی، عناصر داستانی و دراماتیک به‌کار گرفته در شعر؛ به‌ویژه ساخت مکالمه‌ای آن قابل توجّه است. هیچ‌کدام از شخصیت‌ها نمی‌توانند پاسخگوی شاعر باشند. او در پایان به این نتیجه می‌رسد که بین دانستن و ندانستن مرزی جاودانی وجود دارد. این شعر، مضمونی متفاوت از دیگر نمادهای اخوان دارد و کمتر سیاسی اجتماعی است، اما شاعر مسئله‌ای فلسفی و بسیار گسترده و کلی را با بهره‌گرفتن از شخصیت‌های تاریخی که تا پیش از این امری جزئی بوده‌اند در سخن رمزآمیز خود با فشردگی و ایجاز کامل کلامی بیان می‌کند.

۵ـ۵. توصیف تجربه‌ها

تجربه محرک عواطف شاعر است. تجربه‌هایی که به وقوع می‌پیوندند حالتی عاطفی به وجود می‌آورند و برای آنکه قدرت القایی یابند شاعر آن‌ها را با تصویر تقویت می‌کند. سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم و نه به‌وسیله تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها و استفاده از نمادهایی بیتوضیح، برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست (چدویک ۱۳۷۵: ۱۱).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uramanfarsi.ir

یکی از عواملی که شاعر را وادار به کاربرد اشیای محسوس به صورت نمادین می‌کند توصیف تجربه‌های درونی است؛ تجربه‌هایی که بیان حقایق آن دشوار است و مجسم نمودن آن برای مخاطب، با زبان معمولی روزمره امکان پذیر نیست و محتاج به زبانی است که در عین اینکه قابل فهم باشد، توانایی دلالت بر آن مفاهیم شخصی و امور انتزاعی را هم داشته باشد؛ زیرا «نماد، حامل یک تجربهٔ شخصی است ولی زبان ابزار انتقال تجربه‌های همگانی است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۷۶). تصویر نمادین مجسم‌کننده و تعبیرگر شهودیات و تجربیات شخصی و ناشناختهٔ شاعر است، از این رو نماد، «گریزگاهی برای فرار از سلطهٔ زبان و پناهگاهی برای ثبت تجربه‌های شخصی است» (همان).

تجربیات مقدمهٔ دستیابی به لحظات بی خویشی و الهام است. تجربیات شعر اخوان را می‌توان در دو حوزه تجربیات حسی و ذهنی تقسیم کرد. تجربیات حسی مبتنی بر حواس پنجگانه است و تجربیات ذهنی تجربیات درونی و تشویش‌ها و دگرگونی‌های درونی شاعر است. شعر «آواز چگور» شاید یکی از نمونه‌های موفق از تجربه‌های حسی او باشد. شاعر در این شعر با دیدن نوازنده‌ای دورهگرد به تصویرگری و روایت هنری می‌پردازد. در این شعر شاعر از نوعی نماد ابداعی و شخصی بهره می‌گیرد. اخوان چهرهٔ مردم وطن خود را در سیمای نوازنده‌ای دوره‌گرد تخیل و تصور می‌کند و به مدد تخیل، نغمه‌های او را درد و مصائب قوم و قبیله‌ای تصور کند.

در این چگور پیر تو ای مرد، پنهان کیست؟/ روح کدامین دردمند آیا
در آن حصار تنگ زندانی است؟/.../ با ساز پیرت این چه آواز این چا آیین است؟/
گوید چگوری: این نه آواز است، نفرین است./...
تو چون شناسی، این/ روح سیه پوش قبیله ماست./ با طور و طومار غم قومش،
در سازها چون رازها پنهان،/ در آتش آوازها پیداست./... (از این اوستا: ۵۸-۵۹)

محمد مختاری دربارهٔ این شعر می‌گوید: «گریه سیاسی اجتماعی اخوان در ساز چگوری همان حس و احساس دردمند از زندگی مردم را باز می‌تابد. گویی طرح شکست همین مردم که از پیش آنان برگزیده است و خود جزئی از هستی آنان است بر عهده شعر اوست و همین را نیز می‌سراید. در آواز چگور نوحه روح شوربخت و دردمند و آواز نفرین و نفرت قبیله‌اش را برمی‌آورد. اینگونه پیوستگی و همبستگی با انسان‌های همسرنوشت، همواره در ذهن اوست.» (مختاری،۱۳۷۸: ۴۴۳)

شعر «نماز»، «حالت» و «سبز» از تلاشهایی است که شاعر برای بیان تجربیات درونی مبهم و شخصی خود از زبان نمادین بهره بردهاست. البته به طور کلی تجربیات حسی شاعر بیشتر است و رویکرد او بیشتر مبتنی بر عینیت است.

۵-۶. نظم‌بخشی به افکار و عواطف

اندیشه‌ها و عواطف شاعر در مواجهه با رویدادهای مختلف، در شعر او منعکس می‌شود. اندیشه، شاکله و استخوان‌بندی هر اثری است. منظور از عاطفه اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۶). عاطفه و تصویر لازم و ملزوم یکدیگرند و در تناسب با معنا و تجربهٔ شاعرانه عمل می‌کنند. تصویر می‌تواند عواطف گوناگون را با ابهام بیان کند. «تصویر نمادین، اندیشه‌ای پراکنده را در سایهٔ خود فراهم می‌آورد، سازماندهی می‌کند و یک تصویر حسی را مظهر و منشأ آن تصورات و دریافت می‌سازد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۸۲).

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

شاعرانی که استقلال فکری دارند از تصویر نمادین برای تمرکز استفاده می‌کنند و تصویر نمادین را محملی برای بیان مفاهیم انتزاعی و احساس و دریافت‌های خود قرار می‌دهند؛ زیرا «کار نماد تثبیت و سازماندهی به ادراک و احساسات پراکندهٔ فردی یا اجتماعی است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۸۳). اخوان در بیشتر نمادهای خود از این کارکرد نماد بهره بردهاست برای نمونه می‌توان به «قصه شهر سنگستان»، «کتیبه» و ... اشاره کرد.

شعر «کتیبه» که یکی از منسجم‌ترین اشعار نمادین اخوان است، عاطفهٔ یأس و ناامیدی شاعر را پس از شکست نهضت ملی در سال ۱۳۳۲، در قالب تصویری نمادین منتقل می‌کند. «شعر کتیبه از چندصدایی‌ترین نوسروده‌های روزگار ماست. جبر مطرح شده در این شعر، هم می‌تواند نمود جبر تاریخ و طبیعت بشری باشد و هم نماد جبر اجتماعی سیاسی انسان امروز» (روزبه، ۱۳۸۹: ۸۶). تخته سنگ نمادی از جامعهٔ رنجدیده و سختی است که امکان حرکت آن‌ها در حد زنجیری است و تجمع آن‌ها گرد این تخته سنگ بواسطهٔ تقدیر است نه همدلی. همهٔ نمادهای این شعر حول نماد مرکزی که تخته سنگ است شکل و معنا گرفته‌اند. عناصر نمادینی مانند زنجیر و جملهٔ نوشته شده روی تخته سنگ، صداهای متنوعی در شعر ایجاد کرده است و بعد تأویل‌پذیری متن را تقویت می‌کند. پیر سبک‌زنجیر می‌تواند نماد راهبر و پیشرو باشد و زنجیر نمادی از ظلم فراگیر در جامعه.

اخوان تجربهٔ معاصر خود و همفکرانش را با آفرینش تصویری نمادین که الهام گرفته از اسطورهٔ سیزیف یا ضرب‌المثل پیشانی شعر است، روایت و حس و عاطفهٔ خود را که سرشار از پوچی و بیهودگی و ناکامی است بیان کرده‌است.

هلا، یک ... دو... سه ... دیگربار
هلا، یک، دو، سه، دیگربار.
عرقریزان، عزا، دشنام- گاهی گریه هم کردیم./...
چه سنگین بود اما سخت شیرین بود پیروزی. (از این اوستا: ۱۴)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۶. نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی انجام شده، در تصاویر نمادین دفتر «از این اوستا»، مهم‌ترین کارکرد هنری نمادها معنی‌گریزی و ابهام است که در نهایت موجب ایجاز هنری و فشردگی کلام و ایجاد تکثر معنایی در متن می‌شود. این شاخصه در بسیاری از نمادهای این مجموعه آشکار است. البته اوج هنری این نوع کارکرد را در نمادهای ابداعی و غیرصریح او می‌توان دید. تخیل در بوطیقای شعر اخوان جایگاه ویژه‌ای دارد؛ وجه تخیلی نمادهای اخوان نیز از موارد هنری و تأثیرگذار در اشعار نمادین اوست که این ویژگی نیز در نمادهای ابداعی و اسطوره‌ای و بویژه اشعاری که رگه‌های سوررئالیستی دارند به‌وضوح قابل مشاهده است. ایجاد وحدت ارگانیک و هارمونی در شعر، کارکرد دیگر نماد است که در بیشتر نمادهای اخوان دیده می‌شود و این ویژگی در نمادهای او به واسطهٔ ساختار روایی و نمایشنامه‌گون اشعار او از شاخصه‌های سبکی و هنری اخوان است.

کارکرد دیگر نماد در انعکاس کل به وسیلهٔ بیان جزء است که در نمادهای طبیعی و نمادهای اسطوره‌ای بیشتر جلوه می‌کند و سبب ایجاز هنری کلام و تقویت بعد معنایی اثر می‌شود. نماد در یکی دیگر از نقش‌های خود در شعر اخوان، ابزاری است برای بیان تجربیات شاعر، تجربیاتی که در دو حوزهٔ حسی و ذهنی قابل بررسی هستند. در تجربیات حسی به مدد تصویرگری نمادین شاعر تجربه‌های عادی خود را عمق می‌بخشد و با گسترش معنایی جاودان می‌کند. در حوزهٔ تجربیات ذهنی، اخوان به بیان تجربیات درونی و ناشناخته در قالب تصویر و بیانی ملموس می‌پردازد. البته در شعر معاصر و به تبع آن شعر اخوان، همت شاعران بیشتر در

پرداختن به تصاویر ابژکتیو و عینی متمرکز است. کارکرد دیگر نماد، نظم‌دهندگی افکار و عواطف شاعر، در شعر است که در بعضی از نمادهای این مجموعه مشاهده می‌شود.

به طور کلی بلاغت نماد در شعر اخوان حاصل تخیل و خلاقیت شعری، وحدت ارگانیک، انتقال صادقانه عواطف و اندیشه‌ها و بعد روایی شعر اوست و کارکرد اصلی نماد در شعر او پیشبرد شعر به سمت ابهام و چندمعنایی و ایجاد ایجاز ادبی و فشردگی در کلام است که بیان هنری اندیشه‌های سیاسی-اجتماعی و تجربیات شاعر می‌تواند دلیل اصلی آن باشد.

منابع

- آتشی، منوچهر (۱۳۸۲). ***خیال روزهای روشن***، تهران: آمیتیس.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). ***ساختار و تأویل متن***، تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۰). ***از این اوستا***، تهران: نشر زمستان.
- ادونیس، علی احمدسعید (۱۹۸۶). ***زمن الشعر***، طبقة الخامسه، بیروت: دارالفکر.
- ارسطو (۱۳۶۹). ***رساله نفس***، تهران: انتشارات حکمت.
- ایبرمز، هایرهوارد (۱۳۸۶). ***فرهنگ واژهٔ اصطلاحات ادبی***، ترجمه سیامک بابایی، تهران: جنگل.
- بارت، رولان (۱۳۹۴). ***اس/ زد***، ترجمه سپیده شکری پوری، تهران: افراز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴). ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***، تهران: علمی و فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷). ***خانه ام ابری است***، تهران: سروش.
- پورنامداریان، تقی و محمد خسروی شکیب (۱۳۸۷). «دگردیسی نمادها در شعر معاصر»، ***پژوهش زبان و ادب فارسی***، شماره ۱۱، صص ۱- ۱۰.
- پورنامداریان، تقی، ابوالقاسم رادفر و جلیل شاکری (۱۳۹۱). «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر»، ***ادبیات پارسی معاصر***، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شمارهٔ اول، صص ۲۵-۴۸.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۶). ***اسرار البلاغه***، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
- چدویک، چارلز (۱۳۷۵). ***سمبولیسم***، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.
- چیتینگ، ویلیام (۱۳۸۴). ***عوالم خیال***، ترجمه قاسم کاکایی، تهران: انتشارات هرمس.
- حسینی کازرونی، سید احمد و همکاران (۱۳۹۷). «ماهیت و کارکرد تصویر نمادین در شعر نیما»، ***مجله مطالعات زبان و ادبیات غنایی*** دانشگاه آزاد نجف آباد، شماره ۲۹.
- حسینی، صالح (۱۳۶۹). ***واژگان اصطلاحات ادبی***، تهران: نیلوفر.
- حقشناس، علی محمد و دیگران (۱۳۸۷). ***فرهنگ معاصر هزاره***، چاپ دوازدهم، تهران: فرهنگ معاصر.
- حقوقی، محمد (۱۳۸۰). ***شعر زمان ما***، مهدی اخوان ثالث، تهران: نگاه.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). ***داستان دگردیسی***، تهران: نیلوفر.
- خاکپور، محمد (۱۳۹۲). «زبان نمادین شعر اخوان، محملی برای ارتقای قوت بیان و تأثیر در ذهن مخاطب»، ***مطالعات زبانی بلاغی***، سال چهارم، شماره ۸، صص ۴۱-۶۸.
- داد، سیما (۱۳۷۵). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵). ***پری کوچک دریا: نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد***، تهران: آمیتیس.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۹). ***شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی***، خرم آباد: انتشارات حروفیه و دانشگاه لرستان.
- زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳). «شیوه تصویرگری نیما در اشعار آزاد»، ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد***، شمارهٔ ۱٤٤، صص ٤٧-٦٦.
- زرین کوب، حمید (۱۳۵۸). ***چشم انداز شعر نو فارسی***، تهران: توس.
- سلطانی، منظر و محمد ویسی (۱۳۹٦). «کارکرد زیبایی شناختی نماد در دیوان سنایی»، ***مجلهٔ ادب فارسی***، شماره ۲، صص ٦۱-۸۰.
- سیدحسینی، رضا (۱۳٦۳). ***مکتب‌های ادبی***، تهران: نگاه.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۰). ***فرهنگ برابرهای ادبی***، تهران: نیلوفر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). ***با چراغ و آینه در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر***، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس و علی حسینپور (۱۳۸۰). «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، ***مجلهٔ مدرس علوم انسانی***، شماره ۳، صص ۲۷-٤۲.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۸). ***فرهنگ نمادها***، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
- عسگری، حسن بن عبدالله (۱۳۲۰ ق). ***الصناعتین***، قاهره: بی نا.
- العلوی، یحیی بن حمزه (۱۹۱٤). ***الطراز المتضمن لاسرار البلاغه و علوم الحقائق الاعجاز***، قاهره.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، ***مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی***، سال ۱٦، شماره ٦۲، صص ۱۷-۳٦.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن.
- کاخی، مرتضی (۱۳۷۱). ***صدای حیرت بیدار***، تهران: زمستان.
- کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰). ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: نشر شادگان.
- کسیخان، حمیدرضا (۱۳۸۲). «خاستگاه سمبلیسم»، ***نشریه کیهان فرهنگی***، شمارهٔ ۲۰٤.
- گریس، ویلیام جی (۱۳٦۷). ***ادبیات و بازتاب آن***، ترجمهٔ بهروز عزب دفتری، تبریز: انتشارات نیما.
- مختاری، محمد (۱۳۷۸). ***انسان در شعر معاصر***، تهران: توس.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰). ***فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- مرتضوی، سیدجمال الدین و زیبا شوقی (۱۳۸۹). «نمادپردازی در شعر مهدی اخوان ثالث»، ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد***، شماره ۱۸ و ۱۹، صص ۱۸۱-۱۹٤.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، تهران: فکر روز.
- هاسپرز، جان و راجر اسکراتن (۱۳۷۹). ***فلسفهٔ هنر و زیبایی شناسی***، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ورلن، پل (۱۳۳۳). «مکتب سمبلیسم»، ترجمه احمد احمدی، مجلهٔ ***یغما***، شمارهٔ ۷۸، صص ٤٥٦-٤٦۸.
- یوشیج، نیما (۱۳٦۸). ***دربارهٔ شعر و شاعری***، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸٤). ***انسان و سمبول‌هایش***، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین کنفرانس پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم در شعر بیژن کلکی

عاطفه مرادبازفتی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، چهارمحال و بختیاری، ایران
atefehmoradbazofti@gmail.com
جهانگیر صفری
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، چهارمحال و بختیاری، ایران
Safari_706@yahoo.com

چکیده

سوررئالیسم مکتبی هنری و ادبی است که در قرن بیستم در فاصله جنگ‌های اول و دوم جهانی در فرانسه پدیدار شد و سابقه‌ای بیش از یک قرن ندارد از اصول و مؤلفه‌های مهم این مکتب می‌توان به رؤیا و تخیل، امر شگفت و جادو، عشق فراواقعی و... اشاره کرد. بیژن کلکی از شاعران نه چندان نامآشنای معاصر است که در سروده‌های او با جلوه‌هایی از مضامین مکتب سوررئالیسم مواجه می‌شویم و گویی شاعر قصد دارد تا با استفاده از این مفاهیم، کلام خود را گیراتر و اثرگذارتر کند تا در ذهن مخاطب بیشتر باقی بماند. امر شگفت و جادو، بی‌زمانی و بی‌مکانی، رؤیا و تخیل و... از مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم هستند که در شعر کلکی نیز به چشم می‌آیند. این پژوهش با هدف بررسی بازتاب مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم در شعر بیژن کلکی به روش توصیفی و کتابخانه‌ای تنظیم شده و به نگارش درآمده است. از آنجا که بیژن کلکی و شعر او برای بسیاری ناشناخته است پیش از وارد شدن به بحث اصلی در این پژوهش، زندگینامه مختصری از این شاعر معاصر آورده خواهد شد.

واژگان کلیدی: بیژن کلکی، سوررئالیسم، شعر معاصر.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

گذشت روزگار بیانگر این امر است که در هر دوره‌ای یکی از انواع ادبی بر ادبیات و آثار ادبی یک کشور چیرگی دارد؛ همان طور که قرن ۱۷ را باید دوره رواج تراژدی و اواخر سده ۱۹ را دوره ظهـور مکتب رمانتیسم به‌شمار آورد. اوایل قرن ۲۰ نیز دوره پدید آمدن و ظهور مکتب سوررئالیسم است.

پس از پایان جنگ جهانی اول که دوره‌ای خاص و منحصربه‌فرد را در تاریخ ادبیات و مکاتب ادبی اروپا رقم زد به گونه‌ای که ژان پل سارتر، نویسنده مشهور فرانسوی، مکاتب هنری و ادبی را که در این فاصله زمانی شکل گرفت؛ «مکاتب ادبی بین دو جنگ» نام نهاد (ن.ک الیوت، ۱۳۷۵: ۵). در آن زمان یعنی فاصله بین دو جنگ جهانی گروهی از ادب دوستان سخن‌پرور در فرانســه جنبش دیگری به نام سوررئالیسم را به وجود آوردند.

در ابتدا آندره برتون این مکتب را راهبری می‌کرد. برتون و پیروانش قصد داشتند تا از طریق مکتبی که تازه پا به عرصه وجود نهاده بود اندیشیدن به خیال‌های وهم‌انگـیز و پندارهای رؤیاگونه را اساس بروز و ظهور ژرف‌ترین احساسات شخص قرار دهند به گونه‌ای که اختیار از دست عقل و منطق انسانی بیرون شود. آندره برتون، سوررئالیسم را این گونه تعریف می‌کند: «سوررئالیسم مساوی خودکاری روحی محضی است که هدف آن، بیان طرز عمل واقعی قوه مخیّله است با زبان یا نوشته یا هر وسیله دیگر. [سوررئالیسم] املای اندیشه است در نبود هرگونه بازرسی عقل و بیرون از هرگونه توجه به اصول زیباشناسی یا اخلاقی» (هنرمندی، ۱۳۳٦: ۳۷۷).

ناگفته نماند که برخی افلاطـون، فیلسوف مشهـور یونانی را نخستین نظریه‌پرداز سوررئالیست می‌دانند؛ زیرا او در دو رساله فایدروس و ایون عباراتی در باب شعـر و شاعری آورده که گویی بر قلم آندره برتون، جاری شده است (ن.ک سید حسینی، ۱۳٦۷: ۷۸۸/۲).

همان‌طور که از نام این مکتب هنری بر می‌آید آیین اصلی سوررئالیسم بر این امر استوار است که جهانی واقعـی‌تر از جهان عادی وجود دارد و آن جهانِ ذهن ناخـودآگاه و عالم رؤیا و تخیل است. درنتیجه این مکتب هنری اندیشه منطقی و استدلال را برای رسیدن به واقعیت برتر کافی نمی‌داند و با هر گونه کوششی که «قصد آن دادن جنبه فکری و منطقی به هنـر باشد، مخالفت می‌کند به عبارت دیگر سوررئالیست‌ها هرگز روا نمی‌دارند که عناصر عقلانیِ هنـر بر عناصر تصوری و تخیّلی آن رجحان داده شود» (فاطمی، ۱۳٦٤: ۲۳٤).

سوررئالیسم را نمی‌توان تنها یک جهان‌بینی ادبی و هنری به‌شمار آورد بلکه می‌بایست آن را یک مکتب فلسفی و اجتماعی هم شمرد. از نقطه دید فلسفی و اجتماعی سوررئالیسم بر پایه روانکاوی فرویـد استوار است به عبارت دیگر نظریات روانشناسی فروید و کشف نادانسته‌های روان آدمی به شکل گیری، گسترش و پیشرفت و جنبه علمی پیدا کردن مکتب سوررئالیسم کمک بسیاری کرد. «از نظـر فروید دنیا مظهر تمایلات ناخـودآگاه و کشش‌های ناگفته ماست و انسان با کشف رمز آن‌ها به شناخت کامل خویش نایل می‌شود. بسیاری از انسان‌ها در زندگی، این جنبه غنی زندگی (رؤیا و تخیّلات ناخودآگاه) را به عمد کنار می‌گذارند که این خود ناقص کردن هستی ماست»(ولک، ۱۳۷۷: ۱۲۸).

کارل گوستاو یونگ نیز از دیگر کسانی بود که آرا، دیدگاه‌ها و مطالعات عمیقش درزمینهٔ روانشناسی پایه گذار بسیاری از فنـون و مبانی مکتب سوررئالیسم گردید و تأثیر بسیار ژرفی بر این مکتب نوپا نهـاد.

زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ با انتشار آثارشان و تأکید بر اهمیت ضمیر ناخودآگاه (Unconscious) قدرت رؤیا و تمایلات روان آدمی را آشکار ساختند و چنین بود که سوررئالیست‌ها که خود بر بیاعتبار جلوه دادن عقل و منطق تأکید بسیاری داشتند با کمک روانکاوی، «نیروهای اصلی ذهن» را دریافتند و از خالص بودن زبانِ روان در آفرینش آثار ادبی و هنری بهرهٔ بسیاری بردند (ن.ک برونل، ۱۳۷۸: ٤).

در مجموع براساس این طرز تفکر سرمشق هنرمندان سوررئالیست، ناخودآگاه ذهن بود و آنان به خود اجازه می‌دادند که بدون در نظر گرفتن منطق و امور عقلانی کارشان را دنبال کنند به عبارت دیگر «آن‌ها اساس کار خود را بر تداعی آزاد معانی و افکار و نوعی حالت خلسه و رؤیا می‌گذاشتند و می‌کوشیدند خلاقیت هنرمند را آزادانه بگذارند تا تحت‌تأثیر سانسور عقل و روان ناخودآگاه قرار نگیرد و [هنرمند] هر آنچه را در روان ناخودآگاه می‌آفریند، به ظهـور برساند»(پرهـام، ۱۳٦۲: ۱۳۸). درنتیجه براساس این اصل، فضای آثار سوررئالیستی اعم از شعر و نثر همچون فضای خواب و رؤیاست یعنی فاقد تداوم و شکل است یا به تعبیری دیگر فضایی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

است مینیاتوری که فاقد منطق زمانی و مکانی است و همچون متنی است رؤیا گونه که گویی گوینده یا راوی، خواب خود را تعریف می‌کند (ن.ک فتوحی، ۱۳۸٦: ۳۲۰). بر این اساس می‌توان اشاره کرد که هنرمندان سوررئالیست شعـر و آثار ادبی را محصول و فرآورده رؤیا، روان ناخودآگاه و فضایی فرا واقـع می‌دانستند و حتی در تعریف شعر با توجه به اهمیت روان ناخودآگاه هنرمندان معتقد بودند که «توهم، ساده دلی حافظه، قصه‌های قدیمی، افسانه‌ها، پیشگویی عواطف، مناظر ناشناخته، خاطرات ناگهانی، بینظمی منطق در روان رام نشدنی، این است شعر نه این که با دانشی کم یا بیش حروف و هجاها و کلماتی را که با آهنگ شعـر تطبیق می‌کند در کنار هم ردیف کنیم» (لوئیس، ۱۳۸۱: ۱۵).

بعضی سروده‌های بیژن کلکی قابلیت بررسی براساس مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم را دارند اما از آنجا که این شاعر معاصر چندان نامآشنا نیست پیش از بیان و بررسی شعرهای او با توجه به این مکتب، در ادامه زندگینامه مختصری از این شاعر معاصر آورده می‌شود.

۲. زندگینامهٔ مختصر بیژن کلکی

از میان شاگردان نه‌چندان نام‌آشنای نیما یوشیج باید به بیژن کلکی (۱۳۷۷-۱۳۱۷) اشاره کرد. این شاعر معاصر در مشکین‌شهر دیده به جهان گشود، اما خانوادهٔ او اهل آن شهـر نبودند. پدرش از جمله «خسـروشاهی‌ها» و مادرش از «خیابانی‌های» شهر تبـریز بودند. کلکی دوران کودکی، نوجوانی و جوانیاش را به دلیل شغل پدرش-کارمند ادارهٔ دارایی ـ علاوه بر محل تولدش در اردبیل، کرمانشاه، ایلام و آستارا و سرانجام تهران گذراند. وی دورهٔ نخست متوسطه را در دبیرستان «حکیم نظامی» آستارا و دورهٔ دوم متوسطه را در دبیرستان «دارالفنون» پایتخت سپری کرد.

در سال ۱۳٤۰ در بخش «فرهـنگ عامّه» در «ادارهٔ هنرهای زیبا» استخدام شد و در پژوهـش‌های مردمشناسی نیز آثاری گرانسنگ پدید آورد؛ اما پس از انقلاب اسلامی از کار برکنار شد که البته این بیکاری به روح شاعرانهٔ او آسیب شدیدی وارد آورد و باعث بروز نوعی یأس و بدبینی مفرط در اشعارش شد.

او از شاعران معاصری است که نه‌تنها در دوران حیاتش رسانه‌ای نشد بلکه تا به امروز هم در میان شاعران همعصر خود گمنام و بینشان باقی مانده است درحالی‌که او را به راستی باید از شاگردان خلف و راستین نیما یوشیج به حساب آورد که با توجه به شناخت عمیق وی از زبان و تصاویر خیالانگیز، شعرش همچون ظرف و قالبی است که معانی و اندیشه‌های ژرفی را می‌توان از آن نوشید. شعـری که هم‌نفس با مردم روزگارش بوده و اغلب در ژرفـای خود با مردم پیوندی نزدیک داشته است.

از علل گمنام ماندن بیژن کلکی می‌توان به این نکته اشاره کرد که وی در دوران زندگی‌اش هیچ‌گاه درصدد برنیامد تا سروده‌هایش را به شکل کتاب چاپ کند و در آن روزگار به شاعر «لاکتاب» شهرت داشت اما پس از مرگش اشعار او که در قالب‌های نیمایی و سپید سروده شده بود، در دو مجموعه با نام‌های «نیامدی اسم آب یادم رفت» و «ترانه‌هایی برای آلکاپون» به کوشش «منصور بنیمجیدی» تنظیم و چاپ شد. دفتر «نیامدی اسم آب یادم رفت» شامل ٤٦ قطعه شعر در قالب نیمایی و سپید است که تاریخ سرایش آن‌ها سال‌های ٤۰ تا ٦۰ را نشان می‌دهد و اشعار دفتر «ترانه‌هایی برای آلکاپون» نیز همچون مجموعهٔ پیشین در قالب‌های نیمایی و سپید سروده شده که شامل ۷٤ قطعه شعر است و بیشتر سروده‌های دههٔ ٦۰ و ۷۰ بیـژن کلکی را در بر می‌گیرد.

شعرهای کلکی در اکثر نشریّات روشنفکری چه قبل از انقلاب اسلامی و چه پس از آن چاپ می‌شد حتی در سال‌های دههٔ ٤۰ در مجلهٔ خوشه، هنگامی که «احمد شاملو» سردبیری آن را برعهده داشت، کلکی نیز همکار در بخش تحریریه بود. بیژن کلکی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نه‌تنها در شعر بلکه در داستان‌نویسی، نقاشی و موسیقی نیز مهارت داشت و حتی کتابی با عنوان «روسری سبز» با نام مستعار «یاشائیل» تحت‌تأثیر «بوف کور» صادق هدایت چاپ و منتشر کرد. این شاعر معاصر با توجه به اندوخته‌های ادبی فراوانی که داشت از زبانی ساده برای سرودن شعرهایش استفاده کرد و حضور طبیعت زیبای شمال ایران و عناصر خیال، زیبایی شعر او را دو چندان کرده است و برای این شاعر روشنبین و آگاه از دردهای اجتماعی، فرصتی فراهم می‌کند تا بتواند اندیشه‌های مهم و دغدغه‌های ذهنی خویشتن را در قالب سروده‌هایی پرکشش بیان کند.

۳. مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم در شعر کلکی

گاه شاعران امروز با توجه به دوره زندگی‌شان که پیوسته درحال تغییر و پیشرفت است به آفرینش واقعیت برتر می‌اندیشند. البته تردیدی نیست که هنرمندان در هر زمان و دوره‌ای می‌کوشند تا امر تازه و کم‌سابقه‌ای را ابداع کنند؛ گروه شاعران سنتی به کمک آرایه‌های ادبی همچون تشبیه، استعاره و توصیف امور سعی در انتقال واقعیت داشتند اما اغلب گرایش شاعران معاصر و مدرن بیشتر به این‌سو است که واقعیت تازه‌تر را از طریق زبان و ابهامی که در کلام و تصاویر و فضای شعر ایجاد می‌کنند به مخاطب انتقال دهند از همین روی است که مثلاً مجموعه اشعار سهراب سپهـری که شامل هشت کتاب اوست همچون یک آلبوم نقاشی است که در آن احساس، اندیشه و واقعیت در یک فضای سوررئالیستی غوطه می‌خورد و به گفتهٔ دکتر زرین‌کوب «قطعه صدای پای آب (۱۳۴۲) و مسافـر (۱۳۴۵) نمونه‌هایی ممتاز از شعر اوست که جاذبه مقاومت ناپذیر سوررئالیسم شاعر در آن‌ها به‌صورت یک «هذیان رنگین» در می‌آید و صبغه شعـر می‌گیرد و یک عرفان عقیم بودایی و یک نقاشی مترنم خیال‌انگیز را می‌سازد»(ر.ک زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۵۵۳).

بیژن کلکی نیز از شاعران معاصری است که گاه به‌طور ناخودآگاه گویی در اشعارش عنان را از کف اصول اندیشه و منطق می‌ستاند و مرکب تخیّل را در میدان ذهن آزادانه رها می‌کند؛ از این روی در اشعار او گاه به توصیفات و تشبیهات غریب و شگفتی بر می‌خوریم که گویی برخی صحنه‌ها و امور در فضایی گرفته، وهـم آلود و پر از ابهام به ظهور می‌رسد و تداعی کننده برخی اصول و مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم هستند در ادامه به بررسی این مبانی در شعر کلکی پرداخته می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۳-۱. رؤیا و تخیّل

سوررئالیست‌ها بر قدرت مطلقه و بی‌چون و چرای رؤیا و تخّیل تکیه دارند و آن را رقیب سرسخت عقل و منطق بشری و فرمانده‌ای برای عصیان علیه واقعیت به‌شمار می‌آورند «برای آن‌ها تخیّل فرایندی است رهاننده از سلطه عقل و نظام‌های قراردادی و انتزاعیِ بزرگی که رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها به آن باور داشتند»(فتوحی،۱۳۸٦: ۲۲). در واقع تلاش سوررئالیسم بر این امر استوار است تا غبار عادت را از مسیـر اندیشه بتکاند و اشیاء و جهـان را تصاحب کند حتی آنان معتقد بودند «رؤیا توانایی آن را دارد که زندگی را تکان دهـد» (آدونیس،۱۳۷٦: ۱۰٦)؛ و شاید از همین روی بوده است که سوررئالیست‌ها از اصل رؤیا و تخیّل برای رسیدن به معرفت متعالی استفاده می‌کردند زیرا در تخیّل همه‌چیز آسان جلوه می‌کند و همهٔ امور حتی سخت‌ترین و شگفت‌آورترین آن‌ها طبیعی به نظر می‌رسد از این جهت هنرمند سوررئالیست دیگر با مسئلهٔ تشنج آور «ممکن نبودن امور» روبه‌رو نیست بلکه با شکسته شدن قید و بندهای تفکر منطقی و محصور در چارچوب عقل، می‌تواند به‌راحتی پرنده ذهن و تخیّلش را پرواز دهد و

بیندیشد. البته اشاره به این نکته ضروری است که تخیّل در آثار سوررئالیستی لگام گسیخته نیست بلکه حد و مرزی دارد و تا آنجا مورد استفاده قرار می‌گیرد که بتوان به آن صورت عینی بخشید (ر.ک برتون،۱۳۸۳: ۸۷).

در سروده‌های بیژن کلکی گاهی تفکر انتزاعی و تخیّل فراواقعی در آفرینش تصاویری که در عالم واقع «امکان» بروز و ظهـور ندارند، به او یاری می‌رساند تا حد و مرزهای معمول منطقی را بشکند به‌طوری که گویی این پدیده‌ها در شعر او خیلی ساده، طبیعی و نزدیک به ذهـن اتفاق می‌افتند:

«شب به قلاب ماهیگیری من/ گیرکرده گوشهٔ باغ/ دست و پا می‌زند/ بگریزد از روزن پل» (کلکی،۱۳۸٤:۳۹، الف).

«یک دم نگاه کن/ زیر درخت سیب/ دور دهـان مرگ/ مانند گربهای/ از پرِ من خونی است» (همان:۱۲۷).

در ابیات بالا پیروی ناخودآگاه از اصل تخیّل و رؤیا و جاندار انگاری پدیده‌ها باعث شده است تا شاعر خود را از قید و بند واقعیت و عقل منطقی برهاند و به شکلی آزادانه خویشتن را چون پرنده‌ای مُرده که درعین‌حال زنده است، ببیند و مرگ را با هویت انتزاعی‌اش همچون گربه‌ای که دور دهانش خونی است تصور کند و یا شب همانند ماهی به قلاب ماهیگیریش گیر کرده باشد و اسیر شده باشد. حتی مـاه می‌تواند در شعرش همچون انسانی جلوه نماید که تابوتی بر دوش دارد:

«دیدید!

تابوت کدامین سـرو

بر دوش مـاه

سوی مجلس فضلا می‌رفت» (کلکی،۱۳۸٤: ۱۱۰، ب).

لازم به ذکر است در این پژوهش هریک از اصول مورد بحث مکتب سوررئالیسم در شعر کلکی شواهد زیادی را به خود اختصاص می‌دهد اما بیم افزایش حجم این نوشتار ما را بر این می‌دارد تا به ذکر نمونه‌هایی چند از شعر این شاعر معاصر بسنده کنیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۳-۲. امر شگفت و جادو

www.anjomanfarsi.ir

در مبانی مکتب سوررئالیسم «شگفتی خصلت ذاتی واقعیت است» (میتوز،۱۳۷۵: ۲۱). در واقع سوررئالیسم نه‌تنها منکر امور غریب و شگفت‌انگیز نیست، بلکه برعکس در هر گام با آن دیدار می‌کند به گونه‌ای که احساس شگفتی، سرچشمهٔ واقعی احساس زیبایی و از «اصول اساسی جمال‌شناسی سوررئالیسم» به‌شمار می‌رود (آدونیس،۱۳۸۰: ۱٤۳). تا آن‌جا که برتون در باب امر شگفت می‌نویسد: «شگفت‌انگیز همیشه زیباست، هرچیز عجیبی زیباست، در حقیقت تنها امر شگفت، زیباست» (Breton, ۱۹٦۹:۱٤).

سوررئالیسم همیشه خواستار جهانی مه‌آلود، وهم‌آمیز و شگفت و عجیب بوده است، جهانی که در آن عقل منطقی و ذهن نقاد از کار باز می‌ماند و همهٔ اجبارها برچیده می‌شود «بنابراین سوررئالیست‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهام و اشباح نفوذ کنند؛ زیرا تنها با توجه به عالم وهم است که تا حدی عقل بشری سلطهٔ خود را از دست می‌دهد و می‌تواند به آن‌جا برسد که عمیق‌ترین هیجانات هستی را درک و بیان کند» (سید حسینی،۱۳٦۷: ۲/ ۸۲۵).

در برخی اشعار کلکی امر شگفت به گونه‌ای بروز می‌یابد که مخاطبِ شعر او اطمینان حاصل می‌کند که در عالم واقعیت نمی‌توان شاهد چنین پدیده‌های شگفتِ شگرفی بود به عبارت دیگر کلکی عادات روزمره را پس می‌زند و از امور عادی پای را فراتر

می‌گذارد درنتیجه جهانی با تصاویر فانتزی و فراواقعیت می‌سازد که در آن می‌توان همچون دود رها بود، از نون کوفی پیاله‌ای ساخت و یا ماه را از شاخه بارقه چید:

«مثال دودهای آتش یک جنگل انبوه/ میان دره‌ها و دشت‌ها/ با شب رها بودم/ درون تیرگی بوی خوش درگیجی چشمان من می‌سوخت/ کسی از قعـر تاریکی/ مرا می‌خواند» (کلکی،۱۳۸٤: ۳۲-۳۱، الف).

در ابیات بالا کلکی با استفاده از فضا سازی مبهم دست به آفرینش دنیایی فرا واقع زده است؛ فضایی خوفناک در بهت و تیرگی یک جنگل انبوه و سیاه در شب و استفاده از عنصر بوی خوشی که سرچشمهٔ نا مشخصی دارد و فرا خوانده شدن شاعـر از سوی شخصی که هویتش مشخص نیست زنجیره وهمناک ابیات را منسجم و قوی‌تر می‌کند.

«آمـد/ در آن شب بارانی/ خندان مرا/ از شکل و حجم/ رهایی داد/ و ما کودکانه و بیآزار/ مـاه را / از شاخه‌های بارقه چیدیم» (همان:۹٤).

در واقع شبی بارانی با صدای رعد و برق و هویت پنهان شخصی که شاعـر را از قید و بند شکل و حجم رهانده است فضایی مبهم و مه‌آلود به‌وجود آورده است که فقط شاخه‌های رعد و برق اندک نوری بدان می‌بخشد و شاعـر در این فضای شگفت و رؤیایی می‌تواند ماه را همچون میوه‌ای از درخت بارقهٔ شب بچیند. همچنین تأکید شاعر بر «حیرت معلق غلتان» برای وصف فضایی آشفته و پریشان خوش نشسته است.

«در حیرت معلق غلتان
ناگاه سپیده به ظلمت سلام کرد
دریا نهنگ شد
در کام مـرگ
مرا بلعید» (همان:۷۳).

در این ابیات تصویرسازی وهم‌آلود کلکی از فضایی خوفناک که در آن دریایی یکباره مبدّل به نهنگ می‌شود و شاعر را در کام هراسناک خود فرو می‌برد علاوه بر اینکه توصیفی چشمگیر و انتزاعی از مرگ و وقوع ناگهـانی آن به دست می‌دهد از تصـاویری است که امروزه معمولاً در فیلم‌های تخیّلی و فانتزی به نمایش در می‌آید. در ادبیات کلاسیک نیز تصاویری مبتنی بر اصل امر شگفت و جادو دیده می‌شود که برخی از آن‌ها حتی با فیلم‌های سوررئالیستی و تخیّلی امروزی قابل مقایسه هستند همچون تبدیل شدن ناگهانی اسب ماهان به اژدهایی غول‌پیکر در هفت پیکر نظامی و یا غزل مشهـور مولانا که سرتاسر امر شگفت و جادو در آن ساری و جاری است:

داد جاروبی به دستم آن نگـار — گفت کز دریا برانگـیزان غبار
باز آن جاروب را ز آتش بسوخت — گفت کز آتش تو جاروبـی برآر...
گردنک را پیـش کردم گفتمش — ساجـدی را سر ببُر از ذوالفقار
تیغ تا او بیش زد سر بیـش شد — تا برُست از گردنم سر صد هزار
من چراغ و هر سرم همچون فتیل — هرطرف اندر گرفته از شـــرار
شمع‌ها می‌ور شد از سرهای من — شرق تا مغرب گرفته از قطـار

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(مولوی،۱۳۸۹: ۳۱۳، غزل ۱۹۰۵)

«دیشب کسی/ سراغ من آمد/ قرآن نخواند و / خط ننوشت/ اما زلال‌تر از آب/ شعـــر مرا خواند/ او نون کوفی را/ پیاله کرد و / به من داد/ او گوژ دال را/ راست/ همچون الف کرد»(کلکی،۱۳۸٤: ٦٨، ب).

در ابیات بالا شاعر با کمک تصاویر شعری و بازی‌های ذهنی با صورت نوشتاری برخی حروف همچون «نون کوفی» و «دال» امری شگفت آفریده است که می‌توان با نون کوفی شراب نوشید و یا این «امکان» وجود دارد که دال را از شکل متعارف و خمیده به در آورد و آن را راست همچون قدّ الف کرد.

۳-۳. بی‌زمانی و بی‌مکانی

نبودن زمان و مکانی منظم، منطقی و کلاسیک در بیشتر آثار سوررئالیستی قابل توجه است زیرا هنـــرمند سوررئال می‌خواهد همه حصارها و دیوارهای موجود در مقابل اندیشه را درهم بشکند و با فراغِ بال و تفکری آزاد دست به آفرینش هنری بزند. در واقع «سوررئالیسم سنگ بنایش بر روان انسان و ضمیر ناخودآگاه او بنیان نهاده شده است و در ضمیر ناخودآگاه آدمی نیز مکان‌های مختلف درهم آمیخته‌اند و زمان معینی نیز وجود ندارد و پرده‌های خیال، گذشته، حال و آینـــده را فرو ریخته‌اند و موضوعات در بی‌زمانی و بی‌مکانی شکل می‌گیرند» (براهنی،۱۳۷۱: ۱/ ۱۸٤).

بیژن کلکی در مجموعهٔ «نیامدی اسم آب یادم رفت» شعری با نام «در اختلال ذهـــن» دارد که گویی کاملاً در فضایی وهم‌آلود، فرا واقعی و بی‌زمان و مکان خاصی اتفاق می‌افتد؛ اصلاً می‌توان گفت یکی از اهداف مهم سوررئالیست‌ها از نام شعر کلکی قابل دریافت است چراکه یکی از هدف‌های عمدهٔ آنان، «بیدار ساختن آدمی با دیدی تازه نسبت به اشیاء به وسیله آشفتگی ذهـــن» است (هنرمندی،۱۳۳٦: ۳۷۸). آنچه در این سروده از کلکی بازتاب گسترده‌ای دارد غوطه خوردن در فضا، زمان و مکانی نا معلوم است. فضایی معلق که شاعر در «مجمع حواس پریشان» مست و غزل خوان در «حوزه مغناطیس ساعت» عارفانه می‌رقصد و می‌چرخد و در آنِ واحد خودش را در سرزمین سوئیس و در «غربت مشوش چرخش» عقربه‌های ساعت می‌بیند و در آنجا به یاد وطن خود می‌سراید:

«در خاک شـــرق دور نماندم/ تنها/ در غربت مشوش چرخش/ در پلک باز عقربه‌ها/ خواندم/ اینجا سوئیس/ مرکز تمدن عالم/ اما مرا چه سود/ در ساعت وطنم/ هر صبحگاه/ در شقیقهٔ شاعـــر/ با اختلاف کمی/ وقت مردن است»(کلکی،۱۳۸٤: ۹۵-۹٦، الف).

در ابیاتی دیگر کلکی از فضایی بی‌زمان سخن می‌گوید و بدین شیوه مخاطب را در تردید و آشفتگی این مسئله قرار می‌دهد که «منظور شاعر چه زمانی است؟!» زیرا شب هنگام به‌طور ناگهانی صبح می‌شود و حتی خروس‌های قریه به عادت پیشین شروع به آواز خواندن می‌کنند و با این کار موجب شگفتی مؤذنان می‌شوند اما بازهم گویی شب با درخشش ستارگان ادامه دارد. نکته دیگری که فضـــا و اندیشه فراواقعـــی شعـــر را قوی‌تر می‌کند، این است که شاعر در عین اینکه مُرده اما تمام وقایع را همچون کسی که زنده است، می‌بیند و روایت می‌کند.

«ناگه/ در ابتدای شب/ در قریه صبح شد/ و خروسان/ به عادت مألوف/ در حیرت بدیع مؤذن/ قصیده سر دادند/.../ و در معانقهٔ شب/ میان مردگان دیدم/ که در کلافهٔ چرخان سبعهٔ یشم/ ستارگان همگی در مدار نور می‌چرخند» (کلکی،۱۳۸٤: ٦۹-٦۸، ب).

در ابیات زیر نیز عنصر بیمکانی در شعر کلکی به خوبی پیداست:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

-«در شام بود/ یا که طرابلس/ دلم را فروختند/ دیروز/ در شیشه‌های ادوکلن ریودُر/ در دست‌های منقطع از بازو/ در شانه‌های زخمی آن زن/ در عطر خانه‌های مُنفجر شدهٔ تهران» (همان:۸٦).

۳-٤. عشق فراواقعی

زبان عشق، زبان مشترک انسان‌هاست. از گذشته‌های دور برخی شاعران عشق و عقل را در تقابل باهم قرار داده‌اند چراکه عشق دشمن عقل است؛ «آشتی دهنده اضداد است و ابراز وجودِ نیروهای عریانی است که سوررئالیست‌ها مصمم به بهره برداری از آن‌ها بودند» (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۹۱).

از دیدگاه سوررئالیست‌ها عشق وسیله و موجبی است برای شکستن و از میان بردن تمامی حصارها و موانعی که در راه بشر است. از دیدگاه آنان عشق به آسانی این موانع را برطرف می‌سازد و انسان را به‌سوی دیدی نوین راهنمایی می‌کند.

«زن در عشق سوررئالیستی نقشی محوری در تحول انسان دارد. زنانی که در آثار سوررئالیست‌ها مطرح می‌شوند هم با محبوبه‌های لطیف و هم با معشوقه‌های سهل‌الوصول رمان‌های عشقی فرق دارند؛ آنان پیام‌آور حوای جدیدی هستند، وعدهٔ بین خواب و بیداری را می‌دهند و قدم گذاشتن در عرصهٔ زندگی حقیقی را» (امیر مشهدی،۱۳۸۹: ١٦٤).

از نظر سوررئالیست‌ها زنان اگر دوست داشته شوند نیمی زیر و رو کننده و نیمی مقدس خواهند داشت و «عشق متعالی» را به هنرمند الهام خواهند کرد. آندره برتون در کتاب «سرگذشت سوررئالیسم» عشق را به‌عنوان نمونه کامل و تمام عیاری برای اطمینان به اصل آزادی تعبیر می‌کند و می‌نویسد: «نفسِ طغیان فقط طغیان است که آفرینندهٔ روشنایی است و این روشنایی را سه معبر بیشتر نیست: شعر، آزادی و عشق که باید شوقی یکسان برانگیزند و به نقطه‌ای واحد برسند تا به جامِ جوانی جاوید بدل گردند در تیره‌ترین و روشنایی پذیرترین کنج قلب انسان»(برتون،۱۳۸۳: ۳۲).

عشقی که در برخی سروده‌های کلکی نمود یافته عشقی است که حالت اثیری دارد و معمولاً یکی از ویژگی‌های مهم بانوان شعر کلکی ظهور آن‌ها در حالتی اثیری، رؤیاگونه و دست نیافتنی است. بانویی که گویی لحظه حضور و ظهورش در ذهن شاعر همه‌چیز از نُرم طبیعی خود خارج می‌شود و تداعی کننده حالت خلسه بین خواب و بیداری است. زنی که از شکل و حجم رهاست و در هیچ بُعدی نمیگنجد و شاعر را شیفته زیبایی مقدس خود می‌کند به‌طوری که کلکی در قطعه شعری پر از تصاویر لطیف و آرایه‌های ادبی می‌سراید:

«تو همیشه مثل علف، سبزی/ هیچ چراغی/ گنجایش روشنایی چشم‌های تو را ندارد/ و من از نفس تو/ آب می‌شوم/ می‌میرم/ تو تنها تصویر مطلقی/ که در هیچ بُعدی/ نمیگنجی/ زیر طاقه‌های نور/ چشمان عربی تو/ سیاه تر از شب شرقی سرزمین من است» (کلکی،۱۳۸٤: ٤٨، الف).

در سرودهای دیگر با نام «پروردگار حرف الف» که شاعر آن را برای خانم «روحانیه زمانی» سروده است؛ بیژن کلکی از زنی دوست‌داشتنی و اثیری که خزان ذهن او را پس می‌زند و موجبی برای شکوفایی است، سخن می‌گوید. زیبا زنی اثیری که «جمال جمیلش» معرکه می‌کند و شاعر بسیار عاشقانه از تجربه مقدس بوییدن و دست دادن با او سخن می‌گوید؛ بزرگ بانویی که با آمدن و گذشتن از پله‌ها همهجا را غرق شکوفه سوسن می‌کند؛ بانویی که در هاله‌ای از تقدس و خواب و بیداری نمود می‌یابد و پنهان می‌شود و شاعر را در برزخ بهت و شگفتی حاصل از حضور و غیبت خود قرار می‌دهد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

-«آمد/ کنار نردهٔ ایوان/ ایستاد و/ منتظرم شد/ با من/ که آزرده/ از حضور خزان بودم آهسته/ دست داد/ دستش بوی خوش نسیم سحـــر می‌داد/ زیبایی جمالِ جمیلش/ در سمت نــور/ معرکه می‌کرد.../ آیا شما که عاشقید/ روزی هــزار مرتبه می‌خوانید:/ ان الانسان لفی خُســر/ در راه ندیده‌اید/ آن آیت جمیل جهــان را/ که پروردگار حرف الف بود/ و زیبایی جمال جمیلش/ در سمت نـــور معرکه می‌کرد/ آمد کنار نردهٔ ایوان/ در کنار من ایستاد/ ایوان و پله‌ها/ غرق شکوفهٔ سوسن شد» (کلکی،۱۳۸٤: ۱۵۵-۱۵۷، ب).

٤. نتیجه‌گیری

سوررئالیسم از جمله مکاتب بزرگ هنری است که در اوایل قرن ۲۰ توسط آندره برتون فرانسوی بنیانگذاری شد. زیگموند فروید و کارل یونگ از جمله کسانی هستند که آرا و مطالعات عمیق‌شان درزمینهٔ روانشناسی و ضمیر ناخودآگاه تأثیر بسیار ژرفی بر پیشرفت و علمی‌تر شدن این مکتب نوپا نهاد.

تلاش مکتب سوررئالیسم مبتنی بر بیاعتبار جلوه دادن عقل و استدلال بود و پیروان این مکتب معتقد بودند جهانی واقعی‌تر از جهان عادی وجود دارد که آن ذهــن ناخودآگاه و عالم رؤیا و تخیل است که هر امر و پدیده‌ای در آن به راحتی «امکان» وقوع و ظهور دارد.

گاه در سروده‌های برخی شاعران معاصر و حتی کلاسیک می‌توان رگه‌هایی از مبانی سوررئالیسم یافت که گویی در فضایی فرا واقعی و حالتی بین خواب و بیداری اتفاق افتاده‌اند. بیژن کلکی از شاعران معاصری است که در برخی سروده‌هایش گاه به توصیفات، تشبیهات و فضاسازی‌های شگفتی بر می‌خوریم که تداعی‌کننده اصول و مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم همچون رؤیا و تخیل، امر شگفت، بی‌زمانی و بی‌مکانی و عشــق هستند، کلکی گاهی آنچنان ماهرانه اصول این مکتب را در شعرش به‌کار می‌گیرد و فضایی فرا واقعیت و تخیلی می‌آفریند که نظیر آن را فقط می‌توان در فیلم‌های سوررئالیستی و تخیّلی یافت.

اصل رؤیا و تخیّل به کلکی اجازه آفرینش تصاویر شعری را می‌دهد که در عالم واقع «امکان» بروز و ظهور ندارند همچنین کاربرد امر شگفت و جادو اغلب موجب پدید آمدن فضایی وهم آلود و خوفناک می‌شود که گاه برخی تشبیهات و فضاهای شعری کلکی را قابل مقایسه با بعضی سروده‌های شاعران گذشته ادبیات فارسی می‌کند.

در این پژوهش با توجه به شواهد شعری، درهم ریختن زمان و مکان در شعر کلکی نسبت به دیگر اصول مطرح‌شده مکتب سوررئالیسم بسامد کمتری دارد. عشق بازتاب‌یافته در سروده‌های بیژن کلکی اغلب حالت اثیری و رؤیاگونه دارد و بانوان دست نیافتنیِ شعر او نیز در حالتی میان خواب و بیداری و تخیل ظهور و حضور می‌یابند.

منابع

- الیوت، تی.اس (۱۳۷۵). ***نقد ادبی***، سیدمحمد میرامادی، چاپ اول، تهران: علمی.
- امیرمشهدی، محمد (۱۳۸۹). «نقد سوررئالیستی هفت پیکر»؛ ***فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، شماره ٤۵، صص ۱۵۹-۱۸٤.
- آدونیس، احمدعلی سعید (۱۳۷٦). ***پیش‌درآمدی بر شعر عربی***، کاظم برگنیسی، چاپ اول، تهران: فکور.
- ـــــــــــــــ(۱۳۸۰). ***تصوف و سوررئالیسم***، حبیب‌الله عباسی، چاپ اول، تهران: روزگار.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). ***طلا در مس***، چاپ اول، تهران: نویسنده.
- برتون، آندره (۱۳۸۳). ***سرگذشت سوررئالیسم***، حبیب‌الله عباسی، چاپ دوم، تهران: روزگار.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

- برونل، پیر (۱۳۷۸). ***تاریخ ادبیات فرانسه***، مهوش قویمی و نسرین خطاط، چاپ اول، تهران: سمت.
- بیگزبی، سیویایی (۱۳۷۵). ***دادا و سوررئالیسم***، حسن افشار، چاپ اول، تهران: مرکز.
- پرهام، سیروس (۱۳٦۲). ***رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات***، چاپ هفتم، تهران: آگاه.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵). ***از گذشته ادبی ایران***، چاپ اول، تهران: المهدی.
- سیدحسینی، رضا (۱۳٦۷). ***مکتب‌های ادبی***، چاپ اول، تهران: نگاه.
- فاطمی، حسین (۱۳٦٤). ***تصویرگری در غزلیات شمس***، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- فتوحی، محمود (۱۳۸٦). ***بلاغت تصویر***، چاپ اول، تهران: سخن.
- کلکی، بیژن (۱۳۸٤. الف). ***نیامدی اسم آب یادم رفت***، به کوشش منصور بنی‌مجیدی، چاپ اول، رشت: ایلیا.
- ـــــــــ (۱۳۸٤ ب.). ***ترانه‌هایی برای آلکاپون***، به کوشش منصور بنی مجیدی، چاپ اول، رشت: ایلیا.
- لوئیس، هلنا (۱۳۸۱). ***لویی آراگون***، عبدالله کوثری، چاپ اول، تهران: ماهی.
- مولوی، جلالالدین (۱۳۸۹). ***کلیات شمس***، از روی نسخه فروزانفر، چاپ اول، تهران: مهتاب.
- میتوز، جی.اچ (۱۳۷۵). ***آندره برتون***، ترجمهٔ کاوه عباسی، چاپ اول، تهران: کهکشان.
- ولک، رنه (۱۳۷۷). ***تاریخ نقد جدید***، سعید ارباب شیروانی، تهران: نیلوفر.
- هنرمندی، حسن (۱۳٦۷). ***از رمانتیسم تا سوررئالیسم***، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- Breton, Andre: Manifestoes of surrealism, Andre Thans. Richard Seaver and Helen R. Lone, (۱۹٦۹). university of Michigan.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بررسی وجه‌نمایی در شعر «تولدی دیگر» فروغ فرخزاد؛ براساس دستور نقش‌گرای هلیدی

نیلوفر بختیاری
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران
niloofar.bakhtyari@gmail.com

چکیده

زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند مایکل هلیدی، با تکیه بر سه نقش بنیادین زبان (اندیشگانی، بینافردی و متنی)، افق تازه‌ای به‌روی تحلیل متون ادبی گشوده است. دراین‌میان، بررسی نقش بینافردی زبان که به تعامل گوینده و مخاطب در بستر اجتماعی توجه دارد، از اهمیت خاصی برخوردار است. از جمله مباحثی که در این رویکرد با نظر به نقش بینافردی زبان مطرح می‌شود، بررسی وجه‌نمایی بندهای متون ادبی و تحلیل متن براساس شواهد متنی، بافت و عوامل اجتماعی است. به‌همین‌منظور، پژوهش حاضر با رویکردی ساختارگرایانه به وجوه گوناگون وجه‌نمایی در شعر «تولدی دیگر» فروغ فرخزاد، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین اشعار وی می‌پردازد تا چگونگی تعامل گوینده و مخاطب در متن اثر حاضر را نمایان سازد. در این مقاله مفاهیم وجهی با نظر به وجه فعل، نقش گفتاری بند و سایر ابزارهای وجه‌نمایی مورد بررسی قرار گرفته است. با در نظر گرفتن بسامد هریک از این شاخصه‌ها، می‌توان گفت گزاره‌های موجود در شعر «تولدی دیگر» بیشتر دارای وجه‌نمایی احتمال- قطعیت است که ناپایداری پدیده‌ها و جهان شاعر را در مواجهه با زندگی مدرن نشان می‌دهد. درنهایت، این رویکرد جلوه‌ای از درهم‌تنیدگی زبان، تجربه و معنا را در شعر فروغ به نمایش می‌گذارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، زبان‌شناسی نقش‌گرا، بینافردیت، وجه‌نمایی.

www.anjomanfarsi.ir

۱. درآمد

وجه‌نمایی از مهم‌ترین مفاهیم در تحلیل زبان‌شناختی متن است که نگرش گوینده نسبت به گزاره‌ها، نوع داوری و میزان قطعیت یا تردید گوینده را نمایان می‌کند. دستور نقش‌گرای مایکل هلیدی، با تبیین فرانقش بینافردی، این امکان را فراهم آورده تا وجه‌نمایی نه‌تنها به‌مثابهٔ ابزاری نحوی، بلکه در پیوند با نقش‌های گفتاری، منبع قضاوت و ساخت اطلاعی بررسی شود. براین‌اساس، زبان نه صرفاً وسیل‌های برای انتقال معنا، بلکه بازتابی از جهان‌بینی و موقعیت ذهنی گوینده است.

شعر نوی معاصر، از جمله اشعار فروغ فرخزاد، بستری غنی برای تحلیل‌های نقش‌گرایانه فراهم آورده است. ازآنجاکه شعر بلند «تولدی دیگر» از مهم‌ترین و جریان‌سازترین اشعار این دوره به شمار می‌رود، پیوند عناصر زبانی و تجربه‌های زیستهٔ شاعر، جهان تازه‌ای از معنا را پیش روی خواننده می‌گشاید. این شعر با ساختار روایی پررنگ، بسامد زیاد افعال استمراری، سیطرهٔ وجه اخباری و حضور پررنگ گوینده به‌عنوان منبع قضاوت، واجد ظرفیتی چشمگیر برای تحلیل از منظر وجه‌نمایی است. پژوهش حاضر

می‌کوشد با تحلیل دقیق سطوح مختلف وجه‌نمایی در این شعر، به فهمی عمیق‌تر از نگرش گوینده، نقش‌های گفتاری غالب و نوع تعامل معنایی متن با مخاطب دست یابد.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱. کدام‌یک از انواع وجه‌نمایی در شعر «تولدی دیگر» بسامد بیشتری دارد؟
۲. منبع غالب اطلاعات وجهی در شعر «تولدی دیگر» چیست و چه رابطه‌ای با نقش‌های گفتاری دارد؟
۳. مفاهیم وجهی چون احتمال، قطعیت و لزوم چگونه در بندهای مختلف شعر حاضر بازتاب یافته‌اند؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱. انتظار می‌رود در شعر «تولدی دیگر» وجه اخباری بیشترین بسامد را در میان دیگر انواع وجه داشته باشد.
۲. به نظر می‌رسد منبع اطلاعات در اغلب بندهای شعر، گوینده (شاعر-راوی) است که با نقش گفتاری «خبردهی» مطابقت دارد.
۳. براساس حدس نگارنده، مفاهیم وجهی احتمال-قطعیت و لزوم، واجد بیشترین بسامد در سطح معنایی شعر حاضراند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

کتاب «زبان، بافت و متن» مهم‌ترین منبع فهم نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند به شمار می‌رود. در این اثر پایه‌گذاران این نظریه، مایکل هلیدی و رقیه حسن، بر تعامل زبان با بافت موقعیتی و اجتماعی تأکید می‌ورزند و از طریق سه فرانقش اندیشگانی، بینافردی و متنی، امکان تحلیل لایه‌های معنایی و گفتمانی متون را فراهم می‌سازند. این اثر در دهه‌های اخیر در مطالعات ادبی و تحلیل متون فارسی منبعی شایان توجه است.

از جمله پژوهش‌ها با موضوع نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرا با نظر به شعر فروغ فرخزاد، می‌توان به مقالهٔ شروین خمسه با عنوان «تحلیل گفتمان شعر پنجره از فروغ فرخزاد از منظر زبان‌شناسی سیستمی-نقش‌گرا» اشاره کرد. در این مقاله، شعر «پنجره» در چارچوب هر سه فرانقش زبان‌شناسی نقش‌گرا بررسی شده و با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی، تأثیر بافت اجتماعی، ساختار نحوی و نوع فرایندها در شکل‌گیری این متن تحلیل گردیده است.

از دیگر پژوهش‌ها پیرامون شعر فروغ فرخزاد با رویکرد حاضر، مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل فرایندهای فرانقش اندیشگانی در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست» از فروغ فرخزاد در چارچوب نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی» است. مژگان صفایی، سید محمدرضا عادل و محمود رمضان‌زاده در این اثر با تمرکز بر فرانقش اندیشگانی نشان می‌دهند فرایندهای ذهنی با وجود بسامد آماری کم، نقشی محوری در شکل‌دهی گفتمان اجتماعی شعر دارند.

از دیگر پژوهش‌ها در این حوزه، می‌توان به مقالهٔ «بررسی شگردهای ایجاد انسجام در اشعار قیصر امین‌پور با تکیه بر نظریهٔ زبان‌شناسی هلیدی» نوشتهٔ رضا ستاری و مرضیه حقیقی اشاره کرد. این مقاله با تمرکز بر دو محور انسجام دستوری (ارجاع، حذف، جانشینی و ربط) و انسجام واژگانی (تکرار و باهم‌آیی) به نگارش درآمده و نشان می‌دهد که اشعار امین‌پور از منظر انسجام درونی و

ساختاری، با نظریهٔ انسجامی هلیدی هم‌خوانی دارند. تحلیل‌های ارائه شده در این مقاله گویای آن است که آگاهی شاعر از ظرفیت‌های زبان، به‌ویژه در حوزهٔ ساختارهای واژگانی و نحوی، موجب شکل‌گیری اشعاری منسجم شده است.

درمجموع، این پژوهش‌ها نمایانگر ظرفیت زیاد چارچوب نظری هلیدی در تحلیل معنا، تجربهٔ زیسته و بسترهای اجتماعی در شعر فروغ فرخزاد است. پژوهش حاضر نیز در ادامهٔ این مسیر می‌کوشد شعر «تولدی دیگر» را با تکیه بر فرانقش بینافردی بررسی کند و نقش ساختارهای زبانی متن را در انتقال تحولات درونی و بیرونی شاعر تبیین نماید.

۲. مبانی نظری

زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند به زبان‌شناسان و سبک‌پژوهان کمک می‌کند تا فراتر از جمله و با توجه به بافت متن، زبان آثار ادبی را تحلیل کنند. نقش‌گرایان معنای سخن را در بافت و موقعیت می‌جویند و پدیده‌های زبانی را با تکیه بر کارکرد اجتماعی‌شان مورد بررسی قرار می‌دهند. برهمین‌اساس هلیدی نقش‌های زبان را به سه دستهٔ اندیشگانی، بینافردی و متنی تقسیم کرده است. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰: ۱۴۸ و ۱۴۹)

در این رویکرد، ویژگی بارز و الگوی زبانی مهم، توجه به ابعاد تعاملی متون ادبی و درک ادبیات به‌منزلهٔ یک گفتمان است. به‌مدد چنین نگرشی می‌توان متن ادبی را به‌عنوان عنصری میانجی دانست که میان شاعر یا نویسنده و خواننده تعامل و دیالکتیک برقرار می‌کند؛ چراکه از رهگذر همین گفت‌وگوست که انتقال آگاهی، ایدئولوژی و کاربرد اجتماعی هر اثر می‌سر می‌شود. (خان‌جان و میرزا، ۱۳۹۵: ۹۲)

ما برای شناخت سبک اثری ادبی ناچار به بررسی زبان‌شناختی آن هستیم تا بتوانیم هر متن را در چارچوب نظام‌های معنایی و دستوری و... بررسی کنیم. وجه‌نمایی که موضوع مورد نظر این پژوهش است، در نقش بینافردی و ارتباطی زبان بررسی می‌شود و در سطح واژگان دستور بازنمایی می‌گردد. به‌همین‌سبب با نقش‌های گفتاری زبان در ارتباط است.

از نظر هلیدی اصلی‌ترین نقش‌های گفتاری زبان «دادن» و «خواستن» است که در ژرف‌ساخت نقش‌های گفتاری دیگر قرار دارد. نقش «دادن» اگر حاوی اطلاعاتی باشد، از طریق خبر و نقش «خواستن» با پرسش مطرح می‌شود؛ اما اگر شیئی تبادل شود، «دادن» از طریق پیشنهاد و «خواستن» با درخواست مطرح می‌گردد. در تقسیم‌بندی جزئی‌تر، نقش‌های گفتاری شامل نقش خبردهی، پرسشگری، پیشنهاد و درخواست می‌شود که هریک در بندهای مناسب خود ظاهر می‌گردند؛ به‌عنوان مثال، نقش اخباری در بند خبری، نقش پرسش‌گری در بند پرسشی و نقش درخواست در بند امری نمود پیدا می‌کند. هلیدی همچنین ساختاری را که برای بیان و تبلور یکی از نقش‌های اصلی اختصاص یافته، وجه می‌نامد و آن را به سه دستهٔ اخباری، پرسشی و امری تقسیم می‌کند. (تمیم داری و صدری، ۱۳۹۳: ۱۴۴ – ۱۴۶)

معانی وجهی از نظر هلیدی به انواع احتمال، تداول، اجبار و تمایل تقسیم می‌شود. مفاهیم احتمال و تداول با بندهای دارای مفهوم تبادل اطلاعات در پیوند هستند و مفاهیم اجبار و تمایل به بندهایی که در ژرف‌ساختشان معنای تبادل کالا و خدمات است، تعلق دارند. وجه‌نمایی به انواع فرعی‌ای چون امکان پذیر بودن قدرت و قابلیت انجام یک کار و... نیز تقسیم می‌شود که به‌تناسب بافت جمله قابل برداشت است. (همان:۱۵۱)

به‌این‌ترتیب مفهوم وجه‌نمایی خود به دو دستهٔ «وابسته‌سازی» و «هم‌خوانی» قابل تقسیم است. در نوع «وابسته‌سازی»، مفاهیم وجهی احتمال و تداول مورد بررسی قرار می‌گیرد و این مفاهیم معمولاً در وجه اخباری نمود می‌یابد. در دو سوی پیوستار احتمال،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دو درجهٔ قطعیت مطلق نفی و اثبات و در دو سوی پیوستارِ تداول، قیدهای گاهی و همیشه حضور دارند. از سوی دیگر مفاهیم وجه‌نمایی «همخوانی» شامل لزوم و اجبار و تمایل می‌شود که بیشتر در بندهای متضمن تبادل کالا و خدمات قابل مشاهده است و حالت پیشنهاد و درخواست دارد. پیشنهاد عموماً با مفهوم وجهی تمایل و درخواست با مفهوم وجهی لزوم و اجبار همراه است. (همان: ۱۴۷– ۱۴۹)

در مجموع، متن، محصول انتخاب‌های مدام از شبکه‌ای از نظام‌های زبان است که به آن نظام شبکه می‌گویند. به‌همین‌سبب نظریهٔ هلیدی، نظریهٔ نظام‌مند نامیده می‌شود. در این نظریه، دستور یک زبان به‌صورت نظامی از شبکه‌ها بازنمایی شده، بنابراین قرار نیست با فهرستی از ساختارها روبه‌رو شویم. به‌بیان‌دیگر، ساختار در عین اهمیتش در توصیف متن، چهرهٔ بیرونی مجموعه‌ای از انتخاب‌های نظام‌مند است. زبان نیز بستری برای ساختن معناست؛ معنایی که در دل الگوهای نظام‌مندِ انتخاب جای می‌گیرد. (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۱۸ و ۱۹)

برای بررسی مفاهیم وجهی بندها، توجه به افزوده‌های وجه‌نمایی اهمیت بسیاری دارد. این افزوده‌ها می‌توانند شامل وجه فعل، گروه‌های حرف اضافه‌ای، قیدی و اسمی و استعارهٔ دستوری شود؛ مثلاً افزوده‌های مفید معنای تداول قیدهایی چون همواره، اغلب، معمولاً، هرگز، همیشه، گاهی، به‌ندرت و... هستند. از میان افزوده‌های مفید احتمال نیز می‌توان به احتمالاً، احیاناً، شاید، یقیناً، قطعاً، انگار و... اشاره کرد. (تمیم‌داری و صدری، ۱۳۹۳: ۱۵۲)

از دیگر ابزارهای وجه‌نمایی باید به استعارهٔ دستوری اشاره کرد. استعارهٔ دستوری، واحدی معنایی است که به‌طور معمول از طریق ساختار یا واحدی دستوری بیان می‌شود و می‌تواند از طریق ساختار یا واحد دستوری دیگری که در زبان مقرر نشده، بیان گردد. استعارهٔ دستوری به چهار صورت در متن ظهور می‌یابد:

۱– از طریق بندهای مرکب دارای مفاهیم وجهی احتمال و تداول. این وجه‌ها به افزوده تأویل می‌شوند؛ مثال: گمان می‌کنم (شاید)، احتمال دارد (احتمالاً) و... .

۲– به‌وسیلهٔ بندهای مرکب دارای مفاهیم وجهی اجبار و تمایل که از نظر ساختاری وجه اخباری دارند، اما بر نقش‌های گفتاری پیشنهاد و درخواست دلالت می‌کنند؛ مثال: مایلم که لازم است که دوست داری که مشتاقم که و... که دارای زمان حالند.

۳– در بندهای مرکب پایه‌ای که بر نقش گفتاری کل بند دلالت می‌کنند؛ مثال: تصریح می‌کنم که من دستور می‌دهم که من تمایل دارم که شما... و... .

۴– در بندهای بسیط خبری یا پرسشی‌ای که حاوی یکی از عناصر وجه‌نمایی اجبار یا تمایل باشند؛ مانند بندهای پرسشی که در معنای درخواست یا کسب اجازه به‌کار می‌روند؛ مثال: شما باید از اینجا بروید، می‌توانم این کتاب را امانت بگیرم؟

از دیگر ابزارهای وجه‌نمایی می‌توان به افعال وجهی بایستن، توانستن و شدن اشاره کرد. (همان، ۱۵۳ –۱۵۵)

۳. بحث عملی

فروغ فرخزاد با انتشار مجموعهٔ شعر «تولدی دیگر» در شمار بزرگ‌ترین شاعران نیمایی انسان‌گرای زمان خود قرار گرفت. (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۰۶) تحول چشمگیر شعر او نقطهٔ عطفی در شعر معاصر ایران به شمار می‌رود و انتشار مجموعهٔ «تولدی دیگر» در دههٔ چهل، پیش‌زمینه‌ای برای تغییر مسیر شعر فارسی از ذهن‌گرایی و درون‌گرایی به سوی واقع‌گرایی بود. (همان: ۱۰۷) این تغییر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uroomiajournals.ir

بیانگر گذر فروغ فرخزاد از باور به جهان سنتی به سمت مواجهه با جهان بی‌اعتبار مدرن و پدیده‌های ناپایدار است که تردید نسبت به گزاره‌های گذشته و آینده را بازتاب می‌دهد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۲۱)

۱-۳. بررسی سبک‌شناختی شعر تولدی دیگر فروغ فرخزاد، براساس وجه‌نمایی بندها

۱-همهٔ هستی من آیهٔ تاریکی‌ست:

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت و تداول

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزودهٔ (قید) همه.

نوع منبع قضاوت: گویندهٔ مستقیم.

۲- (آیهٔ تاریکی) که تو را در خود تکرارکنان به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد:

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: قیدِ تکرار کنان

نوع منبع قضاوت: گویندهٔ مستقیم

۳- من در این آیه تو را آه کشیدم، آه

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی و درخواست

مفهوم وجهی: تمایل، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: حضور نهاد که در خبر قطعیت ایجاد کرده است.

نوع منبع قضاوت: گویندهٔ مستقیم

٤- من در این آیه تو را به درخت و آب و آتش پیوند زدم.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: حضور نهاد (مسند الیه) قطعیت ایجاد کرده است.

نوع منبع قضاوت: گویندهٔ مستقیم

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۵- زندگی شاید یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد.

وجه بند: التزامی

نقش گفتاری: خبردهی و پیشنهاد

مفهوم وجهی: احتمال، تداول

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزوده‌های قیدی: «شاید» مفهوم احتمال را ایجاد کرده و «هر روز» مفهوم تداول را ایجاد کرده است.

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

٦- زندگی شاید ریسمانی‌ست که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد.

وجه بند: التزامی

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد (چون در کنار تشبیهات دیگر برای زندگی یک پیشنهاد به نظر می‌رسد.)

مفهوم وجهی: احتمال

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزودهٔ قیدی «شاید» که حالت استعارهٔ دستوری دارد.

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۷- زندگی شاید طفلی‌ست که از مدرسه برمی‌گردد.

وجه بند: التزامی

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد

مفهوم وجهی: احتمال، چون برگشتن از مدرسه می‌تواند هر روز اتفاق بیفتد نوعی تداول هم در خود دارد.

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزودهٔ قیدی «شاید»

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۸- زندگی شاید افروختن سیگاری باشد، در فاصلهٔ رخوتناک دو هم‌آغوشی

وجه بند: التزامی

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد

مفهوم وجهی: احتمال

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزودهٔ قیدی «شاید»

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۹- یا (زندگی شاید) نگاه گیج رهگذری باشد،

وجه بند: التزامی

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد

مفهوم وجهی: احتمال

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزودهٔ قیدی «شاید» که در تقدیر جمله است.

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۱۰- که کلاه از سر برمی‌دارد.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت (زیرا هم شاید را در تقدیر خود دارد هم فعل استمراری است و انگار دارد اتفاق می‌افتد.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزودهٔ قیدی «شاید» که در تقدیر جمله است.

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۱۱- و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی‌معنی می‌گوید «صبح به‌خیر».

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

خود «صبح به‌خیر» در این بند دارای وجه اخباری، نقش گفتاری درخواست (دعا) و مفهوم وجهی تمایل و در عین حال احتمال است (چون در تقدیرش شاید وجود دارد).

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۱۲- زندگی شاید آن لحظهٔ مسدودی‌ست که نگاه من، در نی‌نی چشمان تو خود را ویران می‌سازد.

وجه بند: اخباری/ التزامی (در اصل به‌جای «است» می‌توان «باشد» را هم قرار داد.)

نقش گفتاری: خبردهی، پیشنهاد

(شاعر مجدد برای زندگی تشبیه دیگری می‌آورد که در کنار سایر تشبیه‌های اسنادی می‌تواند در حکم یک پیشنهاد باشد.)

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: افزودهٔ قیدی «شاید»

نوع منبع قضاوت: گوینده

۱۳- و در این حسی‌ست که من آن را با ادراک ماه و با دریافت ظلمت خواهم آمیخت.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت/ تمایل (شعر تمایل به آمیختن این حس با ادراک ماه و... در آیندهٔ مورد نظرش دارد.)
ابزار بیان مفاهیم وجهی: استعارهٔ دستوری، در اصل چنین بوده: من این حس را با ادراک ماه و دریافت ظلمت خواهم آمیخت.
نوع منبع قضاوت: گوینده

١٤- در اتاقی که به‌اندازهٔ یک تنهائی‌ست، دل من که به‌اندازهٔ یک عشق است، به بهانه‌های سادهٔ خوشبختی خود می‌نگرد.
وجه بند: اخباری
نقش گفتاری: خبردهی
مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت
ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل (می‌نگرد)
نوع منبع قضاوت: گوینده

١٥- به زوال زیبای گل‌ها در گلدان (می‌اندیشد)
وجه بند: اخباری
نقش گفتاری: خبردهی
مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت
ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل
نوع منبع قضاوت: گوینده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

١٦- به نهالی که تو در باغچهٔ خانه‌مان کاشت‌های (می‌اندیشد)
وجه بند: اخباری
نقش گفتاری: خبردهی
مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت
ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل
نوع منبع قضاوت: گوینده

١٧- و به آواز قناری‌ها که به اندازهٔ یک پنجره می‌خوانند (می‌اندیشد)
وجه بند: اخباری
نقش گفتاری: خبردهی
مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت
ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل
نوع منبع قضاوت: گوینده

۱۸- آه... سهم من این است.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی (همراه با تحسّر)

مفهوم وجهی: اجبار (سهم من این است و بس)، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۱۹- سهم من این است.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی (تحسّر)

مفهوم وجهی: اجبار، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۲۰- سهم من، آسمانی‌ست که آویختن پرده‌ای آن را از من می‌گیرد.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی (تحسّر)

مفهوم وجهی: اجبار، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۲۱- سهم من پائین رفتن از یک پلهٔ متروک است.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی (تحسّر)

مفهوم وجهی: اجبار، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۲۲- و (سهم من) به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن (است).

وجه بند: اخباری

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نقش گفتاری: خبردهی (تحسّر)

مفهوم وجهی: اجبار، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۲۳- سهم من گردش حزن‌آلودی در باغ خاطره‌هاست

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی (تحسّر)

مفهوم وجهی: اجبار، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران

۲٤- (سهم من) و در اندوه صدائی جان دادن (است)

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی (تحسّر)

مفهوم وجهی: اجبار، احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲۵- که به من می‌گوید: «دست‌هایت را دوست می‌دارم.»

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: درخواست

مفهوم وجهی: تمایل

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

خود «می‌گوید» نیز به‌تنهایی دارای وجه اخباری، نقش گفتاری خبردهی و مفهوم وجهی احتمال- قطعیت است و ابزار وجه‌نمایی‌اش وجه فعل است.

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر (معشوق یا مخاطب خاص)

۲٦- دست‌هایم را در باغچه می‌کارم.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: تمایل

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۲۷- سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت، اجبار (می‌توان این‌طور تاویل کرد که ناگزیر با توجه به مقدمات گفته شده، باید سبز شوم.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل که سه بار هم تکرار شده و قطعیت را بالا می‌برد.

نوع منبع قضاوت: گوینده

۲۸- و پرستوها در گودی انگشتان جوهری‌ام تخم خواهند گذاشت.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت (این اتفاقی محقق‌الوقوع است) و اجبار (به‌نوعی می‌توان چنین تاویل کرد که باید این‌گونه باشد.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲۹- گوشواری به دو گوشم می‌آویزم، از دو گیلاس سرخ همزاد

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد (انگار متمم به نوعی پیشنهادی است که شاعر به خود می‌دهد: گوشوارم از چه باشد؟ از دو گیلاس سرخ هم‌زاد... و به نوعی شاعر انتخاب کرده است.)

مفهوم وجهی: تمایل

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۳۰- و به ناخن‌هایم برگ گل کوکب می‌چسبانم.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد

مفهوم وجهی: تمایل

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۳۱- کوچه‌ای هست که در آنجا پسرانی که به من عاشق بودند، هنوز

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت، تمایل، تداول (به‌خاطر وجود قید هنوز)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل و افزودهٔ قیدی «هنوز»

نوع منبع قضاوت: گوینده

۳۲- با همان موهای درهم و گردن‌های باریک و پاهای لاغر (هنوز) به تبسم‌های معصوم دخترکی می‌اندیشند

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت، تمایل (تمایل دارند بیندیشند)، تداول (به‌خاطر وجود قید «هنوز»)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل و افزودهٔ قیدی «هنوز»

نوع منبع قضاوت: گوینده

۳۳- (به تبسم‌های دخترکی می‌اندیشند) که یکشب او را باد با خود برد

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

٣٤- کوچه‌ای هست که قلب من آن را از محله‌های کودکی‌ام دزدیده‌ست

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت، تمایل (شاعر به کوچه علاقه دارد و قلبش آن را از محله‌های گذشتهٔ کودکی دزدیده: هنوز این کوچه را دوست دارد.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۳۵- (این) سفر حجمی در خطّ زمان (است)

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۳۶- و به حجمی خطّ خشک زمان را آبستن کردن (است).

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد (می‌توان با حجمی خطّ خشک زمان را آبستن کرد.)

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت، تمایل

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۳۷- (این) حجمی از تصویری آگاه (است) که ز مهمانی یک آینه برمی‌گردد

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۳۸- و بدین‌سان است که کسی می‌میرد و کسی می‌ماند

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت/ اجبار

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل و استعارهٔ دستوری «بدین‌سان است»

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۳۹- هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد، مرواریدی صید نخواهد کرد.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی/ پیشنهاد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مفهوم وجهی: تمایل (هیچ صیادی چنین تمایلی نخواهد داشت.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل، افزودهٔ قیدی هیچ

نوع منبع قضاوت: منابع دیگر

۴۰- من پری کوچک غمگینی را می‌شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۴۱- و دلش را در یک نی‌لبک چوبین می‌نوازد، آرام، آرام

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت، تمایل (به‌نوعی مایل به نواختن دل خود است.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل، افزونهٔ قیدی «آرام، آرام»

نوع منبع قضاوت: گوینده.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۴۲- پری کوچک غمگینی که شب از یک بوسه می‌میرد

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت/ تمایل (چون خودش دلش را نواخته پس مرگ و به دنیا آمدنش می‌تواند تمایل خودش هم باشد)/ اجبار (این اتفاق می‌تواند بیانگر جبر نیز باشد.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

۴۳- و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.

وجه بند: اخباری

نقش گفتاری: خبردهی

مفهوم وجهی: احتمال، قطعیت/ تمایل (چون خودش دلش را نواخته پس مرگ و به دنیا آمدنش می‌تواند تمایل خودش باشد.)، اجبار (این اتفاق می‌تواند حاصل جبر نیز باشد.)

ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل

نوع منبع قضاوت: گوینده

٤. نتیجه‌گیری

چنان‌که گفته شد، در شعر «تولدی دیگر» وجه اخباری بسامد بسیار زیادی دارد و از ٤٣ بند، تنها پنج بند دارای وجه التزامی است و ٣٨ بند دیگر دارای وجه اخباری است. مفاهیم وجهی موجود در این شعر به‌دلیل نقش خبردهی، بیشتر دارای احتمال- قطعیت است؛ بنابراین فرض اول پژوهش مبنی‌بر بسامد زیاد وجه اخباری تأیید می‌گردد.

از دیگر سو، منبع در بیشتر بخش‌ها گوینده (شاعر- راوی) است؛ پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که بندها دارای ساخت اطلاعی بالایی هستند. به بیان دیگر، شاعر می‌خواهد به مخاطب خود آگاهی‌هایی ببخشد. به‌همین‌سبب نقش‌های گفتاری بندها نیز عموماً خبردهی است که گاهی با پیشنهاد و درخواست همراه می‌شود. این موضوع تأییدکنندهٔ فرض دوم پژوهش است.

در بخش‌هایی از شعر، بسامد بسیار وجود وجه التزامی و قید «شاید» مفهوم وجهی احتمال را تداعی می‌کند. همچنین مفهوم وجهی تمایل که گاه با احتمال-قطعیت همراه می‌شود، از دیگر مفاهیمی است که در حدود ده بند از شعر بسامد دارد. در بخش‌هایی نیز گزاره‌های خبری صریح، نوعی لحن و مفهوم وجهی لزوم و اجبار را در خود دارد که بر فرض سوم صحه می‌گذارد. در کنار این وجوه، گاهی وجه تداول نیز در شعر دیده می‌شود که بسامد آن اندک است.

از سوی دیگر، بسامد زیاد افعال استمراری، سبب غلبهٔ گزاره‌ها به سویهٔ احتمال پیوستار احتمال-قطعیت شده است. این لغزان بودن و نسبی بودن پدیده‌ها و رویدادها در اشعار دیگر مجموعهٔ «تولدی دیگر» نیز دیده می‌شود که گذر شاعر-راوی از باور به جهان سنتی به سمت مواجهه با جهان بی‌اعتبار مدرن را نشان می‌دهد. عبوری که با تردید نسبت به گزاره‌های گذشته و تردید در مواجهه با آینده همراه است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

منابع

- تمیم‌داری، احمد؛ صدری، نیره (۱۳۹۳). «مطالعهٔ شناختی وجه‌نمایی در گلستان سعدی در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند»، ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی***، تابستان، ش ۳۳، صص ۱٤۱-۱۸۱.
- خان‌جان، علیرضا، میرزا، زهرا (۱۳۸۵). «درآمدی به شعرشناسی نقش‌گرا (رویکردی زبان شناختی)»، ***نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، ش ۷، صص ۸۳-۱۰۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٤). «وصف‌های فروغ فرخزاد»، ***بخارا***، مهر و آبان، ش ٤٤، صص ۱۸-۲۳.
- فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۸). **سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چ ٤، تهران: سخن.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸٤). ***فروغ جاودانه***، مجموعه شعرها و نوشته‌ها و گفت‌وگوهای فروغ فرخزاد، چ ۲، تهران: تنویر.
- ـــــــــــ (۱٤۰۰). ***دیوان اشعار فروغ فرخزاد***، چ ۳، تهران: نگاه.
- هلیدی، مایکل، حسن، رقیه (۱۳۹۳). ***زبان، بافت و متن***، ترجمهٔ محسن نوبخت، چ ۱، تهران: سیاهرود.

www.anjomanfarsi.ir

بررسی مفهوم و جایگاه سرزمین‌های حسن‌خیز در شعر و نثر فارسی

سلیمان هاشم‌بیگی
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام، ایلام، ایران
s.hashembaigi@gmail.com

چکیده

در ادبیات کلاسیک فارسی، مفاهیمی چون زیبایی و حسن، نه‌تنها در سطح عاطفی و شاعرانه مطرح شده‌اند، بلکه با مناسبات اجتماعی و فرهنگی پیوند خورده‌اند. یکی از نمودهای برجستهٔ این پیوند، بازنمایی وضعیت غلامان و کنیزانی است که از سرزمین‌های گوناگون به ایران آورده شده‌اند که در متون ادبی با ویژگی‌های ظاهری و رفتاری خاصی توصیف می‌گردند. این مناطق که در ذهنیت ایرانیان به‌عنوان «سرزمین‌هایی حسن‌خیز» معروف شدند، مکان‌هایی هستند که نه از نظر جغرافیایی، بلکه از منظر زیبایی‌شناسی فرهنگی، خاستگاه زیبایی تلقی می‌شدند. این مقاله با رویکردی توصیفی - تحلیلی و با استناد به شواهدی از متون منظوم و منثور ادب فارسی، به بررسی چگونگی شکل‌گیری این مفهوم و کارکردهای آن در متون ادبی می‌پردازد و هدف آن است که نشان داده شود، چگونه تصورات فرهنگی دربارهٔ زیبایی، در بستر تجربهٔ تاریخی برده‌داری، منجر به بازنمایی خاصی در ادبیات شده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که تعبیراتی مانند بت چینی، نگار ختنی و غیره، نه فقط نشانه‌هایی در ارتباط با اقوام و نژادهای خاص هستند، بلکه حامل دلالت‌هایی فرهنگی در باب عشق و زیبایی می‌باشند. این مقاله می‌کوشد به فهمی بهتر در باب نسبت ادبیات با ساخت اجتماعی کمک کند و نشان دهد چگونه زبان ادبی باعث می‌شود، تجربهٔ تاریخی و زیبایی‌شناسی در هم تنیده شوند.

واژگان کلیدی: شهرهای حسن‌خیز، بردگان، زیبایی، ادبیات فارسی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت - ۴ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

گرایش انسان به زیبایی، پدیده‌ای فراگیر، پیچیده و چندلایه است که ریشه در نیازهای روانی، فرهنگی و اجتماعی بشر دارد. زیبایی نه‌تنها در جلوه‌های طبیعی، هنری و معماری مشهود است، بلکه در تصور انسان‌ها از دیگران نیز نقش برجسته‌ای دارد. در ادبیات فارسی، این گرایش با بار عاطفی و تخیلی شدیدی همراه است و از خلال آن، تصاویری از «معشوق زیبا»، «غلام خوش‌چهره» و «کنیز دلفریب» در مقام موجوداتی رؤیایی و برتر شکل گرفته است. از سوی دیگر، در طول تاریخ ایران، نظام برده‌داری نه‌تنها امری متداول، بلکه سازوکار مهمی در مناسبات اقتصادی، فرهنگی و حتی زیباشناختی بوده است. بسیاری از غلامان و کنیزان وارداتی، از سرزمین‌هایی می‌آمدند که در نظر ایرانیان، به دلیل ظاهر نیک و جذاب بردگانشان، شهرتی خاص یافته بودند. این نگاه فرهنگی و ذوقی، موجب شکل‌گیری ترکیب مفهومی و استعاری «سرزمین‌های حسن‌خیز» شد؛ مناطقی که در خیال ادبی ایرانیان، خاستگاه زیبایی و جذابیت بودند.

در ادبیات کلاسیک فارسی، تعابیری چون «بت چینی»، «غلام ترک»، «نگار ختنی»، «کنیز سقلابی» و مانند آن‌ها، نه صرفاً اشاره به نژاد یا خاستگاه جغرافیایی افراد دارند، بلکه بار فرهنگی پیچیده‌ای را با خود حمل می‌کنند. شاعران ایرانی، این چهره‌ها را به نمادهایی از زیبایی، فریبندگی، بی‌وفایی و فتنه تبدیل کردند و از آن‌ها برای تبیین حالات عاشقانه، سرگشتگی عاطفی و حتی رستگاری یا تباهی معنوی استفاده نمودند.

مقالهٔ حاضر در پی آن است که با تحلیل نمونه‌های ادبی و تاریخی، به چیستی مفهوم «سرزمین‌های حسن‌خیز» بپردازد و نسبت آن را با نظام برده‌داری، زیبایی‌شناسی فرهنگی و بازنمایی در متون ادبی فارسی بررسی کند. هدف آن است که روشن شود چگونه تجربه‌های تاریخی و نگاه فرهنگی ایرانیان به دیگران، در قالب مفاهیم ادبی ماندگار شده‌اند و چه تأثیری بر خیال‌پردازی‌های ادبی و فرهنگی گذاشته‌اند.

۲. بحث و بررسی

انعکاس سیمای غلامان و کنیزان زیبارو در آثار ادبی مشهود است. منابعی چون دیوان شاعران، متون ادبی نثر و همچنین متونی نظیر «حدود العالم» و «تاریخ تمدن اسلام» به حضور، ویژگی‌ها و توصیف این افراد اشاره کرده‌اند. این حضور ادبی از یک‌سو براساس مشاهدات و قضاوت‌های ظاهری بوده و از سوی دیگر تأثیر مستقیمی بر مضمون‌پردازی‌های عاشقانه و زیبایی‌شناختی شعر فارسی داشته است.

پیش از این ذکر شد که انسان ذاتاً به زیبایی گرایش دارد و تاریخ اجتماعی زندگی بشر نشان می‌دهد که انسان در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود همیشه در پی زیبایی بوده است. زیبایی موارد و مسائل زیادی را شامل می‌شود و ممکن است ظاهری باشد یا باطنی، مادی باشد یا معنوی. گذشتگان برای موضوع زیبایی و موارد آن از اصطلاحات زیادی استفاده کرده اند. یکی از این اصطلاحات «حسن» است که ویژگی‌هایی مختلف وتا حدودی مبهم را در برمی‌گیرد. حسن را می‌توانیم زیبایی، ملاحت، آن، نیکویی، رونق، بهجت و... معنی کنیم؛ و به کسانی که با زیبایی خود دلبری می‌کنند حسن فروش و به کسانی که به این زیبایی‌ها توجه دارند، حسن‌پرست گویند. چون مردمان بعضی از مناطق و شهرها، در دید ایرانیان، زیبا بودند کم کم به این سرزمین‌ها، سرزمین‌های حسن‌خیز گفتند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

اگر چه **حسن** فروشان به جلوه آمده اند کسی به **حسن** و ملاحت به یار ما نرسد

(حافظ، ۱۳۷۷: ۲۱۱)

اگر به تاریخ برده‌داری نظری بیفکنیم، می‌بینیم که در همه نقاط جهان رسم بردگی حداقل برای دوره‌ای رایج بوده و همه اقوام و نژادها با این نظام برخورد داشته‌اند و انسان‌ها را به بردگی گرفته‌اند و توسط انسان‌ها به بردگی گرفته شده‌اند؛ اما می‌بینیم که در طول تاریخ بعضی از مناطق بیشتر برده صادر می‌کردند و می‌فروختند و مناطقی دیگر بیشتر خریدار و وارد کننده برده بوده‌اند. مناطقی مانند حبشه، زنگبار، ترکستان، هند و شرق اروپا بیشتر صادر کننده برده بوده‌اند تا خریدار، در عوض مناطقی مانند مر، روم، ایران و بین‌النهرین مناطقی هستند که عمده کارشان خرید برده بوده است تا فروش آن. در مناطقی که از آن‌ها با عنوان مناطق برده‌خَر یاد کردیم در دوره‌هایی بلند مدت حکومت‌هایی قدرتمند حاکم بوده است؛ اما مردمان مناطق برده‌خیز عمدتاً زیر سلطهٔ حکومت‌های بیگانه و دست‌نشانده بوده‌اند. با توجه به این مقایسه می‌توانیم نقش حکومت‌های قدرتمندی مانند سومر و فراعنه و روم و ایران را در برده‌خیز شدن مناطقی مانند آفریقا، سقلاب و ترکستان جدی بدانیم. بدین علت که بردگانی که از ترکستان و چین و جاهای دیگر به

سرزمین ایران آورده شد، زیبا بودند و در خانه اعیان و بزرگان و در کوچه و بازار به دلبری می‌پرداختند، کم کم مناطق برده‌خیز به طور عمده به شهرهای حسن‌خیر شهره شدند. بردگانی که از این مناطق و شهرها می‌آوردند، هرکدام دارای خصوصیات مخصوص به خود بودند، که مشتریان بازاربرده‌فروشی از آن‌ها آگاه بودند و مطابق آن شاخصه‌ها به خرید برده می‌پرداختند؛ و این ویژگی‌ها آن اندازه آشکار بود و قابل تجربه که شاعران و نویسندگان آن‌ها را در آثار خود منعکس می‌کردند و برده ترکستانی و رومی و سقلابی و چینی مورد پسند شاعران قرار می‌گرفتند و از هندو و حبشی و نوبی با زشتی و بدی یاد می‌کردند و تا آنجا پیش رفتند که ترک سفیدرو نماد روز و هندو یا حبشی تیره رنگ نماد شب می‌شد. در چند بیت زیر به ویژگی کلی بعضی از این بردگان پرداخته شده است و در ادامه بحث به ویژگی‌های دیگری از بردگان مناطق مختلف جغرافیایی آن روز می‌پردازیم:

مهی **ترک** رخساره **هندو** سرشت ز هندوستان داده شه را بهشت
نه **هندو** که **ترک خطائی** به نام به دزدیدن دل چو **هندو** تمام
ز **رومی** رخ **هندوی** گوی او شه رومیان گشته **هندوی** او

(نظامی،۱۳۷٦: ۱۰۸٤)

عمده شهرها و مناطق برده‌خیز عبارت‌انداز: ترکستان به طور اعم، چین، تبت، طراز، ختا، ختن، تاتار، چگل، خلخ، یغما، غور، تخار، قبچاق، فرخار، ختلان، کاشغر، سمرقند، چاچ، خرخیز، قفقاز، فرغانه، غزنه، نوشاد، بلغار، بلخ، حار، خزر، هندوستان، کشمیر، دیلم، روس، سقلاب، آلان، گرجستان، ارمن، حبشه، زنگبار، نوبیا و بربر.

چنانکه پیداست عمده مناطق و شهرهای برده‌خیز مربوط به نژاد ترک‌های شرق و شمال شرقی ایران است و این ترکان با زیبایی خاص خود که با ذوق زیبایی‌شناسی ایرانیان سازگاری داشت و نیز مهارت‌ها و توانایی‌های زیادی که داشتند، مورد توجه ایرانیان قرار گرفتند (ن. ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۰۸)؛ و شاعران به وصف آن‌ها پرداختند. سنایی غزنوی دربارهٔ این ترکان زیبا و زادگاه آن‌ها چنین سروده است:

از **چین** و **ختا** و **ختن** و **کاشغر** آیند از **تبت** و **یغما** وز **خرخیز** و **تتارند**

(سنایی،۱۳٦٤: ۷٦۹)

در اینجا به ذکر بعضی از خصوصیات ظاهری و باطنی بردگان مناطق مختلف با توجه به متون ادب پارسی، می‌پردازیم تا با این کنیزان و غلامان آشنا شویم و ویژگی‌های آن‌ها را بشناسیم. البته هر منطقه و شهری را به طور مجزا بررسی می‌کنیم تا بهتر بتوانیم به ویژگی خاص بردگان هر سرزمین دست پیدا کنیم.

۲ - ۱. ویژگی‌های کنیزان و غلامان سرزمین‌های حسن‌خیز

۲ - ۱ - ۱. ترکستان

ترکانی که در ادبیات با آن‌ها روبه رو هستیم، سفیدرو و زیبا هستند با چشمانی تنگ، موی سیاه و نرم، صورت کم مو و قد و قامتی متناسب. بردگان ترک در گسترهٔ ادبیات پارسی به دلبری، بی‌وفایی، جنگجویی، گستاخی، فتنه‌انگیزی و غارتگری شهره‌اند.

ترک سن سن گوی توسن خوی سوسن بوی گرنگه کردی بسوی من نبردی سوی من
من بخایم پشت دست از غم او که او از روی پشت پای خویش بیند تا نبیند روی من

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ تا ۴ شهریور ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

رسم **ترکان** است خون خوردن ز روی دوستی — خون من خورد و ندید از دوستی در روی من
بس که از زاری زبانم موی و مویم شد زبان — کو مرا کشت و نیارزد از برون یک موی من
تُرک بلغاری است قاقم عارض و قند ز مژه — من که باشم تا کمان او کشد بازوی من

(خاقانی، ۱۳۸۲: ٦٥٠)

عنصرالمعالی کیکاووس در قابوس‌نامه دربارهٔ غلامان ترک و حبشی و رومی و... بحث مفصلی دارد که در خلال تحلیل و بر حسب نیاز از این مطالب استفاده می‌کنیم. از جمله انواع این غلامان، غلامان ترک است. نویسنده بسیاری از خصوصیات ظاهری و باطنی و نیز خوبی‌ها و بدی‌های انواع غلامان ترک را بیان می‌کند و غلام ترک را بر هندو ترجیح می‌دهد. ذیلاً بخش عمده‌ای از این مطالب را ذکر می‌کنیم:

«بدانکه غلام **ترک** نه یک جنس است و هر جنسی را طبعی و گوهری دیگرست از جمله ایشان بدخوتر **قفچاق** و **غز** بود؛ و از همه خوش‌خوتر و بعشرت فرمان بردارتر **ختنی** و **خلخی** و **نخشبی** و **تبتی** بود و از همه دلیرتر و شجاع‌تر **ترک قای** بود و از همه بلاکش‌تر، رنجورتر و سازنده‌تر **بجناک** بود و **تاتاری** و **یغمایی** و از همه سست‌تر و کاهل‌تر **چگلی**؛ و بجمع معلوم کند که از **ترک** نیکویی بتفسیر و زشت بی تفسیر نخیزد؛ و **هندو** بضد اینست چنانکه چون در ترکی نگاه کنی سری بزرگ بود و روی پهن و چشمانی تنگ و بینی پخچ و لب و دندان نه نیکو، چون یک یک را بنگری بذات خویش نه نیکو بود و لکن چون همه را بجمع بنگری صورتی بود سخت نیکو... لاجرم از ترک هرچه خوب بود بغایت خوب بود و آنچه زشت بود بغایت زشت بود و بیشتر عیب ایشان آنست که کند خاطر و نادان و مکابر و شغب ناک و ناراضی و بی‌اناف و بدمست و بی بهانه آشوب‌جوی و بی‌زبان باشند و بشب سخت بد دل باشند و آن شجاعت که بروز توانند نمود بشب نتوانند نمود؛ اما هنر ایشان آنست که شجاع باشند و بی‌ریا، ظاهر دشمن و متعصب بهر کاری که بوی سپاری نیک آمین، نرم اندام بعشرت وز بهر تجمل به از ایشان جنسی نیست» (عنصرالمعالی، ۱۳٦۸: ۱۱٤ و ۱۱٥).

معشوق واقع شدن این ترکان سپاهی باعث شد که واژه ترک مفهوم لغوی خود را از دست داده و به معنی معشوق و زیبارو به کار رود. فرخی نیز معشوق یا ممدوحش را چنین وصف می‌کند:

ترک من بر دل من کامروا گشت و رواست — از همه ترکان چون ترک من امروز کجاست
مشک با زلف سیاهش نه سیاه است و نه — سرو با قد بلندش نه بلند است و نه راست

(فرخی، ۱۳۷۱: ۲٦)

غلامان ترک به علت لیاقت زیادی که از خود نشان دادند و وفاداری‌یی که در حق اربابان خود داشتند به میزان وسیعی در امور نظامی به خدمت گرفته شدند. معشوقان سپاهی نیز از میان همین غلامان ترک انتخاب می‌شدند.

ترکان سپاهی فروزنده سپاهند — حوران حاری و گشاینده حارند
المنه لله تعالی که از ایشان — در لشکر سلطان عجم بیست هزارند

(سنایی، ۱۳٦٤: ۷٦۸ و ۷٦۹)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

غلامان ترک وقتی به حکومت می‌رسیدند، از ظلم و ستم بر مردم هیچ دریغ نمی‌کردند؛ و با خشونت و قدرت از مردم ضعیف مالیات می‌گرفتند. وجود ترکیباتی مانند ترکتازی و ترکی کردن و نظایر آن‌ها در ادب پارسی که همه باری از خشونت در معنای خود دارند، موید این مطلب است:

ترکتازی کنیم و در شکنیم نفس زنگی مزاج را بازار

(سنایی، ۱۳٦٤: ۱۹۷)

همچنان که پیش از این در قابوس‌نامه نیز آمده بود، ترکان انواعی دارند و به شاخه‌های متعددی تقسیم می‌شوند. چنانکه مردمان طراز، ختن، ختا، چگل، نخشب، تاتار، خلخ، غور، یغما، قبچاق، فرخار، ختلان، کاشغر، چاچ، خرخیز، قفقاز، بلغار و ترک به حساب می‌آیند. ما برای اینکه حداقل آشنایی با این بردگان داشته باشیم به ذکر شواهدی از متون نظم می‌پردازیم:

طبق‌های بلور و خوان‌های لعل طرایف کشان را بفرسود نعل

همان تازی اسبان با زین زر **خطایی** غلامان زرین کمر

(نظامی، ۱۳۷٦: ۱۰۱۱)

غوریی تند را اشارت کرد تا مرا نیز خانه غارت کرد

(همان: ۷۹٦)

بساط شه ز **یغمایی** غلامان چو باغ پر سهی سرو خرامان

(همان: ۱۷۷)

همه رو بسوی کعبه و لیک دل سوی دلبران **چین** و **طراز**

(سنایی، ۱۳٦٤: ۳۰۰)

همه رنج من از **بلغاریانست** که مادامم همی باید کشیدن

همی آرند ترکان را ز **بلغار** ز بهر پرده مردم دریدن

گنه **بلغاریان** را نیز هم نیست بگویم گر تو بتوانی شنیدن

لب و دندان این **ترکان** چون ماه بدین خوبی چه باید آفریدن

که از بهر لب و دندان ایشان بدندان لب همی باید گزیدن

(همان: ۱۰۸۸)

نه من منم، نه تو توی، نه تو منی هم من منم، هم تو توی، هم تو منی

من با تو چنانم ای نگار **ختنی** کاندر غلطم که من توم یا تو منی

(هروی، ۱۳۷٤: ۱٤۳)

چون عمده غلامان و کنیزانی که در ادبیات پارسی از آن‌ها یاد می‌شود، ترکان هستند ما به همین علت در خلال بحث‌های دیگر به بسیاری از خصوصیات آن‌ها می‌پردازم، لذا بحث را به همین جا ختم می‌کنیم.

۲ - ۱ - ۲. چین

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

منظور از برده چینی غلام و کنیزی است که از سرزمین چین به ویژه چین شمالی به سرزمین ایران آورده می‌شد، اگر چه چینیان جدایی زیادی از ترکان ندارند و بسیاری از صفاتی که کنیزان و غلامان ترک دارند، چینیان نیز دارا می‌باشند، اما به علت گستردگی و دامنه حضور آنان در ادبیات، لازم دیدیم که به طور جداگانه به بررسی آن بپردازیم.

به **یغما** و **چین** زان نیارم نشست که **یغمایی** و **چینی** آرم بدست
مرا خود بسی در دریائیست غلامان **چینی** و **یغماییست**

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۰۹۲)

غلام یا کنیز چینی، چشمانی تنگ دارد و مویی نرم و خوشبو، رنگ پوستش سفید (زرد) است، با صورتی پهن و کم مو و دهانی تنگ. زیبایی چینیان شهره عام و خاص بوده است. وجود ترکیباتی مانند بت چینی، لعبت چینی، دلبران چینی، نکو رویان چین و مانند آن نشانگر نفوذ زیاد آنان در جامعه و فرهنگ ایرانی است:

بابل نفس است بازار **نکورویان** حال روحست گفتار عزیزان ختا

(سنایی، ۱۳٦٤: ٤١)

چینیان در ادبیات پارسی به بی‌وفایی، فتنه‌انگیزی و تنگ چشمی معروفند. در این مورد به ذکر شواهدی از نظامی و سنایی می‌پردازیم:

ز **چینی** بجز چین ابرو مخواه ندارند پیمان مردم نگاه
سخن راست گفتند پشینیان که عهد و وفا نیست در **چینیان**
همه تنگ چشمی پسندیده‌اند فراخی به چشم کسان دیده‌اند

(نظامی، ۱۳۷٦: ۱۰۹۲)

زلف پر چین زبهر فتنه خلق همچو زلف **بتان چین** نکنند

(سنایی، ۱۳٦٤: ۸٦٦)

وجود مسائلی مانند نگارگری چینیان و بت‌خانه‌های چینی با بت‌های زیبایی که در خود دارند و نیز آهوی چینی که از ناف آن مشک به دست می‌آید، راه را برای توصیف‌های شاعرانه باز کرده است:

خط و شعر تو دید چشم و دلم چه جای خط و شعر **چین** و

(سنایی، ۱۳٦٤: ۷۹)

نگارخانه چین است و **ناف آهوی** درون چین دو زلف و برون چین

(همان: ۳۱٤)

۲ - ۱ - ۳. هند

هندوان از دیرباز به بردگی گرفته می‌شدند؛ و بردگی آن‌ها به قبل از اسلام و به سلسله هخامنشی برمی‌گردد. چون در دوره حکومت ترکان بر ایران بخصوص در دوره غزنوی، هندوان به شکلی وسیع به بردگی گرفته شدند، واژه هندو کم‌کم مترادف کنیز و غلام شد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

با اینکه از او سیاه رویم هم **هندوک** سیاه اویم

(نظامی، ۱۳۷٦: ۵۵۳)

با لشکرکشی‌های وسیع غزنویان به دشت‌های شمالی هند، سرزمین هند به‌عنوان منطق‌های برده‌خیز شناخته شد. گفته می‌شود سلطان محمود در یکی از لشکرکشی‌هایش به قنوج در دره سند ۵۳۰۰۰ تن را اسیر کرد که این تعداد زیاد بردگان به افت قیمت برده در بازار غزنه انجامید (ن. ک. یوسفی، ۱۳۷۰: ۲۰۵). به‌علت حملات پی‌درپی محمود غزنوی به هند و به بردگی گرفته شدن هندوان توسط حکومت غزنوی کم‌کم هندوی سیاه رو در برابر ترک سفیدرو قرار گرفت و به علت زیبایی خاص ترکان و نیز غلبه کردن بر هندوان در جنگ‌های پی‌درپی، مقام و ارزش هندوان در برابر ترکان پایین‌تر به حساب آمد.

سیمای کلی هندوان در ادب پارسی منفی است و آن‌ها به ناسازگاری و بدعنقی و بدسیرتی مشهورند. از هندوان با صفت‌های گوناگونی یاد می‌شود که در زیر پاره‌ای از آن‌ها را ذکر می‌کنیم:

هندو دزد و غارتگر است:

زاغ جز **هندوی** نسب نبود دزدی از **هندوان** عجب نبود

(نظامی، ۱۳۷٦: ٦۹۰)

غارتی از ترک نبردست دست رخت به **هندو** نسپردست کس

(همان: ٦۸)

هندو سیه‌چرده و نوبرده است:

داد همنام خود بده مطلب یاری از **هندوان** نوبرده

کی تواند سپید چرده شدن آنکه کرد ایزدش سیه چرده

(سنایی، ۱۳٦٤: ۵۹۰)

چون هندوان را به کارهای سطح پایینی مانند پاسبانی می‌گماشتند، به پاسبانی مشهور شدند. شاید سیه چرده بودن آن‌ها یکی از دلایل پاسبان بودن آن‌هاست، همچنان که در گذشته زنگیان را به خاطر زشت و خشن بودن به کارهایی مانند محتسبی می‌گماشتند. در این مورد حکایتی از بوستان را ذکر می‌کنیم که سعدی وضعیت بد غلامان هندو را در برابر غلامان ترک به خوبی به نمایش کشیده است:

شنیدم که طغرل شبی در خزان گذر کرد بر **هندوی** پاسبان

ز باریدن برف و باران و سیل بلرزش در افتاده همچو سهیل

دلش بر وی از رحمت آورد جوش که اینک قبا پوستینم بپوش

دمی منتظر باش بر طرف بام که بیرون فرستم به دست غلام

در این بود و باد با بروزید شهنشه در ایوان شاهی خزید

وشاقی پری چهره در خیل داشت که طبعش بدو اندکی میل داشت

تماشای **ترکش** چنان خوش فتاد که **هندوی** مسکین برفتش زیاد...

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | اردیبهشت ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

(سعدی، ۱۳۷۸: ۱۵۵)

زیبایی ظاهری هندوان در ادب فارسی مورد توجه قرار نمی‌گیرد. عنصرالمعالی کیکاووس نیز زیبایی ظاهری آن‌ها را نمی‌پسندد. نویسندهٔ مذکور چنین بحث می‌کند:

«و صورت **هندوان** بخلاف اینست: چون یک یک را بنگری هر یکی بذات خویش سخت نیکو نماید و لکن چون بجمع درو نگری چون صورت ترکان ننماید؛ اما ترک را ذاتی و رطوبتی و صفایی و جمالی هست که هندوان را نیست» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۸: ۱۱۵)

اگر چه نویسنده قابوس‌نامه کیفیت ظاهری هندوان را تا حدود زیادی رد کرد، ولی نسبت به خصوصیات درونی و اخلاقیات هندوان نظر متعادل‌تری دارد. او بعضی از هندوان را شجاع و بعضی را مهربان و بعضی دیگر را عاقل می‌داند. از زبان ایشان دربارهٔ احوال درونی، مهارت‌ها و نیز امتیازات غلامان هندو سطرهایی را ذکر می‌کنیم.

«و عیب غلام **هندو** آن بود که بد زبان بود و در خانه کنیزکان از وی ایمن نباشند؛ اما اجناس **هندو** نه چون اجناس دیگر قوم باشند، از آنچه همه خلق با یکدیگر آمیخته‌اند مگر هندوان، از روزگار آدم باز عادت ایشان چنانست که هیچ پیشه‌ور جز با یکدیگر پیوند نکنند چنانکه: بقال دختر بقالان دهند و خواهند و قصابان به قصابان و خبازان به بخبازان و سپاهی بسپاهی و برهمن ببرهمن. پس درجه هر جنسی ازیشان طبعی دیگر دارند و من شرح هر یک از ایشان نتوانم کرد که کتاب از حال خویش بگردد».

(همان: ۱۱۶ و ۱۱۷)

در بعضی از متون ادبی پارسی از هندو به نیکی یاد می‌شود و چنین نیست که همیشه سیمای آن‌ها منفی باشد. خاقانی نیز هند را رمز معنی می‌داند و چین را رمز صورت:

من همی در **هند** معنی راست همچو وین خران در **چین** صورت گوژ چون

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۲

۲ - ۱ - ٤. کشمیر

www.anjomanfarsi.ir

غلامان و کنیزان کشمیری نسبت به هندوان سفیدتراند و از هندوان زیباتر هستند. با وجود زیبایی ویژه‌ای که غلامان و کنیزان کشمیری دارند ولی انعکاس زیبایی آن‌ها در ادبیات به شکل بسیار محدودی است. در بیت زیر زیبایی کشمیریان دست کم گرفته شده است:

گرچه **کشمیریست** آن سیمین صنم از بت چینی و ما چین و طرازی در

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۱۸)

برده بودن کشمیریان در ادب پارسی انعکاس زیادی نیافته است. نمونه‌ای که ذیلاً از متون نثر ذکر می‌کنیم برده بودن و برده شدن کشمیریان را تأیید می‌کند:

«نقل است که روزی به دبیرستانی می‌رفت با چهار غلام: یکی حبشی و یکی رومی و یکی **کشمیری** و یکی ترک» (عطار، ۱۳۷٤: ٤۷٦)

۲ - ۱ - ۵. سقلاب، روم، روس

بردگان این سه گروه نژادی، شباهت‌ها و تفاوت‌های زیادی با هم دارند. سرزمین آن‌ها در امتداد هم قرار دارد و بیشتر از طریق مرزهای شمال‌غربی وارد خاک ایران می‌شدند. تعداد این غلامان و کنیزان در جامعه ایرانی نسبت به گروه‌های دیگر مانند ترک و هندو خیلی کمتر است، به همین دلیل تصویری که از آن‌ها در ادبیات ارائه می‌شود غالباً مثبت و تا حدودی مبهم و حاشیه‌ای است. به بردگی کشیده شدن افراد این نژادها بیشتر از طریق درگیری نظامی بوده است:

ز توران زمین تا **بسقلاب** و **روم** نماندند یک مرز آباد بوم
همی سر بریدند برنا و پیر زن و کودک خرد کردند اسیر

(فردوسی، ۱۳۷۹: ۲۹۸)

این غلامان از نظر ظاهری شباهت‌های زیادی به هم دارند. رنگ پوست آن‌ها سفید (سرخ) است و قد و قامتشان بلند و متناسب می‌باشد؛ و به خاطر این خصوصیات آنان را در کارهای عیاشی و ساقی‌گری به کار می‌گرفتند. در «حدودالعالم» دربارهٔ مردمان سقلاب آمده است که: «و ایشان را آلات‌های رودست کی بزنند» (۱۳٦۲: ٤٧٥). این سطر از حدودالعالم نشان از توجه سقلابیان به موسیقی دارد. نظامی کنیز سقلابی بهرام که در گنبد سرخ برای وی افسانه می‌سراید، چنین وصف می‌کند:

بانوی سرخ روی **سقلابی** آن به رنگ آتشی به لطف آبی
به پرستاریش میان دربست خوش بود ماه آفتاب پرست

(نظامی، ۱۳۷٦: ۷۳۳)

برده سقلابی و رومی و روسی در ادبیات پارسی رمز سفیدی و سرخی، خورشید، روز، روشنایی و مانند آن می‌باشد که در مقابل تاریکی و شب بردگان سیاه می‌آید. خاقانی شروانی در قصیدهٔ حرزالحجاز روم را رمز روز و حبش را رمز شب و تاریکی می‌داند.

روز و شب را که به اصل از **حبش** و پیش خاتون عرب جوهر و لالا
حبشی زلف یمانی رخ زنگی که چو ترکانش تتق رومی خضرا

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۷۱)

بردگان مذکور از نظر روحی و اخلاقی، آرام و خوشخو می‌باشند و از بسیاری زشتی‌های خاص غلامان دیگر بدورند. قیمت این بردگان بالاست و غلام سقلابی نسبت به دو گروه دیگر از وضعیت ویژه‌ای برخوردار است. عنصرالمعالی کیکاووس، غلام سقلابی و روسی و آلانی را از نظر طبع و سرشت مانند ترکان می‌داند اما آن‌ها را بردبارتر و دلیرتر از ترکان می‌داند. در اینجا و به قول شمیسا می‌توان گفت که «بعد از سقالبه که از بلغار می‌آوردند، ترکان بهترین نوع برده محسوب می‌شدند» (شمیسا،۱۳۷۷: ۲۷۰) و برای اولین بار است که بنده سقلابی بر ترک ترجیح داده می‌شود:

«غلام **سقلابی** و **روسی** و **آلانی** قریب‌اند بطبع ترکان ولکن از ترکان بردبارتر و کدودتراند، اما آلانی شب دلیرتر از ترک بود و خداوند دوست‌تر بود.» (عنصرالمعالی، ۱۳٦۸: ۱۱۵ و ۱۱٦)

همچنان که پیش از این دیدیم، عنصرالعمالی کیکاووس با دیدی انتقادی ابتدا خصوصیات منفی و بدی‌های غلامان را ذکر می‌کند، سپس به ذکر خصوصیات مثبت و قابلیت‌های مفید آن‌ها می‌پردازد. دربارهٔ غلامان رومی نیز ایشان همین شیوه را دنبال می‌کنند. می‌توان گفت این شیوهٔ بررسی و نقد، نشان دهنده حساسیت کار برده خَری و دقت و توجه پیشینیان در خرید برده است و اینکه آنان ترجیح می‌دادند با دیدی روشن به این کار اقدام کنند:

ISC World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ شهریور — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«**رومی** عیبش آنست که بد زبان و بد دل بود و سست طبع و کسلان و زود خشم و حریص و دنیا دوست بود و هنرش آنست که خویشتن‌دار و مهربان و خوش‌خوی و کدخدای سر و روزبهی جوی و زبان نگه‌دار بود.»(همان: ۱۱۶)

نظامی گنجوی در شرفنامه در داستان حمله اسکندر به کشور روس از زبان قنطال روس برتری روسیان را بر رومیان و چینیان بیان می‌کند و چینیان و رومیان را خز و دیبای سرخ و زرد می‌نامند:

جگر خوردن آیین **روسان** بود　　می و نقل کار عروسان بود

ز **رومی** و **چینی** نیاید نبرد　　همه خز و دیبا بود سرخ و زرد

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۱۲۱)

شاعران سبک آذربایجان به علت ارتباط مستقیم با بردگان رومی و روسی و سقلابی، به این بردگان و احوال آنان در شعر خود توجه کرده‌اند؛ و حضور بردگان مذکور در شعر شاعرانی چون خاقانی شروانی و نظامی گنجوی نسبت به شاعران خراسان و عراق بسامد بالاتری دارد.

۲ - ۱ - ۶. ارمن

غلامان و کنیزان ارمنی سفیدرو و زیبا هستند و در محاوره عوام از آن‌ها به نیکی یاد می‌شود! به علت اسلام نیاوردن ارمنیان، آنان همیشه مورد تعرض حکومت‌های اسلامی قرار می‌گرفتند. با اینکه حضور بردگان ارمنی تا اواخر عصر بردگی در ایران، همچنان دیده می‌شود ولی احوال آنان به ندرت در ادبیات انعکاس یافته است و تنها جایی که از آن‌ها بحثی به میان آمده قابوس‌نامه است. ذیلاً ویژگی این غلامان را براساس قابوس‌نامه ذکر می‌کنیم:

«اما عیب ارمنی آن بود که بد فعل و گنده تن و دزد و شوخگن و گریزنده و بی‌فرمان و بیهوده‌رای و خاین و دروغ‌زن و کفردوست و بددل و بی‌قوت و خداوند دشمن و سرتا پای وی بعیب نزدیک‌تر که بهنر، ولکن راست زبان و تیز فهم و کارآموز باشد» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۸: ۱۱۶)

نویسندهٔ قابوس‌نامه در بحث خود دربارهٔ غلام ارمنی، سیزده صفت منفی از آن غلامان ذکر می‌کند و در مقابل تنها سه صفت مثبت ذکر می‌کند و در آخر تأکید می‌کند که: «سر تا پای وی بعیب نزدیک‌تر که بهنر» قضاوتی به این سختی و نظری به این قاطعیت قابل توجه است و چنین نظری در کتاب مهمی مثل قابوسنامه حتماً در رفتار مردم نسبت به بردگان تأثیر گذاشته است.

۲ - ۱ - ۷. گرجستان

غلامان و کنیزانی که از حوالی گرجستان امروزی آورده می‌شدند، گرجی گویند. بردهٔ گرجی از گران‌ترین و کمیاب‌ترین بردگان به شمار می‌رود. استفاده از این بردگان از دوره هخامنشی تا فتح قفقاز توسط روس‌ها، همچنان ادامه داشت و پس از امضای قرارداد ترکمن‌چای در سال ۱۲۴۳ که به موجب آن قفقاز جزیی از خاک روسیه شد، بردهٔ گرجی کمیاب شد. در مورد غلام گرجی نیز از قابوس‌نامه چند سطری را ذکر می‌کنیم تا با خوبی‌ها و بدی‌های این غلامان از نگاه عنصرالعمالی کیکاووس آشنا شویم:

«غلام **گرجی** بفعل برومی نزدیک بود لکن در ایشان چند عیب است: یکی دزدی و بی فرمانی و نهان گزی و بی شکیبایی و کندکاری و سست طبعی و خداوند دشمنی و گریزپایی؛ اما هنرش آن بود که نرم‌تن بود و مطبوع و گرم فهم و آهسته کار و درست زبان ودلیر و راه‌بَر و یادگیر.» (عنصرالمعالی، ۱۳۶۸: ۱۱۶)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.dezfanlabs.ir

۲ـ۱ـ۸. خزر

مردم سواحل خزر از توران تا شمال قفقاز و نیز مردم بلغار و گیلان خرزی به شمار می‌آیند. در «حدودالعالم» دربارهٔ ناحیه خزران چنین آمده است: «و این ناحیتی است بسیار نعمت و آبادان و با خواستهٔ بسیار و از وی گاو و گوسپند و برده خیزد بی عدد» (حدودالعالم، ۱۳۶۳: ۴۹۸). برده بودن خزران نیز در ادبیات انعکاس یافته است:

ما عجب خواریم در چشم تو ای یار　　گوئی از روم و **خزر** نزدت اسیر

(سنایی، ۱۳۶۴: ۹۴۸)

۲ـ۱ـ۹. دیلم

دیلم ناحیه‌ای است کوهستانی در جنوب گیلان و مردمان آن به سفیدپوستی و مجعدی موی معروف‌اند. دیلمان با سپر و زوبین به مبارزه با دشمن می‌پرداختند. به علت اینکه دیلمان بسیار به بردگی گرفته می‌شدند، کم کم دیلم، معنی غلام و بنده نیز پیدا کرد. در این ناحیه «مردان و کنیزان و غلامان آراسته به بازار آیند و با یکدیگر مزاح کنند و بازی کنند و رود زنند و دوستی گیرند» (حدودالعالم، ۱۳۶۲: ۳۹۹). در هیچ‌جا ندیده‌ایم که کنیزان و غلامان تا این اندازه در رفاه و امنیت و آزادی باشند. دربارهٔ انعکاس دیلم و دیلمی در شعر پارسی نمونه‌ای را ذکر می‌کنیم. اگرچه بردگی آن‌ها انعکاسی نیافته است.

شب به پاس تو هندویست سیاه　　بسته بر گرد خود جلاجل ماه

صبح مفرد رو حمایل کش　　در رکابت نفس برآرد خوش

شام دیلم گله چاکر تست　　مشکبو از کیایی تست

روز رومی چو شب شود زنگی　　گر برونش کنی ز سرهنگی

(نظامی، ۱۳۷۶: ۶۲۳)

۲ـ۱ـ۱۰. حبشه، زنگبار، نوبیا

اگر چه این گروه از بردگان سیه چرده و مربوط به سرزمین افریقا هستند، اما تفاوت‌هایی نیز با هم دارند. حبشی به برده‌ای گفته می‌شود که اهل حبشه، سومالی و قسمت‌هایی از سودان باشد. غلام حبشی و غلامان سیاه دیگر در ادبیات رمز سیاهی و شب و بردگی و موی‌سر و مانند آن می‌باشند.

غلام حبشی دارای رنگی سیاه، مویی مجعد و قدی بلند می‌باشند و زیبایی وی بیشتر ناشی از تناسبی بدنی اوست نه رنگ چهره و زیبایی صورت. خاقانی نیز در دو بیت زیر زیبایی غلام حبشی را قابل مقایسه با زیبایی غلام ترک نمی‌داند:

گر فرستادیم غلام حبش　　بس که ترک ختن فرستادی

خادم ساده دل منم که مرا　　خادم ساده تن فرستادی

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۲۴)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی دیماه — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

زنگی به برده‌ای گفته می‌شود که اهل سرزمین زنگبار باشد. زنگیان به زشت رویی، زلفان مجعد و درهم، بد شکل، بینی پخچ، لبان زشت، چشمان سرخ و روی بسیار سیاه موصوف‌اند. به قول سنایی این زشتی چهره آنقدر زیاد است که خود زنگی نیز باورش نمی‌شود و از فرط عصبانیت آیینه‌ای که باید خود را در آن بیند، می‌شکند:

یـــافت آیـــینه زنـگـیـی در راه ونـــدرو روی خـویش کـرد نگاه
بینی پخچ دید و دو لب زشت چشمی از آتش و رخی از انگِشت

(سنایی، ١٣٧٤: ٢٩٠)

بردگان زنگی را با کینه‌توزی و دشمنی می‌شناسند. به این دلیل و نیز به خاطر رنگ چهرهٔ بردگان زنگی، از وجودشان برای حفاظت از دربار و حرمسرای شاهان استفاده می‌شد. در متون ادب پارسی علاوه بر کینه‌توزی، به بزم‌آرایی، دوری از غم، سادگی، فقر و ابلهی آن‌ها نیز اشاره می‌شود و بسیاری از کارهای زشتی که بردگان انجام می‌دادند، به همین گروه تیره‌بخت منسوب می‌کردند. البته وضع کنیزان زنگی نسبت به غلامان زنگی بهتر است. کنیزان در فرمانبرداری، نیرومندی و دایگی آوازه داشتند (ن.ک. حدادعادل، ۱۳۷۵: ۵۲). ذیلاً وصف زیبای سنایی از زنگیان را می‌آوریم:

با سیه باش چونت نگزیرد که سیه هیچ رنگ نپذیرد
با سیه روی خوشدلی بهم است طرب‌انگیز سرخ روی کم است
تبش آتشی که دل جویست طالب سوخته سیه رویست
زنگی زشت در بلاجوئی خوش دلی یافت در سیه رویی
طرب او نه از نکویی اوست خوش دلی او زمشک بویی اوست

(سنایی، ١٣٧٤: ٨٨)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت ۱۴۰۱خ

نوبی برده‌ای است که اهل نوبیا و سومالی باشد. نوبیایی‌ها تیره‌رنگ‌تر از حبشی‌ها هستند اما از نظر اخلاقی مانند حبشی‌ها ملایم، باوفا، شجاع و باهوش هستند. غلام نوبی نیز رمزی از تیرگی شب است:

تا روز وشب دو خادم رومی و هریک به صدق عنبرجان بر میان
خورشید روم پرور و ماه حبش‌نگار سایه‌نشین ساحت طوبی‌نشان

(خاقانی، ١٣٨٢: ٧٣)

با اینکه حبشیان و زنگیان از دیرباز به بردگی گرفته شده‌اند و تعداد این بردگان نیز همیشه زیاد بوده است ولی نمی‌دانیم به چه دلیل در قابوس‌نامه، به غلامان حبشی و زنگی و نوبی توجه زیادی نشده و بحث از این گروه بردگان را محدود به دو سطر کرده است. ذیلاً نظر ایشان را دربارهٔ این گروه از بردگان می‌آوریم:

«اما **نوبی** و **حبشی** بی‌عیب‌تر بود و **حبشی** از **نوبی** به بود که در ستایش حبشی بسیار خبر است از پیغامبر صلی‌الله علیه و سلم.» (عنصرالمعالی / ١٣٦٨ / ١١٧)

به قول نظامی در شرفنامه اسکندر، در پیکار خود با مردم زنگبار آنان را شکست داد و بسیاری از زنگیان را کشت و حبشیان را به بردگی گرفت و بردگی حبشیان و داغدار شدنشان یادگار جنگ اسکندر با زنگیان است:

بفرمود تا داغشان برکشند حبش زین سبب داغ بر آتش‌اند

(نظامی، ١٣٧٦: ٩٦٧)

چون عمده سیاه‌پوستان در جهان اسلام برده بودند، اگر کسی با سیاه‌پوستی آزاد روبه‌رو می‌شد، اولین چیزی که در ذهن او تداعی می‌شد، برده بودن او بود. بدین علت سیاهان در شهرهای دور به فرار از ارباب متهم می‌شدند و گاه می‌شد که بردهٔ سیاه پوستی که آزادی خود را از ارباب گرفته بود با زور و اجبار دوباره به بردگی گرفته می‌شد. لقمان حکیم نیز به خاطر ظاهر و رنگ چهره‌اش برده بودن را در مدت یکسال تجربه کرد:

شنیدم که لقمان سیه فام بود — نه تن پرور و نازک اندام بود
یکی بندهٔ خویش پنداشتش — زبون دید و در کار گل داشتش
جفا دید و با جور و قهرش بساخت — به سالی سرایی ز بهرش بساخت

(سعدی، ١٣٧٨: ١١٠)

٢-١-١١. بربر

یونانی‌ها بیگانگان را بربر می‌گفتند، چنانکه اعراب غیرعرب را عجم می‌خواندند؛ اما آنچه به‌عنوان بردهٔ بربری معروف است، مربوط به بردگانی سفید پوست است که از شمال آفریقا، غیر از مصر آورده می‌شدند. قوم بربر به خشونت و بیدادگری مشهورند، اما بردگان بربر زیبا به حساب می‌آیند و ارزش زنان بربر را به کار خانگی و آمیزش جنسی و زاد و ولد می‌دانند. دو بیت زیر نمایانگر غارت‌گری و خشونت قوم بربر و همزمان زیبایی آنان است:

روی آن داری که از بربر بیاری یک — آن گروه بد که غارت می‌کنند انفاس

(سنایی، ١٣٦٤: ٢٧)

بتان چین و مهرویان بربر — به پیشش همچو پیش ماه اختر

(گرگانی، ١٣٧٧: ٩١)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

٣. نتیجه‌گیری

اصطلاح «سرزمین‌های حسن‌خیز» حاصل ترکیبی از تجربه‌های تاریخی، واقعیت‌های اجتماعی و تخیل ادبی ایرانیان در دوره‌های مختلف است. برخلاف تصور رایج که ممکن است آن را معادل با «برده‌خیز» بپندارد، این تعبیر در حقیقت بر درک و داوری زیبایی‌شناختی ایرانیان دربارهٔ برخی مردمان و مناطق دلالت دارد، نه صرفاً بر خاستگاه بردگان. آنچه این مناطق را در ادبیات فارسی به‌عنوان «حسن‌خیز» مطرح کرده، نه میزان تولید برده، بلکه ویژگی‌های ظاهری و دلبری غلامان و کنیزان وارد شده از آن نواحی است.

تحلیل منابع ادبی نشان می‌دهد که شاعرانی و نویسندگان بزرگ ادب کلاسیک فارسی، با بهره‌گیری از توصیف غلامان و کنیزان چینی، ترک، ختنی، سقلابی، روس و ... مفاهیمی چون جمال، لطافت، دلبری، ملاحت و ظرافت را در اشعار خود بازآفرینی کرده‌اند. حضور این چهره‌های زیبارو به‌ویژه در مقام معشوق یا محبوب، سبب شد که این اقوام و مناطق با زیبایی عجین شوند و مفاهیم فرهنگی خاصی حول آن‌ها شکل گیرد .برای نمونه، «بت چینی»، «شمع چگل»، «غلام ترک» و «نگار ختنی» تنها ترکیب‌هایی توصیفی نیستند، بلکه بازتاب یک نگاه فرهنگی به امور زیبا، غریب و خواستنی‌اند.

همچنین، کارکرد این تعابیر در شعر فارسی تنها به بازنمایی زیبایی ظاهری محدود نمی‌شود، بلکه در لایه‌های پنهان‌تر، با مفاهیمی چون فریبندگی، بندگی دل، بازی قدرت در روابط عاشقانه و حتی آرمان‌شهر ذهنی شاعر نیز پیوند می‌یابد. غلامان و کنیزان، گرچه در واقعیت تاریخی برده بودند، اما در ساحت خیال شاعرانه، نمادهایی از زیبایی آرمانی، عشق مطلق و فتنه‌گری دل‌فریبانه به شمار می‌آمدند.

بنابراین، اصطلاح «سرزمین‌های حسن‌خیز» واجد بار فرهنگی و ادبی عمیقی است که بازتاب‌دهندهٔ نوعی زیبایی‌شناسی تاریخی در ذهنیت ایرانی است. این نگاه، در عین حال که واقعیت برده‌داری را پنهان یا رمانتیک می‌سازد، نشانگر آن است که چگونه ادبیات می‌تواند ساخت‌های اجتماعی را به نمادهای زیبایی‌شناسانه تبدیل کند و به آن‌ها هویتی شاعرانه و خیال‌انگیز ببخشد. پژوهش در این زمینه می‌تواند افق‌های تازه‌ای در فهم ما در باب نسبت ادبیات و زیبایی در فرهنگ ایرانی بگشاید.

منابع

- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۷۷). ***دیوان غزلیات***،به کوشش خلیل خطیب رهبر،تهران: صفی علیشاه.
- حداد عادل، غلامعلی (۱۳۷۵). ***دانشنامه جهان اسلام***، جلد ۳، تهران: بنیاد دایرة المعارف فارسی.
- ***حدود العالم من المشرق الی المغرب*** (۱۳٦۲). به کوشش منوچهر ستوده، چاپ اول، تهران: طهوری.
- خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل (۱۳۸۲). ***دیوان اشعار***، چاپ هفتم، با مقدمه و تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی، انتشارات زوّار.
- راوندی، مرتضی (۱۳۷۲). ***تاریخ تحولات اجتماعی***، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.
- زیدان، جرجی (۱۳۷۹). ***تاریخ تمدن اسلام***، چاپ چهارم، ترجمه علی جواهر کلام، تهران: امیرکبیر.
- سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله (۱۳۷۸). ***بوستان***، شرح و توضیح از دکتر رضا انزابی نژاد و دکتر سعید قره بگلو، تهران: جامی.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود ابن آدم سنایی (۱۳۷٤). ***حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه***، با تصحیح و تحشیهٔ مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). ***صور خیال در شعر فارسی***، چاپ چهارم، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۷). ***فرهنگ انتشارات ادبیات فارسی***، تهران: فردوس.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۱). ***تذکرة الاولیاء***، تصحیح و بررسی از محمد استعلامی، چاپ چهارم، تهران: زوّار.
- گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۷۷). ***ویس و رامین***، تصحیح دکتر محمد روشن، چاپ سوم، تهران: انتشارات صدای معاصر.
- لی، ماخت نورمن (۱۳۸۵). ***تاریخ برده داری***، مترجم سهیل سمّی، تهران: ققنوس.
- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷٦). ***کلیات خمسه نظامی*** (مطابق نسخه وحید دستگردی)، به اهتمام پرویز بابایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.
- هروی، نجیب مایل (۱۳۷٤). ***خاصیت آیینگی***، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۰). ***فرخی سیستانی*** (بحثی در شرح احوال، روزگار و شعر او)، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بررسی و تحلیل استعاره‌های شناختی در ساختار افعال با تکیه بر رمان «تهران مخوف»

سمیرا بابادی عکاشه
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران
samira.akasheh@gmail.com

چکیده

استعارهٔ شناختی الگو و چارچوبی است که ذهن بشر برای درک جهان از آن بهره می‌گیرد، به گونه‌ای که با انعکاس مفاهیم غیرملموس، در زبان و خلق مفاهیم جدید در قالب پدیده‌های زبانی، پیوند زبان، ذهن و جهان را شکل می‌دهد. طبعاً جهان بیرون و تحولات آن، در طول تاریخ، ذهن و به‌دنبال آن زبان را متأثر می‌کند که دراین‌روند، بسیاری از مفاهیم به‌صورت استعارهٔ شناختی متبلور می‌شوند. با شروع دورهٔ مدرن، مفاهیم فراوانی در قالب استعارهٔ شناختی در ساختارهای گوناگون زبان فارسی، به‌خصوص در ساختمان افعال، خلق، بازآفرینی و یا دگرگون شدند و این روند نسبت به دوره‌های پیشین سرعت و شکل متفاوتی گرفت. از جمله آثاری که همزمان با دورهٔ مدرن نوشته شده، «تهران مخوف» است. به نظر می‌رسد این اثر به‌عنوان یکی از آثار آغازین دورهٔ مدرن نثر فارسی می‌تواند تحول استعاره‌های شناختی در قالب افعال را نمایان سازد. نوشتهٔ حاضر با در نظر گرفتن اثر مذکور به‌عنوان پیکرهٔ پژوهش با روش استقرایی–تحلیلی در پی بررسی و تحلیل تأثیر استعاره‌های شناختی بر ساختمان افعال این متن است. حاصل پژوهش نشان می‌دهد، استعارهٔ هستی‌شناختی در ساختمان افعال بسیار پرکاربردند؛ درحالی‌که استعارهٔ ساختاری نقش کمتری در ساختمان افعال دارند. استعارهٔ جهتی نیز فقط در بعضی افعال توانسته است تأثیرگذاری داشته باشد.

واژگان کلیدی: استعارهٔ شناختی، تهران مخوف، افعال فارسی، استعارهٔ هستی‌شناختی، استعارهٔ ساختاری، استعارهٔ جهتی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۰ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

عوامل بسیاری در شکل‌گیری و تغییر و گسترش ساختاری و مفهومی افعال دخیلند؛ یکی از این عوامل می‌تواند استعارهٔ شناختی باشد. استعارهٔ شناختی پدیده‌ای معنایی است که مفاهیم ذهنی انسان را بازنمایی می‌کند و گویای عملکرد شناخت در انسان است؛ به‌عبارتی بخش عمده‌ای از تجربیات ما در درک جهان، با این ابزار شناختی شکل می‌گیرد؛ لذا باید اذعان کرد که استعارهٔ شناختی در درک جهان پیرامون و تعامل با آن نقش کلیدی دارد و به‌نوعی می‌تواند در شکل‌گیری مفاهیم ذهنی و به‌دنبال آن واژگان زبان تأثیر بسزایی به جای گذارد. استعاره «ابتدا نه در زبان بلکه در ذهن ایجاد می‌شود. به‌بیان‌دیگر، ما به کمک استعاره‌ها فقط سخن نمی‌گوییم، بلکه جهان را از طریق آن‌ها درک می‌کنیم ... استعاره‌هایی که در فرهنگی مشخص به‌منظور درک مفاهیم غیرملموس استفاده می‌کنیم، می‌توانند تأثیر بسزایی در چگونگی تجربهٔ این مفاهیم در آن فرهنگ داشته باشند.» (کوچش، زولتان، ۱۳۹٤: ۱۸) از

طرفی، بخشی از درک انسان از جهان پیرامون با زبان، بازسازی و بازگو می‌شود و با تجربیات و پدیده‌های نو در جهان پیرامون ما، زبانی نو نیز نیازمند است که استعارهٔ شناختی به‌عنوان مکانیسمی شناختی به‌خوبی این نیاز را برآورده می‌کند و بر نوآوری در خلق مفاهیم و کلمات جدید تأثیر می‌نهد؛ چراکه «استعاره منبع ناپایداری عمده در زبان است و دیدگاه‌های درزمانی به ما فرایند انتخاب زبانی را می‌دهند که به‌واسطهٔ آن خلاقیت استعاره، متعارف و رایج می‌گردد. در ابتدا احتمالاً اکثر کاربردهای جدید زبان می‌توانند استعاره بسازند اما وقتی جامعهٔ زبانی آن‌ها را به دست می‌گیرد، تبدیل به شیوه‌ای مرسوم برای اشاره به اشیاء یا پدیده‌ها می‌شوند.» (چارتیس، ۱۳۹۸: ۳۰) آفرینش، خلاقیت و دگرگونی استعاره در گستره دستگاه زبانی روی می‌دهد؛ یکی از قلمروهای چنین رویدادی افعال است که مانند هر نوع واژهٔ دیگری به‌وسیلهٔ استعارهٔ شناختی درک می‌شود و نمود زبانی پیدا می‌کند. بررسی افعال در ادوار مختلف و در قالب پیکرهای نظام‌مند می‌تواند روند آفرینش، خلاقیت و دگرگونی استعارات شناختی‌ای را نشان دهد که در این بخش زبان بروز یافته‌اند.

تحولات اجتماعی از مؤلفه‌هایی است که در روند دگرگونی دستگاه زبانی و به‌ویژه در روند تأثیر استعارات شناختی در ساختار افعال، دخیل است. همان‌طور که اشاره شد، استعاره‌های شناختی از جملهٔ ابزارهایی است که در درک و تجربهٔ جهان پیرامون نقش و کارایی دارند و می‌توانند چنین تحولی را به‌خوبی نشان دهند؛ از سویی یکی از بخش‌های دستگاه زبانی که استعارات شناختی در آن متجلی می‌شوند، افعال است؛ لذا به نظر می‌رسد تحلیل استعاره‌های شناختی در ساختار افعال، می‌تواند دگرگونی‌های فکری و اجتماعی بسیاری را نشان دهد.

دورهٔ پهلوی اول که یکی از نقاط آغاز دورهٔ مدرن است، از ادوار بسیار مهم تحولات اجتماعی در ایران و در تاریخ زبان و ادبیات فارسی است؛ پهلوی اول که رحیمیان از آن به دورهٔ کودتا و آرین‌پور به دورهٔ تجدد یاد می‌کند، بعد از انقلاب مشروطه رخ می‌دهد که با اشغال ایران به‌دست متفقین در این دوره تجدد به‌شکل فراگیرتری گسترش یافت. درواقع در فاصلهٔ کوتاهی، اتفاقات مهم و وسیعی رخ داد که زبان و ادبیات را با خود همراه می‌کرد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

با سیاست سرکوب و سانسور رضاخان، موج تندخیز سیاسی و هیجانات دورهٔ مشروطه فرونشست و ادبیات به مسیر دیگری قدم نهاد. «به‌سبب تغییراتی که در طرز زندگی مردم و تحولاتی که در حکومت حادث شد، اغلب داستان‌نویسان به نگارش رمان اجتماعی روی آوردند... اصولاً نویسندهٔ رمان اجتماعی براساس آنچه در جامعه می‌گذرد به بیان وضع موجود می‌پردازد. بدین ترتیب مضمون انتقاد که در دورهٔ قبل غالباً در روزنامه‌ها منعکس می‌شد، اکنون به‌سبب تعطیلی روزنامه‌های غیروابسته از رمان اجتماعی سر برمی‌آورد...» (رحیمیان،۱۳۸۸: ۹۵) یکی از این رمان‌های شاخص اجتماعی «تهران مخوف» است که از آثار شاخص این دوره است و نویسندگان و روزنامه‌نگاران بسیاری را به این قسم نوشتن متمایل کرد اما هیچ‌کدام موفقیت «تهران مخوف» را نداشتند.

یکی از آثار آغازین این دوره، «تهران مخوف» است که از سرچشمه‌های رمان اجتماعی فارسی به شمار می‌رود و می‌تواند پیکرهٔ مناسبی برای بررسی تأثیر استعاره‌های شناختی بر ساختمان افعال قرار بگیرد. در این دوره تغییرات بسیاری در جامعه و به‌دنبال آن بینش افراد و همچنین تعاملاتشان با داخل و خارج از کشور روی می‌دهد که در دیدگاه آن‌ها تأثیرات بنیادین بر جای می‌گذارد. چنین تحولی خواه‌ناخواه به دگرگونی نوع تفکر و نگرش به جهان پیرامون منجر می‌شود؛ طبعاً مؤلفه‌های دستگاه زبانی نیز به‌عنوان ابزار بازتاب‌دهندهٔ این تحول، همراه با آن، متغیر و دگرگون می‌شود. ازاین‌رو تحلیل بخش‌های مختلف دستگاه زبانی متون این دوره

می‌تواند در تبیین سیر چنین تحولی بسیار کارا باشد. از جمله متون این دوره که می‌تواند گنجینهٔ خوبی برای بررسی ارتباط استعارهٔ شناختی در قالب افعال باشد، رمان‌های نخستین فارسی است.

این پژوهش براساس پیکره‌ای از افعال آن کتاب، با روش استقرایی-تحلیلی در پی بررسی انواع استعاره‌های شناختی در افعال، تأثیر آن در ایجاد ساختمان افعال، رابطهٔ تحولات اجتماعی و گونهٔ استعارهٔ شناختی در افعال است و به‌دنبال بررسی این مسئله است که انواع استعاره‌های شناختی تا چه میزان بر ایجاد ساختمان افعال کتاب «تهران مخوف» تأثیر داشته است و در چه بسامدی در ساختمان آن‌ها دخیل بوده‌اند. پیکرهٔ پژوهش، صد و بیست صفحه از متن کتاب است که تلاش شده است، از هر سه جلد کتاب، بخشی انتخاب و بررسی شود.

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ استعارهٔ شناختی کتب زیادی تألیف شده است؛ از جملهٔ این کتاب‌ها «استعاره‌هایی که باور داریم» از جرج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹۹)، «مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره» از زلتن کوچش (۱۳۹۸)، «استعاره و شناخت» از آزیتا افراشی (۱۳۹۵) و «تحلیل انتقادی استعاره» جاناتان چارتریس و بلک (۱۳۹۸) هستند اما در حوزهٔ بررسی تأثیر استعارهٔ شناختی بر افعال، پژوهش‌ها اندک است یا صرفاً اشاراتی کلی به این مبحث داشته‌اند؛ از جمله:

گندمکار (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ «بررسی معنایی افعال مرکب اندام‌بنیاد در زبان فارسی»، مسئله هستهٔ معنایی افعال مرکب را که در ایجاد طرحواره‌ها دخیل هستند، مطرح می‌کند که آن را تفصیل نمی‌دهد اما نکته‌هایی مهم در بررسی استعاری افعال است.

راستگو (۱۳۹٤) در پایان‌نامهٔ «تغییر معنایی واژگان در فارسی بر بنیاد معنی‌شناسی تاریخی»، تغییرات معنایی را در حوزهٔ درون زبانی شامل مجاز و استعاره و ... و برون زبانی شامل مسائل سیاسی، اجتماعی و ... می‌داند که این دو نوع دسته‌بندی در تحلیل استعارهٔ شناختی می‌تواند کارآمد باشد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲

شریعتمداری (۱۳۹٦) در پایان‌نامهٔ «بررسی افعال استعاری در مفهوم‌سازی طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی» فقط به بررسی مبدأ و مقصد افعال بسیط در پیکرهٔ مشخص شدهٔ پژوهش می‌پردازد.

www.anjomanfarsi.ir

یوسفیان (۱۳۹٦) در پایان‌نامهٔ «بررسی استعاره مفهومی و تلفیق مفهومی در گروه‌های اسمی زبان فارسی» به ارائهٔ الگویی مبتکرانه برای بررسی انواع اسم مرکب می‌پردازد که تا حدودی می‌تواند برای افعال نیز قابل انطباق باشد.

شمسی‌زاده (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ «بررسی استعارهٔ مفهومی در تاریخ بیهقی» به تقسیم‌بندی استعاره‌های شناختی و تحلیلی نسبتاً مختصر کفایت می‌کند که برای در نظر گرفتن طبقه‌بندی انواع استعاره‌های شناختی راه‌گشاست.

تاکنون هیچ پژوهش مستقلی با عنوان بررسی استعاره‌های شناختی در کتاب «سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ مراغه‌ای» انجام نشده یا پژوهش‌هایی که به‌طور مستقل با محتوای بررسی افعال فارسی از منظر استعاره‌های شناختی انجام شده باشد، کم است و از طرفی اکثر آن‌ها چارچوب نظری مستقل و نظام‌مندی ارائه نداده‌اند اما می‌توانند راه‌گشای خوبی برای چارچوب نظری در این حوزه باشند.

۱ - ۲. مبانی نظری پژوهش

چنان‌که اشاره شد اساس پژوهش حاضر بر دو پایه است: ۱) استعارهٔ شناختی ۲) ساختار افعال. ازاین‌رو، در گام نخست به تبیین این دو مؤلفه و اجزای آن خواهیم پرداخت؛ پس از آن، بر پایهٔ چارچوب نظری مذکور، سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیگ را نقد و تحلیل می‌کنیم.

۱ - ۲ - ۱. استعارهٔ شناختی

پژوهشگران این حوزه به‌خوبی آگاهند که لیکاف نخستین کسی است که اصطلاح «معنی‌شناسی شناختی» را مطرح کرده است. در معنی‌شناسی شناختی، مفهوم یا معنی تحت‌تأثیر تجربه‌ای عینی یا حسی است که این تجربه را در قالب صورتی زبانی نمایان می‌کند. معنی‌شناسان، تجارب مختلف بشر را در ایجاد مفهوم‌سازی‌های مختلف دخیل می‌دانند و استعاره نیز که بخشی از این سازوکار است، چنین رویکردی دارد. مبنای این دیدگاه بر این اصل مبتنی است که نباید فقط در متون ادبی به‌دنبال استعاره باشیم، بلکه استعاره اساس اندیشیدن است؛ به عبارتی: «معنی‌شناسان شناختی استعاره را منحصر به زبان ادب و شعر نمی‌دانند، بلکه آن را عنصری لازم برای اندیشیدن دربارهٔ پدیده‌های جهان به حساب می‌آورند. درواقع استعاره بارزترین تجلی شناخت در انسان است.» (گندمکار،۱۳۹۱: ۱۵۶) در چنین دیدگاهی اندیشیدن مساوی است با استعاره‌گرایی، به‌دیگرسخن، محال است اندیشه‌ای بدون استعاره نمود یابد. درواقع این قدرت استعارهٔ مفهومی است که باعث بازنمایی اندیشه‌های نو در قالب واژه‌های جدید می‌شود و گویا براساس قیاس (زبانی) درک ما را از محیط گسترش می‌دهد. حاصل چنین نگاهی به استعاره «به‌عنوان بخشی از توانش شناختی و اجتماعی بشر موجب می‌شود، تفکری جدید در مفاهیمی نو با پیوست به واژه‌های قدیمی بازنمایی شود.» (بلک، ۱۳۹۸: ۱۱) لذا می‌توان گفت استعاره ظرفیت انطباق، نقشی اساسی و ارتباط زیادی در تبادل معانی بین واژه‌ها دارد. کوتاه اینکه استعاره، محور رشد اندیشه است و به پیکرهٔ زبان جان می‌دمد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

استعارهٔ مفهومی براساس کارکردها و نقش‌های متفاوت آن به سه گروه اصلی تقسیم می‌شود:

۱. استعارهٔ هستی‌شناسی

این استعاره وضعیتی مشخص‌تر به تجارب صورت‌بندی نشدهٔ ما می‌بخشد؛ به‌طورمثال برای اشاره یا اندازه‌گیری یا شناسایی تجربیاتی از آن‌ها استفاده می‌کنند که روشن‌تر صورت‌بندی شده‌اند. می‌توان گفت استعاره‌های هستی‌شناسی دقیقاً تجربهٔ غیر شیء را به شیء تبدیل می‌کند. (کوچش، ۱۳۹۸: ٦٤) براین‌اساس، می‌توان گفت یکی از مسائلی که باید در ذیل استعارهٔ هستی‌شناختی بدان پرداخت، مسئلهٔ پرسونیفیکاسیون است که متعلق به حوزهٔ این نوع استعاره است، نه دیگر انواع استعاره و در بلاغت آن را با عنوان «استعارهٔ مکنیه» می‌شناسیم. پرسونیفیکاسیون یکی از حوزه‌هایی است که بین استعارهٔ ادبی و استعارهٔ شناختی مشترک است. در واقع کارکرد استعارهٔ مکنیه این است که مفهومی ذهنی را به تجربه‌ای عینی پیوند دهد و در ساختار آن، برخلاف دیگر انواع استعاره، «مشبه» حاضر است نه «مشبهٌ‌به» و این باعث جدایی آن از حوزهٔ استعاره نخواهد شد؛ زیرا درست آن است که برای مفهوم ادبی استعاره، حضور یکی از طرفین تشبیه را در نظر بگیریم؛ نه فقط «مشبهٌ‌به» را تا مبحث استعاره جامع ومانع بشود. (رضایی جمکرانی، ۱۳۹۸:۲۰۹-۲۱۵) در این نوع استعاره «مشبهٌ‌به» محذوف، گاهی انسان، گاهی حیوان و گاهی غیرذی‌روح است که در هر صورت با تجربیات عینی ما مرتبط است و می‌تواند به‌حالت ترکیب اضافی باشد مثل: «دست سرنوشت»، (مشبهٌ‌به: انسان، مشبه: سرنوشت که مفهومی ذهنی است)، «چنگال مرگ» (مشبهٌ‌به: پرنده شکاری، مشبه: مرگ که مفهومی ذهنی است) و «برگ خشکیدهٔ امید» (مشبهٌ‌به: گیاه، مشبه: امید که مفهومی ذهنی است)، یا غیر اضافی باشد که به نوعی استعارهٔ «تبعیّه» است؛ (درواقع

استعارهٔ تبعیه زیرمجموعهٔ استعارهٔ مکنیه است) مثل «شادی آمد»، (مشبهٌبه: انسان، مشبه: شادی که مفهومی ذهنی است)، «فکرهایم زوزه می‌کشیدند» (مشبهٌبه: گرگ، مشبه: فکر که مفهومی ذهنی است) و «کلمه روی دفترم رویید» (مشبهٌبه: گیاه، مشبه: کلمه که مفهومی ذهنی است). در پژوهش حاضر فقط ساختار غیراضافی مورد توجه خواهد بود که با حوزهٔ فعل ارتباط مستقیمی دارد نه ساختار اضافی آن.

۲. استعارهٔ ساختاری

این استعاره، مفهومی را در قالب مفهوم دیگر بیان می‌کند؛ مانند اکثر استعاره‌ها که به‌شکل گزاره بیان می‌شوند و درواقع به ما اجازه می‌دهند علاوه بر جهت‌مند ساختن مفاهیم، ارجاع به آن‌ها و ... عملکردهای بیشتری داشته باشیم. (لیکاف، ۱۳۹۹: ۱۰۹-۱۱۰)

۳. استعاره‌های جهتی

این استعاره با جهت‌های اصلی سروکار دارد و مراتب محدودتری برای مفاهیم مقصد ایجاد می‌کند. کارکرد شناختی این نوع استعاره، ایجاد انسجام و هماهنگی در مجموعه مفاهیم مقصدی است که در نظام مفهومی ما وجود دارد. (کوچش، ۱۳۹۸: ٦٤)

سازه‌های استعارهٔ مفهومی

همان‌طور که گفته شد، استعارهٔ مفهومی، درواقع درک امور انتزاعی به‌وسیلهٔ اموری عینی است که این درک و تجسم امور ذهنی، همان استعاری اندیشیدن است. به‌طورمثال، مسائلی چون زمان، مرگ و نفرت که انتزاعی هستند به‌شکل محسوس و با فرایند استعارهٔ مفهومی درک می‌شوند. پس می‌توان گفت هر استعارهٔ مفهومی، شامل یک قلمرو «مبدأ» و یک قلمرو «مقصد» است که از طرفی این دو قلمرو بر حسب ارتباطی شکل می‌گیرند؛ در نتیجه هر استعارهٔ مفهومی، شامل سه سازه است:

۱. قلمرو مقصد یا هدف؛ «عموماً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند یا به نسبت قلمرو مبدأ انتزاعی‌ترند.» (شمسی‌زاده، ۱۳۹۷: ۸۳)

۲. قلمرو مبدأ یا منبع؛ «عموماً امور عینی و آشناتر و قابل درک‌ترهستند.»(شمسی‌زاده، ۱۳۹۷: ۸۳)

۳. نگاشت؛ «مفهوم اصلی نظریهٔ مفهومی نگاشت است. این اصطلاح از ریاضیات به زبان‌شناسی وارد شده است و به تناظرهای نظامندی دلالت می‌کند که میان برخی حوزه‌های مفهومی وجود دارد.»(افراشی، ۱۳۹۵: ۱۵)

کووچش، پربسامدترین مفاهیم حوزهٔ مبدأ را «بدن انسان، سلامتی و بیماری، حیوانات، گیاهان، ساختمان، بازی و ورزش و...» می‌داند و با توجه به این فهرست می‌توان نتیجه گرفت که مفاهیم حوزهٔ مبدأ، به تجربیات واقعی انسان متعلقند و از طرفی پربسامدترین مفاهیم حوزهٔ مقصد را «عواطف، آرزو، اخلاقیات، اندیشه، جامعه و ملت، سیاست، مناسبات انسانی و زمان و...» در نظر می‌گیرد که بیانگر انتزاعی بودن و پیچیدگی شناختی مفاهیم حوزهٔ مبدأ است. (افراشی، ۱۳۹۵: ۱۷-۱۸)

در این پژوهش از دو اصلاح هدف و منبع که کلمات دقیق‌تری برای درک قلمروهای دوگانه و نگاشت است، استفاده می‌شود.

۱-۲-۲. فعل

همان‌طور که اشاره شد یکی دیگر از مؤلفه‌های اصلی پژوهش حاضر فعل و ساختارهای آن است. روشن است که یکی از مباحث مهم هر زبان فعل و اجزای آن است. در زبان فارسی فعل از جنبه‌های صرفی، نحوی و معنایی قابل بررسی است. توجه به جنبه‌های مختلف آن موجب می‌شود تا درک و به‌تبع آن تحلیل درست‌تری از فعل ارائه شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

از جنبهٔ صرفی «فعل یا ساده است یا غیرساده و افعال غیرساده براساس تفاوتشان عبارت‌اند از: ۱. پیشوندی ۲. مرکب ۳. عبارت فعلی ٤. فعل یک شخصه» (مهرآوران، ۱٤۰۰: ۵۵) در این پژوهش به‌دلیل کم بسامد بودن «افعال یک شخصه»، این افعال از حوزهٔ بررسی خارج خواهد بود.

۱. فعل ساده

«فعل ساده یا بسیط فعلی است که بن مضارع آن یک جزء معنی دار یعنی یک تکواژ آزاد است یا مصدر آن‌ها غیر از بن ماضی و پسوند «ن» جزئی دیگر ندارد» (همان: ٦۰)؛ مانند فعل «رفت» که تنها از یک تکواژ آزاد ساخته شده است. تعداد فعل‌های ساده در زبان فارسی امروز فراوان نیست و حدود سیصد فعل است و همین باعث می‌شود تأکید بر دیگر انواع فعل باشد.

۲. فعل غیرساده

فعل پیشوندی

بعد از افعال ساده افعال پیشوندی کم بسامدتر نسبت به دیگر افعال هستند. این فعل از یک پیشوند و یک فعل ساده تشکیل می‌شود؛ مانند فعل «درآمد» که از پیشوند «در» و فعل «آمد» تشکیل شده است.

عبارت فعلی

عبارت فعلی برخلاف فعل ساده و بقیه افعال از چند جزء ساخته می‌شود؛ «نوعی فعل است که ساختار آن از چند جزء ساخته می‌شود.»(همان:۸٦) باید توجه کرد عبارت فعلی از چند جزء ساخته شده است اما تمامی اجزاء در نهایت یک معنی را تشکیل داده‌اند. معمولاً عبارت فعلی، از یک حرف اضافه، یک اسم یا صفت و یک فعل درست شده است؛ مانند: «گذشته را به فراموشی سپرد.» که «به» حرف اضافه، «فراموشی» اسم و «سپرد» فعل است.

فعل مرکب

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

این فعل، پرکاربردترین فعل از نظر ساختار در زبان فارسی است؛ «فعل مرکب فعلی است که از ترکیب یک اسم یا صفت و یک فعل ساخته می‌شود و مجموعاً یک معنی دارد.» (همان: ۱۰٦) مانند: «من کتاب را پیدا کردم.» دو کلمهٔ «پیدا» و «کردم» در ترکیب ساختمان فعل و با توجه به بافت جمله یک معنای واحد را می‌سازند و یک فعل مرکب را تشکیل می‌دهند.

www.anjomanfarsi.ir

پس در تشخیص فعل مرکب باید به دو نکته توجه داشت: ساختار فعل مرکب و معنای آن؛ چراکه از ترکیب دو جزء در کنار هم باید به یک معنای واحد رسید و در آن واحد با بررسی آن دو جزء در بافت جمله هم به یک معنای واحد رسید، «طبعاً فعل‌ها فقط یک معنی ندارند و در بافت و ساخت جمله‌ها معانی گوناگونی را نشان می‌دهند ... بافت تنها در معنی واژه‌ها یا جمله تأثیرگذار نیست بلکه در چگونگی ساخت برخی از واژه‌ها به‌ویژه فعل و ویژگی‌های صرفی فعل نیز تأثیرگذار است، با توجه به بافت زبانی سخن می‌توان تشخیص داد که آیا فعل ساده است یا مرکب یا عبارت فعلی.» (مهرآوران، ۱۰:۱٤۰۰)

بنابراین با توجه به بافت‌مند بودن استعارهٔ شناختی و سازوکاری که در خلق معنا و ساختار فعل دارد، تأکید این پژوهش بر بافت جمله خواهد بود؛ زیرا که بافت سخن است که تعیین‌کننده ساختار اصلی و معنای هر نوع کلمه‌ای اعم از فعل است.

۱ ـ ۳. روش

براساس آنچه آمد، بخشی از بررسی افعال کتاب سیاحت‌نامه، براساس تقسیم‌بندی استعارهٔ شناختی است اما ازآنجاکه اساساً مفاهیم استعاری لایه‌ای هستند با تقسیم‌بندی صرف استعارهٔ شناختی نمی‌توان به نتیجه‌ای مطلوب رسید، بلکه باید با دیدی التقاطی به تحلیل و بررسی افعال پرداخت.

درواقع هیچ‌کدام از پژوهش‌های موجود، الگو و روش تحلیلی کارآمد برای بررسی افعال ارائه نداده‌اند ولی با کمی تأمل و ترکیب روش‌های موجود می‌توان روشی برای بررسی استعارهٔ شناختی و تأثیر آن بر افعال ارائه داد.

در این پژوهش با بررسی چند پژوهش که در پیشینه نیز از آن یاد شد، به الگویی نسبی دست یافتیم. پیش از طرح الگوی این پژوهش‌ها، نکتهٔ مهمی که باید بدان پرداخته شود و در بررسی استعارهٔ شناختی باید در نظر گرفت، بافت زبانی است.

هم‌نشینی کلمات با دیگر عناصر است که فهم معنای کلمات را ممکن می‌کند و در زبان فارسی، افعال با توجه به عناصر هم‌نشین در جمله از نظر معنا و ساختار متحول می‌شوند و این مسئله در بررسی استعاره شناختی بسیار حائز اهمیت است؛ چراکه معنا محور اصلی است و برای رسیدن به تحلیلی کامل باید محور هم‌نشینی کلمات را در نظر گرفت و می‌توان حرف صفوی دربارهٔ «چند معنایی ترکیبی» را به استعاره‌های شناختی نیز تعمیم داد که «در چند معنایی ترکیبی، ما با واژه‌ای سروکار داریم که برحسب واحدهای همنشین خود معنی می‌پذیرد؛ بنابراین درک هریک از این معانی منوط به درک واحدهای همنشین است.» (صفوی، ۱۳۹۱: ۱۲۷)

علاوه بر محور هم‌نشینی کلمات، زبانشناسان شناختی معتقدند که کلمات ظرف معنا نیستند، بلکه امکان دسترسی به بخش‌هایی از معنای دانشنامه‌ای کلمات را به ما می‌دهند. در این رویکرد معنای دانشنامه‌ای فراتر از دانش اهل زبان است و متأثر از دانش ما از جهان بیرون ماست و این معنای دانشنامه‌ای تنها در بافت ظهور می‌کند؛ یعنی درواقع معنا ماهیت پیدایشی دارد و عوامل متعدد بافتی باعث انتخاب مفهوم مورد نظر ما از بین اطلاعات دانشنامه‌ای می‌شود. به اعتقاد «لنگکر» در این نوع رویکرد شناختی، در واقع عناصر واژگانی نقاط دسترسی معنا هستند، نه حامل معنا که با توجه به بافت، مفهومی به ما می‌دهند؛ به این صورت که معنای مرکزی واژه ثابت است اما اطلاعات دانشنامه‌ای کلمات پویا و متغیر است. به‌عبارت ساده‌تر جایگاه معنی در بافت (زبانی، فیزیکی، اجتماعی و...) است. (بهرامی خورشید، ۱۴۰۰: ۷۱-۷۲) در نتیجه بخشی از توجه این پژوهش، جهت تحلیل و بررسی دقیق‌تر به بافت زبانی معطوف خواهد بود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ آذرکتبهست – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

گام نخست این الگو، مسئلهٔ مطرح شده در پایان‌نامهٔ شریعتمداری است که در حدّ یک بند توضیحی دربارهٔ لایه‌ای بودن استعاره و نقش جزء غیرفعلی در خلق استعاره یا برعکس نقش استعاره در انتخاب نوعِ جزء غیر فعلی ارائه می‌شود. این توضیح گرچه مختصر است، مفید و کارآمد واقع شد؛ «نکتهٔ قابل توجهی که دربارهٔ افعال مرکب به چشم می‌خورد، امکان لایه‌ای بودن مفاهیم استعاری در آنهاست. بدین ترتیب در لایهٔ نخست، ابتدا تنها بخش غیرفعلی مفهوم استعاری می‌پذیرد؛ به‌عنوان مثال در فعل «وقت خریدن» ابتدا واژهٔ «وقت» به‌عنوان ماهیت وجودی ارزشمند در نظر گرفته شده است. سپس در لایهٔ دوم که به‌صورت و نوع ترکیب واژه‌ها مرتبط است، مفهوم استعاری دیگری به لایهٔ اول افزوده می‌شود و درنهایت یک مفهوم واحد در ذهن شکل می‌گیرد.» (شریعتمداری، ۱۳۹۶: ۴۹)

اولین مسئله این است که جزء غیرفعلی را می‌توان در سطح عام‌تری و نه فقط در خصوص افعال مرکب در نظر گرفت؛ به این صورت می‌توان این تقسیم‌بندی را مبنا قرار داد:

۱. جزء غیرفعلی (قسمت غیرقابل صرف) در فعل مرکب؛ ۲. پیشوند در فعل پیشوندی؛ ۳. در فعل ساده، بقیه ارکان جمله؛ ٤. در عبارت فعلی، کل عبارت، بدون در نظر گرفتن فعل، مورد نظر باشد.

اما گام دوم با بررسی پایان‌نامهٔ بهاره یوسفیان و امیر ترابیان حاصل شد و با اندکی تغییر، قابل تعمیم به افعال است. در این پایان‌نامه‌ها الگویی برای بررسی استعاره‌های مفهومی در گروه‌های اسمی ارائه شده است. گروه‌های اسمی در این پژوهش‌ها به دو بخش اصلی «درون‌مرکز» و «برون‌مرکز» تقسیم شده‌اند و این تقسیم‌بندی براساس هسته یا همان کلمه‌ای است که محور معنا قرار می‌گیرد؛ برای مثال در ترکیب واژهٔ «سفره‌خانه» قسمت عمدهٔ بار معنای ترکیب را «خانه» عهده‌دار است و بدون این کلمه معنا ناقص است؛ پس چنین ترکیبی «درون‌مرکز» نامیده می‌شود؛ چراکه هستهٔ مرکزی معنا یکی از کلمات درون ترکیب است.

در ترکیب «برون‌مرکز» هیچ‌کدام از کلمات بار معنایی کلمه را عهده‌دار نمی‌شود و تک‌تک واژه‌ها، هیچ معنایی به ترکیب نمی‌دهند، بلکه با هم‌نشینی، معنایی را ایجاد می‌کنند؛ پس چون کلمهٔ مرکزی برای معنا وجود ندارد، «برون‌مرکز» نامیده می‌شود.

نهایتاً دربارهٔ مبحث بررسی استعارهٔ مفهومی، پس از تقسیم افعال به انواع استعارهٔ مفهومی، می‌توان با الگوی «درون‌مرکز» و «برون‌مرکز» و «متوازن» به این نتیجه رسید که چقدر افعال و چقدر دیگر عناصر جمله، در هریک از انواع استعارهٔ مفهومی نقش داشته‌اند یا بالعکس، استعارهٔ مفهومی در ایجاد آن‌ها نقش‌آفرین بوده است.

«مرکز» در این پژوهش، درواقع عنصر صرفی فعل است که بقیه عناصر تشکیل دهندهٔ فعل یا جمله، به‌نسبت دخالت در مفهوم آن به «درون‌مرکز» و «برون‌مرکز» تقسیم می‌شوند؛ به این صورت که اگر تنها بخش صرفی، عنصر اصلی مفهوم باشد، در تقسیم‌بندی «درون‌مرکز» جا می‌گیرد و اگر محور اصلی، مفهوم بخش‌های دیگر فعلی به‌جز بخش صرفی یا عناصر دیگر جمله باشند، در تقسیم‌بندی «برون‌مرکز» جا می‌گیرد.

علاوه بر این دو الگو، بخشی دیگر نیز به پژوهش براساس بررسی‌های انجام شده، اضافه می‌شود که «متوازن» نام دارد تا بتوان به بررسی جامع‌تری رسید و همهٔ افعال را پوشش داد؛ به این صورت که در ساختار بعضی افعال، هم بخش یا بخش‌های غیرصرفی و هم صرفی به یک اندازه در ایجاد مفهومی استعاری سهیم بوده‌اند و هر دو سازندهٔ مفهوم و معنا هستند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

الگوی پژوهشی ما به این صورت است که پیکرهٔ انتخاب شده، اول به استعارهٔ هستی‌شناختی، استعارهٔ ساختاری و استعارهٔ جهتی تقسیم می‌شوند. بعد از تهیهٔ بسامدها و آمار، هرکدام از این استعاره‌ها به «درون‌مرکز» و «برون‌مرکز» و «متوازن» تقسیم می‌شوند و در نهایت مشخص می‌شود که بسامد «درون‌مرکز» و «برون‌مرکز» و «متوازن» کدام نوع فعل بیشتر است و در چه نوع استعاره‌ای فعل، محور معنای استعاری بوده و در چه نوع استعاره‌ای بقیهٔ ارکان محور معنا بوده‌اند.

www.anjomanfarsi.ir

پس مفهوم «درون‌مرکز» و «برون‌مرکز» در این الگو با پژوهش‌های دیگر کمی متفاوت است؛ به این صورت که مرکز مورد نظر ما در هر فعل، جزء صرفی فعل خواهد بود. اگر بخش صرفی فعلی حامل عمدهٔ معنا باشد، «درون‌مرکز» نامیده می‌شود و اگر بخش صرفی فعلی حامل عمدهٔ معنا نباشد و بخش غیرفعلی یا بقیهٔ ارکان جمله نقش حامل داشته باشند، «برون‌مرکز» نامیده می‌شوند. اگر بخش یا بخش‌های غیرفعلی و بخش فعلی هرکدام در محور هم‌نشینی در مرکزیت معنا قرار دارند و قابل تفکیک نباشند «متوازن» نامیده می‌شوند.

۲. پیکرهٔ پژوهش

بعد از انقلاب مشروطه و در دورهٔ پهلوی اول، تجدد به‌شکل گستره‌ای در ایران شکل گرفت و گسترش پیدا کرد؛ چراکه «رضاخان» در واقع اولین قدرت مطلقهٔ مدرن ایران است و در این دوره تنها با امر رویارویی اقشاری چون تجّار و روشنفکران با جهان غرب و تأثیر آن بر جامعه نیستیم بلکه حاکمیت به‌صورت هدفمند به‌دنبال غربی کردن ایران است. «گفتمان مدرنیسم پهلوی با

تأکید بر مضامینی چون توسعه و نوسازی به‌شیوهٔ اروپایی، ناسیونالیسم ایرانی، مدرنیسم فرهنگی، عقلانیت مدرنیستی و سکولاریسم، به‌دنبال دادن هویتی یکپارچه به ملّت ایران و تضعیف هویت‌های پراکنده و پاره پاره دوران قاجار بود. چنین هویتی طبعاً می‌بایست درون چارچوب دولت ملّی مدرن شکل گیرد...» (مسعودنیا و فروغی ۱۳۹۱: ۸٤) مسئلهٔ نوع ارتباط و بهره‌گیری حاکمیت با غرب، به‌تبع نوع ارتباط جامعه را نیز تغییر داد و تأثیر عمیق‌تر و فراگیرتر بر ساختار فرهنگی و اجتماعی ایجاد می‌کرد.

غرب‌گرایی پهلوی اول به‌صورت گسترده در بخش‌هایی مانند وارد کردن بخش‌هایی از دانش غربی، اصول اقتصاد، بوروکراسی و حتی سبک زندگی مردم بود که به‌دنبال این هدف اقداماتی چون تغییر ساختار آموزشی، اعزام دانشجو به خارج، یکدست کردن پوشش، آغاز کار رادیو و کشف حجاب و ورود زنان به عرصه‌های اجتماعی و شغلی انجام شد. تحولات این دو دهه تأثیرات فراگیری نیز در رشد شهرنشینی و ورود عناصر غیربومی مثل هتل، سینما، بانک و راه‌آهن به کشور و از طرفی تأسیس دانشگاه‌ها و تغییرات اساسی در سیستم آموزشی باعث مهاجرت از روستا به شهر و ایجاد طبقات جدید اجتماعی شد. همهٔ این رویدادها در زبان و ادبیات فارسی نیز نمود می‌یابد؛ چراکه اولین آینهٔ تغییرات هر ملّت ادبیات و زبان آنهاست. این اصلاحات رضاشاه تأثیرات زیادی بر ادبیات این دوره برجای می‌نهد تا جایی ادبیات این دوره خصلت سیاسی و اجتماعی دارد. دو واکنش اصلی اهل قلم نسبت به این فضا، گرایش به رمان تاریخی و رمان اجتماعی است. در رمان تاریخی اهل قلم برای مقابله با غرب‌گرایی تأکید ویژه بر ملّی‌گرایی دارند و در رمان اجتماعی به‌دلیل فضای ایجاد شده، فسادهای اخلاقی و اجتماعی گسترده، بدبینی و ناامیدی از آزاد اندیشی و آزادنویسی به روایت مسائل اجتماعی می‌پردازند. (مسعودنیا و فروغی ۱۳۹۱: ۸٦-۹۱)

از جهتی یأس ناشی از سرخوردگی شکست مشروطه رونق رمان‌ها وداستان‌های تاریخی و اجتماعی را نیز دو چندان می‌کرد. در رمان‌های اجتماعی اولیه که یکی از جریان‌های اصلی این دوره بود، نویسندگان به‌دنبال توصیف تصویر خشن فاسد و بحران زدهٔ جامعه بودند تا بدین ترتیب چهرهٔ محرومیت مردم ایران را در راه احقاق حقوق مدنی خود به تصویر بکشند که در صدر آنها، مشفق کاظمی بود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

«تهران مخوف»، ازجمله رمان‌های عامه‌پسندی است که به‌نوعی رمان پاورقی است. درواقع دورهٔ بعد از ۱۳۲۰، دورهٔ پیدایش رمان پاورقی در ایران بود. مضامین اصلی این رمان‌ها عشق و ناهنجاری‌های اجتماعی و مشکلات زنان و جوانان بود. چون این آثار به احساسات و چالش‌های زندگی اجتماعی مردم نزدیک بود، بین مردم محبوب‌تر گشت و به‌نوعی پیوند ادبیات و جامعه بیش از هر زمانی در هم تنیده شد. در صدر همهٔ این رمان‌های پاورقی، «تهران مخوف» است که بسیاری از آن تقلید کردند اما نتوانستند محبوبیت تهران مخوف را کسب کنند. «تهران مخوف» سلسلهٔ جنبان رمان‌های اجتماعی این دوره بود. بعد از مشفق کاظمی، عده‌ای از نویسندگان و روزنامه‌نگاران به نوشتن این نوع ادبی تمایل یافتند؛ لیکن هیچ‌یک از آن‌ها امتیازی به دست نیاورد و حتی ابتکار موضوع نیز همچنان از آن مشفق کاظمی بود.» (رحیمی ۱۳۸۰: ۹۷)

اهمیت «تهران مخوف» در این است که هم جهت‌دهنده به رمان‌های اجتماعی بعد از خود و هم پیشرو است و نکتهٔ مهم‌تر اینکه چون رمان‌های پاورقی برای عموم مردم نوشته می‌شدند، نیازمند انتخاب زبانی بین زبان محاوره و زبان معیار بودند تا مخاطب عمومی خود را حفظ کنند. همین ویژگی رمانی چون «تهران مخوف» باعث شد فرهیختگان از بررسی آن ممانعت کنند اما غافل از اینکه این نوع زبان پاورقی‌ها –بین زبان محاوره و زبان معیار– می‌تواند ویژگی‌های طبیعی و تغییرات زبانی آن دوره را بهتر آشکار کند.

در رمان «تهران مخوف»، تهران در آستانهٔ کودتا و شهری خوفناک است که مملوء از پریشانی و نادانی و فساد است که شایستگان در آن جایگاهی ندارند و تغییرات ناشی از تجدد باعث ایجاد چنین چالش‌هایی شده است. شخصیت‌های این رمان درواقع درحال نزاع و کشمکش برای ورود به جهان متجددند.

بر ساخت‌های زبانی «تهران مخوف» نیز متأثر از جهان‌بینی نویسنده و جریان‌های ادبی و اجتماعی دورهٔ اوست و قطعاً استعارهٔ شناختی در تغییر و شکل این ساختارهای زبانی دخیل بوده است و همان‌طور که ذکر آن رفت، افعال در زبان فارسی یکی از عناصر مرکزی کلامند و حجم گستردهٔ افعال از طرفی و انعطاف و تغییر آن‌ها در بافت‌ها و دوره‌های مختلف باعث تحول مداوم معنا شده که بررسی این تغییر و تحول، در نهایت باعث درک بهتر زبان این دوره می‌شود.

مجموع کل افعال در پیکرهٔ انتخابی «تهران مخوف» ۵۲۶۱ فعل است که البته همهٔ افعال در حوزهٔ بررسی قرار نمی‌گیرند؛ چراکه در بررسی استعاره‌ها فقط به فعل‌هایی که تحت‌تأثیر استعاره‌های شناختی‌اند، پرداخته شده است. درنهایت، مجموع کل افعالی که منطبق با اهداف این پژوهش است، ۱۷۸۶ فعل است.

۲ - ۱. استعارهٔ هستی‌شناختی

پربسامدترین استعارهٔ موجود در پیکرهٔ انتخابی ما، استعارهٔ هستی‌شناختی است. در همهٔ انواع فعل بیشترین درصد را استعارهٔ هستی‌شناختی داراست. از مجموع ۸۹۰ فعل مرکبی که در دستهٔ استعارهٔ هستی‌شناختی قرار گرفته‌اند، ۷۰۸ فعل به‌صورت متوازن هستند؛ به این صورت که هم عناصر صرفی و هم عناصر غیرفعلی در ایجاد معنای فعلی، به یک اندازه دخیلند؛ برای مثال:

«حالت تهوع دست می‌داد.» (مشفق کاظمی، ۱۳۹۰: ۱۴)

در این جمله، «حالت تهوع» که تجربهٔ غیرشیئی است، به شیء تبدیل می‌شود و تحت نگاشت «حالت جسم است» قرار می‌گیرد؛ به این صورت که از حوزهٔ منبع «دست می‌داد» به حوزهٔ هدف «حالت تهوع» منتقل می‌شوند و مفهوم جدیدی را از فعل «داشتن» می‌سازند که همهٔ عناصر، به یک اندازه در ایجاد معنای جدید دخیلند.

«خجالت کشیدم.» (همان:۵۷)

در این جمله، «خجالت» که تجربهٔ غیرشیئی است، به شیء تبدیل می‌شود و تحت نگاشت «خجالت شیء است» قرار می‌گیرد؛ به این صورت که از حوزهٔ منبع «کشیدم» به حوزهٔ هدف «خجالت» منتقل می‌شوند و مفهوم جدیدی را از فعل «شرم کردن» می‌سازند که همهٔ عناصر، به یک اندازه در ایجاد معنای جدید دخیلند.

«قشقرق راه خواهند انداخت.» (همان، ج ۲: ۲۱۴)

در این جمله، «قشرق» که تجربهٔ غیرشیئی است، به شیء تبدیل می‌شود و تحت نگاشت «قشرق شیء است» قرار می‌گیرد؛ به این صورت که از حوزهٔ منبع «راه خواهند انداخت» به حوزهٔ هدف «قشقرق» منتقل می‌شوند و مفهوم جدیدی را از فعل «راه انداختن» می‌سازند که همهٔ عناصر، به یک اندازه در ایجاد معنای جدید دخیلند.

در تقسیم‌بندی «برون‌مرکز» ۱۸۲ فعل قرار گرفتند که درواقع عنصر غیرفعلی در ایجاد مفهوم اصلی نقش محوری دارد؛ برای مثال:

«اطمینان پیداکردم.» (مشفق کاظمی ۱۳۹۰: ۱۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در این جمله، «اطمینان» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «اطمینان شیء است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «پیدا کردم» به حوزهٔ هدف «اطمینان» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «مطمئن بودن» می‌سازد؛ اما عنصر اصلی در ایجاد مفهوم فعل مرکب کلمهٔ «پیدا» است و عنصر فعلی نقش محوری ندارد.

«گوش تیز کردند.» (همان: ٢٦٤)

در این جمله، «شنیدن» که تجربهٔ غیرشیئی است و در دل خود نیز استعارهٔ ساختاری دارد، تحت نگاشت «شنیدن شیء است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «تیز کردم» به حوزهٔ هدف «گوش» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «شنیدن» می‌سازد؛ اما عنصر اصلی در ایجاد مفهوم فعل مرکب کلمهٔ «تیز» است و عنصر فعلی نقش محوری ندارد.

«واقعه را موشکافی کرده بود.» (مشفق کاظمی، ج ۲: ۲۰۵)

در این جمله، «واقعه» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «واقعه شیء است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «موشکافی کرده بود» به حوزهٔ هدف «واقعه» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «بررسی کردن» می‌سازد؛ اما عنصر اصلی در ایجاد مفهوم فعل مرکب کلمهٔ «پیدا» است و عنصر فعلی نقش محوری ندارد.

در بخش فعل مرکب، موردی «درون‌مرکز» یافت نشد.

از مجموع ٤٢٥ فعل ساده‌ای که در دستهٔ استعارهٔ هستی‌شناختی قرار گرفته‌اند، ۸۹ فعل در تقسیم‌بندی «برون‌مرکز» است که درواقع عنصر غیرفعلی نقش محوری در ایجاد مفهوم اصلی دارد و نکتهٔ قابل توجه این است که در همهٔ این جملات، عنصر غیرفعلی نقش «مسند» را داراست و کل جمله‌ها، جمله‌های اسنادی‌اند. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، در بررسی استعارهٔ شناختی، هم‌نشینی کلمات با دیگر عناصر است که فهم معنای کلمات را ممکن می‌کند و باید به عناصر هم‌نشین در جمله از نظر معنا و ساختار توجه کرد. در این بخش باید برای فهم معنا، به کل عناصر جمله توجه ویژه داشت؛ برای مثال:

«تحمل آن از عهده‌ام خارج بود.» (همان: ٣٠٤)

در این جمله، «تحمل» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «تحمل مکان است» قرار گرفته است و از حوزهٔ منبع «خارج بودن» به حوزهٔ هدف «تحمل» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «ناتوان بودن» ایجاد می‌کند و عنصر اصلی در ایجاد مفهوم استعاری کلمهٔ «خارج» است که در نقش مسند واقع شده است و عنصر فعلی نقشی در ایجاد معنای استعاری ندارد.

«مستغرق افکار بود.» (همان: ٤٤)

در این جمله، «افکار» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «افکار دریا است» قرار گرفته است و از حوزهٔ منبع «مستغرق بودن» به حوزهٔ هدف «افکار» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «در فکر بودن» ایجاد می‌کند و عنصر اصلی در ایجاد مفهوم استعاری کلمهٔ «مستغرق» است که در نقش مسند واقع شده است و عنصر فعلی نقشی در ایجاد معنای استعاری ندارد.

«تصور بی‌جایی است.» (همان: ۲۸۸)

در این جمله، «تصور» که تجربهٔ غیرشیئی است، از حوزهٔ مبدأ «تصور» به حوزهٔ مقصد «بی‌جا بودن» منتقل شده است و معنی جدیدی از «غلط بودن» ایجاد می‌کند و عنصر اصلی در ایجاد مفهوم استعاری کلمهٔ «بی‌جایی» است که در نقش مسند واقع شده است و عنصر فعلی نقشی در ایجاد معنای استعاری ندارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در این جمله، «تصور» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «تصور شیء است» قرار گرفته است و از حوزهٔ منبع «بی‌جایی» به حوزهٔ هدف «تصور» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «غلط بودن» ایجاد می‌کند و عنصر اصلی در ایجاد مفهوم استعاری کلمهٔ «بی‌جا» است که در نقش مسند واقع شده است و عنصر فعلی نقشی در ایجاد معنای استعاری ندارد.

در تقسیم‌بندی متوازن ۳۳٦ فعل قرار گرفتند؛ به این صورت که هم عناصر صرفی و هم عناصر غیرفعلی در ایجاد معنای فعلی، به یک اندازه دخیلند؛ برای مثال:

«به خطا نرفته‌ام.» (همان: ۱۵)

در این جمله، عبارت «خطا» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «خطا مسیر است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «نرفته‌ام» به حوزهٔ هدف «خطا» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «اشتباه نکردن» می‌سازد و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد معنای جدید این فعل ساده دخیلند.

«لکهٔ بی‌ناموسی به پیشانی گذارده بود.» (همان: ۵۰)

در این جمله، عبارت «لکهٔ بی‌ناموسی» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «بی‌ناموسی آلودگی است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «گذارده بودند» به حوزهٔ هدف «بی‌ناموسی» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «مرتکب شدن» می‌سازد و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد معنای جدید این فعل ساده دخیلند.

«خماری از سرش رفت.» (همان: ۲۵۷)

در این جمله، عبارت «خماری» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «خماری مسیر است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «رفت» به حوزهٔ هدف «خماری» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «رفع شدن» می‌سازد و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد معنای جدید این فعل ساده دخیلند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

در بخش فعل ساده، با توجه به ساختار فعل که یک تکواژ آزاد قاموسی است، در تقسیم‌بندی درون‌مرکز، موردی یافت نشد.

از مجموع ۱۵٦ فعل پیشوندی که در دستهٔ استعارهٔ هستی‌شناختی قرار گرفته‌اند، تنها ۱۲ فعل در دستهٔ برون‌مرکز قرار می‌گیرند. درخصوص این نوع افعال به نسبت سایر افعال، باید توجه ویژه‌ای نیز به روابط هم‌نشینی کلمات داشت؛ برای مثال:

www.anjomanfarsi.ir

«تلخی ذائقه‌اش برطرف شده بود.» (همان: ۲۵۸)

در این جمله، کلمهٔ «تلخی ذائقه» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «ذائقه شیء است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «برطرف شدن» به حوزهٔ هدف «ذائقه» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «از بین رفتن» می‌سازد؛ اما عنصر اصلی در ایجاد مفهوم فعل پیشوندی کلمهٔ «برطرف» است و عنصر فعلی نقش محوری ندارد.

«و آشوب و غوغایی تاجرمآب برپا خواهد کرد.» (همان: ۲۱٦)

در این جمله، کلمهٔ «غوغا» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «غوغا انسان است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «برپا شدن» به حوزهٔ هدف «غوغا» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «جنجال کردن» می‌سازد؛ اما عنصر اصلی در ایجاد مفهوم فعل پیشوندی کلمهٔ «برپا» است و عنصر فعلی نقش محوری ندارد.

«مجلس عقد برپا گردید.» (همان:۲۲)

در این جمله، عبارت «مجلس عقد» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «مجلس انسان است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «برپا گشتن» به حوزهٔ هدف «مجلس» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «برگزاری» می‌سازد؛ اما عنصر اصلی در ایجاد مفهوم فعل پیشوندی کلمهٔ «برپا» است و عنصر فعلی نقش محوری ندارد.

۱٤٤ فعل پیشوندی نیز، در دستهٔ متوازن قرار می‌گیرند؛ به این صورت که هم عناصر صرفی و هم عناصر غیرفعلی در ایجاد معنای فعلی، به یک اندازه دخیلند و باید توجه ویژه‌ای نیز به روابط هم‌نشینی کلمات داشت؛ برای مثال:

«غضب فرونشست.» (همان: ۳٤)

در این جمله، کلمهٔ «غضب» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «غضب آتش است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «فرونشست» به حوزهٔ هدف «غضب» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «کاستن خشم» می‌سازد و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد مفهوم جدید این فعل پیشوندی دخیلند.

«برافروخته شده بودم.» (همان:۵۲)

در این جمله، کلمهٔ «عصبانیت» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «عصبانیت آتش است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «برافروختن» به حوزهٔ هدف «عصبانیت» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «عصبانیت» می‌سازد و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد مفهوم جدید این فعل پیشوندی دخیلند.

«ناله برمی‌خاست.» (همان: ۳۰۱)

در این جمله، کلمهٔ «ناله» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «ناله انسان است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «برمیخاست» به حوزهٔ هدف «ناله» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «نالیدن» می‌سازد و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد مفهوم جدید این فعل پیشوندی دخیلند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

در بخش فعل پیشوندی، در تقسیم‌بندی درون‌مرکز، موردی یافت نشد.

از مجموع ۲۹۲ عبارت فعلی که در دستهٔ استعارهٔ هستی‌شناختی قرار گرفته‌اند، ۲۷۸ عبارت فعلی به‌صورت متوازن هستند؛ به این صورت که هم عناصر صرفی و هم عناصر غیرفعلی در ایجاد معنای فعلی، به یک اندازه دخیلند و باید توجه ویژه‌ای نیز به روابط هم‌نشینی کلمات داشت؛ برای مثال:

www.anjomanfarsi.ir

«مزاجشان به جا آید.» (همان:۲۷۰)

در این جمله، «مزاج» که تجربه غیرشیئی است، تحت نگاشت «مزاج مکان است» قرار می‌گیرد و از حوزهٔ منبع «به جا آید» به حوزهٔ هدف «مزاج» منتقل می‌شود و مفهوم جدیدی را از «آرامش» می‌سازد و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد معنای جدید این عبارت فعل دخیلند.

«کارها سر و صورت به خود خواهد گرفت.» (همان: ٤۲)

در این جمله، «کار» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «کار جسم است» از حوزهٔ منبع «به خود خواهد گرفت» به حوزهٔ هدف «کار» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «انجام شدن» ایجاد می‌کند و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد معنای جدید این عبارت فعل دخیلند.

«روزگاری به سر برد.» (همان، ج ۲: ۲۲۸)

در این جمله، «روزگار» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «روزگار شیء است» از حوزهٔ منبع «به سر بردن» به حوزهٔ هدف «روزگار» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «گذر زمان» ایجاد می‌کند و هر دو عنصر فعلی و غیرفعلی به یک اندازه در ایجاد معنای جدید این عبارت فعل دخیلند.

در تقسیم‌بندی برون‌مرکز فقط ۵ فعل قرار گرفت که درواقع عنصر غیرفعلی نقش محوری در ایجاد مفهوم اصلی دارد و اهمیت روابط هم‌نشینی کلمات همچنان قابل توجه است؛ برای مثال:

«خیال او به در کن.» (همان:۳۳)

در این جمله، «خیال» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «خیال شیء است» از حوزهٔ منبع «به در کن» به حوزهٔ هدف «خیال» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «فراموشی» ایجاد می‌کند که عنصر اصلی در ایجاد مفهوم استعاری کلمهٔ «به در» است و عنصر فعلی که «کن» است، نقش محوری در ایجاد معنای استعاری ندارد.

«رودربایستی نکن.» (همان: ١٤)

در این جمله، «خجالت» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «خجالت شیء است» از حوزهٔ منبع «رودربایستی نکن» به حوزهٔ هدف «خجالت» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «خجالت» ایجاد می‌کند که عنصر اصلی در ایجاد مفهوم استعاری کلمهٔ «رودربایستی» است و عنصر فعلی که «نکن» است، نقش محوری در ایجاد معنای استعاری ندارد.

«از سر افکار به دور کرده‌ای.» (همان:۲۹۸)

در این جمله، «افکار» که تجربهٔ غیرشیئی است، تحت نگاشت «افکار مسیر است» از حوزهٔ منبع «به دور کردن» به حوزهٔ هدف «افکار» منتقل شده است و مفهوم جدیدی از «دفع کردن» ایجاد می‌کند که عنصر اصلی در ایجاد مفهوم استعاری کلمهٔ «به دور» است و عنصر فعلی که «کرده‌ای» است، نقش محوری در ایجاد معنای استعاری ندارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

در بخش عبارت فعلی در تقسیم‌بندی درون‌مرکز، موردی یافت نشد.

۲ـ۲. استعارهٔ جهتی

www.anjomanfarsi.ir

بعد از استعارهٔ هستی‌شناختی، استعارهٔ پربسامد موجود در پیکرهٔ انتخابی ما، استعارهٔ جهتی است که در ساختار فعل تأثیر مستقیم دارد.

از مجموع ۵ فعل مرکبی که در دستهٔ استعارهٔ جهتی قرار گرفته‌اند، همهٔ افعال به‌صورت متوازن هستند؛ به این صورت که هم عناصر صرفی و هم عناصر غیرفعلی در ایجاد معنای فعلی به یک اندازه دخیلند؛ برای مثال:

«جواب سر را به‌علامت قبول پایین آورد.» (همان: ۱۸)

همان‌طورکه ذکر شد، استعاره‌های جهتی ریشهٔ مستقیم در تجربیات فرهنگی و فیزیکی هر جامعه دارند و در هر جامعه متفاوت عمل می‌کنند. در فرهنگ فارسی، یکی از مفهوم‌هایی که با جهت «پایین» ساخته می‌شود، قبول کردن چیزی یا تسلیم در برابر آن است و در اینجا با استفاده از جهت «پایین» سعی بر ایجاد مفهومی جدید از «تسلیم و قبول» شده که در این جمله «تسلیم و قبول»، تحت نگاشت «قبول جهت پایین است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «پایین آوردن» و حوزهٔ هدف «تسلیم» است.

«نماز عقب نمی‌افتاد.» (همان:۵۸)

یکی از مفاهیمی که در فرهنگ فارسی، از طریق جهت «عقب» ساخته می‌شود، «تأخیر کردن در ادای چیزی» است و در اینجا با استفاده از جهت «عقب» اشاره به تأخیر در ادای نماز شده است، سعی بر ایجاد مفهومی جدید از «تأخیر» است که در این جمله «تأخیر»، تحت نگاشت «تأخیر جهت عقب است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «عقب نمی‌افتاد» و حوزهٔ هدف «تأخیر» است.

«خود را از ریاست پایین نمی‌گذارد.» (همان: ۲۶۱)

در این جمله نیز از جهت «پایین یا زیر» برای اشاره به دون‌پایگی و مقامی ضعیف‌تر استفاده شده است و سعی بر ایجاد مفهومی جدید از «تغییر پایه و مرتبه شغلی» است که در این جمله «مرتبهٔ شغلی»، تحت نگاشت «دون‌پایگی جهت پایین است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «پایین نمی‌گذارد» و حوزهٔ هدف «مقام» است.

در بخش فعل مرکب، مورد «برون‌مرکز» و «درون‌مرکزی» یافت نشد.

از مجموع ۷ فعل ساده‌ای که در دستهٔ استعارهٔ جهتی قرار گرفته‌اند، ۵ فعل در تقسیم‌بندی «برون‌مرکز» است که عنصر غیرفعلی نقش محوری در ایجاد مفهوم اصلی دارد و باید به روابط هم‌نشینی دیگر کلمات نیز توجه کرد؛ برای مثال:

«تو برای امری که مرا در پیش است، شایسته و مناسب می‌باشی.» (همان: ۱۸)

جهت «پیش یا جلو» گاهی در فرهنگ ایرانی اشاره به برنامه‌ریزی کردن برای چیزی یا قصد و منظور نظر داشتن چیزی است. در این جمله از طریق هم‌نشینی با دیگر کلمات به‌ویژه کلمهٔ «امر» که مفهوم جدیدی از «قصد کاری داشتن» ایجاد شده که در این جمله «نیت انجام امری یا کاری»، تحت نگاشت «نیت انجام کاری جهت پیش است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «در پیش بودن» و حوزهٔ هدف «امر» است.

«اختلاف در بین ماست.» (همان:۲۶۴)

یکی از مفاهیمی که با جهت «وسط یا میان یا بین» در فرهنگ ایرانی ساخته می‌شود، مفهوم «وجود داشتن» است. در این جمله کلمهٔ «بین» از طریق هم‌نشینی با دیگر کلمات، به‌ویژه کلمهٔ «اختلاف» که مفهوم جدیدی از «مخالفت داشتن» ایجاد شده که در این جمله «اختلاف»، تحت نگاشت «اختلاف جهت وسط است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «در بین بودن» و حوزهٔ هدف «اختلاف» است.

«اشکالی در میان نباشد.» (همان: ۲۸۸)

همان‌طورکه در مثال قبلی گفته شد، از مفاهیمی که با جهت «وسط یا میان یا بین» ساخته می‌شود، مفهوم «وجود داشتن» است. در این جمله کلمهٔ «میان» هم‌نشین کلمات دیگر شده و به‌ویژه کلمهٔ «اشکال» که مفهوم جدیدی از «اشکال داشتن» ایجاد شده که در این جمله «اشکال»، تحت نگاشت «اشکال جهت بین است»، قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «در میان نبودن» و حوزهٔ هدف «اشکال» است.

۲ فعل نیز در تقسیم‌بندی «متوازن» قرار گرفت که عناصر فعلی و غیرفعلی در ایجاد مفهوم استعاری دخیلند که عنصر غیرفعلی نقش محوری در ایجاد مفهوم اصلی دارد و باید به روابط هم‌نشینی دیگر کلمات نیز توجه کرد؛ برای مثال:

«تحصیلاتتان از مکتب بالاجی بالاتر نرفته است.» (همان:۱۶۴)

همان‌طورکه گفته شد، بالا نشانهٔ میزان و اوج و ارزشمندی چیزی است. در این جمله با استفاده از منفی کردن این مفهوم سعی بر ایجاد مفهومی جدید از میزان کم «تحصیلات» شده است؛ به این صورت که «تحصیلات»، تحت نگاشت «تحصیلات عالی بالا است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «بالاتر رفتن» و حوزهٔ هدف «تحصیلات» است.

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

«میزان علاقهٔ خود را از روابط دو دوست... بالاتر نهند.» (همان:۲۲۹)

در این جمله نیز مانند جملهٔ قبل، بالا نشانهٔ میزان و اوج و ارزشمندی چیزی است. با استفاده از جهت «بالا» سعی بر ایجاد مفهومی جدیدی از میزان «علاقه» شده است؛ به این صورت که «علاقه»، تحت نگاشت «علاقهٔ زیاد بالا است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «بالاتر نهادن» و حوزهٔ هدف «علاقه» است.

از مجموع ۵ فعل پیشوندی که در دستهٔ استعارهٔ جهتی قرار گرفته‌اند، تماماً در تقسیم‌بندی «متوازن» است که درواقع عنصر غیرفعلی و فعلی، هر دو، نقش محوری در ایجاد مفهوم اصلی دارد.

روشن‌ترین و شناخته‌ترین نمونه‌های تکیه چندمعنایی بر استعاره، پیشوندها هستند که در فعل‌های پیشوندی و ایجاد استعارهٔ جهتی بسیار حائز اهمیت هستند؛ برای مثال:

«حرفی بین آن‌ها پیش آید.» (همان: ۱۸)

همان‌طورکه گفته شد، جهت «پیش یا جلو» گاهی در فرهنگ ایرانی اشاره به برنامه‌ریزی کردن برای چیزی یا قصد و منظور نظر داشتن چیزی است. در این جمله از طریق هم‌نشینی با دیگر کلمات به‌ویژه کلمهٔ «حرف»، مفهوم جدیدی از «قصد حرف زدن» ایجاد شده که در این جمله «نیت حرف زدن»، تحت نگاشت «نیت حرف زدن جهت وسط است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «پیش آید» و حوزهٔ هدف «حرف» است.

«خشم و غضب فرومی‌نشست.» (همان: ۲۹۱)

جهت «پایین» که پیش‌تر اشاره شد، در فرهنگ فارسی در مفهوم کم ارزشی یا کمترین و جزئی‌ترین حد یک چیزی به‌کار می‌رود و کلمهٔ «فرو» نیز در دستهٔ این جهت‌گیری قرار می‌گیرد؛ به این صورت که هم‌نشینی آن با کلمهٔ «می‌نشست» و دیگر کلمات مفهوم «کاهش خشم» را ایجاد کرده، در این جمله «خشم»، تحت نگاشت «کاهش خشم جهت پایین است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «فرومی‌نشست» و حوزهٔ هدف «خشم» است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

«فریاد برآورد.» (همان: ۱۹۵)

همان‌طورکه گفته شد، «بر یا بالا» نشانهٔ ارزش یا اوج و برتری چیزی است؛ به این صورت که با قرار گرفتن کنار فعل «آورد» مفهوم «اوج فریاد زدن» را ایجاد کرده است. در این جمله «فریاد»، تحت نگاشت «فریاد جهت بالا است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «برآورد» و حوزهٔ هدف «فریاد» است.

در بررسی «عبارت فعلی» از مجموع ٦ عبارت فعلی که در دستهٔ استعارهٔ جهتی قرار گرفته‌اند، تمامی افعال در تقسیم‌بندی «متوازن» است که عنصر غیرفعلی و فعلی، هر دو، نقش محوری در ایجاد مفهوم اصلی دارد.

«ثروت زیادی هم زیر دست ما خواهد افتاد.» (همان: ٤٢)

از مفاهیم که جهت «زیر یا پایین» در فرهنگ ایرانی ساخته می‌شود، «به تصرف درآمدن» است. در این جمله کلمهٔ «زیر» از طریق هم‌نشینی با دیگر کلمات به‌ویژه کلمهٔ «ثروت» مفهوم جدیدی از «به تصرف درآوردن» ایجاد شده که در این جمله «تسلط به ثروت»، تحت نگاشت «تسلط به ثروت جهت پایین است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «زیر دست... خواهد افتاد» و حوزهٔ هدف «ثروت» است.

«کاری در پیش دارم.» (همان: ۱۸)

همان‌طور که گفته شد، جهت «پیش یا جلو» گاهی در فرهنگ ایرانی اشاره به برنامه‌ریزی کردن برای چیزی یا قصد و منظور نظر داشتن چیزی است. در این جمله از طریق هم‌نشینی با دیگر کلمات به‌ویژه کلمهٔ «کار» مفهوم جدیدی از «قصد کاری داشتن» در این جمله «نیّت انجام کار»، تحت نگاشت «نیت انجام کار جهت پیش است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «در پیش دارم» و حوزهٔ هدف «کار» است.

«صحبت به میان آورد.» (همان:۲۷۱)

یکی دیگر از مفاهیمی که با جهت «وسط یا میان یا بین» در فرهنگ ایرانی ساخته می‌شود، مفهوم «مطرح کردن» است. در این جمله کلمهٔ «میان» از طریق هم‌نشینی با دیگر کلمات به‌ویژه کلمهٔ «صحبت» مفهوم جدیدی از «مطرح کردن» ایجاد کرده که در این جمله «طرح صحبت»، تحت نگاشت «طرح صحبت جهت میان است» قرار گرفته و درواقع حوزهٔ منبع «به میان آورد» و حوزهٔ هدف «صحبت» است.

۳. نتیجه‌گیری

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، نظریه‌ای است که می‌تواند اثبات کند تا چه حد استعاره برای ایجاد و تغییر کلمات جدید در دوره‌های مختلف مؤثر افتاده است؛ به‌خصوص در دورهٔ مدرن که جنبه‌های مختلف زندگی دچار تغییر می‌شود و برای این جهان مدرن، به زبانی متناسب نیاز است. به‌خوبی مشهود است که استعاره‌های شناختی، با شروع دورهٔ مدرنیته تأثیری قابل توجه و نقش مهم و متفاوتی در روند خلق و تحول کلمات جدید زبان فارسی داشته‌اند. یکی از بهترین گنجینه‌ها برای بررسی این مسئله رمان‌ها هستند که کتاب «تهران مخوف» به‌عنوان یکی از اولین متون این دوره و یکی از نقطه‌های پیدایش رمان فارسی، مناسب‌ترین پیکره برای بررسی تأثیر استعاره‌های شناختی بر ساختمان افعال است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

با بررسی استعارهٔ مفهومی در جملات و به‌ویژه فعل‌های پیکرهٔ انتخابی از کتاب «تهران مخوف»، نتایج زیر حاصل آمد:

در بررسی‌های صورت گرفته مشخص شد که تمامی انواع استعارهٔ مفهومی در کتاب سیاحت‌نامه حضور دارند، اما بسامد آن‌ها به‌ویژه در ساختار فعل متفاوت است.

www.anjomanfarsi.ir

در این پژوهش علاوه بر تقسیم‌بندی انواع استعاره، سه الگوی «درون‌مرکز»، «برون‌مرکز» و «متوازن» برای بررسی افعال و عناصر جمله ارائه شد و ازآنجاکه در زبان فارسی، افعال با توجه به عناصر هم‌نشین در جمله از نظر معنا و ساختار تغییر می‌کنند، در بررسی استعارهٔ شناختی به عناصر هم‌نشین نیز توجه شد.

سه الگوی پژوهش براساس محور و مرکز فعل که بخش صرفی آن است، تعریف شد؛ به این صورت که اگر محور اصلی معنا بخش صرفی باشد و اگر بخش غیرفعلی یا بقیه ارکان جمله محور ارکان جمله باشد، «برون‌مرکز» و اگر بخش یا بخش‌هایی غیرفعلی و بخش فعلی با هم در محور هم‌نشینی در ایجاد معنا دخیل باشند، «متوازن» نامیده می‌شوند.

در بررسی سه نوع استعاره و افعال مرکب، ساده، پیشوندی و عبارت فعلی، هیچ نمونهٔ «درون‌مرکزی» یافت نشد و این به‌خوبی نشان می‌دهد که چقدر عناصر هم‌نشین در ایجاد مفاهیم استعاری دخیلند و همیشه بیش از یک عنصر در مفهوم‌سازی دخیل است و این خود باعث لای‌های بودن مفاهیم استعاری در افعال و پررنگ شدن نقش جزء غیرفعلی می‌شود و شاید همین مسئله در گذر زمان باعث تلفیق کلمات با هم و ایجاد دامنهٔ وسیع افعال مرکب فارسی شده است که خود می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه باشد.

در بررسی انواع استعاره، این نتیجه حاصل شد که یکی از پرکاربردترین استعاره‌هایی که در سیاحت‌نامه به‌کار رفته، استعارهٔ هستی‌شناختی است که در ایجاد مفاهیم جدید در ساختمان افعال تأثیر بسزایی دارد. زمانی‌که اهالی یک زبان بخواهند از مفهوم عملی ذهنی، قالبی عینی و ملموس ارائه دهند، از استعارهٔ هستی‌شناختی بهره می‌برند تا عمل مورد نظر به‌شکل فعل انعکاس یابد و شکل بگیرد.

در دورهٔ پهلوی اول، گرایش به نوشتن رمان تاریخی و رمان اجتماعی اوج یافت. در صدر رمان‌های اجتماعی، «تهران مخوف» قرار دارد که به‌نوعی پیشتاز رمان‌های اجتماعی است و از طرفی چون به شیوهٔ رمان‌های پاورقی برای عموم مردم نوشته شده است، زبانی میانه دارد. همین ویژگی زبانی «تهران مخوف» باعث می‌شود، ویژگی‌های طبیعی و تغییرات زبانی این دوره بهتر آشکار شود و یکی از مناسب‌ترین پیکره‌ها برای بررسی تأثیر استعاره‌های شناختی بر ساختمان افعال باشد.

با بررسی استعارهٔ مفهومی در جملات و به‌ویژه فعل‌های پیکرهٔ انتخابی از کتاب «تهران مخوف»، نتایج زیر حاصل آمد:

در بررسی این کتاب نیز مشخص شد که بسامد انواع استعارهٔ مفهومی در ساختار فعل متفاوت است و فقط دو استعارهٔ هستی‌شناختی و استعارهٔ جهتی‌اند که تأثیر مستقیم بر خلق و تغییر ساختمان افعال دارند.

در بررسی انواع استعاره این نتیجه حاصل شد که پرکاربردترین استعاره‌ای که در «تهران مخوف» به‌کار رفته، استعارهٔ هستی‌شناختی است و در ایجاد مفاهیم جدید در ساختمان افعال تأثیر مستقیم و مهمی دارد.

در ذیل استعارهٔ هستی‌شناختی از مجموع ۸۹۰ فعل مرکب، ۱۸۲ فعل در دستهٔ «برون‌مرکز» و ۸۹۰ فعل در دستهٔ «متوازن» قرار گرفتند و از مجموع ٤٢٥ فعل ساده، ۸۹ فعل در دستهٔ «برون‌مرکز» ۳۳٦ فعل در دستهٔ «متوازن» و از مجموع ١٥٦ فعل پیشوندی، ١٤٤ فعل در دستهٔ «متوازن» و ۱۲ فعل در دستهٔ «برون‌مرکز» و از مجموع ۲۹۲ عبارت فعلی، ۵ فعل در دستهٔ «برون‌مرکز» و ۲۸۷ فعل در دستهٔ «متوازن» قرار گرفتند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

این نتایج در مجموع نشان می‌دهد که عناصر غیرفعلی در خلق مفاهیم استعاری بسیار اهمیت دارند؛ تاجایی‌که حتی از عناصر فعلی و صرفی درصد بالاتری را در ایجاد مفهوم استعاری دربرمی‌گیرند.

در بررسی استعارهٔ جهتی، از مجموع ۵ فعل مرکب، همهٔ فعل‌ها در دستهٔ «متوازن» قرار گرفتند و از مجموع ۷ فعل ساده، ۵ فعل در دستهٔ «برون‌مرکز» و ۲ فعل در دستهٔ «متوازن» قرار گرفتند و از مجموع ۵ فعل پیشوندی همگی در دستهٔ «متوازن» قرار گرفتند و از مجموع ٦ عبارت فعلی همگی در دستهٔ «متوازن» قرار گرفتند. این نتایج در مجموع نشان می‌دهد که در استعارهٔ جهتی نیز مانند استعارهٔ هستی‌شناختی، عناصر غیرفعلی به‌ویژه پیشوندها در خلق مفهوم استعاری نقش محوری دارند.

www.anjomanfarsi.ir

منابع

- افراشی، آزیتا (۱۳۹۵). ***استعاره و شناخت***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن (۱۳۹۰). ***دستور زبان فارسی***، چاپ ششم. تهران: فاطمی.
- بهرامی خورشید، سحر (۱۳۹۰). ***دستور شناختی***، چاپ دوم، تهران: سمت.
- چارتریس، جاناتان و بلک (۱۳۹۸). ***تحلیل انتقادی استعاره، رویکردی شناختی- پیکره‌ای***، ترجمهٔ یکتا پناه‌پور، قم: لوگوس.
- دبیرمقدم، محمد (۱۳۸۵). ***فعل‌های مرکب در زبان فارس، پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- راستگو، نفیسه (۱۳۹٤). «تغییر معنایی واژگان در فارسی بر بنیاد معنی‌شناسی تاریخی»، پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری، تهران، دانشگاه خوارزمی.

- رحیمیان، هرمز (۱۳۸۸). ***ادوار نثر فارسی***، تهران: سمت.
- رضایی، احمد (۱۳۹۸). ***استعاره***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شریعتمداری، میلاد (۱۳۹۶). «بررسی افعال استعاری در مفهوم‌سازی طبق نظریهٔ استعارهٔ مفهومی»، پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه علّامه طباطبایی.
- شریف، بابک و عموزاده، محمد (۱۳۹۶). «تشکیل افعال مرکب فارسی از منظر دستور شناختی»، ***جستارهای زبانی***، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۹-۱۷۰. ۰/۱۰/۲/۸/۱۳۹۶/۲۳۲۲۳۰۸۱/۱/۱۰۰۱/۲۰/dor/dorl.net/http://
- شمسی‌زاده، سمانه (۱۳۹۷). «بررسی استعارهٔ مفهومی در تاریخ بیهقی»، پایان‌نامهٔ دورهٔ دکتری: دانشگاه سمنان.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۱). ***درآمدی بر معنی‌شناسی زبان***، تهران: علمی.
- کوچش زلتن (۱۳۹۴). ***استعاره در فرهنگ***، ترجمهٔ نیکتا انتظام، تهران: سیاهرود.
- کوچش زلتن (۱۳۹۸). ***مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره***، چاپ دوم، تهران: سمت.
- گندمگار، راحله (۱۳۸۸). «بررسی معنایی افعال مرکب بنیاد در زبان فارسی»، پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد: دانشگاه علّامه طباطبایی.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰) «بررسی معنایی افعال مرکب اندام بنیاد در زبان فارسی با رویکرد شناختی»، ***زبان و زبان‌شناسی***. شمارهٔ ۱۴، صص ۹۷-۱۱۶.
- لیکاف، جرج و مارک، جانسون (۱۳۹۹). ***استعاره‌هایی که باور داریم***، ترجمهٔ راحله گندمکار، چاپ دوم، تهران: علمی.
- مسعودنیا حسین و فروغی (۱۳۹۱). «بازتاب تحولات سیاسی و اجتماعی دورهٔ پهلوی اول در رمان‌های تاریخی و اجتماعی این دوره»، ***پژوهشنامهٔ تاریخ اجتماعی و اقتصادی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص ۷۹-۹۶.
- مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۹۰). ***تهران مخوف***، تهران: غزال.
- مهرآوران، محمود (۱۳۹۰). ***کتاب فعل فارسی امروز***، قم: دانشگاه قم.
- یوسفیان، بهاره (۱۳۹۶). «بررسی استعارهٔ مفهومی و تلفیق مفهومی در گروه‌های اسمی زبان فارسی»، پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد: دانشگاه تربیت مدرس.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۳۹۱ تا امروز ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بررسی و تحلیل عناصر داستان در کتاب فارسی دوم ابتدایی

زهره سادات متقی
دبیر زبان و ادبیات فارسی استان فارس آموزش و پرورش منطقهٔ اقلید
shayanzohre۵۲@gmail.com

چکیده

هر اثری برای تبدیل شدن به داستان ناگزیر از رعایت قواعدی است تا در مسیر تبدیل قرار گیرد. یکی از این قوانین وجود اجزایی خاص در هر اثر داستانی است که اصطلاحاً عناصر داستانی نامیده می‌شود. در این پژوهش به تحلیل عناصر داستانی در فارسی دوم ابتدایی پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که عنصر پیرنگ در داستان‌های کوتاه مستقل قابل بررسی است و داستان هایی که به صورت تلخیص می‌باشند دچار ضعف پیرنگ هستند. غالب شخصیت‌پردازی‌ها به شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم صورت گرفته است. از میان داستان مورد بررسی بیشتر شخصیت کودک و نوجوان هستند و این انتخاب سبب همراهی بیشتر دانش آموزان و هم ذات پنداری آن‌ها با داستان می‌شود صحنه‌پردازی به شیوهای انجام شده که دانش آموز با عناصر زمان و مکان درگیر نمی شود و این عنصر در حاشیه عناصر دیگر قرار گرفته است. در بخش زاویه دید از مجموع داستان‌های فارسی دوم ابتدایی از زاویه سوم شخص روایت شده است. از آنجا که در داستان‌های فارسی دوم ابتدایی زاویه دید سوم شخص زاوی‌های غالب است و همراهی بیشتر مخاطب را در پی دارد انتخابی هوشمندانه بوده است. بیشتر داستان‌ها از عنصر گفت‌وگوبهره برده اند و از این طریق شخصیت پردازی رخدادهای داستان را پیش برده اند.

واژگان کلیدی: عناصر داستانی، فارسی دوم ابتدایی، داستان، پیرنگ.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

ادبیات کودکان، به‌عنوان یک حوزه خاص از ادبیات به مجموعه‌ای از آثار گفته می‌شود؛ که با هدف پاسخگویی به نیازهای فکری و عاطفی کودکان توسط نویسندگان متخصص در این زمینه نگاشته می‌شود. در میان آن‌ها داستان یکی از مهم‌ترین ابزار تربیتی است؛ که نقش عمده‌ای در شکل گیری شخصیت و افکار کودکان ایفا می‌کند. داستان‌ها و افسانه‌ها برای کودکان نوعی منبع تغذیه روحی به شمار می‌روند. ادبیات داستانی نه‌تنها به کودکان لذت خواندن را هدیه می‌دهد؛ بلکه با ایجاد دنیای جدیدی برای آن‌ها، زمینه‌های فکری و روانی رشد آن‌ها را فراهم می‌آورند. «ادبیات کودکان به مجموعه نوشته هایی گفته می‌شود که در همهٔ آن‌ها ذوق و سطح رشد و نضج کودکان مورد توجه است.» (شعاری نژاد،۱۳۷۸: ٤٤)

کودک از طریق داستان‌ها، دنیای جدیدی را کشف می‌کند و در کنار شخصیت‌های داستان، تجربه‌های مختلفی را پشت سر می‌گذارد. بدین ترتیب، تأثیرات آموزشی و تربیتی که ادبیات داستانی بر روی کودک دارد، به‌ویژه در زمینهٔ رشد شخصیت و هویت‌سازی، امری غیرقابل انکار است. «تأثیرات آموزشی و تربیتی که ادبیات به ویژه ادبیات داستانی در روند رشد و شکل گیری شخصیت کودکان برجای می‌گذارد انکار ناپذیر است»(مکتبی فرد، ۱۳۸۹: ۷٤)

از طرفی دیگر، داستان‌ها به دلیل ویژگی‌های سرگرم‌کننده و لذت‌بخش خود، می‌توانند به‌طور غیرمستقیم، فرایندهای شناختی کودک را تحریک کنند و آن‌ها را به تعامل و نقد مفاهیم مختلف وا دارند. «ویژگی‌های مهم دیگر داستان سرگرم کنندگی آرامش بخشی و لذت بخشی آن است. این تأثیرها همانند نیروی محرکه عمل و تحول ساختارهای ذهنی را آسان تر و سریع تر می‌کنند. به عبارتی هنگامی که قصه و داستان اشتیاق کودک را بر می‌انگیزد تلاش برای برقراری تعادل در او تقویت می‌شود.» (امین دهقان و پری رخ، ۱۳۸۲: ٦۲)

عناصر داستانی از جمله درون‌مایه، طرح، شخصیت، فضاسازی، زاویه دید و زمان و مکان، اجزای بنیادین داستان هستند که هرکدام به نحوی در ایجاد و شکل‌دهی به یک داستان تأثیرگذارند. «درون مایه یا مضمون نوع نگاه نویسنده به موضوع را بیان می‌کند. درون مایه پیوند دهنده عناصر اصلی داستان است؛ یا به عبارتی اندیشه و معنای محوری است که در یک نوشته ادبی وجود دارد. آنچه در درون مایه یا تم اهمیت دارد نگاه ویژه نویسنده به موضوع و شیوه ترسیم آن است. درون مایه تمام عناصر داستان مانند موضوع شخصیت عمل و وضعیت و موقعیت، گره افکنی، کشمکش، بحران، بزنگاه، گره گشایی و هر چیزی را که نویسنده برای عرضه کل معنای مورد نظرش به‌کار می‌گیرد انتخاب می‌کند.» (یونسی، ۱۳۸۸: ٦۸) هر واقعه داستان در زمان و مکان خاصی روی می‌دهد «به کارگیری دو عنصر زمان و مکان در باورپذیری عمل داستانی نقش مهمی دارد.» (قزل ایاغ، ۱۳۸۶: ٦۸) «زاویه دید شیوه‌ای است که نویسنده به کمک آن مصالح و مواد داستانی خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع نمایشگر رابطه نویسنده با داستان است.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ٦٤) سبک راه و روشی است که نویسنده برای عینیت بخشیدن به فکر و اندیشه و تخیل خود بر می‌گزینند. «تفاوت سبک نویسندگان در نهایت بیانگر تفاوت‌های ذهنی و شخصیتی آن هاست. هر نویسنده شیوه کلام و گویش فردی خود را دارد. در نهایت باید اذعان کرد که سبک شخصی است.» (نعمت اللهی، ۱۳۸۵: ۵۸). «از طرفی داستان‌های متداول دنیایی را خلق می‌کنند که نسبت به دنیای خود کودکان ساده‌تر است اما کاملاً شبیه آن نیست و می‌توانند واقعیت جدیدی را همان طور که در بازی ارائه می‌دهند نشان دهند.» (آقازاده، ۱۳۸۹: ٦٤). «نویسنده با نوشتن یک داستان خوب و پر محتوا پیام و هدفی سازنده را به خواننده منتقل و القا می‌کند. داستان وقتی می‌تواند داستان خوبی باشد که ساخت و ترکیب آن در عناصر تشکیل دهنده اش وحدت و یکپارچگی داشته باشد و همه عناصر حیاتی و اساسی به هم پیوسته باشند و هر عنصری دلالت ضمنی بر عنصرهای دیگر بکند.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ٥٤) «طرح همان الگو یا شبکه استدلالی حوادث در داستان است که البته معادل‌های دیگری نظیر پیرنگ و نقشه نیز برای آن در نظر گرفته اند.» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ٦٤) «شخصیت‌ها اشخاص ساخته شدهای مخلوقی» هستند که در داستان نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند کیفیت روانی و اخلاقی آن‌ها نیز در عمل و آنچه می‌گویند و می‌کنند وجود دارد.» (همان: ٦٦)

این عناصر با هم پیوسته و هماهنگ می‌شوند تا یک روایت واحد و معنای کلی اثر را منتقل کنند. درواقع، هر داستان برای ایجاد تأثیرگذاری مناسب بر مخاطب، نیازمند این است که در تمامی عناصر خود وحدت و یکپارچگی داشته باشد. به‌عنوان مثال، درون‌مایه یک داستان، به‌عنوان پیوند دهندهٔ عناصر مختلف آن، مفاهیم کلیدی و پیام‌های اصلی را به‌طور مداوم در طول روایت انتقال

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.aparmarket.ir

می‌دهد. همچنین، شخصیت‌ها و طرح داستان باید به‌گونه‌ای طراحی شوند که از نظر روان شناختی و ساختاری با یکدیگر همخوانی داشته باشند. در این راستا، مطالعه و تحلیل عناصر داستانی در کتاب‌های فارسی مقطع ابتدایی که به‌عنوان منابع آموزشی و تربیتی برای کودکان طراحی شده‌اند، امری ضروری به نظر می‌رسد. «داستان نویس با برگرفتن عناصر داستان و تزریق آن‌ها در طرح دست به‌کار آفرینش داستان می‌زند» (مستور، ۱۳۸۰: ۱۲۲). درواقع، انتخاب صحیح و مبتنی بر اصول ادبی و روان‌شناختی در این کتاب‌ها می‌تواند تأثیر زیادی بر فرایند رشد و تربیت کودک بگذارد. از آنجا که در سال‌های اخیر، توجه به تألیف کتاب‌های کودکان در کشور افزایش یافته است، این پژوهش در نظر دارد تا وضعیت استفاده از عناصر داستانی در کتاب‌های فارسی مقطع ابتدایی (سال چاپ ۱۴۰۲) را بررسی کند و نقاط قوت و ضعف آن را تحلیل نماید. پرسش اصلی این تحقیق آن است که نویسندگان داستان‌های کودکان در این کتاب‌ها، از کدام عناصر داستانی بهره برده‌اند و این عناصر تا چه اندازه در جلب توجه و پرورش فکری و عاطفی کودکان مؤثر واقع شده‌اند؟ با توجه به اهمیت فراوان ادبیات کودک در شکل‌گیری شخصیت و اندیشه‌های کودکان، بررسی محتوای کتاب‌های درسی به‌ویژه در زمینه ادبیات داستانی، می‌تواند راه‌گشای بهبود و ارتقاء کیفیت این آثار در راستای اهداف تربیتی و آموزشی باشد.

۱ - ۱. روش تحقیق

تحقیق حاضر به روش تحلیلی و توصیفی می‌باشد و اطلاعات و داده‌های مربوط به آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری از کتاب‌ها، مقالات و نیز نشریات و مراجعه به سایت‌ها و منابع اینترنتی جمع‌آوری می‌شود.

۱ - ۲. پیشینهٔ تحقیق

بررسی‌های صورت گرفته در پایگاه‌های اطلاعاتی مرتبط همچون ایرانداک مگیران و نورمگز حاکی از این واقعیت بود که در ایران بیشتر پژوهش‌های انجام شده در حوزه عناصر داستان در کتاب‌های مقطع ادبیات یا کتاب‌های کودکان با تکیه بر یک یا چند عنصر خاص در تک داستان‌ها و یا مجموعه آثاری از یک نویسنده خاص بوده است و کمتر پژوهشی شناسایی شد که کتاب‌های منتشر شده در یک بازه زمانی خاص را از لحاظ همه ابعاد و ویژگی‌ها بررسی کرده باشد.

فرخ محمدی آسیابادی (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «نقد وتحلیل پیرنگ در متون روایی کتاب‌های فارسی دوره دوم متوسطه» به تحلیل انواع پیرنگ در کتاب‌های متوسطه دوم پرداخته است. نتیجه این بررسی بیانگر آن است که اولاً: در کل کتاب‌های فارسی مورد مطالعه، ٦١ درصد از متون روایی، هر دو پیرنگ طبیعی و فرهنگی و ۳۹ درصد فقط پیرنگ فرهنگی دارد، امّا فاقد پیرنگ طبیعی به‌تنهایی است. درمجموع، کل متون روایی کتاب‌های فارسی دوره دوم متوسطه حتماً از پیرنگ فرهنگی برخوردار است، پس نتیجه می‌گیریم در کتاب‌های فارسی دوره دوم متوسطه پیرنگ فرهنگی نسبت به پیرنگ طبیعی جایگاه برجسته‌تری دارد. دوم آنکه: در هریک از کتاب‌های فارسی دهم، یازدهم و دوازدهم نیز به‌طور جداگانه پیرنگ فرهنگی کاربرد بیش‌تری دارد. سوم: در اشعار روایی کتاب‌های مورد مطالعه، پیرنگ به نفع شعریت متن و هدف تعلیمی آن در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد و چهارم آنکه: حدود ٣٦/٣٦ درصد متون روایی کتاب فارسی دهم، ۱۳/۳۳ درصد متون روایی فارسی یازدهم و ۳۰ درصد متون روایی فارسی دوازدهم پیرنگ منسجم دارد؛ بنابراین به این نتیجه رسیده که متون روایی فارسی دهم در سنجش با متون روایی فارسی یازدهم و دوازدهم از

پیرنگ منسجم‌تری برخوردار است. این پژوهش می‌تواند برای برنامه ریزان و مؤلّفان کتاب‌های درسی در گزینش متون روایی کتاب‌های فارسی مورد توجه قرار گیرد.

زهرا نوروززاده گیل ملک (۱۴۰۰) بررسی و تحلیل ادبیات داستانی در کتاب‌های فارسی دوره متوسطهٔ دوم نظام جدید و کتاب‌های فارسی دوره متوسطهٔ نظام پیشین، در این پژوهش کوشیده شده که بازتاب ادبیات داستانی، به‌عنوان ابزار آموزش اندیشه و تفکر به گروه سنی نوجوان، مورد نقد و بررسی قرار گیرد تا نقاط ضعف و قوت آن آشکار گردد. حاصل کار نشان می‌دهد که نحوه ارائه و آموزش تمام بخش‌های ادبی موجود در کتاب‌های درسی ادبیات فارسی متوسطه، همچون نحوه ارائه ادبیات داستانی یکسان است. به بیانی دیگر سنت آموزش ادبیات در کتب درسی تفاوتی با روش‌های قدیمی نکرده و تنها حیطه دانشی نوجوانان را به طور کوتاه مدت پویا می‌کند و کمک چندانی به حیطه شناختی آن‌ها نمی کند. نیز حوزه تعاریف داستان و عناصر آن نارسایی‌های جدی دارد که باید اصلاح گردد.

اسفندیار همایونی (۱۳۹۶) بررسی ادبیات داستانی در کتاب‌های فارسی متوسطه اول ودوم، پژوهشگر در این تحقیق تلاش کرده تا ابتدا به شناخت و بررسی اداستان و انواع آن و سپس ادبیات داستانی و عناصر آن بپردازد تا از این رهگذر موجبات توجه بیشتر مولفان به گنجاندن متون داستانی در کتب فارسی دوران متوسطه را فراهم کند و هم آشنایی دبیران ادبیات را تا حد ممکن با ادبیات داستانی افزایش دهد تا نتیجه مورد نظر که همان آشنایی هر چه بیشتر دانش‌آموزان با متون داستانی است فراهم سازد.

سلطانی و شعبانی (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «بررسی عناصر داستانی در داستان‌های معاصر کتاب‌های فارسی دورهٔ دوم متوسّطه» به بررسی انواع عناصر داستانی پرداخته است در این پژوهش عناصر داستانی در داستان‌های معاصر کتاب‌های فارسی پایه‌های دهم» یازدهم و دوازدهم با روش تحلیل محتوا بررسی شده است. چنین به نظر می‌رسد که مؤلفان به رمان‌ها و داستان‌های بلند بیشتر گرایش دارند. غالب عناصر داستانی به شیوه‌ای تکراری مورد استفاده قرار گرفته است. تلخیص داستان‌های کوتاه در مقایسه با رمان‌ها و داستان‌های بلند با آسیب کمتر عناصر داستانی و محتوایی همراه بوده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

باقری ورزنه (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «عناصر داستانی کتاب درسی فارسی دوم متوسطه» به این نتیجه رسیده که شالوده فکری، ملی فرهنگی، مذهبی و ادبی هر نسلی در دوره کودکی و نوجوانی شکل می‌گیرد و بخش مهمی از آن برعهدهٔ نظام آموزشی هر کشوری است کتاب‌های درسی یکی از مهم‌ترین ابزارهای این شکل گیری به شمار می‌رود و از این میان کتاب‌های فارسی به سبب توجه به ادبیات داستانی محملی برای روایت اندیشه‌ها و تخیلات انسانی است در این پژوهش عناصر داستانی در داستان‌های معاصر کتاب‌های فارسی پایه‌های دهم یازدهم و دوازدهم با روش تحلیل محتوا بررسی شده است غالب عناصر داستانی به شیوه‌ای تکراری مورد استفاده قرار گرفته است. تلخیص داستان‌های کوتاه در مقایسه با رمان‌ها و داستان‌های بلند با آسیب کمتر عناصرداستانی و محتوایی همراه بوده است. در داستان‌های کتاب‌های درسی تنوع موضوعی وجود ندارد از این رو تنوع داستانی نیز به چشم نمی‌خورد.

مطالعهٔ پژوهش‌ها و کوشش‌های مذکور نشان داد که رویکرد پژوهشگران غالباً معطوف به تدوین مباحث و چگونگی ارائه آن و مضمون و محتوای داستان‌های مندرج در کتاب‌های درسی (اعم از نظم و نثر و کلاسیک و معاصر) است. بررسی‌ها نشان داده که تاکنون پژوهشی دربارهٔ بررسی ادبیات داستانی معاصر فارسی با رویکرد بر عناصرداستانی در کتاب‌های فارسی دوره مقطع ابتدایی انجام نشده است.

۲. مبانی نظری

۲ - ۱. عناصر داستانی

در مورد عناصر داستان می‌توان اضافه کرد که در ساخت و بافت هر داستان، شاخص‌هایی وجود دارند که اساس و شالوده داستان را می‌سازند. عناصر داستان در حقیقت خشت نخست و اولیهٔ داستان می‌باشد که وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند زنجیرهٔ داستان‌پردازی را تکمیل می‌کنند.

عناصری چون موضوع، گفت‌وگو، شخصیت، پی‌رنگ، ساخت، بافت، محاوره و حوادث روی هم عناصر داستان را تشکیل می‌دهند. وقتی نویسنده‌ای اشخاص ساخته شدهٔ ذهنش را که در داستان حضور دارند با حوادث و محاورات و خلق صحنه‌هایی خاص به نمایش قلم در می‌آورد، در حقیقت از این عناصر بهره گرفته است.

در طی فرایند نگارش و خلق داستان عناصری چون شخصیت، موضوع، حوادث و دیگر شاخص‌های نوشتاری دست به دست هم می‌دهند تا موضوعی خاص را جلوه بخشند. اشخاص در داستان‌ها برای آن چه انجام می‌دهند باید انگیزه داشته‌باشند، محاورات عادی و سیر منطقی و طبیعی داشته باشد و حوادث در سلسلهٔ زنجیرهٔ گفتاری درست گره خورده باشند تا حاصل کار دقیق و عالی از کار برآید. اعمال و رفتار قهرمانان و اشخاص داستان باید از طریق عواطف، امیال و دغدغه‌های شخصی صورت گیرد تا داستان تفسیری منطقی داشته‌باشد و روی هم داستان‌پردازی با ساخت بافتی ماهرانه خلق شده‌باشد. وجود این عناصر در کنار هم‌چون واحدهای زنجیرهٔ کلامی عمل می‌کند و داستان را می‌سازد. نویسنده‌ای توانا و چیره‌دست‌تر خواهدبود که بتواند ماهرانه این عناصر را در کنارهم قرار دهد و مخلوقی را که می‌سازد، مورد توجه مخاطبان قراردهد. عالی‌ترین شاخص‌هایی که در داستان‌نویسی وجود دارند و می‌توان آن‌ها را عناصر داستان نامید، به قرار زیر هستند. جمال میرصادقی دربارهٔ این عناصر می‌نویسد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)

«علاوه بر موضوع و پیرنگ و ساخت، عناصر دیگری در اصل داستان دخالت دارند که چون در تقسیم‌بندی جدید، آن‌ها را اساسی‌ترین عناصر داستان نامیده‌اند و مسائلی چون گفت‌وگو، حقیقت مانندی، نماد و سبک نگارش نیز در زنجیرهٔ داستانی هستند، باید در این بخش به هرکدام از این مفاهیم هم اشاره کنیم.»(میر صادقی،۱۳۹٤:۱۳٦)

www.anjomanfarsi.ir

هر داستانی برای شکل‌گیری خود از «ساختار» و «عناصری» تشکیل می‌شود که با هنرمندی و خلاقیت داستان‌نویس به‌صورت یک داستان کامل، ظهور و نمود می‌یابد و داستان‌نویس با کمک این عناصر به آفرینش پیکرهٔ داستان می‌پردازد. به‌عبارت‌دیگر عناصر داستان «عناصری است که مجموعاً پیکره داستانی را به وجود می‌آورند.»(شمیسا،۱۳۸۷:۱۷۱)

۲ - ۲. پیرنگ

پیرنگ کالبد و استخوان‌بندی وقایع است، چه این وقایع ساده باشد، چه پیچیده، داستان بر آن بنا می‌شود. درواقع پیرنگ سلسله حوادث را از آشفتگی بیرون می‌آورد و داستان وحدت هنری پیدا می‌کند. به‌عبارت‌دیگر پیرنگ به تعبیر شمیسا «بیان ترتیب و توالی حوادث برحسب روابط علی و معلولی است. بدیهی است که منطق هر داستانی مبتنی بر همین ترتیب منظم علت و معلولی حوادث و وقایع است. پلات ساختمان فکری و ذهنی و درونی داستان است و خواننده هوشمند با توجه به پلات است که ناظر توالی منطقی حوادث و نتایج علت و معلولی مترتب بر آن‌ها خواهد بود. چون پلات مهم‌ترین و ظریف‌ترین عنصر داستان‌ساز است.»(شمیسا،۱۳۸۷:۱۷۳) فورستر، پیرنگ را چنین تعریف می‌کند:

«داستان را به‌عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که برحسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند، تعریف کردیم، طرح «پیرنگ» نیز نقل حوادث است با تکیه برموجبیت و روابط علت و معلول: سلطان مرد و سپس ملکه مرد. این داستان است؛ اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت.» طرح (پیرنگ) است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ‌شده لیکن حس سببیت بر آن سایه افکنده است، بااینکه ملکه مرد و کسی از علت امر آگاه نبود تا بعد که معلوم شد از غم مرگ سلطان بوده است.» این طرح است که (پیرنگ) به‌علاوه یک راز و این شکلی که می‌توان به کمال بسط داد؛ زیرا توالی زمانی را تعلیق می‌کند و تا آنجا محدودیت‌هایش اجازه دهد از داستان فاصله می‌گیرد.»(میر صادقی،۱۳۹٤:۸۷)

۲ـ۳. ساختار پیرنگ

کشمکش

رویارویی دو شخصیت یا دو نیرو، کشمکش نامیده می‌شود که ریشه اتفاقات را فرو می‌ریزد. معمولاً زمانی شخصیت اصلی روایت مورد پذیرش مخاطب قرار می‌گیرد، خواننده نسبت به او حس همفکری و همدردی می‌کند و این شخصیت اصلی با نیروهایی که بر علیه او بلند شده‌اند و با او مخالف هستند، به نزاع برمی‌خیزد. این نیروها امکان دارد دیگر افراد یا موانع و قراردادهای اجتماعی یا ویژگی‌های خاص شخصیت اصلی روایت باشد که با او ناسازگار است. در نتیجه، شخصیت اصلی یا شخصیت‌های مرکزی، امکان دارد با دیگر شخصیت‌ها دربیفتد؛ یعنی فرد علیه افراد دیگری برخیزد یا فرد امکان دارد در کشمکش با نیروهای بیرونی یا موانع و قوانین اجتماعی یا تقدیر و سرنوشت باشد؛ یعنی فرد علیه محیط و سرنوشت خود عصیان کرده یا فرد امکان دارد با خویش کشمکش داشته باشد، یعنی فرد علیه خودش برخیزد یا می‌تواند ترکیبی از تمامی این‌ها، در مقابل شخصیت بلند شود و با او به مقابله بپردازد. (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۹۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

گره‌افکنی

گره‌افکنی، به هم انداختن اتفاقات و رویددهایی است که پیرنگ روایت را وسعت می‌بخشد (خانی‌کلقای، نوروزی، ۱۳۹۲: ۸۹)

گره‌افکنی، شرایط و وضعیت سختی می‌باشد که برخی وقت‌ها به‌صورت ناگهانی حاضر می‌شود و برنامه‌ها، روش‌ها و بینش‌هایی را که وجود دارد، عوض می‌کند. گره‌افکنی در روایت، شامل ویژگی‌های شخصیت‌ها، جزئیات موقعیت و وضعیت‌هایی می‌باشد که خط اساس عنصر پیرنگ را متحول می‌کند و شخصیت اول را مقابل سایر نیروها جای می‌دهد و کشمکش را پدید می‌آورد (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۹۵)

گره‌گشایی

عنصر گره‌گشایی پی‌آمد شرایط پیچیده یا نتیجه پایانی رشته اتفاقات می‌باشد و حاصل باز شدن راز و رمزها و معماها و رفع شدن سوءتفاهمات است. در گره‌گشایی، سرنوشت اشخاص روایت معین می‌شود و آن‌ها از شرایط خود اطلاع می‌یابند، خواهای وضعیت به سودشان باشد یا به زیانشان (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۱۰۱)

قواعد خاصی در این خصوص وجود ندارد جز یک قاعده کلی و آن این که وقتی روایت به اوج رسید باید هر چه زودتر تمام شود؛ زیرا هر گونه تعلل و سستی در این نقطه، نتیجه‌ای جز پایمال کردن رمان دربرندارد (سلیمانی، ۱۳۷٤: ۱۷۳)

تعلیق

با وسیع شدن پیرنگ، کنجکاوی مخاطب زیاد می‌شود و ذوق و اشتیاقش برای پیگیری روایت بیشتر، شخصیت اول داستان یا یکی از شخصیت‌های روایت، معمولاً جانبداری او را به خویش جلب کرده و مخاطب علاقه‌مند به سرنوشت او می‌شود؛ همین تمایل به پایان کار شخصیت، او را در حالت دل مشغولی و انتظار نگه می‌دارد. این نوع تعریف را تعلیق می‌گویند. به بیان دیگر، تعلیق کیفیتی می‌باشد که خالق ادبی برای اتفاقی که در شرف روی دادن می‌باشد، در روایت خلق می‌کند.

نقطهٔ اوج یا بزنگاه

بزنگاه در اصطلاح ادبی، نقطه‌ای است که در آن بحران به نهایت رویارویی و تعارض خود می‌رسد و به گره‌گشایی روایت می‌انجامد. نقطه اوج روایت، نتیجه منطقی حوادث پیشین است که همچون آبی در زیرزمین جریان داشته و از نظر پنهان مانده است و جاری شدن آب بر زمین پایان ناگزیر آن است. منطق مسیر حوادث داستانی نیز ممکن است از نظر خواننده پنهان بماند؛ اما وقتی به نتیجه نهایی آن می‌رسد، خواننده آن را می‌پذیرد. اثری ممکن است بزنگاه‌های متعدد داشته باشد و بزنگاهی قوی‌تر از بقیه باشد. معمولاً بزنگاه اصلی بر بزنگاه‌های دیگر مقدم است (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۷۷-۷٦)

شخصیت

هر نوع وجودی که با هر قالب و گونه گفتاری، گویای مطلبی باشد، شخصیت است. با توجه به این تعریف، مشخص می‌باشد که عنصر شخصیت با معنا همراه می‌باشد یا به بیانی دیگر، عنصر شخصیت از مفهوم وجودی هر موجود تشکیل می‌شود. همه موجودات جهان صاحب شخصیت هستند؛ چراکه هر موجود در ساختمان وجودی خود صاحب مشخصه‌هایی ویژه می‌باشد و این مشخصه‌ها، علت و مفهوم وجودش را بیان می‌کنند. شخصیت موجودی می‌باشد که با بیان درونی خویش معرفی می‌گردد و همین بیان درونی در او موجب نوعی کنش ویژه چگونگی وجودی‌اش می‌گردد (نظری‌دار کولی، ۱۳۹۱: ۳۸-۳۷)

عنصر شخصیت، یکی از قدیمی‌ترین و مهم‌ترین عناصر داستانی است که از زمان نخستین داستان‌های انسانی وجود داشته است. از دوران افسانه‌ها و اساطیر گرفته تا ادبیات معاصر، شخصیت‌ها همواره بخش مهمی از روایت‌ها بوده‌اند و نقش اساسی در جذب و مشوق‌دهی خوانندگان داشته‌اند.

عنصر شخصیت در روایت چندان از اهمیت زیادی برخوردار می‌باشد که به آسانی می‌توان بیان کرد روایت بدون شخصیت تشکیل نمی‌شود و از طرف دیگر، ماهیت وجودی هر روایت مطیع وجود عنصر شخصیت در آن می‌باشد (نظری‌دار کولی، ۱۳۹۱: ٤۱)

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید در واقع مکان سوق‌الجیشی نویسنده به حساب می‌آید که با کمک آن داستان را تفسیر می‌کند. زاویهٔ دید عینک و نوع نگاه نویسنده است که به صورت‌های گوناگون به آن‌ها اشاره می‌کنیم، داستان را بیان می‌کند. زاویهٔ دید یک روش خاص نویسندگی به شمار می‌آید که نویسنده گاهی در داستان حضور دارد و گاهی از بیرون به روایت آن می‌پردازد و در حقیقت نوعی روایتگر محبوب می‌شود. در نقل قول و گفتار در داستان زاویهٔ دید جایگاه خاصی دارد.

«زاویهٔ دید یا زاویهٔ روایت نمایش، نشان‌دهندهٔ شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطهٔ نویسنده با داستان را نشان می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۳۸۵) درواقع، وقتی در داستانی می‌پرسیم که «راوی کیست؟» یا «داستان از نگاه و منظر چه کسی بیان می‌شود؟» و غیره، پاسخ به این پرسش‌ها را زاویهٔ دید می‌نامند که میرصادقی آن را به پنج گروه تقسیم می‌کند:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uniomanfarsi.ir

«من روایتی ۲- دانای کل ۳- روایت نامه‌ای ٤- روایت یادداشت گونه ٥- تک‌گویی». (همان: ۳۸۷)

درون‌مایه

در گفت‌وگو از روایت، توجه ما همواره به اندیشه و معنای موجود در روایت می‌باشد واین توجه کاملا طبیعی و غیر انکار می‌باشد؛ چون شناخت عمل داستانی یا شخصیت‌های روایت به شناخت و درک معنای موجود در روایت، یعنی درون‌مایه وابسته می‌باشد (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۲۲۷).

۳. بحث و بررسی (بررسی عناصر داستان فارسی پایه دوم)

داستان‌های کتاب فارسی پایه دوم دبستان کوتاه و اغلب جنبه آموزشی و تعلیمی دارند. در بعضی از داستان‌ها با خواندن عنوان یا نام داستان می‌توان به درون مایه یا همان تم و مضمون داستان پی برد؛ مانند داستان مسجد محله ما، کتابخانه کلاس ما، چوپان درستکار، خوش اخلاقی و تمیز باش و عزیزباش که همچنان که از عنوان داستان پیداست درون مایه این داستان‌ها دربارهٔ کتاب خانه و برنامه‌های مساجد و خوش خلق بودن است ولی موضوع و عنوان داستانهایی مانند چغندر بابرکت، خرس کوچولو، مدرسه خرگوش‌ها، کوشا و نوشا و کی بود کی بود؟ با درون مایه داستان‌ها که به ترتیب همکاری، رعایت بهداشت، نعمت‌های خداوند، ارزش علم و راستگویی و همدلی است هماهنگی ندارد و شیوهٔ ارائه درون مایه غیرمستقیم است.

شخصیت‌های در بعضی از داستان‌ها مانند کتابخانه کلاس ما، مسجد محله ما، چغندر بابرکت، چوپان درستکار، خوش اخلاقی و زیارت فقط انسان‌ها هستند و در داستان خرس کوچولو، مدرسه خرگوش‌ها، تمیز باش و عزیز باش، کوشا و نوشا، یک کلاغ چهل کلاغ و روباه و خروس، حیوانات و پرندگان هستند و در دو داستان مورچه اشک‌ریزان و کی بود کی بود؟ نویسنده شخصیت انسان و پرندگان را در کنار هم به‌کار برده است. نویسنده شخصیت‌ها را بیشتر با عنوان پدر و مادر و معلم و ... نام می‌برد و فقط تعداد بسیار کمی از شخصیت‌ها را با نام خاص می‌خواند مانند مهدی در داستان مسجد محله ما، زینب در داستان زیارت و سوگلی در داستان کی بود کی بود؟ ولی داستان‌هایی که شخصیت حیوان و پرنده دارند اکثرا با نامهایی متناسب به همان شخصیت‌ها نامیده می‌شوند مانند پشمالو، دم پنبه ای، برفی، خاکستری، کوشا و نوشا، حنایی و...

شخصیت‌های اصلی در داستان‌ها اغلب یک نفر است و داستان حول محور او می‌چرخد مانند شخصیت معلم در داستان کتابخانه کلاس ما، حنایی در تمیز باش و عزیز باش، خرس کوچولو در داستان خرس کوچولو و نوشا در داستان نوشا و کوشا. در داستان روباه و نقش خروس شخصیت روباه و خروس تقریباً یکسان است.

شخصیت‌های داستان اغلب مثبت و ایستا هستند و به دلیل کوتاهی داستان شخصیت‌ها مجالی برای تغییر و تحول ندارند و در مواردی نویسنده در جملات پایانی داستان تغییر و تحول آن‌ها را در یکی دو جمله پایانی نشان می‌دهد؛ مثلاً در داستان تمیز باش و عزیز باش نویسنده تحول شخصیت را این گونه بیان می‌کند: «حنایی تصمیم گرفت تا پس از این، زود به زود به حمام برود تا همیشه پاکیزه و پیش همه کس عزیز باشد.» (فارسی دوم دبستان، ۱۴۰۲: ۳۰)

یا در داستان یک کلاغ چهل کلاغ این جمله کوتاه پایانی تغییر شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. «کلاغ‌ها به هم قول دادند دربارهٔ چیزی که آگاهی ندارند، حرفی نزنند» (همان: ۷۷)

در داستان چوپان درستکار و کوشا و نوشا با عبارت «با شنیدن این سخنان به فکر فرو رفت» تغییر شخصیت داستان را به طور غیر مستقیم نشان می‌دهد.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.gojomanfarsi.ir

تمام داستان‌های پایه دوم با زاویه دید سوم شخص یا همان دانای کل می‌باشد و نویسنده خارج از داستان حوادث و ماجراهای داستان را بیان می‌کند و فقط در داستان مثل دانشمندان است که نویسنده از زاویه دید اول شخص داستان را روایت می‌کند. «در یک روز تعطیل، من همراه پدر و مادرم به پارک جنگلی رفته بودم» (همان: ۱۰۶)

با وجود کوتاهی داستان‌ها روابط علت و معلولی در پیرنگ اغلب داستان دیده می‌شود و پیرنگ داستان بسته می‌باشد به جز در داستان اول (کتابخانه کلاس ما) که نویسنده داستان را با این سؤال به پایان می‌برد: «حالا فکر کنید چگونه می‌توانیم یک کتابخانه کوچک در کلاس داشته باشیم؟» (همان: ۵) و داستان دارای پیرنگ باز می‌باشد.

گفت‌وگو در این داستان‌ها به دو صورت دیده می‌شود. در داستان‌های کتابخانه کلاس ما، تمیز باش و عزیز باش، خوش اخلاقی، مورچه اشک ریزان، کی بود کی بود؟ و پرواز قطره گفتم به صورت دوطرفه و پرسش و پاسخ آمده است بعضی داستان‌ها مانند یک کلاغ چهل کلاغ، زیارت، کوشا و نوشا و مسجد محلهٔ ما گفت‌وگوها پاسخی ندارد.

نمونه‌های از گفت‌وگوهای بدون پاسخ

مادر گفت: زینب جان، اذان مغرب را گفتند. بهتر است به وضو خانه برویم، وضو بگیریم و نمازمان را اول وقت بخوانیم. (همان: ۵۷)

گفت‌وگوی درونی در داستان یک کلاغ چهل کلاغ:

کلاغ چشمش به جوجه کلاغ افتاد و با خودش گفت: «چه کنم؟ چه نکنم؟ بروم بقیه را خبر کنم؟ (همان: ۷۶)

گفت‌وگوی بدون پاسخ:

کلاغ پنجمی بال زد و رفت به ششمی و هفتمی و ... . دهمی رسید و گفت چه نشسته اید که جوجه‌های ننه کلاغ، توی خارها افتاده و زبانم لار، حتماً نوکش شکسته. کلاغ دهمی اشکش درآمد. پر زد و رفت. (همان: ۷۶)

عنصر زمان و مکان در داستان‌هایی مانند کتابخانه کلاس ما، مسجد محله، زیارت، پرواز قطره، روباه و خروس و مثل یک دانشمند به روشنی بیان شده است مثلاً در داستان کتابخانه کلاس ما نویسنده زمان مهرماه و مکان کلاس را در ابتدای داستان آورده است. همچنین در داستان روباه و خروس در فصل بهار و در جنگلی ماجرا را بیان می‌کند. در بعضی داستان‌ها که شخصیت آن‌ها پرندگان و حیوانات جنگل هستند نویسنده مکان داستان را نام نبرده و از خواندن متن داستان به مکان پی می‌بریم؛ مانند داستان مزرعه خرگوش‌ها، تمیز باش و عزیزباش به مکان داستان که جنگل است پی می‌بریم ولی به هیچ نشانه‌ای از زمان وقوع این داستان‌ها به شیوهٔ مستقیم و یا غیرمستقیم اشاره نکرده است و داستان‌هایی مانند چوپان درستکار، خوش اخلاقی و یک کلاغ چهل کلاغ هیچ نشانه‌ای از زمان یا مکان داستان وجود ندارد.

تصاویری که در داستان‌ها استفاده شده است علاوه بر جذابیت داستان‌ها برای مخاطبان که اغلب کودکان هستند باعث می‌شود صحنه پردازی‌های داستان بهتر نشان داده شود. به‌عنوان مثال علاوه بر اینکه در متن درس صحنهٔ داستان که چراغانی و گل و گلدان و حوض آب را توصیف کرده تصاویر نیز به تکمیل این عنصر کمک کرده اند. همچنین تصاویر داستان چوپان درستکار، خوش اخلاقی، مورچه اشک ریزان، زیارت و ... صحنهٔ زمان و مکان داستان را بیان می‌کنند. همچنین صحنه پردازی داستان بیشتر داستانهایی که شخصیت و قهرمان آن حیوانات و پرندگان هستند تخیلی و غیرواقعی است مانند داستان پرواز قطره، خرس کوچولو، تمیز باش و عزیز باش.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

از آنجا که در تمام داستان‌ها نکات اخلاقی و آموزنده به دانش آموزان به صورت غیرمستقیم آموزش داده می‌شود لحن تمام داستان‌ها آرام و تعلیمی و متناسب با مفهوم و موضوع داستان‌ها و سن مخاطبان می‌باشد.

فضای در برخی داستان‌ها از ابتدا تا پایان فضایی شاد توصیف شده است؛ مثلاً در داستان مسجد محلهٔ ما اولین جمله «مردم محلهٔ ما بسیار خوش حال بودند» و آخرین عبارت «مادر و پدر لبخندی به مهدی زدند و با هم به طرف خانه رفتند» (همان: ۱۰) فضای شاد داستان را به خوبی ترسیم می‌کند. در داستان روباه و خروس و کوشا و نوشا فضای داستان در ابتدای داستان، شاد و زیبا توصیف شده است. پایان داستان‌ها اغلب شاد هستند برای نمونه در داستان مورچه اشک ریزان، همه به خانهٔ خاله پیرزن می‌روند و از نان‌های خوشمزهٔ او می‌خورند و به اشتباه مورچه می‌خندند و به قول نویسنده چه خنده هایی! و در داستان مدرسهٔ خرگوش‌ها «بچه خرگوش‌ها هویج در دست با خوش حالی از کلاس بی چه رفتند» (همان: ۲۵)

عناصری مانند گره افکنی، تعلیق و اوج در داستان‌های کوتاه، کمرنگ است. نقطه اوج و گره افکنی در داستان کی بود کی بود؟ با شکستن کاسه ننه گلی، در داستان چغندر با برکت بیرون نیامدن چغندر از دل خاک در داستان خرس کوچولو سؤال خرس کوچولو که می‌کروب‌ها در کجا زندگی می‌کنند؟ می‌باشد و سوگلی با گفتن حقیقت، پیرمرد با کمک گرفتن از همسر و نوه‌ها برای بیرون آوردن چغندرک از زیر خاک و خرس کوچولو با خوردن عسل با دستان کثیف و بیمار شدن از داستان گره گشایی می‌کنند.

٤. نتیجه گیری

در این پژوهش به بررسی عناصر داستانی در داستان‌های کتاب‌های فارسی مقطع دوم ابتدایی پرداختیم. بدین منظور عناصر پیرنگ شخصیت پردازی صحنه پردازی، زاویه دید و گفت‌وگو مورد بررسی قرار گرفت. افزون بر این خلاصه‌ای از هر داستان و تحلیل محتوایی آن‌ها نیز انجام شد. عنصر پیرنگ در داستان‌های کوتاه مستقل قابل بررسی است و داستان‌هایی که به صورت تلخیص می‌باشند دچار ضعف پیرنگ هستند. غالب شخصیت پردازی‌ها به شیوه مستقیم و غیر مستقیم صورت گرفته است. از میان داستان مورد بررسی بیشتر شخصیت کودک و نوجوان هستند و این انتخاب سبب همراهی بیشتر دانش آموزان و هم ذات پنداری آن‌ها با داستان می‌شود صحنه پردازی به شیوه‌ای انجام شده که دانش آموز با عناصر زمان و مکان درگیر نمی‌شود و این عنصر در حاشیه عناصر دیگر قرار گرفته است. در بخش زاویه دید از مجموع داستان‌های فارسی دوم ابتدایی از زاویه سوم شخص روایت شده است. از آنجا که در داستان‌های فارسی ابتدایی زاویه دید سوم شخص زاویه‌ای غالب است و همراهی بیشتر مخاطب را در پی دارد انتخابی هوشمندانه بوده است. در بخش گفت‌وگو، گفت‌وگوهایی اندک و بدون فردیت زبانی داشته اند. محور این داستان‌ها بر مدار توصیف گردیده است. بیشتر داستان‌ها از عنصر گفت‌وگوبیشتر بهره برده اند و از این طریق شخصیت پردازی رخدادهای داستان را پیش برده‌اند.

تلخیص داستان‌های کوتاه با آسیب عناصر کمتری همراه بوده است، لذا با این وجود تلخیص باعث شده که زمان و درون مایه در برخی داستان‌ها دستخوش تغییرات و سبب مبهم بودن آن‌ها بشود. مطالعه و بررسی داستان‌های کتاب‌های درسی نشان داد که اگرچه از نظر انتخاب داستان‌های اخلاقی و تعلیمی تنوع به چشم می‌خورد اما در داستان‌های کتاب‌های درسی تنوع موضوعی وجود ندارد. از این رو داستان هایی با رویکرد جادویی هیجان‌انگیز و حادثه‌ای در این کتاب‌ها به چشم نمی‌خورد. یکی از روش‌ها برای ارتقای سطح کیفی داستان‌ها، مشاوره و هم فکری با نویسندگان حوزه ادبیات کودک و نوجوان است. مؤلفان می‌توانند با همراهی ایشان متونی متناسب با نیازهای نوجوانان انتخاب کنند. اگرچه ادبیات تعلیمی متونی مناسب برای محیط‌های آموزشی است؛ اما خواندن

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

متونی که برای دانش‌آموزان لذت بخش است می‌تواند سبب علاقه مندی و تحکیم و تداوم این علاقه به ادبیات و داستان گردد. در کتاب‌های فارسی دوره مقطع ابتدایی جای داستان‌های کوتاه خالی است.

منابع

- آقازاده، سمیه (۱۳۸۹). ***تحلیل محتوای کتاب‌های داستان گروه سنی الف (سنین پیش از دبستان) انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان از نظر مفاهیم شهروندی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی، تهران.
- امین دهقان، نسرین پر برخ، مهری (۱۳۸۲). «تحلیل محتوای کتاب‌های داستانی مناسب در گروه سنی «ب» با رویکرد کتاب درمانی»، ***کتابداری و اطلاع رسانی***، ۶ (۴)، صص ۵۱-۷۴.
- خانی‌کلقای، حسین، نوروزی، ولی (۱۳۹۲). بررسی عناصر داستانی داستان کوتاه «فارسی شکر است» از سید محمدعلی جمال‌زاده، ***بهارستان سخن***، دورهٔ ۹، ش ۲۲، صص ۸۱-۹۸.
- سلیمانی، محسن (۱۳۷۴). ***فن داستان‌نویسی***، تهران: امیرکبیر.
- شعاری نژاد، علی‌اکبر (۱۳۷۸). ***ادبیات کودکان***، تهران: اطلاعات.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). ***انواع ادبی***، تهران: انتشارات فردوس.
- قزل اياغ، ثريا (۱۳۸۶). ***ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن مواد و خدمات کتابخانه برای کودکان و نوجوانان***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- مستور، مصطفی (۱۳۸۰). ***مبانی داستان کوتاه***، تهران: نشر مرکز.
- مکتبی فرد، لیلا (۱۳۸۹). ***بررسی تناسب محتوای داستان‌های تألیفی ایرانی برای کودکان و نوجوانان گروه سنی (ج) با مهارت‌ها و مؤلفه‌های تفکر انتقادی***، پایان نامهٔ دکتری دانشگاه شهید چمران اهواز.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). ***عناصر داستان***، تهران: سخن.
- نظری‌دار کولی، محمدرضا (۱۳۹۱). ***راهنمای داستان‌نویسی***، تهران: انتشارات آریابان.
- نعمت اللهی، فرامرز (۱۳۸۵). ***ادبیات کودک و نوجوان شناسایی ارزشیابی ارزش گذاری کتاب‌های درسی***، تهران: مدرسه.
- هانت، پیتر (۱۳۸۶). ***درک ادبیات کودکان جهان***، ترجمهٔ محمود نور محمدی، تهران: سایه گستر (نشر اثر اصلی (۱۹۹۸).

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.farsilanguage.ir

بر قلب ما ببخش که نقدی است کم‌عیار
(نقدی بر کتاب *گلبانگ عاشقانه* اثر احمد شوقی‌نوبر)

مجید عزیزی‌هابیل
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران
Azizi.majid.@gmail.com

چکیده

کتاب گلبانگ عاشقانه، اثر احمد شوقی‌نوبر، شرحی بر سی غزل نخست دیوان حافظ است. نویسنده در شرح ابیات در موارد متعدد از مسیر منطق و استدلال دور شده و گاهی به‌کلی به بیراهه رفته است. خطاهای ایشان را می‌توان در شش دسته‌بندی بدین‌گونه برشمرد: الف: اطناب ملال‌آور در توضیح واژگان و ارجاع مخاطب به معناهای خارج از متن، ب: عرضهٔ نظرات غیرعلمی با اتّکا به معانی موجود در بیت، ج: نادیده‌گرفتن برخی آرایه‌های برجسته در ابیات، د: خطا در تشخیص آرایه‌های ادبی؛ به‌ویژه صنایع مربوط به مقوله ایهام و فروع آن، ه: سهل‌انگاری در ارجاع به منابع معتبر یا اسناد استفاده‌شده و و: رعایت‌نکردن اصول ویرایش و نگارش و وجود خطاهای متعدد در ارجاع به ابیات حافظ و دیگر شاعران.

واژگان کلیدی: شوقی‌نوبر، حافظ، غزل، گلبانگ عاشقانه، نقد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. مقدمه

سخن‌گفتن دربارهٔ حافظ، جایگاه شعری او و فراوانی شروحی که بر غزلیاتش نوشته شده، بحثی درازدامن است که در این مقال نمی‌گنجد. باری ناگزیریم به اقتضای مقدمهٔ کلام به نکاتی چند اشاره کنیم و سپس به مطلب اصلی بپردازیم. حافظ را از بین غزل‌سرایان گسترهٔ زبان فارسی، از لحاظ اقبال پژوهشگران، می‌توان دارای جایگاهی ممتاز دانست. جایگاه رفیع او در تاریخ زبان فارسی باعث شده است که حتی حاکمان عصر او، آل‌اینجو، آل‌مظفر، آل‌جلایر، ملوک هرمز و... به‌دلیل معاصر بودن با حافظ اهمیت و اعتبار یابند و در کانون توجهات تاریخی قرار بگیرند. (غنی، ۱۳٦٦: ۱۳۲) قابلیت‌های کلام او باعث شده است که از جنبه‌های مختلف بلاغی، زبانی، کلامی، فلسفی و... همواره در کانون توجه اهل تحقیق و پژوهش باشد و کشف تازه‌ای در هر خوانش باعث شود که این ماجرای پایان‌ناپذیر همچنان ادامه داشته باشد. فراوانی و تنوع مطالبی که دربارهٔ شعر حافظ به چاپ می‌رسد، این انتظار منطقی را در مخاطبان برمیانگیزد که توقع سخن تازه‌ای از آثار تازه‌به‌طبع‌رسیده داشته باشند و بدیهی است که تکرار مکررات و بدیهیات، نتیجه‌ای جز ملال و دلزدگی مخاطبان نخواهد داشت.

کتاب گلبانگ عاشقانه، اثر احمد شوقی‌نوبر، یکی از آثاری است که در این زمینه منتشر شده است. نویسنده در این کتاب به شرح و تحلیل سی غزل نخست دیوان حافظ پرداخته است. چاپ اول این اثر در سال ۱۳۸۹ توسط انتشارات شایسته و دانشگاه آزاد

اسلامی واحد خوی در ۶۳۸ صفحه و در قطع وزیری منتشر شده است.[۱] با تعمق در این پژوهش می‌توان به خطاهای فراوان نویسنده در خلال شرح و توضیح ابیات پی برد که در ادامه به اقتضای محدودیت حجم مقاله به بخشی از این لغزش‌ها اشاره خواهیم کرد.

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

این نتیجه پس از تتبع در منابع موجود به دست آمد که هنوز هیچ پژوهشی در نقد و بررسی این کتاب منتشر نشده است.

۱ - ۲. هدف و اهمیت پژوهش

نقد و بررسی آثار منتشرشده، اگر منصفانه و عالمانه باشد، می‌تواند از سویی به مخاطبان در شناخت جایگاه تحقیقی این آثار کمک کند و از سوی دیگر می‌تواند باعث آگاهی مؤلف نسبت به ضعف‌های احتمالی اثر شود تا در ویراست‌های بعدی خطاهای موجود را حذف و اصلاح کند و انجام این‌گونه پژوهش‌ها در هر دو صورت ضروری است.

۱ - ۳. روش تحقیق

روش این پژوهش تحلیلی- توصیفی است و در تبیین و توضیح نکته‌های بحث‌برانگیز از منابع کتابخانه‌ای و مقالات پژوهشی استفاده شده است.

۲. بحث و بررسی

روش مألوف و مرسوم در شرح متون منظوم کلاسیک این است که نویسنده ابتدا به شرح واژگان مهم بیت می‌پردازد و گاهی ابیات یا بندهایی را در توضیح معنای غریب کلمات، به ضرورت، به‌عنوان شاهد مثال ذکر می‌کند؛ سپس در مراحل بعد به دقیقه‌های فنی و زیبایی‌شناسانه اثر می‌پردازد و درنهایت معنای ساده و روان آن را بر پایهٔ آنچه در توضیح بیت گفته است، اضافه می‌کند. ممکن است ترتیب این مراحل به گونه‌ای دیگر نیز باشد؛ اما بیشتر شرح و بسط ابیات در نگاه کلی به همین گونه است. مؤلف کتاب گلبانگ عاشقانه حجم بسیار زیادی را از این اثر به معنای واژگان موجود در بیت معطوف و منحصر کرده است و حجم فراوانی را از ابیات حافظ و دیگر شاعران به‌عنوان موارد کاربرد این واژگان به‌عنوان شاهد ذکر کرده و بارها به معناهای غیرضروری و ناموجود در بیت پرداخته است؛ تا جایی که سایر مطالب و مراحل شرح ابیات در سایهٔ اطناب خسته‌کنندهٔ توضیح واژگان محو شده است. ایشان در زمینهٔ دریافت معنای صحیح ابیات، تشخیص آرایه‌ها و ظرافت‌های فرمی آن‌ها، ارجاع به منابع، رعایت اصول ویرایش و... نیز خطاهای فراوانی داشته‌اند که به آن‌ها خواهیم پرداخت.

ابتدا بیت بحث‌برانگیز و سپس نظر مؤلف را در این بخش با علامت ستاره بعینه نقل می‌کنیم و در ادامه به‌اختصار دربارهٔ آنچه ایشان فرموده‌اند به نکته‌هایی اشاره خواهیم کرد. نکتهٔ گفتنی این است که گاهی ایشان نکته‌ای را دربارهٔ بیتی فرموده‌اند و سپس به بیت مذکور اشاره کرده‌اند؛ ما به‌منظورتمرکز مخاطب بر بیت و پرهیز از پریشان‌گویی، ابتدا به بیت مناقشه‌برانگیز اشاره کرده‌ایم و سپس گفتهٔ ایشان را آورده‌ایم.

۱. گویا سه جلد دیگر در سال‌های بعد به‌دنبالهٔ این کتاب افزوده شده و اکنون یک مجموعهٔ چهار جلدی در بازار کتاب موجود است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۱. لغزش در توضیح معنای ابیات

* یا رب این نودولتان را با خر کاین همه ناز از غلام ترک و استر

«با خر خودشان نشان [...] دارای دو معنی است: ۱- با خرهایی مثل خودشان بنشان. ۲- بر روی خری که سابق بر این، سوارش می‌شدند، بنشان.» (شوقی‌نوبر، ۱۳۸۹: ٤٦)

معنای دوم ایشان درست و پذیرفتنی است؛ زیرا حرف «با» در این بیت معنی «به» و «بر» می‌دهد؛ (ر. ک. خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۷۲٤) اما چون رابطهٔ تشبیهی در این بیت وجود ندارد؛ معنای اول از آن استنباط نمی‌شود. نویسنده معنایی را بدون توجه به عبارات و قراین موجود در متن به آن تحمیل کرده است.

* ندانم از چه سبب رنگ آشنایی سهـــی‌قدان سیه‌چشم مـــاه‌سیما را

خواجه حافظ برای آنکه فضای شعر را پرجلوه‌تر و خیال‌انگیزتر و معنی آن را گسترده‌تر کند به چیزهای عقلی ازقبیل آشنایی، ریا، تزویر، صلاح، تعلّق نیز گاهی رنگ قائل می‌شود [...] نخست رنگی برای آشنایی در نظر می‌آورد، مثلاً رنگ آبی که به قول حمید مصدق «پر مرغان صداقت آبی است و آنگاه در جست‌وجوی نماد و نمود آن رنگ برمی‌آید که «سهی‌قدان سیه‌چشم ماه‌سیما» از آن بی‌نصیب‌اند [...].» (ص ۵۳)

ایشان رنگ را «لون» معنی کرده‌اند؛ درحالی‌که در معنی «طرز، روش، خصلت، شیوه، صفت، رسم و آیین» آمده است. (دهخدا، ذیل «رنگ») خاقانی نیز این کلمه را در بیت زیر در معنی «شیوه» به‌کار برده است:

ساقی تذرورنگ به طوق و غبب چو طوقـــــی دگر ز عنبر سارا

(خاقانی، ۱۳۸۸: ۱۳٤)

* سرکش مشو که چون شمع از دلبر که در کف او موم است سنگ

«[...] و اگر فعل «بسوزد» را در بیت بحث‌برانگیز در معنای لازم بگیریم، بیت ایهام خواهد داشت بر این که: دلبر به سبب عدم تحمل سرکشی تو، مثل شمع می‌سوزد.» (ص ۸۹)

بیت معنای دوم را برنمی‌تابد؛ زیرا این معنا با روانشناسی معشوق شعر فارسی قرن هشتم همخوانی ندارد. باتوجه به پیشینهٔ فکری و فرهنگی روابط عاشق و معشوق در این دورهٔ زمانی، کسی که از غیرت می‌سوزد، عاشق است نه معشوق. (ر.ک. جلالی، ۱۳۷۹: ۱٤۲) اگر بیت را با دیدگاه عرفانی نیز معنا کنیم، ذات پروردگار از استغنا سرشار است و آن‌که از غیرت می‌سوزد، بنده است نه خداوند. (ر. ک. استعلامی، ۱۳۸۳: ۸۱) بدیهی است که در معنا کردن متن[1] باید به شرایط زمانی خلق اثر و زمینهٔ فکری و فرهنگی آن[2] توجه دقیق داشت.

* آیینهٔ سکندر جام می است بنگر تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا

در ادب پارسی آیینهٔ اسکندر کنایه از آفتاب است؛ چنان‌که خاقانی در بیت زیر ضمن اشاره به دستبرد فرنگیان به آیینهٔ اسکندری، آن را استعاره از خورشید آورده است:

۱.Text

۲.Context

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

صبحدم آب خضر نوش از لب جام گوهری کز ظلمات بحر جست آینهٔ سکندری

(ص ۹۵)

خطای نویسنده در این است که وجه بلاغی این ترکیب به‌کاررفته در شعر خاقانی را به کل موارد موجود در ادب فارسی تعمیم داده است؛ درحالی‌که همین بیت حافظ می‌تواند ناقض سخن ایشان باشد؛ زیرا آینهٔ اسکندر را مشبه جام شراب قرار داده است و ارتباطی به آفتاب ندارد.

* سرمست در قبای زرافشان چو بگذری یک بوسه نذر حافظ پشمینه‌پوش کن

«خواجه [...] گاهی خود را بنا به مصلحتی صوفی می‌خواند؛ مثلاً برای جلب توجه یار به خود در نذر و نیاز؛ که لابد صوفیه هنوز وجه معنوی میان مردم داشتند و مردم برای برآورده‌شدن نیاز، نذر بدیشان می‌کردند.» (ص ۱۲۱– ۱۲۲)

با خوانش غزلیات حافظ می‌توان به شمایی کلی از شخصیت او رسید. نمی‌توان در این زمینه با قطعیت نظر داد؛ اما می‌توان او را با قراین فراوان دشمن صوفی و زاهد و... دانست؛ یا اینکه می‌توان به ملامتی بودن او حکم داد و...؛ اما اینکه حافظ خود را برای جلب توجه یار، صوفی بخواند از اساس بی‌منطق و نادرست است. آیا با اتکا به یک بیت می‌توان چنین احکامی صادر کرد؟

* از دست زاهد کردیم توبه وز فضل عابد استغفرالله

«[...] لذا بهترین توبه برای حافظ، توبه از دست زاهد (۱– از کردار زاهد، ۲– دست ارادت دادن به زاهد) است.» (ص ۱۳۲)

نخست ایشان کلمهٔ «فعل» را با سهل‌انگاری «فضل» ثبت کرده‌اند؛ دوم «دست زاهد» را دارای دو معنا دانسته‌اند؛ باید پرسید معنای دوم (دست ارادت دادن به زاهد) از کدام عبارت استنباط می‌شود؟ معنای ساده مصراع اول این است: «از دست کارهای زاهد ریاکار توبه کردیم.» (برزگرخالقی، ۱۳۸۹: ۹۳۹)

* مرید طاعت بیگانگان مشو حافظ ولی معاشر رندان پارسا می‌باش

از بیت [...] چنین برمی‌آید که در عصر حافظ در خانقاه‌ها مشایخی از بیگانگان (غالباً اعراب) بودند که آوازهٔ طاعت و پارسایی آنان در آفاق پیچیده بود و طالبان ساده‌لوح مرید طاعت آنان می‌شدند، ولی حافظ نه‌تنها خود گرفتار دام تزویر چنین کسان نمی‌شود؛ بلکه دیگران را نیز از ارادت به طاعت چنین کسان بر حذر داشته به معاشرت با رندان پارسا (پارسی) می‌خواند. (ص ۱۴۷)

منبع ایشان برای چنین استناد جزئی‌نگرانه‌ای چیست؟ لغزش ایشان از آنجا نشئت می‌گیرد که کلمهٔ «پارسا» را به معنی اهل پارس و ایرانی فرض کرده است و واژهٔ «بیگانگان» را به قرینهٔ این معنا در تقابل با این واژه، ایرانی و بیشتر عرب معنا کرده‌اند؛ درحالی‌که بیگانگان در اینجا یعنی کسانی که با خدا بیگانه‌اند یا افرادی که با عشق آشنایی ندارند. (نک: جلالی، ۱۳۷۹: ۱۴۴۸ و برزگرخالقی، ۱۳۸۹: ۶۵۲)

* صراحی می‌کشم پنهان و مردم دفتر انگارند عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی‌گیرد

و اما توصیهٔ حافظ به پوشاندن سر پیاله، پنهان‌کردن پیاله در آستین مرقع و یا طنزهایی از این قبیل که «پنهان از همهٔ صراحیِ کتابی‌شکل می‌کشم و مردم دفتر انگارند» همه دلالت دارد بر اختناق حاکم بر شیراز، آن زمان که خواجه آن غزل‌ها را می‌سرود [...]. (ص ۱۵۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

به قرینهٔ کلمهٔ «پنهان» می‌توان گفت هیچ اشاره‌ای به شکل صراحی نشده است؛ بلکه حافظ چیزی در آستین پنهان کرده است که مردم آن را دفتر (= قرآن) به‌علت اشتهار حافظ به زهد و تصوف عوام‌فریبانه و ریاکانه دانسته‌اند؛ (برای مطالعهٔ بیشتر ر. ک. شمیسا، ۱۳۸۸: ۳٤۹) زیرا اگر دفتر شعر مد نظر باشد از پایهٔ زرقی اتفاق نیفتاده است.

* عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما

زلف در مظاهر حسن یار چنان تأثیری عمیق در روح و احساس حافظ گذاشته است که هیچ مظهرِ دیگر حسن حتی چشم نیز با آن سنجیدنی نیست و بدین مناسبت است که حافظ پرشورترین اشعار خود را در ارتباط با زلف پدید آورده و گاهی بعضی مسائل عرفانی را هم با استفاده از مفهوم رمزآگین آن بیان کرده است. (ص ۲۰۱)

باتوجه به توصیفاتی که از اجزای صورت معشوق در متون سبک عراقی دیده می‌شود، می‌توان گفت در بیشتر موارد هرکدام از این اعضا به آلت قتاله یا ابزار شکنجه تشبیه شده‌اند؛ برای مثال ابرو به کمان، مژه به تیر، زلف به کمند، خال به فلفل، فرورفتگی زنخدان به چاه و... تشبیه شده است؛ اما تنها عضو جان‌بخش معشوق، لب اوست که دل عاشق را با بوسه و سخن‌گفتن به دست می‌آورد؛ باری ترجیح قاطعانهٔ زلف بر دیگر اعضا با وجود چنین پیشین‌های تردیدبرانگیز است و ردّ این ادعا از عرضهٔ شواهد شعری بی‌نیاز است.

* میان گریه می‌خندم که چون شمع اندر این زبان آتشینم هست لیکن درنمی‌گیرد

ایشان عبارت «درنمی‌گیرد» را «روشن‌شدن، شعله‌کشیدن و مشتعل‌شدن» معنی کرده است؛ (ص ۲۱۰– ۲۱۱) درحالی‌که فعل «درنمی‌گیرد» در این بیت در معنی اثر کردن آمده است نه در معنی شعله‌کشیدن و روشن‌شدن و با کلمات شمع و آتش ایهام‌تناسب می‌سازد.

* نیازمند بلا گو رخ از غبار مشوی که کیمیای مراد است خاک کوی نیاز

ایشان در توضیح این بیت فرموده‌اند: «خواجه در بعضی از ابیات به این اشاره دارد که در کیمیاگری از خاک هم استفاده می‌کرده‌اند.» (ص ۲۸۰) می‌بینیم که باز هم حکمی کلی با اتکا به واژه‌های موجود در بیت صادر کرده‌اند و برای این ادعای خود به هیچ سندی اشاره نکرده‌اند. آیا می‌توان به صرف وجود واژهٔ «روی» در مصراع «از کیمیای مهر تو زر گشت روی من» به این نتیجه رسید که در کیمیاگری از فلز روی نیز استفاده می‌شده است؟

* بس غریب افتاده است آن مور خط گرد گرچه نبود در نگارستان خط مشکین غریب

ذیل واژهٔ «مشکین» فرموده‌اند: «مشکین وقتی صفت ابرو، طغرا [...]، خال، کلک و خط قرار می‌گیرد، فقط معنی سیاه از آن استنباط می‌شود.» (ص ۳۲۵)

نکته‌ای که ایشان از آن غفلت ورزیده‌اند، این است که در گذشته «گاهی نیز مرکب نامه‌های عاشقانه را به مشک می‌آمیختند.» (هروی، ۱۳۸۱: ۲۷۸) حافظ در این باره فرموده است:

آن پیک نامور که رسید از دیار دوست آورد حـــــرز جان ز خط مشکبار

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۲۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

و گاهی حتی «نسخه‌ها و تعویذها به‌ویژه تعویذهای جنون‌زدگان سودایی را با خوشبوهایی چون غالیه، مشک، زعفران و... می‌نوشته‌اند [... و] گویا از خوشبوهایی چون مشک و غالیه برای درمان سودا سود می‌برده‌اند.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۱٤) بیت زیر این معنا را تأیید می‌کند:

تا بود نسخهٔ عطری دل سودازده را از خط غالیه‌سای تو سوادی طلبیم

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۹٤)

* ایشان دربارهٔ کاربرد واژهٔ یار در دیوان حافظ فرموده است: «[...] موارد بسیار هست که خواجه در آن‌ها از کلمهٔ «یار» معشوق حقیقی (حق‌تعالی) را اراده کرده است که به ذکر دو سه مورد از آن‌ها اکتفا می‌کنیم.» (ص ۳٦٦) ایشان سپس بیت زیر را نیز شاهدی برای این ادعا آورده است:

ای صبا نکهتی از خاک ره یار بیار ببر اندوه دل و مژدهٔ دیدار بیار

با توجه به وجه معنایی این غزل متوجه می‌شویم که معنای بیت و حال و هوای کلی غزل به قرینهٔ مصراع‌هایی همچون «ساغر می ز کف تازه‌جوانی به من آر» این ادعا را تأیید نمی‌کنند و می‌توان حکم به زمینی‌بودن این غزل داد.

* چون پیاله دلم از توبه که کردم بشکست همچو لاله جگرم بی می و خمخانه بسوخت

ایشان در اثنای توضیحات مربوط به این بیت فرموده‌اند که: «هیچ بیتی در دیوان خواجه نیست که کلمهٔ توبه در آن همراه با طنز و تمسخر نباشد.» (ص ۳۸۳) برای نمونه به کوتاهی به دو بیت اشاره می‌کنیم که این ویژگی را ندارند:

در تاب توبه چند توان سوخت همچو عود؟ می ده که عمر در سر سودای خام رفت

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۳۸)

من همان ساعت که از می خواستم شد گفتم این شاخ ار دهد باری پشیمانی بود

(همان: ۲۱۱)

* حافظ که سر زلف بتان دستکشش بس طرفه حریفی است کش اکنون به سر افتاد

فرموده‌اند که حافظ واژهٔ «حریف» را در این بیت در معنی طرف قمار به‌کار برده است. (ص ۳۹۱) باتوجه به قراین موجود در مصراع اول می‌توان گفت که مضمون بیت دربارهٔ عشق ورزیدن به زیبارویان است و به قمار کردن ارتباطی ندارد.

* حسن مه‌رویان مجلس گرچه بحث ما در حسن خلق و خوبی

نویسنده این بیت را در توضیح واژهٔ «مجلس» ذکر کرده و در توضیح آن گفته است:

و مجالسی نیز بود که ماهرویان در آن در آمدوشد بودند ولی حافظ - آن زمان که ماهرویان دلبری و عشوه‌گری می‌کردند - بی‌اعتنا بر ایشان با کسانی هم‌عقیده با خویش دربارهٔ حسن‌طبع و خوبی اخلاق سخن می‌گفت؛ لابد بدان مناسبت که آن ماهرویان مجلس، جلفی و بی‌ذوقی از حد می‌بردند. (ص ۳۹٤- ۳۹۵)

چنان‌که می‌دانیم حافظ نکته‌های بسیاری را غیر از حسن لازم می‌داند که کسی باب‌میل مردم فرهیخته و صاحب‌نظر شود و معشوق خود را انسان خردمندی می‌داند که در کنار حسن‌ادب، صاحب‌نظر نیز هست؛ با این سابقهٔ ذهنی چگونه به ماهرویان جلف و بی‌ذوق دل و دین می‌بازد؟ و دراصل چنین زیباروی کم‌خردی را دارای حسن می‌داند؟ نیازی به توضیح ندارد که این‌گونه اظهارنظرها در چارچوب پژوهش نمی‌گنجد و اعتبار علمی اثر را به‌شدت مخدوش می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

* به صدر مصطبه‌ام می‌نشاند اکنون دوست گدای شهر نگه کن که میر مجلس شد

ایشان در توضیح عبارت «میرمجلس» فرموده است: «خواجه در دو بیت از منصبی باعنوان میرمجلس و در بیتی با شحن مجلس سخن گفته که گویا از فرهنگ‌ها مفقود است و به نظر می‌رسد که به اصطلاح امروزی «ناظم جلسه» بوده است.» (ص ۳۹۷)

در پاسخ ایشان می‌توان گفت که «میر» مخفف واژهٔ «امیر» (سلطان و پادشاه) است. میرمجلس یعنی بزرگ، صاحب جاه و صدرنشین مجلس و ارتباطی به ناظم جلسه ندارد. این واژه در ترکیب‌های دیگری همچون میر دیوان، میرحاج، میرآب، میرشب، میرعدل، میرعرض، میرعسس، میرآخور و... نیز به‌کار رفته است و همچنین دهخدا نیز به میرمجلس اشاره کرده است. (ر. ک. دهخدا ذیل «میر»)

* مرغ زیرک نشود در چمنش پرده‌سرای هر بهاری که به دنباله خزانی دارد

ایشان بیت را این‌گونه معنا کرده است:

[...] جور و جفای خزان مستمسکی است بر این که عاقل نباید دل به این دنیای گذرا ببندد؛ همچنان که مرغ زیرک و هوشیار نیز در چمنی که بهارش خزانی به دنبال دارد، پرده‌سرایی نمی‌کند. (۱- آشیانه نمی‌سازد، ۲- نغمه‌نوازی نمی‌کند.) (ص ٤٠٦)

ایشان «پرده‌سرای بودن» را در معنای اول که در معنی آوازخوانی آمده است، صفت فاعلی از پرده‌سرا ساختن (سازندهٔ پرده‌سرا= برپاکنندهٔ خیمه و چادر= با استعارهٔ مکنیه آشیانه ساختن) معنی کرده است که خطایی فاحش است.

* روزه یکسو شد و عید آمد و دل‌ها برخاست می ز خمخانه به جوش آمد و می‌باید

در توضیح مصراع دوم فرموده‌اند که واژهٔ «خمخانه» ایهام دارد: «۱- میخانه، ۲- خانهٔ خم؛ یعنی خم که مثل خانه‌ای است.» (ص ٤٣٧)

بدیهی است که خمخانه، غیر از میخانه است و درواقع انبار میخانه بوده است؛ دیگر اینکه خمخانه را با چه منطقی به صورت خم معنا کرده‌اند که مثل خانه است؟

* اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوته ماست

شارح محترم در توضیح معنای این بیت گفته است: «اگر دست ما به زلف پریشان شما نرسد، حاشا و کلّا که از کوتاهی زلف تو باشد! نه بلکه از کوتاه‌دستی (۱- فقر و بی‌چیزی، ۲- کوتاهی دست) و سیاه‌بختی ماست.» (ص ٤٩١)

هر دو معنای پیشنهادی ایشان نادرست هستند؛ زیرا ممکن است کسی تمکّن مالی داشته باشد؛ اما به مطلوب خود نرسد. کوتاهی دست در معنی حقیقی نیز که دال بر کوتاهی قد حافظ و بلندی معشوق است، محلی از اعتنا ندارد. دهخدا این ترکیب را دسترس نداشتن به مراد و مطلوب، ناکامی، نامرادی، ناتوانی و... معنا کرده است. (دهخدا ذیل «کوتاه‌دستی») این معنا در بیت زیر نیز آمده است:

بسته‌ام در خم گیسوی تو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۹۰)

۲ - ۲. اطناب در توضیح معنای واژگان

با توجه به اینکه روش کلی کتاب بر شیوهٔ اطناب پایه‌گذاری شده است به‌منظور رعایت ایجاز به چند مورد محدود اشاره می‌کنیم:

مؤلف ذیل مصراع «کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت» در توضیح واژهٔ «دور» که در بیت به دو معنی (۱- اطراف ۲- زمان) آمده است، توضیحاتی درازدامن آورده و به مطالبی ازقبیل دور در معنی گردش جام، دور از دیدگاه اصطلاحات نجومی که معادل چهار هزار سال است، دور قمری و مثال‌هایی از شاعران دربارهٔ آن، دور در اصطلاح فلسفی و تمام کاربردهای این واژه در دیوان حافظ پرداخته و سی بیت را به‌منظور شاهد ذکر کرده است. (ص ۲۵٤- ۲۵۷)

در توضیح مصراع «جز این قَدَر نتوان گفت در جمال تو عیب» در اشاره به معنی واژهٔ «قَدَر» که در این بیت به معنی «اندازه» آمده است به معانی خارج از بیت ازجمله شب قدر و... پرداخته است. (ص ٥٦)

در توضیح واژهٔ «نرگس» در چند صفحه به معنای واژه و کاربردهای آن در دیوان حافظ پرداخته است. (ص ۲۵٤- ۲٦۱)

در اشاره به معنی واژهٔ «سر» به توضیح واضحات و بدیهیات پرداخته است و با ذکر شواهد فراوان به شرح و بسط عباراتی ازجمله «از سر به در رفتن»، «از سر جرم کسی گذشتن»، «از سر پیمان رفتن»، «بر سر بازار ماندن راز»، «بر سر عهد و وفا بودن»، «بر سر ایمان لرزیدن»، «بر سر چیزی نزاع کردن» و... به سی و شش مورد اشاره کرده است و در ادامه نُه ترکیب دیگر را با ذکر مثال آورده که کلمهٔ «سر» در آن‌ها به‌کار رفته است. (ص ٤٦۸- ٤۷۲)

موارد دیگر: توضیحات اضافه برای کلمات «شمع» (ص ۹۰- ۹۲)، «پرده» (ص ۱۲۳- ۱۲۸)، «نفس» (ص ۱۵۷)، «ناز» (ص ٤٦۱)، «سلسله» (ص ٥٦٤) و... .

ایشان علاوه‌بر معانی قاموسی خارج از بیت به معناهای بلاغی و مجازی کلمات نیز پرداخته‌اند؛ درصورتی‌که معانی مجازی می‌توانند بسیار بیشتر از معانی حقیقی واژه باشند؛ برای نمونه در توضیح کلمهٔ «دام» آن را «زخارف دنیوی» علاوه‌بر معنای قاموسی نیز دانسته‌اند. (ص ۲٤۱)

۲-۳. غفلت از آرایه‌های موجود در ابیات

انتظاری غیرمنطقی و نامعقول است که توقع داشته باشیم، شارحی در شرح غزلیات حافظ به تمام نکات بلاغی آن اشاره کند؛ زیرا شعر حافظ ماهیتی منشوروار دارد و پس از خوانش‌های مکرر اضلاع تازه‌ای از معانی آن کشف می‌شود. از سوی دیگر می‌توان انتظار داشت که آثار جدیدالطبع، در حد وسع، سخن تازه‌ای بیان کند و دست‌کم آرایه‌های برجستهٔ بیت را بررسی و تحلیل کنند. مؤلف کتاب گلبانگ عاشقانه در موارد متعدد بدون هیچ توضیحی از کنار صناعات برجستهٔ ابیات یا نکته‌های ظریف و بحث‌برانگیز گذشته‌اند؛ برای مثال فقط به چند نمونه اشاره می‌کنیم:

* کس به دور نرگست طرفی نبست از عافیت به که نفروشند مستوری به مستان شما

چنان‌که پیش از این گفتیم، ایشان توضیح مفصلی در توضیح واژگان موجود در این بیت بیان کرده‌اند؛ اما از ظرافت‌های بلاغی آن غفلت ورزیده‌اند (ص ۲۵٤- ۲٦۱) و به این نکته توجه نکرده‌اند که کلمهٔ «مستان» را می‌توان به دو شیوه معنا کرد:

۱- عاشقان مست شما (در پیوند با کسی...)، ۲- چشمان مست شما (در پیوند با نرگس). معنی: [...] هیچ کس در دور نرگس مست تو (به همهٔ معانی) از عافیت طرفی برنبست و بهرهای نبرد= نتوانست سلامت و عافیت خود را پاس بدارد و به دام عشق و مستی نیفتد. [...]؛ بنابراین چه بهتر که کسی به چشمان مست تو یا به عاشقان سرمست تو مستوری نفروشد و پاکی و پرهیز خود را به رخ نکشد که هیچکس نمی‌تواند به دور نرگس مست تو طرفی از عافیت بربندد. (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۷۵- ۱۷٦)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.aghmanfarsi.ir

واژهٔ «طرف» نیز دارای دو معناست: «۱- چشم، ۲- در استعمال فارسی به معنی کلیچهٔ کمر [است] که برای آرایش بندند؛ گل کمر، بند نقره، بند زر و نقره که بر کمر بندند.» (دهخدا ذیل «طرف») این کلمه در بیت زیر در معنای دوم به‌کار رفته است:

مانا که رُخم زرّین کردی ز فـــراقت کردی ز رُخم **طَرف** و نشاندی به کمــر بر

چنان‌که می‌بینیم، فعل «بستن» در ارتباط هرکدام از معناهای واژهٔ «طرف» معنایی دیگرگونه می‌یابد؛ درارتباط با چشم معنی چشم برهم نهادن دارد و در ارتباط با گل کمر معنی نصب‌کردن از آن استنباط می‌شود که یکی کنایه از بهره بردن و دیگری کنایه از آسایش یافتن است؛ بنابراین فعل «بستن» گونه‌ای خاص را از استخدام در ارتباط با یک واژهٔ ایهامی می‌سازد. (برای مطالعهٔ بیشتر ر. ک. عزیزی و دالوند، ۱۴۰۰)

*بنفشه طرّهٔ مفتول خود گره می‌زد صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

عبارت «در میان انداخت» را در شرح این بیت «در میان آورد» معنا کرده و از ایهام ظریف بیت غافل بوده است. (ص ۳۵۸) کلمهٔ «میان» ایهام دارد: ۱- کمر، ۲- اثناء، بین. بیت را می‌توان این‌گونه معنا کرد: ۱- بنفشه طرّهٔ مفتول خود را با تفاخر گره می‌زد که صبا، حکایت زلف تو را پیش کشید تا بدین وسیله به او بفهماند که طرّهٔ او در برابر زلف تو زیبایی چندانی ندارد. ۲- ... که صبا بحث زلف تو را نیمه‌تمام رها کرد و بحث کمر زیبای تو را پیش کشید تا بدین وسیله به بنفشه بفهماند، تو علاوه‌بر زلف زیبا، اندامی زیبا هم داری که بنفشه فاقد آن است. (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۹۲۳)

* چون پیاله دلم از توبه که کردم بشکست همچو لاله جگرم بی می و خمخانه بسوخت

شارح محترم در شرح این بیت در چند صفحه به معنای واژهٔ توبه، مراتب آن، کاربردهای آن در دیوان حافظ و... پرداخته است؛ اما اشاره‌ای به استخدام دو فعل «شکستن» و «سوختن» نکرده است. (ص ۳۸۰- ۳۸۴)

* عقل دیوانه شد آن سلسلهٔ مشکین کو دل ز ما گوشه گرفت ابروی دلدار کجاست

ایشان در توضیح مصراع دوم فرموده است: «دل از ما کناره‌گیری کرد، ابروی دلدار کجاست تا دل را با جاذبهٔ آن، میان جمع آوریم؟» (ص ۴۲۶)

چنان‌که می‌بینیم، ایشان به ایهام ساختاری این مصراع توجهی نکرده‌اند؛ «معنی دیگر این [است] که «گوشه» مراد گوشهٔ چشم باشد: دل ما در گوشهٔ چشم معشوق گرفتار شده است، ابروی معشوق کجاست تا دل خود را در کنار آن پیدا کنیم؟» (هروی، ۱۳۸۱: ۱۱۴)

* شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو ببست

نویسنده بیت را این‌گونه معنی کرده است: «[...] شیدایی من از آن است که نگارم مثل ماه نو، ابروی زیبا و باریک همچون هلالش را به من نشان داد و جلوه‌گری و دلربایی کرد و آن‌گاه روی خویش را از من نهان داشت.» (ص ۴۲۸)

ایشان فقط به معنای اولیه و ظاهری بیت پرداخته‌اند و اشاره‌ای به استخدام سه‌گانه آن نکرده‌اند؛ «ابرو نمودن»، «جلوه‌گری کردن» و «رو بستن» که در ارتباط با «نگار» در معنای حقیقی به‌کار رفته‌اند و در پیوند با «ماه نو» به ترتیب به حالت‌های سه‌گانه ماه؛ یعنی «هلال»، «بدر» و «رفتن در مُحاق» اشاره دارد و یا اینکه به ظهور، جلوه‌گری کوتاه‌مدت و غروب زودهنگام هلال ماه دلالت می‌کند.

* دل و دینم شد و دلبر به ملامت برخاست گفت با ما منشین کز تو سلامت برخاست

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در توضیح این بیت فقط به توضیح معنای واژگان پرداخته و به ایهام موجود در بیت توجه نکرده است. (ص ٤٥١) فعل «برخاست» در مصراع اول به‌گونه‌ای در ساختار بیت به‌کار رفته است که به دو شیوه تأویل‌شدنی است: ۱- به معنی «شروع کرد». مفهوم بیت: دل و دینم از دست برفت و دلبر ملامت و سرزنش آغازید. [...]؛ ۲- ایهام به «برخاست» در مفهوم ضد نشستن دارد؛ به قرینهٔ «منشین»؛ یعنی دل و دینم از دست برفت و دلبر سرزنش‌کنان از پیش ما برخاست و گفت: «چون از تو سلامت برخاست، دیگر با ما منشین.» (فرید، ۱۳۷٦: ۷۹- ۸۰)

* در چمن باد بهاری ز کنار گل و سرو به هواداری آن عارض و قامت برخاست

در توضیح این بیت نیز از ایهام فعل «برخاست» غافل بوده است. (ص ٤٥٩) این فعل بدین شیوه معناشدنی است: ۱- انجام دادن و اقدام کردن [...] به هواداری برخاستن= به هواداری دست یازیدن. [...] ۲- معنای دیگر آن از جای برخاستن و فرونهادن است: از کنار گل و سرو برخاست= گل و سرو را فرونهاد. (کزازی، ۱۳۷۵: ۲۹۵)

* اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود ببین که جام زجاجی چه طرفه‌اش بشکست

ایشان بیت را این‌گونه معنا کرده‌اند: «ای شگفت! جام شیشه‌ای باده، توبه‌ای را شکست که اساسش محکم مثل سنگ به نظر می‌آمد.» (ص ٥١٨) یکی از مهم‌ترین آرایه‌های بیت، استخدام است که ایشان به آن اشاره‌ای نکرده‌اند. صفت «محکمی» در پیوند با «توبه» معنایی معنوی دارد و به راسخ‌بودن عزم توبه‌کننده در ترک معصیت دلالت دارد و در پیوند با «سنگ» معنایی حسی و ظاهری از آن استنباط می‌شود.

* به بال و پر مرو از ره که تیر پرتابی هوا گرفت زمانی ولی به خاک نشست

ایشان در توضیح این بیت نیز به برجسته‌ترین آرایهٔ آن یعنی استخدام توجه نکرده است. (ص ٥٢٩- ٥٣٠) در این بیت چهار مورد استخدام وجود دارد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

«۱- به بال و پر: الف- در پیوند با شخص: [کنایه از] قدرت و دم و دستگاه داشتن، پشتیبان و حامی داشتن. ب- در پیوند با «تیر»: پرهایی که به تیر می‌بستند تا بر سرعت و دقت آن بیفزاید. ۲- ره: الف- در پیوند با شخص: راه درست و صراط مستقیم؛ از ره مرو: به بیراهه مرو، منحرف مشو، سرکشی و طغیان مکن. ب- در پیوند با «تیر»: اشاره به راه و مسیری که تیر تا رسیدن به نشانه می‌پیماید. ۳- هوا گرفت: الف- در پیوند با شخص: ترقی کرد، قدرت یافت، هوا بَرَش داشت. ب- در پیوند با «تیر»: بر هوا رفت. ٤- به خاک نشست: الف- در پیوند با شخص: سقوط کرد، بیچاره شد. ب- در پیوند با «تیر»: به خاک فروافتاد، افتادن تیر روی زمین، پس از پایان یافتن فشار پرتاب.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۳٤۱- ۳٤۲)

* نقش می‌بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم طاقت و صبر از خم ابروش طاق افتاده بود

بیت دارای ظرافت‌های بسیاری است که بدان‌ها پرداخته نشده است. (ص ٥٤٩) در این بیت سه محور ایهامی وجود دارد: ۱- عبارت «نقش بستن» را می‌توان به دو شیوه معنا کرد: «الف- می‌اندیشیدم، نقشه می‌کشیدم. ب- دام می‌گستردم.» (راستگو، ۱۳۷۹: ۳۱۹) ۲- «گوشه گرفتن»: الف- گوشه‌گیری کردن و دوری گزیدن. ب- در گوشه‌ای از چشم معشوق ساکن شدن. ۳- مصراع دوم به طور کلی دو تأویل می‌پذیرد: الف- از دیدن ابرویش توان و شکیبایی‌ام را از دست داده بودم. ب- «طاق» مقابل «جفت» است: طاقت و صبر، همراه با خم ابروی او نبود، با ابروی او جفت نبود؛ یعنی ابروی او طاقت و صبر نداشت. بیت را با توجه به آنچه گفته شد می‌توان این‌گونه معنا کرد: الف- می‌اندیشیدم که از چشم مست او دوری کنم؛ اما با دیدن خم ابرویش، صبر و طاقتم از دست

رفته بود و نمی‌توانستم از او دوری کنم. ب- دام می‌گستردم و نقشه می‌کشیدم که در گوشه‌ای از چشم مست او ساکن شوم؛ اما ابروی او طاقت نداشت و حضور مرا برنتافت.

* مطرب چه پرده ساخت که در پردهٔ سماع بر اهل وجد و حال درهای و هو ببست

در شرح نکات زیبایی‌شناسانهٔ این بیت به جناس تام بین دو پرده (در معنی اصطلاح موسیقی و حایل) اشاره کرده؛ اما به ایهام‌تناسب بین پردهٔ دوم که در معنی پارچه و حایل به‌کار رفته با واژگان مطرب، وجد و حال توجهی نکرده است. (ص ۵۸۸)

۲ - ٤. خطا در تشخیص آرایه‌ها

*ایا پر لعـــل کرده جام زرّین ببخشا بر کسی کـــش زر نباشد

ایشان در توضیح واژهٔ «لعل» و کاربرد آن در دیوان حافظ، این واژه را در بیت بالا استعاره از شراب دانسته است؛ (ص ۲۸۷) اما حقیقت این است که این واژه را می‌توان در معنای حقیقی نیز معنا کرد. «به‌طوری که از شاهنامه برمی‌آید، زر و گوهر را در جام می‌ریختند و می‌بخشیدند.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۳۰) در دنبالهٔ تاریخ طبری نیز به این رسم اشاره شده است. (ر. ک. قرطبی، ۱۳۷۳: ٦٨٢٣) ابیات زیر نیز معنای دوم را تأیید می‌کنند:

یکـــی جـــام زریـــن پر **گوهرا** به دیبا بپوشید رستـــــم ســـرا

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۳٦۹)

یکی جـــام پر **گوهر** شاهـــوار صـــد اسب و صد اشتر به زین و به بار

(همان: ۳۹۵)

* به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله به ندیـم شاه مانـــد که به کف ایاغ دارد

در توضیح کاربرد واژهٔ «لاله» آن را در این بیت دارای ایهام تناسب به ایاز، ندیم سلطان محمود غزنوی دانسته است؛ (ص ۳۰۸) اما چنان‌که می‌بینیم، کلمهٔ ایاز در بیت حضور ندارد و نمی‌توان ایهام‌تناسبی بین این دو واژه برقرار کرد. آیا منظور ایشان متبادر شدن نام ایاز به‌واسطهٔ حضور کلمات «ندیم» و «ایاغ» است؟

* سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع دوش بر من ز سر مهر چـــو پروانه بسوخت

آشنایی نه غریب است که دلســـوز من چون من از خویش برفتم دل بیگانه بسوخت

ایشان بعضی نکات را در شرح این دو بیت به‌درستی بیان نکرده‌اند؛ عبارت «دل شمع» را در توضیح بیت اول اضافهٔ استعاری از نوع مکنیه دانسته و اشاره‌ای به وجه ایهامی آن نکرده است. (ص ۳۷۸) می‌توان گفت «دل شمع، [استعاره از] رشته؛ یعنی فتیلهٔ آن است که در تن شمع که ساقه آن باشد، منطوی است.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۵۰) ایهام تضاد بین واژه‌های «آشنا» و «غریب» (در معنی امر شگفت) و «خویش» (در معنی خود) با «بیگانه» را در بیت دوم نیز آرایهٔ تضاد بیان کرده است (ص ۳۷۸) که می‌توان گفت ارزش ادبی این دو آرایه نسبت به هم سنجیدنی نیست.

* با دعای شب‌خیزان ای شکردهان مستیز در پناه یک اسم است خاتم سلیمانی

فرموده‌اند: «خواجه [...] «خاتم سلیمانی» را -گذشته از معنی حقیقی- استعارهٔ مصرحه از لب شیرین یار آورده است (صنعت استخدام) [...].» (ص ۵۱۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بین استعارهٔ مصرحه و استخدام چه ارتباطی می‌تواند وجود داشته باشد؟ آرایهٔ استخدام در این بیت ازپایه وجود ندارد. با توجه به قراین موجود به نظر می‌رسد نویسنده تعریف دیگرگونه‌ای از ایهام تناسب و استخدام در ذهن داشته‌اند.

* شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر به باد رفت و از او خواجه هیچ طرف نبست

در توضیح نکات بلاغی بیت فرموده‌اند که در عبارت «به باد رفت» ایهام‌تناسبی در معنی با باد حرکت کرد، وجود دارد؛ (ص ۵۲۸- ۵۲۹) چنان‌که می‌بینیم، ایهام‌تناسبی در بیت مشاهده نمی‌شود.

* بکن معامله‌ای وین دل شکسته بخر که با شکستگی ارزد به صد هزار درست

نویسنده در توضیح آرایه‌های این بیت به ایهام واژهٔ «درست» اشاره کرده است؛ اما ایهام تضاد بین دو واژهٔ «درست» و «شکسته» را به آرایهٔ تضاد تنزّل داده است. (ص ۵۵۸)

* نقش می‌بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم طاقت و صبر از خم ابروش طاق افتاده بود

ایشان بیت بالا را در توضیح آنچه در ادامه می‌آید، مثال زده و فرموده است:

انحنای ابروی خوبان همیشه برای حافظ دل‌انگیز بوده و خواجه آن را گذشته از خم محراب مسجد به خمیدگی طاق و نیز کمان تشبیه کرده است. گاهی تشبیه ابرو به طاق، غیرمستقیم و در ایهام تناسبی هست که از تناسبات کلمات برمی‌خیزد. (ص ۵۴۹)

واژهٔ «طاق» در این بیت در معنی بخشی از بنا نیامده و در اصل، مستقیم یا غیرمستقیم، ابرو به طاق تشبیه نشده است. منظور نویسنده از ایهام‌تناسب نیز بر نگارنده روشن نیست.

* به صدق کوش که خورشید زاید از نفست که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست

نویسنده دربارهٔ ظرافت‌های بلاغی این بیت گفته است: «نفس کنایه از سخن و به قرینهٔ «صبح» و «خورشید» ایهام تناسب دارد به نفس یا دم صبح.» (ص ۵۶۲) بدیهی است که واژهٔ نفس هیچ ارتباطی با واژگان صبح و خورشید ندارد و ایهام تناسبی بین آن‌ها برقرار نیست.

* بهشت عدن اگر خواهی بیا با ما به میخانه که از پای خمت یکسر به حوض کوثر اندازیم

در توضیح این بیت تصریح کرده که «خُم» به «بهشت عدن» تشبیه شده است. (ص ۵۶۸) آنچه مسلّم است، این است که خم به بهشت عدن تشبیه نشده است؛ درواقع بهشت عدن بدل بلاغی از میخانه می‌تواند بود و بین دو واژهٔ بهشت و میخانه رابطهٔ تشبیهی وجود دارد، نه خُم و بهشت.

* بیدار شو ای دیده که ایمن نتوان بود زین سیل دمادم که در این منزل خواب است

شارح محترم منزل خواب را دارای دو معنا دانسته است: ۱- کنایه از چشم، ۲- دنیا. (ص ۵۷۶) معنای دوم پذیرفتنی نیست؛ درواقع ترکیب «منزل خواب» دو معنای حقیقی و استعاری دارد: ۱- چنان‌که ایشان نیز اشاره کرده‌اند، استعاره از چشم است؛ ۲- می‌توان آن را اضافهٔ تخصیصی و در معنی «خوابگاه» دانست. معنای بیت:

۱- «منزل خواب» خود دیده است: ای دیده بیدار شو؛ زیرا از این جریان سیل‌آسای اشک (از تو که منزل خواب هستی) ایمن نتوان بود... . ۲- «منزل خواب» موهم خوابگاه حافظ است؛ یعنی از دیده اشک می‌ریزد و سیل دمادم می‌آید و خوابگاه حافظ را فرامی‌گیرد. (فرید، ۱۳۷۶: ۹۱)

* در کنج دماغم مطلب جای نصیحت کاین گوشه پر از زمزمهٔ چنگ و رباب است

ایشان ایهام تناسب بین واژه‌های «گوشه»، «زمزمه»، «چنگ» و «رباب» را در توضیح آرایه‌های این بیت تناسب نامیده و آن را به نازل‌ترین سطح این آرایه تقلیل داده‌اند. (ص ۵۸۰)

۲-۵. سهل‌انگاری در ارجاع به منابع

* لعل سیراب به خون تشنه لب یار من است　　وز پی دیدن او دادن جان کار من است

دربارهٔ رابطهٔ لعل با جگر و خون گفته است: «مشهور است که می‌گویند وقتی لعل را از معدن استخراج می‌کنند، پررنگ و با جلا نیست؛ ازاین‌رو آن را برای پررنگ و درخشان شدن در لای جگر حیوانات می‌گذارند.» (ص ۲۸۶)

ایشان دربارهٔ این توضیح به هیچ منبعی اشاره نکرده‌اند. می‌توان گفت نخستین کسی که این نظر را مطرح کرده، سودی بسنوی است. (نک: سودی، ۱۳۷۸: ۱۲۹۲)

* تخت زمرد زده است گل به چمن　　راح چون لعل آتشین دریاب

در توضیح واژهٔ «زمرد» فرموده‌اند: «قدما می‌پنداشتند که نظر بر زمرّد چشم افعی را کور کند» (ص ۳۱۰)؛ اما نه شاهدی در این باره آورده‌اند و نه به منبع خاصی اشاره کرده‌اند؛ برای مثال جا داشت که اشاره کنند شاعری همچون خاقانی بر این اعتقاد بوده است:

وگر فعل ارقم کند من که چرخم　　زمرّد جـــز از بهر ارقم ندارم

(خاقانی، ۱۳۸۸: ۲۸۵)

و ابوریحان بیرونی به تجربه پی برده است که این اعتقاد، اساس علمی ندارد. (بیرونی، ۱۳۵۹: ۶۳)

* گر به نزهتگه ارواح برد بوی تو باد　　عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند

ایشان دربارهٔ این بیت گفته است: «خواجه [...] عالم جبروت را [...] «نزهتگه ارواح» می‌خواند که اگر باد، بوی یار را بدان‌جا برد، «عقل» و «جان» گوهر هستی خویش را به رسم نثار بدان بوی می‌افشانند.» (ص ۳۷۰) توضیحات ایشان کدام گرهٔ بیت را گشوده است؟ با توجه به اینکه این بیت از ابیات غامض و بحث‌برانگیز حافظ است، جا داشت که ایشان به دستاورد شارحان پیشین اشاره کند و در توضیح نکته‌های فلسفی و عرفانی آن از نظرات ایشان بهره گیرد. (برای مطالعهٔ بیشتر ر. ک. مقالهٔ «نزهتگه ارواح»، دادبه، ۱۳۶۸: ۳۸-۴۱)

* شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر　　به باد رفت و از او خواجه هیچ طرف نبست

نویسنده ذیل «آصف بن برخیا» گفته است: «به سلیمان گفته بود من تخت بلقیس را پیش از آنکه چشم بر هم زنی پیش تو حاضر می‌کنم و مخاطب را به آیهٔ ۴۰ سوره نحل ارجاع داده است.» (ص ۵۲۸- ۵۲۹) ایشان در ارجاع خود سهل‌انگاری کرده‌اند و آیهٔ مذکور درواقع در سورهٔ مبارکهٔ نمل آمده است. (سوره نمل، آیه ۴۰)

* ایشان دربارهٔ داستان «مهر و وفا» فرموده است: «مهر و وفا نام عاشق و معشوقی بود که استاد ابومحمد رشیدی سرگذشت آنان را در کتابی به همین نام به نظم کشیده بود که از بین رفته است.» (ص ۵۵۷)؛ اما مؤلف کتاب تجلّی اسطوره در شعر حافظ در این‌باره گفته است که نسخه‌ای از این اثر به قلم ابومحمد رشیدی، شاعر معاصر مسعود سعد موجود است و گزارشی از آن به شعر در زبان کردی نیز وجود دارد و خلاصه‌ای از این داستان را در ادامه نقل کرده است. (نک: مولایی، ۱۳۶۸: ۲۹۴)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

* نویسندهٔ محترم بارها در موقعیت‌های مختلف به کتاب فرهنگ واژه‌نمای حافظ از مهین‌دخت صدیقیان استناد کرده است؛ (صفحات ۲۰۸، ۲۱۹، ۳۶۹، ۳۷۸، ۳۹۹، ۴۰۵، ۴۳۶، ۴۳۹، ۴۴۳ و ۵۴۸) اما در فهرست منابع نامی از این اثر نبرده‌اند.

۲-۶. عدم رعایت اصول ویرایش

در این کتاب شاهد سهل‌انگاری در موارد متعدد در رعایت اصول نگارش و ویرایش هستیم؛ برای نمونه فقط به یک مورد ضعف نگارشی اشاره می‌کنیم:

* کی عطرسای مجلس روحانیان شدی گل را اگر نه بوی تو کردی رعایتی

ایشان در توضیح معنای این بیت فرموده است: «[...] از یار خود می‌خواهد که با آمدنش آن مجلس را نورانی و عطرآگین کند؛ هرچند که رعایتِ او، گلِ آن مجلسِ روحانی را معطر کرده بود.» (ص ۳۹۶) آنچه ایشان با تعقید و ابهام فرموده‌اند از ساختار بیت پیچیده‌تر است. معنای ساده و روان بیت این است؛ اگر تو مراعات گل را نمی‌کردی، هرگز در مجلس روحانیان عطرافشانِ بزم نمی‌شد؛ یعنی تو از گل خوشبوتری؛ اما رعایت کردی و او را از میدان رقابت به در نکردی.

نویسنده در موارد فراوان به رعایت اصول درست‌نویسی جملات و به‌ویژه در ضبط ابیات اعتنایی نکرده است. برای نمونه به چند مورد از ابیات مغلوط اشاره می‌کنیم. به علت محدودیت حجم مقاله از ذکر شکل صحیح مصراع‌ها درمی‌گذریم:

جدول شمارهٔ ۱. خطاهای ویرایشی

صفحه	مصراع	صفحه	مصراع
۳۸	فریاد حافظ این همه [آخر] به هرزه نیست	۲۸۵	گر دیگر [ت] بر آن در دولت گذر بود
۴۲	فلک به مردم نادان دهـــــد زمام امور	۲۹۱	ملک [ت] عاشقی و نقـــش خـــــراب
۴۵	[ش] گرفروش که عمرش دراز باد چرا	۳۰۹	ناز کم کن [که] در این باغ بسی چون تو شکفت
۵۷	رخ تو در نظرم چنین خوشش آراست	۳۳۰	سر ز حیرت به در میکده‌ها برکردم
۸۱	قصر فردوسی که رضوانش به دربانی رفت	۳۳۵	صبحدم از عرش می‌آمد سروش [ی عقل گفت]
۱۰۰	چراکه وعده تو کردی و او به جای آورد	۳۵۱	وین نقش [زرق] را خط بطلان به سر کشیم
۱۰۵	تو که چون حافظ شبخیز غلامی دارد	۳۶۳	چون [من] از خویش برفتم دل بیگانه بسوخت
۱۱۸	تا خاک لعل [گون] شود و مشکبار هم	۳۷۹	ز باده هیچت اگر نیست نه این بس که تو را
۱۲۶	مطرب چه [پرده] ساخت که در پردهٔ سماع	۴۲۷	خواهی که زلف یار کشی ترک عقل کن
۱۴۴	که من غلام مطیعم و تو پادشاه مطاع	۴۴۳	شکر ایزد که [ز] تاراج خزان رخنه نیافت
۱۴۵	ز هرچه رنگ تعلق پذیر [د] آزاد است	۴۸۵	به دور لاله دماغ مرا علاج کند
۱۵۰	که دور شاه شجاع است می دلیرانه بنوش	۴۸۹	شرمش از مظلمهٔ خون سیاووشش باد
۱۵۶	گفتم به دلق ازرق پیوشم نشان عشق	۴۹۵	کز [تیر] آه گوشه‌نشینان حذر نکرد
۲۲۹	یا جان رسد به جانان یا جان ز تن برآید	۵۰۱	چو خامه بر خط فرمان او سر فرمان
۲۳۶	هر [که] دانسته رود صرف [ه] ز اعدا ببرد	۵۰۸	جز دیده‌اش معاینه بیرون نداد نمی
۲۴۰	باغبان همچو نسیمم ز در باغ مران	۵۱۱	در این باغ از خدا خواهد دگر پیرانه‌سر حافظ
۲۵۰	روزی ما بار لعل شکرافشان شما	۵۲۳	بیار باشه که در بارگاه استغنا
۲۶۱	ز حبیب خرقهٔ حافظ چه طرف بربندم	۵۶۷	کاین گشوه پر از زمزمهٔ چنگ و رباب است

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ خرداد

۲۷۱	چون نیست نقش دروان در هیچ حال ثابت	٥٦٨	فرصت عیش نگه دارد و بزن جامی چند
۲۷۹	از آن گناه که نفعی برسد به غیر چه باک	٥٧٤	صدف دیدهٔ حافظ بود آرمگهش
۲۷۹	زمانه تا قصب نرگس و قبای تو بست	٥٧٥	انیس خاطر امیدوار من گردی

ایشان در استناد به بیتی از عطار نیز آن را به‌نادرستی آورده‌اند:

می‌جهد از بی‌نیازی صرصری می‌زند بر هم به یک دم عالمی

(ص ۵۲۲)

با توجه به اینکه قالب شعر مثنوی است و کلمهٔ مغلوط در جایگاه قافیه قرار دارد، آوردن این واژه خطای فاحشی محسوب می‌شود. شکل صحیح بیت این‌گونه است:

می‌جهد از بی‌نیازی صرصری می‌زند بر هم به یک دم کشوری

(عطار، ۱۳۹٤: ۳٤۰)

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که نویسندهٔ کتاب گلبانگ عاشقانه در شرح و نقد سی غزل نخست دیوان حافظ به شرح زیر دچار خطاهایی شده است:

الف- ایشان حجم بسیار زیادی را از این اثر به تشریح و توضیح معنای کلمات به‌کاررفته در ابیات اختصاص داده، سپس تمام موارد کاربرد این کلمات را در دیوان حافظ ذکر فرموده است. می‌توان گفت این کار برای مخاطب جدی شعر حافظ فایده‌ای در بر ندارد و مخاطب خالی‌الذهن را نیز دچار ملال و خستگی می‌کند و نکتهٔ دیگر این است که می‌توان موارد کاربرد هر واژه‌ای را در روزگار کنونی با وجود نرم‌افزارهای مختلف در دیوان شاعران با دقت و سرعت زیاد مشاهده کرد؛ بنابراین کار ایشان، کاری پرزحمت و کم‌فایده خواهد بود.

ب- نویسنده با تکیه بر واژه یا عبارتی که در بیت به‌کار رفته است، حکمی کلی دربارهٔ تاریخ زندگی حافظ یا کل گسترهٔ تاریخ ادبیات فارسی صادر کرده و با نظرات ذوقی و غیرعلمی به راه خطا رفته است.

ج- ایشان سخن تازه‌ای درزمینهٔ مباحث مربوط به بلاغت ارائه نکرده‌اند که به کشف آرایهٔ خاصی منجر شود و علاوه‌براین در موارد متعدد از کنار آرایه‌های برجسته و چشمگیر یا نکات و دقیقه‌های بحث‌برانگیز نیز گذشته‌اند.

د- شارح محترم در شرح و نام‌گذاری آرایه‌های ادبی در بسیاری از موارد تشخیص درستی نداشته‌اند و بیشینهٔ خطاهای ایشان در این بخش با آرایه‌هایی ازقبیل استخدام، ایهام تناسب، ایهام تضاد و... ارتباط دارد که در زیرمجموعهٔ صنعت ایهام قرار دارند.

ه- اثر ایشان درزمینهٔ ارجاع به منابع نیز نقدکردنی است؛ گاهی به اطلاعات شاذ و برجسته‌ای اشاره کرده‌اند؛ اما نام صاحب‌نظر یا گویندهٔ سخن را نیاورده‌اند؛ گاه در ارجاع به مطلبی دقت‌نظر نداشته‌اند و در مواردی هم از منبعی در پژوهش خود بهره برده‌اند؛ اما در قسمت منابع به نام کتاب و نویسندهٔ آن اشاره‌ای نکرده‌اند.

و- اثر ایشان درزمینهٔ رعایت اصول نگارش و ویرایش نیز نیازمند بازنگری کلی و انجام اصلاحات فراوان است؛ به‌ویژه در استناد به ابیات حافظ و دیگر شاعران.

منابع

www.anjomanfarsi.ir

- قرآن کریم.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۳). ***درس حافظ***، دورهٔ دو جلدی، چاپ دوم، تهران: سخن.
- برزگرخالقی، محمدرضا (۱۳۸۹). ***شاخ‌نبات حافظ***، چاپ پنجم، تهران: زوّار.
- بیرونی، ابوریحان محمّدبن احمد (۱۳۵۹). ***التفهیم لاوائل صناعة التنجیم***، با تجدیدنظر و تعلیقات استاد جلال‌الدّین همایی، چاپ دوم، تهران: سلسله انتشارات انجمن آثار ملّی.
- جلالی، عبدالحسین (۱۳۷۹). ***شرح جلالی بر حافظ***، دورهٔ چهار جلدی، تهران: یزدان.
- حافظ‌شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۸۷). ***دیوان حافظ***، به تصحیح علّامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، با اهتمام عبدالکریم جُربزه‌دار، چاپ هفتم، تهران: اساطیر.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۲). ***شرح شوق***، دورهٔ پنج جلدی، چاپ دوم، تهران: قطره.
- خاقانی‌شروانی، افضل‌الدّین بدیل (۱۳۸۸). ***دیوان خاقانی***، به کوشش سیّدضیاءالدّین سجّادی، چاپ نهم، تهران: زوّار.
- خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۸۰). ***حافظ‌نامه***، دورهٔ دو جلدی، چاپ دوازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- دادبه، اصغر (۱۳۶۸). «نزهتگه ارواح»، ***نشریهٔ کیهان فرهنگی***، سال ششم، شمارهٔ ۲، صص ۳۸- ۴۱.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: موسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۹). ***ایهام در شعر فارسی***، تهران: سروش.
- سعدسلمان، مسعود (۱۳۶۲). ***دیوان مسعود سعدسلمان***، مقدّمه از ناصرهیّری، تهران: گلشانی.
- سودی‌بُسنوی، محمّد (۱۳۷۸). ***شرح سودی بر حافظ***، ترجمهٔ دکتر عصمت ستارزاده، چاپ پنجم، تهران: سریر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). ***یادداشت‌های حافظ***، تهران: علم.
- شوقی‌نوبر، احمد (۱۳۸۹). ***گلبانگ عاشقانه*** (شرح و تحلیل سی غزل نخست از دیوان حافظ)، تبریز: شایسته- خوی: دانشگاه آزاد اسلامی.
- عزیزی، مجید؛ دالوند، یاسر (۱۴۰۰). «استخدام پرورده، گونه‌ای نویافته در بلاغت فارسی»، ***فنون ادبی***، سال سیزدهم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۳۴)، صص ۹۷- ۱۱۴.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۴). ***منطق‌الطیر***، به اهتمام دکتر احمد خاتمی، چاپ سوم، تهران: سروش.
- غنی، قاسم (۱۳۶۶). ***بحث در آثار، افکار و احوال حافظ***، دورهٔ سه جلدی، چاپ چهارم، تهران: زوّار.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۳). ***شاهنامهٔ فردوسی***، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، به کوشش احسان یارشاطر، جلد چهارم، آمریکا (کالیفرنیا): بنیاد میراث ایران.
- فرید، طاهره (۱۳۷۶). ***ایهامات دیوان حافظ***، تهران: طرح نو.
- قرطبی، عریب‌بن سعد (۱۳۷۳). ***دنبالهٔ تاریخ طبری*** (جلد شانزدهم تاریخ طبری)، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.
- کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷۵). ***دیر مغان***، تهران: قطره.
- مولایی، محمدسرور (۱۳۶۸). ***تجلی اسطوره در شعر حافظ***، تهران: توس.
- هروی، حسینعلی (۱۳۸۱). ***شرح غزل‌های حافظ***، دورهٔ سه جلدی، به کوشش دکتر زهرا شادمان، چاپ ششم، تهران: فرهنگ نشر نو.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تأثیر آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان دورهٔ دوم متوسطهٔ ناحیهٔ سه تبریز[۱]

ستار پیر عین‌الدین

دکتری زبان و ادبیات فارسی، استادیار پردیس علامه امینی تبریز، تبریز، ایران

Sattarpiri2013@gmail.com

شکوفه دارابی

دکتری زبان و ادبیات فارسی، استادیار پردیس فاطمه الزهرای تبریز، تبریز، ایران

Darabi_sh@yahoo.com

اکبر ابراهیمی اورنگی

دکتری روانشناسی، استادیار پردیس علامه امینی تبریز، تبریز، ایران

a.ebrahimi1349@cfu.ac.ir

مینا صحاف امین

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیر ناحیهٔ ۳ تبریز، تبریز، ایران

Sahhafamin@yahoo.com

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

چکیده

آموزش به شیوهٔ بدیعه‌پردازی، راهی برای پرورش تخیل و کسب و تحلیل اطلاعات است. این پژوهش با هدف بررسی تأثیر آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز در دو درس (خاطره نگاری و نثر ادبی) از کتاب نگارش سه، صورت‌گرفته است. جامعه آماری شامل کلیه دانش‌آموزان دختر پایه دوازدهم ناحیه ۳ آموزش‌وپرورش تبریز به تعداد ۳۰۰۰ نفر و نمونه آماری شامل دو کلاس سی نفره از دانش‌آموزان پایه دوازدهم بود که به‌صورت نمونه در دسترس انتخاب و به‌صورت تصادفی در گروه آزمایش و کنترل قرار گرفته‌اند. ابزارهای اندازه‌گیری به‌کاررفته در پژوهش، شامل مداخله آموزشی به شیوه بدیعه‌پردازی در چهار جلسه برای کتاب نگارش ۳ و دو جلسه برای آموزش دستور زبان فارسی است. هم چنین آزمون پیشرفت تحصیلی در درس نگارش ۳ و دستور زبان فارسی، جهت اندازه‌گیری میزان توانش گفتاری صورت گرفت. ابزار پژوهش شامل سؤالات تستی محقق ساخته، بود. برای تجزیه و تحلیل داده‌ها از نرم‌افزار آماری spss و برای سنجش فرضیه‌ها از تحلیل کوواریانس استفاده شد. نتایج پژوهش، نشان داد که تفاوت معنی‌داری بین می‌انگین نمرات دو گروه کنترل و آزمایش وجود دارد و می‌انگین نمرات گروه آزمایش، بالاتر از گروه کنترل است و دانش‌آموزانی که به شیوه الگوی بدیعه‌پردازی آموزش‌دیده بودند، میزان یادگیری و انگیزه بیشتری نسبت به گروه آموزش به شیوه سنتی داشتند.

۱: این مقاله از پایان‌نامه‌ای به همین نام اقتباس شده است.

واژگان کلیدی: بدیعه‌پردازی، دستور زبان، توانش گفتاری، دانش‌آموزان متوسطه دوم.

۱. مقدمه

عدم بروز خلاقیت و گسترش دایره اطلاعات فراگیران نتیجه آموزش به سبک سنتی است، درحالی‌که تفکر و مشارکت در امر آموزش منجر به نهادینه‌شدن آموخته‌ها و اشتیاق به کسب اطلاعات جدید می‌گردد. آموزش به شیوه بدیعه‌پردازی، راهی برای رسیدن به موفقیت و تفکر خلاق و گسترش اطلاعات است.

در دنیای کنونی پیشرفت و توسعهٔ هر جامعه را بیش از هر چیز در گرو تربیت نیروهای انسانی کارآمدی می‌دانند که بتوانند با اندیشه پویا و خلّاق خود امکانات بالقوه موجود در آن جامعه را به امکانات بالفعل و قابل استفاده تبدیل نمایند (احمدی،۳۷۹: ۱۳۹۰). در فضای تعلیم و آموزش، بالندگی قدرت اجرایی معلم در ایجاد کلاسی متعالی و به‌روز جهت خلاقیّت ذهن دانش‌آموزان با شیوه‌های فعّال تدریس، موجب افزایش رغبت دانش‌آموزان به یادگیری و ابداع مطالب جدید، آزادی بیشتر در پاسخگویی به سؤالات را فراهم می‌آورد.

یکی از این روش‌های تدریس فعال جهت آموزش از طریق توسعه خلاقیت و بر پایه تفکّر نوآورانه است که موجب تعمیق یادگیری و تداوم آن در ذهن دانش‌آموزان می‌گردد. در این شیوه، دانش‌آموز تلاش می‌کند با دیدی جدید به یادگیری مطالب بپردازد و با استفاده از روش‌های قیاس و تشبیه با مسئله آشنا شود به این روش، نوآفرینی فکری یا یادگیری تفکّر استعاری نیز می‌گویند. این الگو را ویلیام گوردون و همکارانش تدوین و ارائه کرده‌اند. گوردون کاربرد الگوی یادگیری استعاری یا بدیعه‌پردازی را از آموزش «گروههای خلاقیت» در صنعت آغاز کرد. عنصر عمده در بدیعه‌پردازی استفاده از قیاس‌ها است (آقازاده،۱۳۹۲:۳۹۲). حسینی (۱۷۷:۱۳۸۵) معتقد است که هدف اصلی و دغدغهٔ اساسی نظام تعلیم و تربیت، پرورش خلاقیت و آموزش‌های خلاق به فراگیران است و گام نخست در انجام این مهم، شناسایی مبانی خلاقیت و استفاده کاربردی آن است.

هدف روش بدیعه‌پردازی افزایش تفکر خلاق و مشکل‌گشایی در مواقع خاص، برهم‌زدن سنت‌های متداول و گسترش افق‌های فردی و اجتماعی در دانش‌آموزان است. معلم سؤالاتی از دانش‌آموزان می‌نماید، ولی پاسخ دانش‌آموزان کاملاً باز است و معلم بایستی کمک کند تا شاگردان تفکر خود را بسط دهند. این روش باعث رشد خلاقیت و نوآوری، همبستگی گروهی و برهم‌زدن سنت‌ها می‌شود. روش بدیعه‌پردازی به‌منظور افزایش خلاقیت افراد و گروهها تدوین‌یافته است. مشارکت شاگردان در تجربه بدیعه‌پردازی موجب ایجاد احساس روابط اجتماعی در بین آن‌ها می‌شود و در آموزش درسی تمام رشته‌های تحصیلی، کاربرد دارد. (جویس، ترجمهٔ بهرنگی، ۱۳۸٤).

یکی از پیچیده‌ترین مسائل آموزش زبان فارسی، پرداختن به گفتار در مدارس دو زبانه است. زبان‌آموزان ضمن مواجهه با پیچیدگی‌های فرهنگی هر دو زبان با مشکلات یادگیری زبان فارسی که شامل ساختار و دستور است با موانعی جدّی در تولید و کاربرد زبان گفتاری و نوشتاری به‌عنوان زبان دوم مواجه می‌شوند. کاربرد ابزار مناسب جهت رفع این موانع از اولویّت‌های اساسی آموزش است که از آن به‌عنوان دستور زبان می‌توان نام برد.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (۳) دانشگاه ... ۱۴۰۲ خرداد

۱ - ۱. بیان مسئله

ضرورتِ بررسی و تحلیل آموزش دستور زبان براساس الگوی بدیعه‌پردازی، یکی از موضوعات مهمی است که با نقد و بررسی این مسئله، بخشی از مشکلات آموزش دستور زبان فارسی و شیوه نگارش دانش‌آموزان رفع و در پرتو آن، روش‌های کاربردی و شیوه‌های کارآمد آموزش دستور زبان فارسی و یادگیری عمیق آن مشخّص می‌شود.

با توجّه به اهمیّت موضوع، متأسفانه در کتاب‌های نونگاشت فارسی دورهٔ دوم متوسطه، به آموزش دستور زبان به‌عنوان یک مادهٔ مستقل درسی پرداخته نشده است؛ بلکه آموزش نکات دستوری به‌صورت پراکنده در کتاب‌های فارسی دیده می‌شود. شیوهٔ تدریس آن نیز در مدارس به همان شیوهٔ سنّتی است و دانش‌آموزان بهرهٔ کافی و یادگیری پایدار از این روش کسب نمی‌کنند.

در سراسر متون درسی دوران دبیرستان توضیح کافی و لازم دربارهٔ مطالب دستور زبان مشاهده نمی‌شود و دانش‌آموزان با آن آشنایی کامل ندارند و در کاربرد اجزای دستور زبان با مشکلاتی مواجه هستند که دامنه آن در سطوح بالاتر به‌ویژه در نگارش و گفتار نمود می‌یابد و علاوه بر آن در برخورد با شعر یا نثرهای سنتی، قادر به درک درست آن‌ها نیستند.

با توجه به موارد بالا این پژوهش درصدد آن بوده است که شیوه آموزش دستور زبان فارسی و تقویت ماندگاری مطالب در ذهن دانش‌آموز به روش خلاقانه و فعال یا بدیعه‌پردازی و مقایسهٔ آن با روش آموزش رایج (سنّتی) و افزایش توانش گفتاری و رفع مشکلات آن در دانش‌آموزان دورهٔ دوم متوسطه ناحیه سه تبریز ارائه دهد؛ در واقع سؤال اصلی این پژوهش این است آیا یادگیری دستور زبان به شیوه بدیعه‌پردازی توانایی بهبود توانش گفتاری دانش‌آموز را دارد؟

۱ - ۲. اهمیّت و ضرورت پژوهش

«آنچه در نظام آموزشی ما به‌وضوح دیده می‌شود، عملاً در یک الگوی نظام بسته، مبتنی بر نظام روان‌شناختی محرک - پاسخ است. محتوا، هدف‌ها و راهبردهای آموزشی از پیش تعیین شده‌اند. ابزاری که برای آموزش در نظر گرفته شده، برای همهٔ کلاس‌ها یکسان است. میان محتوای دروس و محتوای گسترده‌تر زندگی، تعاملی بسیار اندک وجود دارد. چگونگی تعامل بین دانش‌آموزان در کلاس درس و دانش‌آموزان با موضوع‌های درسی از پیش، تعیین شده است و به شیوهٔ پاداش‌ها و اجبارها کنترل می‌شود. نقش‌های گوناگون به‌وضوح از یکدیگر متمایز شده‌اند، یعنی هدف‌ها، محتوا و راهبردهای آموزشی را طراح برنامه مشخص کرده است و اجراکننده، یعنی معلم دارای نقشی فعل‌پذیر و واسطه‌ای میان برنامهٔ تعیین شده و فراگیر است و مسئولیّت شکست دانش‌آموز به عهدهٔ معلم است، درحالی‌که هیچ نقشی در تعیین اهداف و برنامه‌ریزی نداشته است» (احقر،۱۳۸۳: ۵).

«یادگیری باید در محیطی صورت گیرد که ارائه‌کننده فرصت تازه و جدید برای دانش‌آموز باشد، چنین محیطی باعث می‌شود تا یادگیرنده خود و محیط اطرافش را با روش خود کشف کند، مسلماً چنین شرایطی می‌تواند برای معلمان فرصت‌هایی را بیافریند تا راه‌های مختلف برخورد با دانش‌آموزان را بیابند» (سیف، ۱۳۸٦: ۲۱۷). «انگیزه و علاقه معلّمان، اهمّیّت زیادی در یادگیری مطلوب دارد و معلمان به‌عنوان مشاور و سرمشق در رشد خلاقیت فراگیران، باید به محتوای رشته خود کاملاً تسلط داشته باشند و از روش‌های گوناگون تدریس آگاه باشند؛ چراکه در واقع ساختار آموزشی (تدریس)، از مهم‌ترین ابعاد عملکرد معلمان است و معلم آگاه و توانا می‌تواند با بهره‌گیری از روش‌ها و راهبردهای خلاق تدریس، حتی محتوای نامناسب را خلاقانه تدریس کند و جَو مناسب خلاقیت را در کلاس به وجود آورد» (حسینی، ۱۳۸۵: ۱۸۳).

از آنجا که به مبحث دستور زبان در کتاب‌های نونگاشت فارسی دوره دوم متوسطه توجه کافی نشده است، دانش‌آموزان بر مباحث دستور زبان فارسی احاطه کامل ندارند، این امر منجر به عدم مهارت آنان در زمینه نگارشی و گفتاری می‌گردد. آموزش دستور زبان نه‌تنها در فراگیری آموزه‌های کتاب‌های فارسی مؤثر است، بلکه در فرایند یادگیری مطالب دیگر کتاب‌های درسی نیز تأثیر بسزایی دارد.

هرچند کسب مهارت‌های آموزشی به سبک سنتی انجام می‌پذیرد؛ اما به نظر می‌رسد این نوع آموزش کارایی لازم در نهادینه‌کردن مطالب در ذهن دانش‌آموز را ندارد؛ بنابراین استفاده از شیوه‌های جدید ازجمله الگوی بدیعه پردازی مورد توجه است.

این تحقیق بر چگونگی میزان اثربخشی روش تدریس بدیعه‌پردازی بر آموزش دستور زبان و توانش گفتاری دانش‌آموزان می‌پردازد و می‌کوشد تا تأثیر این الگو را بر بالندگی رشد قوّهٔ تفکر، خلاقیّت، اعتمادبه‌نفس، روحیهٔ کاوشگری ذهن دانش‌آموز نشان دهد و با تأکید بر رویکردهای مبتنی بر آموزش مناسب در راستای تحقق اهداف کلیدی آموزش دستور زبان گام‌های مؤثرتری بردارد.

۱ - ۳. اهداف پژوهش

هدف کلی

تعیین میزان اثربخشی آموزش دستور زبان فارسی با روش الگوی بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز

اهداف جزئی

۱ – تأثیر آموزش دستور زبان فارسی به روش بدیعه‌پردازی بر میزان توانش گفتاری دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز

۲ – تأثیر آموزش دستور زبان فارسی و نگارش به روش بدیعه‌پردازی بر میزان انگیزش پیشرفت تحصیلی دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲. تعاریف مفهومی و عملیاتی متغیرها

۲ - ۱. تعریف مفهومی بدیعه‌پردازی

«یکی از روش‌های فعّال یادگیری است که خلاقیّت دانش‌آموزان را افزایش می‌دهد. بدیعه‌پردازی به معنای اتصال و همراهی عناصر به‌ظاهر بی‌ربط است. ویلیام گوردن واضع این روش بود و آن را آشنازدایی نامیده است. در این روش تفکر خلاق به واسطه فعالیّت‌های استعاری و تمثیلی شکل می‌گیرد. بدین ترتیب در روش بدیعه‌پردازی، مقایسهٔ یک چیز یا فکر با چیز یا فکر دیگر به‌وسیله استفاده یکی، جای دیگری اتفاق می‌افتد و تفکّر خلاق در خلال این جایگزینی‌ها ایجاد می‌گردد و با مطالب و امور ناآشنا ارتباط داده می‌شود و یا فکر تازه‌ای را از افکار آشنا در ذهن، به وجود می‌آورد» (جویس و همکاران، ترجمهٔ بهرنگی، ۱۳۹٤).

مزایای الگوی بدیعه‌پردازی

از مزایای الگوی بدیعه‌پردازی، وسعت بخشیدن به مفاهیم و پردازش اطلاعّات و افزایش مهارت فراگیران در نحوه استفاده از سبک استعاری و تسلط بر موضوع است. هرچند افرادی که استعداد خلاقیّت در آن‌ها بسیار بالا باشد نادرند، امّا فرایند خلاقیّت در

ضمیر ناخودآگاه هر فردی ظاهر می‌شود که می‌توان با آموختن و پروراندن آن به ایده‌ها، اندیشه‌ها، تخیّلات، کلمات، احساسات و دیگر نمودهای رایج به‌صورت بدیع دست‌یافت.

مؤثرترین استفاده از بدیعه‌پردازی در طی زمان تحقق می‌پذیرد. این الگو می‌تواند در گسترش برداشت‌های افراد از یک مفهوم یا معضل، نتایجی کوتاه‌مدت در برداشته باشد؛ اما هنگامی که دانش‌آموزان به‌کرات در معرض آن قرار می‌گیرند، می‌آموزند که به‌گونه‌ای ماهرانه‌تر، از آن استفاده کنند، یعنی به ما فرصت ابتکار می‌دهد تا اشیا، ابراز خویشتن و رویکرد به مسائل را به راه‌های جدیدی ببینیم (جویس و دیگران، ۱۳۹٤).

مهم‌ترین اصل در الگوی بدیعه‌پردازی استفاده از قیاس‌ها است. قیاس، ضمن آشنا و مشخص‌بودن برای فراگیر باید با هدف نیز همسو باشد و شباهت‌های اساسی و بنیادین بین قیاس و هدف برقرار گردد؛ بنابراین در این الگو فراگیر به جای حفظ مطلب و یادگیری کورکورانه با انواع ارتباط میان مفاهیم آشنا می‌شود و ضمن بهره‌مندی از انواع قیاس‌ها به علم و علاقه خود می‌افزاید. با بهره‌مندی از قیاس‌ها یادگیری معنادار اتفاّق می‌افتد، زیرا که موجب افزایش انگیزه و قدرت فهم فراگیر می‌گردد. قیاس، درک پیچیدگی‌ها را تسریع می‌بخشد.

در رویکرد بدیعه‌پردازی، ابتدا به دانش‌آموزان یک مفهومی ارائه می‌شود و از آن‌ها خواسته می‌شود آن را با مفهوم دیگری مقایسه کنند. از آن‌ها خواسته می‌شود که شباهت‌های بین دو مفهوم را استخراج کنند. سپس آن مفهوم را با یک شخصیت و استعاره مقایسه کنند. در گام بعد باید بتوانند تفاوت‌های بین دو مفهوم را کشف کنند. این روش در زمان کوتاهی موجب گسترش اندیشه می‌شود و به دانش‌آموزان کمک می‌کند تا راه‌های جدید تفکّر دربارهٔ مسائل را کشف کنند و توسعه بخشند (شعبانی،۱۳۹۸).

۲ - ۲. تعریف مفهومی دستور زبان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

از آغاز مطالعهٔ دستور تا کنون تعابیر متفاوتی از این واژه وجود داشته است. گاه دستور به معنای نحو بوده که تعیین‌کنندهٔ چگونگی ترکیب کلمات در جملات است و گاه در مفهومی گسترده‌تر، صرف و نحو را پوشش داده و قاعده‌مندی‌های نحوی و ساخت‌واژهٔ یک زبان طبیعی را مطالعه کرده است. در این مفهوم جنبه‌های دیگر زبان، نظیر آواشناسی، واج‌شناسی و معنی‌شناسی، زیر حوزهٔ زبان‌شناسی محسوب شده‌اند. واژهٔ دستور گاه برای اشاره به کتاب‌های دستور نیز به‌کاررفته است. دستور در اینجا به معنای وصفِ نظام‌مند قاعده‌مندی‌های صوری یک زبان طبیعی به شکل یک اثر یا کتاب مرجع است (نجفیان،۱۳۹۱:۳۸۳).

۲ - ۳. تعریف مفهومی گفتار

مرعشی (۱۳۹۷). در مقاله «مقایسهٔ کارهای هشیارسازی دستوری و برونداد مدیریت شده بر مهارت گفتاری زبان‌آموزان» گفتار را چنین تعریف کرده است: «یکی از مهم‌ترین مهارت‌های انسانی جهت برقراری ارتباط و درعین‌حال یکی از چالش‌های اصلی زبان‌آموزان است. گفتار، مهارتی فوق‌العاده پیچیده است که حاوی فرایندهای روان‌شناختی و اجتماعی است. گفتار، یعنی گزینش واژگان و جملات مناسب در بسترهای مختلف اجتماعی برای مخاطبان مربوطه، در چارچوب موضوعی خاص. این مهارت توأمان بـا فرایند هم‌کنشی ساختن معنی، شامل تولید، دریافت و پردازش اطلاعات است (بران ۲۰۰۸، برنـز و جویس ۱۹۹۷:٦٤).»

۳. راهبردهای اجرای الگوی بدیعه‌پردازی

برای اجرای این الگو دو راهبرد وجود دارد:

۱-آشنا را غریب ساختن: تبدیل مطالب آشنا و تجارب قدیمی، به‌صورت غریب و ناآشنا با بهره‌مندی از خلاقیّت. (مورد استفاده در آموزش درس نگارش)

۲-غریب را آشنا ساختن: این روش برعکس راه اول است، یعنی معنادار و آشناکردن عقاید جدید و ناآشنا. (مورداستفاده در آموزش دستور زبان فارسی). به عبارتی بیان ایده‌های علمی و ارتباط آن به ایده‌هایی که فراگیر با آن آشنا است.

هرچند هر دو راهبرد از سه نوع قیاس (شخصی، مستقیم و فشرده) استفاده می‌کنند، اما هدف‌ها و مراحل آموزش آن‌ها یکسان نیست. مراحل اجرای الگوی راهبرد اول (آشنا را غریب ساختن) عبارت‌اند از:

مرحله اول: توصیف شرایط موجود

مرحله دوم: قیاس مستقیم

مرحله سوم: قیاس شخصی

مرحله چهارم: تعارض فشرده

مرحله پنجم: قیاس مستقیم مجدد

مرحله ششم: بررسی مجدد وظیفه اولیّه (آقازاده،۱۳۸۸: ۲۸۵).

توصیف شرایط موجود، یعنی عنوانی در اختیار فراگیر قرار می‌گیرد تا نظر خود را دربارهٔ آن مطلب بیان کند.

قیاس مستقیم، یعنی مقایسه موضوع یا عنوان مطرح شده با موضوع آشنا در ذهن فراگیر و ارتباط آن با موضوع جدید و همچنین بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن دو.

قیاس شخصی، یعنی هم‌ذات‌پنداری فراگیر با موضوع و بیان احساسات شخصی دربارهٔ آن. مثلاً از دانش‌آموز می‌خواهند خود را مانند موتور یک ماشین در نظر بگیرد و احساس خود را در این باره بیان کند؛ وقتی به‌عنوان یک موتور ماشین باشد و هر روز صبح استارت زده شود، چه احساسی به او دست می‌دهد؟ (آقازاده،۱۳۹۲: ۳۹۲).

تعارض فشرده، یعنی باتوجه به قیاس مستقیم و شخصی، فراگیر به توصیف دو کلمه از موضوع مطرح‌شده می‌پردازد، به‌گون‌های که این دو کلمه متضاد همدیگر باشند. بر طبق نظر گوردون تعارض فشرده وسیع‌ترین بینش درونی را در مورد موضوع جدید به وجود می‌آورد. در این راستا تعارض فشرده بازتاب توانایی شاگرد برای به هم پیوستن دو چارچوب ذهنی داوری در ارتباط با موضوعی منفرد است؛ بنابراین هرچه فاصله بین چارچوب‌های ذهنی داوری بیشتر باشد، انعطاف‌پذیری ذهنی بیشتر است. (جویس و دیگران، ۲۱۸:۱۳۹٤).

قیاس مستقیم مجدد، یعنی باتوجه به تعارض فشرده، فراگیر یک نمونه عینی و ملموس انتخاب و سپس دلیل گزینش خود را نیز بیان کند. بررسی مجدد وظیفه اولیه، یعنی فراگیر استنباط خود را باتوجه به موضوع اصلی و قیاس‌ها به طور کامل بیان کند.

مراحل اجرای راهبرد دوم (غریب را آشنا ساختن) عبارت‌اند از:

۱-داده‌های واقعی

۲ -قیاس مستقیم

۳-قیاس شخصی

٤-مقایسه قیاس‌ها

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۵-توضیح تفاوت‌ها

٦-اکتشاف

۷-قیاس زایی

تفاوت عمده دو روش ذکرشده در استفاده آن‌ها از قیاس‌ها است. دانش‌آموزان در راهبرد اول بدون محدودیت‌های منطقی از قیاس‌های مختلف می‌گذرند تا فاصله مفهومی زیاد و تخیل هرچه بیشتر بارور گردد؛ اما در راهبرد دوم، آن‌ها سعی می‌کنند، دو ایده، دو مفهوم یا موضوع را به هم ربط دهند و درحال عبور از قیاس‌ها رابطه‌ها را نیز معین کنند (شعبانی،۱۳۹۸: ۳۷٤).

٤. نمونه‌ای از مراحل اجرای الگوی بدیعه‌پردازی در دستور زبان فارسی

نمونه‌ای از مراحل الگوی بدیعه‌پردازی در دستور زبان فارسی: «اجزای جملات سه‌جزئی»

در این شیوه از آموزش، ابتدا اجزای جملات سه‌جزئی مشخص و تعریف هرکدام توسط معلم و فراگیران به طور گروهی ارائه می‌گردد. سپس به بررسی انواع این اجزا و مشخصه و کارکرد هرکدام پرداخته می‌شود. به طور مثال: انواع فعل (گذر یا ناگذر، اسنادی و غیر اسنادی – تام و طرز تشخیص آن‌ها). انواع متمم (قیدی، فعلی، اسمی، صفتی). علامت مفعول، علامت متمم و انواع حروف اضافه، مسند، علت نام‌گذاری جمله براساس اجزای اصلی جمله، انواع جملات سه‌جزئی: ۱- نهاد +مفعول+ فعل ۲-نهاد+ مسند + فعل (ربطی یا اسنادی) ۳- نهاد + متمم فعلی + فعل، اجزای احتمالی جمله، ترسیم نمودار درختی. سپس جملاتی مطرح شده و فراگیران به تشخیص نوع جمله سه‌جزئی می‌پردازند و یا خود، جملاتی بیان کرده و دربارهٔ علت سه‌جزئی بودن افعال به طور گروهی بحث می‌کنند.

مرحلهٔ اول) توصیف شرایط موجود: بیان نظریه دربارهٔ موضوع اجزای جملات سه‌جزئی و ایجاد رغبت برای توصیف و تعریف اجزا به‌گونه‌ای که فراگیران یک تعریف دربارهٔ اجزا به طور گروهی بیان کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

جدول ۱ (مرحلهٔ اول)

موضوع	معلم	فراگیران
نهاد یا گروه نهادی	کلمه یا گروهی از کلمات که صاحب خبر یا پذیرنده حالتی است و شخص و شمار فعل را معلوم می‌کند.	چیزی یا کسی که دربارهٔ آن سخن می‌گوییم یا خبری می‌دهیم./ انجام‌دهنده کار را نهاد گویند.
متمم یا گروه متممی	متمم کلمه یا گروهی است که ظرفیت هسته را تکمیل می‌کند. این هسته ممکن است فعل، اسم، صفت یا قید باشد.	اسمی که بعد از حروف اضافه می‌آید.
مفعول یا گروه مفعولی	کلمه یا یک گروه اسمی است که کاری روی آن انجام می‌شود و معنی جمله را کامل می‌کند.	کلمه‌ای که همراه «را» می‌آید.
مسند یا گروه مسندی	کلمه یا گروه کلماتی که حالتی را به نهاد نسبت می‌دهد.	کلمه‌ای که کنار فعل ربطی می‌آید.
فعل	فعل، هسته و اصلی‌ترین عنصر جمله است که در اثر همنشینی با اجزای دیگر کلام،	کلمه‌ای که معنی جمله را کامل می‌کند.

	تغییرات ساختاری و معنایی قابل‌توجهی پیدا می‌کند.	

مرحلهٔ دوم) قیاس مستقیم: برقراری ارتباط نهاد با دیگر واژه‌ها در جمله و تشخیص نهاد از بین انواع جملات درج شده در تخته.

جدول ۲ (مرحلهٔ دوم)

موضوع	معلم	فراگیران
نهاد یا گروه نهادی	اینها، هریک، کتاب و...	ستاره، خنده گل و ...
متمم یا گروه متممی	از موش، به دیوار و...	به مدرسه، با دوچرخه و...
مفعول یا گروه مفعولی	کتاب را، کیف را و...	کفش را، زمین را و...
مسند یا گروه مسندی	دکتر، گرم و...	سرد، دلاور، بیمار و...
فعل	می‌نویسم، می‌ترسد، است و ...	بود، خوابید، شنیدیم و...

مرحلهٔ سوم) قیاس شخصی: بیان جملاتی که سه‌جزئی هستند.

جدول ۳ (مرحلهٔ سوم)

موضوع	معلم	فراگیران
نهاد یا گروه نهادی	هر یک جمله‌ای می‌گفت. این‌ها گل‌های مصنوعی هستند.	خنده گل زیبا است. کتاب را خواندم.
متمم یا گروه متممی	من به شما می‌بالم.	من از موش می‌ترسم.
مفعول یا گروه مفعولی	دیروز خریده بودم. (مفعول محذوف)	من زمین را دوست دارم. او این دیوار را ساخت.
مسند یا گروه مسندی	او دکتر خوبی است. اشعار نیما یوشیج نمادین است.	برادرم بیمار بود. آب سرد شد.
فعل	صدای باد، آسمان را می‌لرزاند.	ما خبرها را شنیدیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مرحلهٔ چهارم) قیاس تعارض: انتخاب جملاتی که به‌ظاهر سه‌جزئی هستند؛ ولی در اصل سه‌جزئی نیستند.

جدول ٤ (مرحلهٔ چهارم)

موضوع	معلم	فراگیران
نهاد یا گروه نهادی	آن‌ها با من به مدرسه می‌روند.	کتاب را روی میز گذاشتم.
متمم یا گروه متممی	ستاره‌ها در آسمان می‌درخشند.	خواهرم به مدرسه رفت.
مفعول یا گروه مفعولی	من از بازار کفش را خریدم.	من به خواهرم کفش را دادم.
مسند یا گروه مسندی	اینجا کتاب است.	کودکان در خانه هستند.
فعل	روی شن‌های ساحل خوابید.	پرنده از روی دیوار پرید. از پله‌ها پایین رفتم.

مرحلهٔ پنجم) قیاس مستقیم مجدد: بیان استنباط باتوجه به دلایل اصلی و قیاس‌ها در خصوص جملات سه‌جزئی توسط فراگیران (مرحله تشخیص انواع متمم‌ها و اینکه متمم فعلی جزو اصلی جملات سه‌جزئی است درحالی‌که متمم قیدی این‌گونه نیست. هم چنین معانی افعال و کاربرد آن‌ها در جملات سه‌جزئی مانند اگر «است» و «بود» در معنی «وجود داشتن» و «شد» در معنی «سپری شدن، رفتن» و «گشت» و «گردید» در معنی «چرخیدن، گردش کردن و جست‌وجو کردن» باشد، فعل اسنادی نیستند. نهاد یا متمم فعلی و مفعول در صورت محذوف بودن، باز در شمار اجزای اصلی جمله هستند.)

جدول ۵ (مرحلهٔ پنجم)

موضوع	معلم	فراگیران
نهاد یا گروه نهادی	–	کتاب را روی میز گذاشتم: ۳ جزئی با مفعول
متمم یا گروه متممی	–	خواهرم به مدرسه رفت: ۲ جزئی
مفعول یا گروه مفعولی	–	من به خواهرم کفش را دادم: ۳ جزئی با مفعول
مسند یا گروه مسندی	–	کودکان در خانه هستند: ۲ جزئی
فعل	–	پرنده از روی دیوار پرید: ۲ جزئی از پله‌ها پایین رفتم: ۲ جزئی یک نفر جلو آمد: ۲ جزئی

مرحلهٔ ششم) نگارش مستقل جملات سه‌جزئی توسط معلم و فراگیران باتوجه‌به موضوع و قیاس‌ها و با بهره‌مندی از واژه‌های به‌کاررفته در بحث.

جدول ٦

موضوع	معلم	فراگیران
نهاد یا گروه نهادی	رئیس بیمارستان اوست.	این صدای همان گربه است.
متمم یا گروه متممی	او به مبارزات خود می‌بالد.	من از بلندی نمی‌ترسم.
مفعول یا گروه مفعولی	دیروز تصویر یک پیرمرد را کشید.	اشعار زیادی را خوانده است.
مسند یا گروه مسندی	هدف او ارتقای سلامت مردم بود.	او سرآمد پیامبران است.
فعل	وسایل اتاقش را به زیبایی چید.	تا لحظه مرگ نام تو را می‌گفت.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴

۵. بدیعه‌پردازی، روشی برای بهبود توانایی گفتاری فراگیران

این روش محرک اصلی و مستقیم برای تفکّر خلاّق همراه با اثرات جانبی کار و مطالعهٔ مشترک و ایجاد ارتباط بین فراگیران است که به‌صورت: طرح، عمل، مشاهده و تامّل نمود پیدا می‌کند. نتایج و تبعات بدیعه‌پردازی در گفتار به شرح زیر است:

۱-ایجاد رفاقت و همکاری فراگیران و کسب دانش و یادگیری فعال، ضمن انجام کارهای گروهی

۲-بروز خلاقیّت در انجام امور روزمره و توسعهٔ مهارت‌های لازم توسط فراگیران

۳-توصیف ایده‌های خلاقانه در انجام کارهای عادی و افزایش بهره‌وری از آن‌ها

٤-بهبود توانایی گفتاری فراگیران

٤. پیشینهٔ پژوهش

در کشور ما در زمینه اثربخشی روش بدیعه‌پردازی و روش‌های رایج در آموزش دستور زبان، تحقیقات چندانی صورت نگرفته است، اما نمونه فراوانی از پژوهش‌های صاحب‌نظران در مورد آموزش دستور زبان فارسی موجود است که به چند نمونه از این پژوهش‌ها اشاره می‌گردد.

جهان‌دیده و همکاران (١٤٠٠). در مقالهٔ «مقایسه اثربخشی آموزش به روش استقرایی، بدیعه‌پردازی و سنتی بر میزان خلاقیّت دانش‌آموزان» پیشنهاد می‌دهند؛ معلمان روش‌های تدریس فعال (استقرایی، کاوشگری، همیاری و بدیعه‌پردازی) را جهت رشد و پرورش خلاقیت دانش‌آموزان مورد استفاده قرار دهند و نیز جهت افزایش خلاقیت دانش‌آموزان نقش معلم بازتعریف شده و از رهبری به هدایتگری تغییر یابد.

مهرجو و همکاران (١٣٩٩). در مقالهٔ «مطالعه و تبیین معرفت‌شناختی الگوی تدریس بدیعه‌پردازی در راهبردی‌های یاددهی و یادگیری» به اثرات مثبت الگوی تدریس بدیعه‌پردازی پرداخته‌اند.

مددی (١٣٩٥). در تحقیق خود با عنوان «بررسی تأثیر به‌کارگیری روش تدریس بدیعه‌پردازی بر افزایش میزان خلاقیت دانش‌آموزان، استفاده از الگوی تدریس بدیعه‌پردازی» به این نتیجه رسیده است که این روش می‌تواند در افزایش خلاقیت دانش‌آموزان مؤثر باشد.

مرادی و همکاران (١٣٩٥). در مقالهٔ «بررسی تأثیر روش تدریس بدیعه‌پردازی بر خلاقیّت و یادگیری» پیشنهاد می‌دهند که معلمان برای آموزش یادگیرندگان از روش تدریس بدیعه‌پردازی که برای ایجاد نوآوری تدوین شده است، استفاده نمایند.

کدخدایی و همکاران (١٣٩٤). در مقالهٔ «مقایسه آموزش به روش بدیعه‌پردازی و روش سخنرانی بر افزایش خلاقیت دانش‌آموزان دختر و پسر پایه سوم ابتدایی زرین‌شهر» چنین آورده‌اند: «نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل کوواریانس نشان داد که بین میانگین نمرات آزمون خلاقیت در مرحله پیش‌آزمون و پس‌آزمون در گروه‌های آزمایشی و کنترل، تفاوت معناداری وجود داشت. همچنین بین افزایش نمره خلاقیت دانش‌آموزان پسر و دانش‌آموزان دختر در مؤلفه‌های سیالی، انعطاف، اصالت و نمره کل خلاقیت تفاوت معنادار مشاهده گردید.»

معروفی و همکاران (١٣٩٤). در تحقیقی با عنوان «تأثیر روش تدریس بدیعه‌پردازی بر پرورش خلّاقیّت دانش‌آموزان پایهٔ پنجم ابتدایی» معتقدند میزان توانایی ابتکار و بسط دانش‌آموزان آموزش‌دیده با روش بدیعه‌پردازی به طور معنی‌داری بالاتر از دانش‌آموزان با روش سنتی است؛ ولی تفاوت بین میزان سیالی و انعطاف‌پذیری دانش‌آموزان دو گروه معنی‌دار نیست.

درزی‌مندی و همکاران (١٣٩٣). در تحقیق خود با عنوان «تأثیر تدریس به روش بدیعه‌پردازی بر افزایش خلاقیت و پیشرفت تحصیلی درس تعلیمات اجتماعی» برتری روش تدریس بدیعه‌پردازی در افزایش میزان مؤلفه‌های خلاقیّت (سیّالی، ابتکار، بسط و انعطاف‌پذیری) را نسبت به روش سنتی ثابت کرده‌اند.

قوشلی (١٣٨٤). در پایان‌نامه خود «مقایسه تأثیر روش تدریس بدیعه‌پردازی با روش سنتی بر خلاقیت نو عمومی و نوشتاری دانش‌آموزان پسر کلاس پنجم ابتدایی شهرستان گرگان» تجزیه و تحلیل نهایی نتایج را چنین نشان داده است: به‌کارگیری روش بدیعه‌پردازی در رشد خلاقیت نوشتاری و خلاقیت عمومی دانش‌آموزان تأثیر بسزایی دارد.

www.anjomanfarsi.ir

اوجی نژاد (۱۳۸٦). در تحقیق خود تحت عنوان «بررسی تأثیر الگوی تدریس بدیعه‌پردازی بر پرورش خلاقیت دانش‌آموزان در درس انشا در مدارس راهنمایی شیراز» به این نتیجه رسید که به‌کارگیری الگوی تدریس بدیعه‌پردازی موجب رشد و گسترش خلاقیت دانش‌آموزان می‌شود.

۵. روش تحقیق

این تحقیق به لحاظ ماهیت موضوع، اهداف و فرضیه‌های آن، نیمه‌تجربی است و در زمرهٔ طرح‌های پیش‌آزمون - پس‌آزمون با گروه گواه قرار دارد. براساس این طرح، دو گروه در معرض متغیرهای مستقل قرار می‌گیرند. پیش‌آزمون برای هر دو گروه آزمایش و گواه اجرا می‌شود و پس از اجرای طرح، پس‌آزمون برای دو گروه اجرا می‌گردد.

گروه‌ها	پیش‌آزمون	متغیر مستقل	پس‌آزمون
آزمایش	+	روشِ آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی	+
کنترل	+	-	+

۵-۱. جامعهٔ آماری

جامعه آماری عبارت است از مجموعه کاملی از افراد یا عناصر با ویژگی مشترک که پژوهش دربارهٔ آن‌ها انجام می‌گیرد. جامعه آماری این پژوهش شامل کلیه دانش‌آموزان مدارس دخترانه دوره دوم متوسطه ناحیه ۳ تبریز در سال تحصیلی ۱٤۰۱-۱٤۰۰ که براساس آمار اعلامی ناحیه سه آموزش و پرورش تبریز به تعداد ۳۰۰۰ نفر بودند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

۵-۲. حجم نمونه

حجم نمونه متشکل از ٦۰ نفر دانش‌آموز دختر پایه دوازدهم متوسطه بود که ۳۰ نفر آن‌ها در گروه آزمایش و ۳۰ نفر بعدی در گروه کنترل یا گواه قرار داشتند. روش نمونه‌گیری به‌صورت نمونه در دسترس و ابزارهای اندازه‌گیری به کاررفته در پژوهش شامل آزمون پیشرفت تحصیلی در درس دستور زبان فارسی به شیوه بدیعه‌پردازی جهت اندازه‌گیری میزان توانش گفتاری بود. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها با استفاده از آزمون آماری تحلیل کوواریانس در نرم‌افزار spss انجام‌گرفته است.

www.aramanfarsi.ir

۵-۳. روش اجرای پژوهش

قبل از شروع آزمون از هر دو گروه کنترل و آزمایش، پیش‌آزمون یادگیری و خلاقیّت به عمل آمد و هر دو گروه توسط پرسش‌نامه (پیش‌آزمون و پس‌آزمون) محقق‌ساز مورد سنجش قرار گرفتند. گروه کنترل با استفاده از روش تدریس سنّتی آموزش دیدند و گروه آزمایش در طی ٤ جلسهٔ ۹۰ دقیقه‌ای با استفاده از اجرای طرح مبتنی بر الگوی یادگیری بدیعه‌پردازی (شامل توصیف شرایط موجود، قیاس مستقیم، قیاس شخصی، قیاس مجدد مستقیم، نگارش مستقل) مورد آموزش قرار گرفتند. سپس از هر دو گروه در زمینه خلاقیّت آزمون به عمل آمد. مدت‌زمان اجرا در این پژوهش چهار هفته و ابزار اندازه‌گیری در پژوهش، آزمون محقق ساخته و برگه‌های نگارشی دانش‌آموزان پایه دوازدهم است.

این پژوهش در نیم‌سال دوم تحصیلی ۱٤۰۰ بر روی فراگیران براساس درس‌های: ۱- خاطره نگاری ۲: نثر ادبی از مجموع شش درس ارائه شده در کتاب نگارش پایه دوازدهم، به روش بدیعه‌پردازی آموزش و اجرا گردید. ابتدا برای سنجش یادگیری فراگیران، پرسش‌نامه‌ای حاوی سؤالاتی از محتوای کتاب باتوجه به موضوع و هدف به دانش‌آموزان ارائه گردید. پیش‌آزمون شامل ۳۰ سؤال تستی با پاسخ‌های پنج‌گزینه‌ای «خیلی کم»، «کم»، «متوسط»، «زیاد» و «خیلی زیاد» جهت تعیین تأثیر مؤلفهٔ آموزش به شیوه بدیعه‌پردازی بر میزان تأثیر توانایی گفتاری دو گروه از فراگیران بود. پس‌آزمون نیز شامل ۳۰ سؤال تستی بود. همچنین پس از گذشت ٤ هفته از زمان اجرای پس‌آزمون روی دانش‌آموزان اجرا گردید.

جدول ۷. خلاصه‌ای از مداخلهٔ آموزش روش بدیعه‌پردازی ارائه شده به گروه آزمایش

جلسه	موضوع آموزش	کتاب	هدف
جلسه اول	دستور زبان فارسی	-	آموزش مبانی دستور زبان، قسمت نحو (اسم، فعل، حرف، قید وگروه‌های اسمی)
جلسه دوم	دستور زبان فارسی	-	آموزش دستور زبان (جملات چند جزئی)
جلسه سوم	خاطره نگاری	نگارش ۳ پایه دوازدهم	تقویت تفکّر و خلاقیت با خاطره نگاری
جلسه چهارم	نثر ادبی	نگارش ۳ پایه دوازدهم	تقویت مهارت نگارشی و گفتاری با بهره‌مندی از آرایه‌های ادبی

جدول ۸. خلاصه‌ای از مداخله آموزشی روش بدیعه‌پردازی در آموزش دستور زبان فارسی به گروه آزمایش

	موضوع آموزش	روش	هدف از محتوای آموزشی
جلسهٔ اول	دستور زبان فارسی آموزش مبانی دستور زبان، قسمت نحو (اسم، فعل، حرف، قید و...)	بدیعه‌پردازی	۱-توصیف شرایط موجود: ارائه تعریف برای اجزای کلام: اسم، فعل، صفت، حرف، قید و ... ایجاد رغبت برای توصیف به گونه‌ای که فراگیران یک تعریف دربارهٔ اجزا به طور گروهی بیان کنند. ۲- قیاس مستقیم: شناخت نقش دستوری واژه‌ها و آشنایی با رابطه هم‌نشینی گروه‌های اسمی در جمله. ۳- قیاس شخصی: بیان مثال دربارهٔ هرکدام از اجزا توسط معلم و فراگیران. ٤- قیاس تعارض: بیان جملات ساده و مرکب. گروه‌های اسمی و فعلی. ۵- قیاس مستقیم مجدد: بیان استنباط باتوجه‌به دلایل اصلی و قیاس‌ها در خصوص تعیین اجزای اصلی جمله. ٦-نگارش و بیان جمله‌های دستورمند توسط فراگیران.
	موضوع آموزش	روش	هدف از محتوای آموزشی
			۱-توصیف شرایط موجود: ارائه تعریف برای نقش دستوری اجزای کلام، اجزای گروه‌های اسمی و جملات چند جزئی،

یازدهمین همایش ... داد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

جلسه دوم	دستور زبان فارسی جملات چند جزئی، گروه‌های اسمی و...	بدیعه‌پردازی	ایجاد رغبت برای توصیف به‌گونه‌ای که فراگیران یک تعریف دربارهٔ نقش دستوری اجزای جمله و اجزای گروه‌های اسمی به طور گروهی بیان کنند. ۲ -قیاس مستقیم: شناخت نقش دستوری واژه‌ها، آشنایی با اجزای گروه‌های اسمی. ۳ -قیاس شخصی: بیان مثال دربارهٔ هرکدام از اجزای جملات و اجزای گروه‌های اسمی. ٤ -قیاس تعارض: بیان جملات چند جزئی و بیان چند گروه اسمی. ۵ -قیاس مستقیم مجدد: بیان استنباط باتوجه‌به دلایل اصلی و قیاس‌ها در خصوص تعیین اجزای اصلی جملات چند جزئی و گروه‌های اسمی ٦-نگارش و بیان دقیق جملات چند جزئی و گروه‌های اسمی و رسم نمودار درختی توسط فراگیران.

اطلاعات گردآوری شده مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. تحلیل‌ها در دو قسمت آمار توصیفی و آمار استنباطی ارائه گردیده است. در قسمت آمار توصیفی، توصیفی کلی از متغیرهای تحقیق انجام‌گرفته و در قسمت آمار استنباطی، ابتدا توزیع نمرات متغیرها بررسی شده و پس از آن به آزمون فرضیات تحقیق پرداخته شده است.

۵ ـ ٤. آمار توصیفی

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

شاخص‌های توصیفی متغیرهای تحقیق:

برای متغیرهای تحقیق، میانگین، انحراف معیار، چولگی، کشیدگی، مینیمم و ماکزیمم محاسبه شده است.

جدول۹. جدول شاخص‌های توصیفی متغیرهای تحقیق

www.aparmanfarsi.ir

متغیرها	گروه	تعداد	میانگین	انحراف استاندارد	چولگی	کشیدگی	مینیمم	ماکزیمم
توانش گفتاری پیش‌آزمون	آزمایش	۳۰	۲٤/۵۰	٤/٤٦	-۰/۱۵	-۰/۲۵	۱٤	۳۳
	کنترل	۳۰	۲٦/٤۳	٤/٦٦	-۰/۷٦	۰/٤۱	۱۵	۳٤
توانش گفتاری پس‌آزمون	آزمایش	۳۰	۲۹/۸۷	٤/۰۳	-۰/٤۱	-۰/۰۱	۲۰	۳۷
	کنترل	۳۰	۲۷/۱۳	۵/۰۸	-۰/۲۸	-۰/٦۳	۱۷	۳٦

جدول نشان می‌دهد که میانگین میزان توانش گفتاری در پیش‌آزمون در گروه آزمایش برابر ۲٤/۵۰ و در گروه کنترل برابر ۲٦/٤۳ است. میانگین میزان توانش گفتاری در پس‌آزمون در گروه آزمایش برابر ۲۹/۸۷ و در گروه کنترل برابر ۲۷/۱۳ است.

۵ ـ ۵. آمار استنباطی

بررسی نرمال بودن توزیع متغیرها:

برای بررسی نرمال بودن توزیع متغیرها از آزمون کولموگروف-اسمیرنوف استفاده شده است. فرض صفر در این آزمون نرمال بودن توزیع متغیرهای مورد مطالعه است. اگر سطح معنی‌داری آزمون بزرگ‌تر از ۰/۰۵ باشد فرض صفر تأیید شده و نتیجه می‌گیریم که توزیع متغیر موردنظر نرمال است.

جدول ۱۰. نتایج آزمون کولموگروف-اسمیرنوف برای بررسی نرمال بودن توزیع متغیرها

	تعداد	آماره Z کولموگروف- اسمیرنوف	سطح معنی‌داری
توانش گفتاری پیش‌آزمون	۶۰	۰/۷۰۷	۰/۶۹۹
توانش گفتاری پس‌آزمون	۶۰	۰/۸۴۱	۰/۴۷۹

جدول نشان می‌دهد سطح معنی‌داری آزمون کولموگروف-اسمیرنوف برای تمام متغیرها بزرگ‌تر از ۰/۰۵ است. باتوجه به سطوح معنی‌داری به‌دست‌آمده نتیجه گرفته می‌شود که تمام متغیرها دارای توزیع نرمال هستند.

سؤال: آیا آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز تأثیر دارد؟

برای آزمون این سؤال، از تحلیل کوواریانس استفاده شده است. در تحلیل کوواریانس، نمرات به‌دست‌آمده در قبل از عمل آزمایشی تعدیل شده و نمرات پس‌آزمون در دو گروه کنترل و آزمایش مقایسه می‌شود. هر تغییری که در دو گروه مشاهده شود، مربوط به عمل آزمایشی خواهد بود.

تحلیل کوواریانس دارای پیش‌فرض‌هایی است که مهم‌ترین آن‌ها نرمال بودن توزیع متغیر وابسته، همگنی شیب رگرسیون‌ها و همگنی خطای واریانس متغیر وابسته در گروه‌ها است.

توزیع متغیرها در جدول بررسی شده و نتایج حاکی از نرمال بودن توزیع توانش گفتاری است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

فرض همگنی شیب رگرسیون‌ها با استفاده از اثر متقابل گروه و پیش‌آزمون بررسی شده و نتایج در جدول ۱۱ ارائه شده است.

جدول ۱۱. نتایج فرض همگنی شیب رگرسیون‌ها برای توانش گفتاری در دو گروه آزمایش و کنترل

منبع تغییر	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	مقدار F	سطح معنی‌داری
اثر گروه*پیش‌آزمون	۱۱/۵۷۶	۱	۱۱/۵۷۶	۲/۲۰۸	۰/۱۴۳
خطا	۲۹۳/۶۳	۵۶	۵/۲۴۳		

باتوجه‌به جدول ملاحظه می‌گردد که سطح معنی‌داری اثر گروه*پیش‌آزمون برابر ۰/۱۴ است. باتوجه به اینکه این مقدار بزرگ‌تر از ۰/۰۵ است، نتیجه گرفته می‌شود که فرض همگنی شیب رگرسیون‌ها تأیید می‌شود.

برابری خطای واریانس متغیر وابسته در گروه‌ها با استفاده از آزمون لوین بررسی و نتایج در جدول ۱۲ ارائه شده است.

جدول ۱۲. آزمون لون برای برابری خطای واریانس توانش گفتاری در دو گروه آزمایش و کنترل

مقدار F	درجه آزادی ۱	درجه آزادی ۲	سطح معنی‌داری
۰/۸۵۸	۱	۵۸	۰/۳۵۸

باتوجه‌به جدول ملاحظه می‌گردد که سطح معنی‌داری آزمون لوین برابر ۰/۳۵۸ است. باتوجه به بزرگ‌تر بودن سطح معنی‌داری از ۰/۰۵ نتیجه گرفته می‌شود که خطای واریانس متغیر وابسته در گروه‌ها همگن است.

لذا پیش شروط تحلیل کوواریانس برقرار است و می‌توان از نتایج آن استفاده نمود.

نتایج تحلیل کوواریانس در جدول ۱۳ ارائه شده است.

جدول ۱۳. نتایج آزمون تحلیل کوواریانس برای بررسی تفاوت توانش گفتاری در پس‌آزمون در دو گروه آزمایش و کنترل

منبع تغییر	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	مقدار F	سطح معنی‌داری	مجذور اتا
اثر پیش‌آزمون	۹۱۵/۷۲۸	۱	۹۱۵/۷۲۸	۱۷۱/۰۲۱	۰/۰۰۱	۰/۷۵
اثر گروه	۲۷۹/۷۰۸	۱	۲۷۹/۷۰۸	۵۲/۲۳۸	۰/۰۰۱	۰/٤۷۸
خطا	۳۰۵/۲۰۵	۵۷	۵/۳۵٤			
کل	۵۰۰٦۸	٦۰				

باتوجه‌به جدول ملاحظه می‌شود که اثر گروه در سطح احتمال ۹۹ درصد معنی‌دار است (p = ۰/۰۰۱، ۰/٤۸ = مجذور اتا، F = ۵۲/۲٤)؛ یعنی پس از تعدیل نمرات پیش‌آزمون، میزان توانش گفتاری در پس‌آزمون در گروه کنترل و گروه آزمایش دارای تفاوت معنی‌داری است.

جدول ۱٤. میانگین تعدیل شده توانش گفتاری

گروه	تعداد	میانگین تعدیل شده	خطای معیار
آزمایش	۳۰	۳۰/۷۰۹	۰/٤۲۷
کنترل	۳۰	۲٦/۲۹۱	۰/٤۲۷

براساس جدول میانگین‌های تعدیل شده حاکی است که میزان توانش گفتاری در گروه آزمایش (m = ۳۰/۷۱) به طور معنی‌داری بیشتر از گروه کنترل (m = ۲٦/۲۹) است؛ بنابراین نتیجه گرفته می‌شود که آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر افزایش توانش گفتاری دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز مثبت معنی‌داری دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

٦. نتیجه‌گیری

در این تحقیق دو سؤال پژوهشی مطرح بود؛

۱. آیا آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز تأثیر دارد؟

۲. آیا آموزش دستور زبان فارسی و نگارش به روش بدیعه‌پردازی بر میزان انگیزش پیشرفت تحصیلی دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز تأثیر دارد؟

در پاسخ به فرضیه اول که بین آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز تأثیر دارد؛ تجزیه و تحلیل یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که باتوجه به داده‌های جدول۹/٤. میانگین توانش گفتاری فراگیران گروه آموزش‌دیده بدیعه‌پردازی از میانگین نمرات میزان یادگیری دانش‌آموزان گروه آموزش‌دیده سنتی بیشتر است.

این نتایج با تحقیقات قوشلی (۱۳۸٤)، اوجی نژاد (۱۳۸٦) هم سو است. قوشلی (۱۳۸٤). در پایان‌نامه خود تأثیر روش آموزش بدیعه‌پردازی و روش‌های رایج تدریس، تدریس انشا را بر خلاقیت نوشتاری و عمومی دانش‌آموزان، بررسی کرده و تجزیه‌وتحلیل

نهایی نتایج را چنین نشان داده است:۱- گروه آزمایش در مقایسه با گروه کنترل، رشد بیشتری در خلاقیت نوشتاری داشتند.۲- گروه آزمایش در مقایسه گورتله کنترل رشد بیشتری در خلاقیت عمومی داشتند و نتیجه نهایی آنکه به‌کارگیری روش بدیعه‌پردازی در رشد خلاقیت نوشتاری و خلاقیت عمومی دانش‌آموزان تأثیر بسزا دارد.

نتایج تحلیل کوواریانس در جدول ۹/٤. ارائه شده است. باتوجه‌به جدول ملاحظه می‌شود که اثر گروه در سطح احتمال ۹۹ درصد معنی‌دار است (p = ۰/۰۰۱، ۰/٤۸ = مجذور اتا، F = ۵۲/۲٤)؛ یعنی پس از تعدیل نمرات پیش‌آزمون، میزان توانش گفتاری در پس‌آزمون در گروه کنترل و گروه آزمایش دارای تفاوت معنی‌داری است. از طرفی میانگین‌های تعدیل شده حاکی است که میزان توانش گفتاری در گروه آزمایش (m = ۳۰/۷۱) به طور معنی‌داری بیشتر از گروه کنترل (m = ۲٦/۲۹) است؛ بنابراین نتیجه گرفته می‌شود که آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر افزایش توانش گفتاری دانش‌آموزان دختر دوره دوم متوسطه ناحیه سه تبریز مثبت معنی‌داری دارد.

این نتایج با تحقیقات کدخدایی (۱۳۹٤)، هم سو است. در مقالهٔ مقایسه آموزش به روش بدیعه‌پردازی و روش سخنرانی بر افزایش خلاقیت دانش‌آموزان دختر و پسر پایه سوم ابتدایی زرین‌شهر چنین آورده‌اند: «نتایج به‌دست‌آمده از تحلیل کوواریانس نشان داد که بین میانگین نمرات آزمون خلاقیت در مرحله پیش‌آزمون و پس‌آزمون در گروه‌های آزمایشی و کنترل تفاوت معناداری وجود داشت».

بنابراین نتایج تحقیق حاضر نشان داد که آموزش دستور زبان فارسی با روش بدیعه‌پردازی بر توانش گفتاری دانش‌آموزان مؤثر است و استنباط حاصل از بررسی نتایج تحقیق، بیانگر این است که بین دانش‌آموزان دو گروه (آموزش‌دیده به شیوه بدیعه‌پردازی با سایر الگوهای سنتی) از نظر میزان آموزش، تفاوت معنادار وجود دارد و دانش‌آموزانی که به شیوه بدیعه‌پردازی آموزش‌دیده‌اند، موفق‌تر از دانش‌آموزانی بودند که در درس نگارش با روش سنتی آموزش‌دیده‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

این یافته‌ها با نتایج به‌دست‌آمده از یافته‌های شیخ محسنی (۱۳۸٦) و مرادی (۱۳۹۵)، هم سو است. آنان در پژوهش خود به نقش به‌کارگیری روش تدریس بدیعه‌پردازی بر یادگیری و افزایش خلاقیت دانش‌آموزان تأکید دارند.

هم چنین، گانتر (۲۰۰٦)، ترینفنگر، سارتر و گروس (۲۰۰۷)، ایساکسن، پاکینو و تریفینگر (۲۰۰۸)، والکر (۲۰۰۹)، آسیش (۲۰۱۰)، طی پژوهش‌هایی ثابت کردند که تفاوت قابل‌توجهی بین اثربخشی روش بدیعه‌پردازی و روش سنّتی آموزش مهارت‌های زندگی در توسعهٔ توانایی ذهن خلاق دانش‌آموز وجود دارد.

یانگ چانگ (۲۰۰۹)، باتستینی (۲۰۱۲). پیشنهاد می‌کنند که حتماً از روش‌های خلّاق آموزشی در مدارس استفاده شود، زیرا آموزش بر شیوه بدیعه‌پردازی و درک اثربخشی آن بر یادگیری و یادداری افراد تأثیر فراوان دارد.

بنابراین براساس پژوهش‌های انجام‌گرفته، استفاده از الگوی تدریس بدیعه‌پردازی جهت دستیابی فراگیران به درک و فهم عمیق از موضوع آموزشی و قدرت پردازش و بازیابی اطلاعات، توصیه می‌گردد؛ زیرا فراگیرانی که به شیوه بدیعه‌پردازی آموزش‌دیده‌اند، در فرایند ایجاد انگیزه و تمایل به پیشرفت، موفق‌تر بوده‌اند؛ بنابراین انتظار می‌رود، معلمان نیز در تدریس خود از این شیوه استفاده نمایند و آموزش و پرورش نیز در اجرای این الگو یاریگر آن‌ها باشد.

منابع

- آقازاده، محرم (۱۳۹۲). ***راهنمای روش‌های نوین تدریس بر پایه پژوهش‌های مغز محوری، ساخت‌گرایی، یادگیری از طریق***

همیاری، فراشناخت، تهران: آیی.

- احمدی، غلامعلی (۱۳۹۰). «جایگاه آموزش و پژوهش در تحول بالندگی و کارآفرینی در کمیته امداد امام خمینی (ره)»، ***همایش کمیته امداد امام خمینی (ره)***، تهران: کمیته امداد امام خمینی.

- احقر، قدسی (۱۳۸۳). «تحلیل محتوای کتاب علوم‌تجربی پایه پنجم ابتدایی و تناسب آن با توان ذهنی دانش‌آموزان شهر تهران»، ***فصلنامه تعلیم‌وتربیت***، شمارهٔ ۸۰، صص ۷-۳۹.

- جویس، بروس؛ ویل، مارشا؛ کالهون، امیلی (۱۳۹٤). ***الگوهای جدید تدریس***، ترجمهٔ محمدرضا بهرنگی، تهران: کمال تربیت.

- حسینی، افضل السادات (۱۳۸۵). «الگوی رشد خلاقیت و کارایی آن در ایجاد مهارت تدریس خلاق در معلمان ابتدایی»، ***فصلنامه نوآوری‌های سال***، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۷۷-۲۰۱.

- شعبانی، حسن (۱۳۹۸). ***مهارت‌های آموزشی و پرورشی*** (روش‌ها و فنون تدریس)، ج ۱ تهران: سمت.

- مرعشی، حمید؛ خاوریان، نرگس (۱۳۹۷). «مقایسهٔ کارهای هوشیارسازی دستوری و برونداد مدیریت شده بر مهارت گفتاری زبان‌آموزان»، ***پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی***، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۱، فروردین، صص ۱۹۳-۲۱٦.

- نجفیان، آرزو (۱۳۹۱). «دستور زبان فارسی»، مندرج در ***دانشنامهٔ جهان اسلام***، زیر نظر غلامعلی حداد عادل، جلد ۱۷، حرف «د»، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، صص ٦۸۳-٦۸۹.

- Brown, H. D. (۲۰۰۸). Teaching by principles An interactive approach t Language pedagogy (۳rd ed.). White Plains, NY: Pearson Longman.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تبیین جهان پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی به مثابهٔ روشی در نقد ادبی

سارا نورافشان

چکیده

در این مقاله ضمن بحث در مورد فلسفه پدیدارشناسی، زمینه را برای تبیین بنیان‌های فکری و اندیشه‌های فلسفی مرلوپونتی فراهم کرده و مهم‌ترین پارادایم‌های فکری او تبیین خواهد شد. این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی، فلسفه پدیدارشناسی و مفاهیم فلسفی مرلوپونتی و نظام فکری او را به‌عنوان چارچوب نظری پژوهش، مورد تحلیل و واکاوی قرار خواهد داد و با تمرکز بر مفهوم «بدنمندی»، «سوژه-ابژه»، «بدن-ذهن»، «بدن-فضا»، «درهم‌تنیدگی بدنی»، «افق ادراکی»، «رابطهٔ پیشاشناختی سوژه با جهان پیرامونش»، «جهان زیسته»، «قصدیت»، «نسبت من و دیگری» و «بدن زیسته»، شیوه و رویکردی تحلیلی نسبت به چگونگی مواجهه با جهان‌بینی فلسفی یک هنرمند ارائه خواهد داد؛ بر این مبنا رویکرد و چارچوب نظری این پژوهش پدیدارشناسی به‌طور عام و پدیدارشناسی بدنمند موریس مرلوپونتی به‌طور خاص است. هدف این مقاله تبیین بنیان‌های فکری مرلوپونتی مبتنی بر فلسفه پدیدارشناسی می‌باشد و درصدد پاسخ به این سؤال است که چگونه می‌توان براساس مفاهیم پدیدارشناسی مرلوپونتی بستری مناسب برای مطالعه، تبیین و تحلیل مبانی نقد ادبی فراهم آورد؟ نتایج یافته‌ها مبتنی بر مفاهیم عنوان شده حاکی از آن است که فرایند ارتباط به‌واسطه مشارکت و تعامل پیوسته و مداوم و درهم‌تنیده تمام سوژه- ابژه‌ها به‌عنوان جزئی از موجودیت بلافصل جهان زیسته هستی پیدا می‌کند؛ امری که مبتنی بر تجربه زیسته من- دیگری و به‌واسطه حضور بلافصل آن‌ها در جهان زیسته تحقق می‌یابد؛ وضعیتی که به‌واسطه مواجه با دیگری ناشناخته و تعامل و ارتباط بدنمند با او محقق می‌شود؛ مواجهه‌ای که به‌واسطه ارتباط بین‌الاذهانی بین تمام سوژه- ابژه‌های حاضر در جهان زیسته معنا می‌شود؛ مسئله‌ای که صرفاً با زاویه‌دید پدیدارشناسی می‌توان با آن مواجهه شد.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی[۱]، مرلوپونتی[۲]، «بدنمندی[۳]»، «بدن زیسته[۴]»، «بدن-سوژه[۵]»، «تجربه زیسته[۶]»، «بین‌الاذهانی[۷]»، «بدن-ذهن[۸]»، «خود-دیگری[۱]»

۱. Phenomenology
۲. Maurice Ponty-Merleau
۳. Embodiment
٤. Lived Body
٥. Body - Subject
٦. Lived Experience
۷. Intersubjectivity
۸. Body/Mind

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

گفتمان علمی و نظام فلسفی غالب بر جهان غرب تا نیمه اول قرن بیستم بر نگرش‌های عقلانی و رویکردهای شناختی متأثر از آرای دکارت استوار بود و سوژه اندیشمند به‌مثابهٔ فاعل‌شناسا در مرکز توجه این رویکرد فکری قرار داشت؛ اکثر نظریه‌پردازان فلسفه مدرن مانند دکارت و متأثران از او بر این باور بودند که اصالت دادن به حواس، عواطف و بدنمندی انسان موجب تحریف دانش خواهد شد و تجربه انسانی را از ماهیت حقیقی آن دور خواهد ساخت. از منظر دکارت ذهن و خرد انسانی اصالت داشت و معتقد بود که دانش اصیل و حقیقی باید مستقل از فهم بدنمند و ادراک از طریق احساسات و عواطف باشد و برای فهم حقیقت چیزها، نباید به بدن و حواس بدنی متکی بود زیرا بدن و ادراکات بدنی، فاعل‌شناسا را از فهم حقیقت چیزها دور می‌سازد؛ بر مبنای این رویکرد دکارتی همواره ذهن و ادراک ذهنی بر بدن و ادراکات بدنمند برتری داشت و تنها راه دستیابی به شناخت و حقیقت چیزها، اصالت دادن به ادراک ذهنی بدون مداخله بدن بود.

در طی سال‌های اخیر و در نقد رویکرد شناخت‌گرا یکی از مهم‌ترین مباحثی که در کانون توجه پژوهشگران، نظریه‌پردازان و فیلسوفان برجسته قرارگرفته است، بهره‌گیری از رویکردها و نظریه‌های فلسفی و خصوصاً رویکرد پدیدارشناسی است. پدیدارشناسی علم مطالعه ادراک پدیده‌هاست و ادراک بدنمند در این رویکرد بسیار حائز اهمیت است. پدیدارشناسی، بستری را فراهم می‌کند که چرایی، چیستی و فهم سامان‌یافتهٔ پدیده‌ها را در پی دارد. پدیدارشناسی فعالانه تلاش می‌کند تا در برابر تحمیل غیرضروری نظریه یا طرح‌واره‌های از پیش تعیین‌شده در حوزه مطالعه مقاومت کند و تلاش می‌کند تا تأثیر این پیش‌فرض‌های نظری را در درک ماهیت موضوع موردمطالعه محدود کند. یکی از مهم‌ترین فیلسوفان پدیدارشناس که آرای او به طرز چشمگیری در موردتوجه قرارگرفته است «موریس مرلوپونتی» است. مرلوپونتی در نقد تفکر دکارتی معتقد است که اندیشمندی، خردمندی و اعتقاد به اینکه دانش، زاده تعقل است سوژه را از جهانی که در آن زیست می‌کند جدا کرده و نیاز به یک حرکت بازگشتی است، حرکتی که ما را به مبدأ و سرمنشأ تفکر بازگرداند. او دوگانگی «سوژه/ ابژه» دکارتی را درهم می‌شکند و بر وحدت «سوژه‌ـ ابژه» تأکید می‌کند و معتقد است که «سوژه‌ـ ابژه» یک وحدت است، نه یک دوگانگی؛ بنابراین در رویکرد فلسفی مرلوپونتی نمی‌توان بدن و جهان پیرامونش را به‌مثابه دو جزء جدا از یکدیگر تبیین نمود و نمی‌توان جامعه شناسنده حاضر را جدا از خود شناسنده در نظر گرفت. مرلوپونتی بر اهمیت ارتباط درهم تنیده سوژه‌ـ ابژه در ارتباطات تعاملی انسان تأکید می‌کند. از منظر او بدن است که نقطه اتصال و ارتباط بین دنیای درونی و دنیای بیرونی سوژه است. وضعیتی که به درهم‌تنیدگی ذهن و بدن منجر می‌شود.

مقاله حاضر بر آن است تا با تمرکز بر مفاهیم و آرای فلسفی مرلوپونتی و رویکرد فلسفی پدیدارشناسی شیوه و رویکرد تحلیلی نسبت به چگونگی مواجهه با متن ادبی را ارائه دهد. بر مبنای موارد عنوان‌شده استفاده کردن از پارادایم‌های فلسفی مرلوپونتی که ریشه در مفهوم بدن و بدنمندی دارد می‌توان در راستای تدوین و تبیین مفهومی جهان‌بینی فلسفی او کارگشا باشد. در این راستا می‌توان براساس مهم‌ترین آرای فلسفی مرلوپونتی نظیر «بدنمندی[۲]»، «بدن زیسته[۳]»، «بدنـ سوژه[۱]»، «تجربه زیسته[۲]»،

۱. Self/Other

۲. Embodiment

۳. Lived Body

«بین‌الاذهانی[۳]»، «بدن‌ـ سوژه[۴]»، «فضای زیسته[۵]»، «بدن‌ـ ذهن[۶]»، «خودـ دیگری[۷]»، «درهم‌تنیدگی[۸]» و «قصدیت[۹]» مشخصه‌های چندوجهی روابط «تعاملی‌ـ تکاملی» سوژه‌ـ ابژه در ارتباط با جهان زیسته را تحلیل کنیم.

۱ - ۱. پیشینه پژوهش

پدیدارشناسی مرلوپونتی تاکنون موضوع کتاب‌ها و پژوهش‌ها متعددی بوده است که از آن میان می‌توان به کتاب درآمدی بر اندیشه مرلوپونتی (۱۳۸۷)؛ کتاب مرلوپونتی، فلسفه و معنا (۱۳۸۷)؛ کتاب «پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی» (۱۳۸۹)؛ کتاب مرلوپونتی ستایشگر فلسفه (۱۳۹۱)؛ کتاب جهان ادراک (۱۳۹۱)؛ کتاب پدیدارشناسی ادراک (۱۳۹۷) و کتاب تجربه هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی (۱۳۹۷) اشاره کرد. از میان پایان‌نامه‌ها نیز می‌توان به پایان‌نامه «رویکرد مرلوپونتی به هنر نقاشی سزان» مینا نبئی، دانشگاه هنر (۱۳۸۵)؛ پایان‌نامه «تجربهٔ زیباشناختی در پرتو مفهوم سبک نزد مرلوپونتی»، مانی رشتی‌پور، دانشگاه هنر (۱۳۹۳) و پایان‌نامه «تجزیه‌وتحلیل پنج اثر نقاشی با توجه به رویکرد مرلوپونتی»، أسماء سبزکار، دانشگاه هنر (۱۳۹۰) اشاره کرد.

۲. پدیدارشناسی

۲ - ۱. پدیدارشناسی در لغت

پدیدارشناسی معادل واژه لاتین «Phenomenology» و از ریشه یونانی «Phainein» اخذشده است و به معنای خود را ظاهر ساختن است؛ به این اعتبار، «phenomenon» به معنای آن چیزی است که خود را ظاهر و آشکار می‌کند. (ریخته‌گران، ۱۳۸۹،۵) پدیده در فارسی معادل واژه «phenomenon» در انگلیسی است. در کتاب‌های لغت این واژه به معنای حادثه، عارضه، نمود، تجلی، پدیده و مواردی ازاین‌دست ترجمه‌شده است. از منظر لغوی اصطلاح «پدیدارشناسی» از به هم پیوستن واژهٔ «Phenomen» به معنای «پدیده» با واژهٔ «logy» به معنای «شناخت» تشکیل‌شده است. (Moran, ۲۰۰۲: ۲۲۸) دست‌کم از منظر واژگانی «پدیدارشناسی» به شکلی از تفکر اطلاق می‌شود که هدفش شناخت یا مطالعه پدیدارهاست. پدیدارشناسی را می‌توان به‌مثابهٔ روشی در نظر گرفت که توصیف و تبیین پدیده‌ها را از طریق مواجههٔ مستقیم با آن‌ها امکان‌پذیر می‌سازد.

واژه پدیدارشناسی نخستین بار توسط فردریش اوتینگر[۱۰] در سال ۱۷۲۱ در مفهومی دینی، یعنی «مطالعهٔ نظام الهی حاکم بر روابط چیزهای محسوس در جهان محسوسات» استفاده شد؛ یوهان هنریش لامبرت[۱۱] نیز یکی از اولین کسانی بود که از واژه

---

۱. Body – Subject
۲. Lived Experience
۳. Intersubjectivity
٤. Body–Subject
٥. Lived Space
٦. Body/Mind
۷. Self/Other
۸. Intertwining
۹. Intentionality
۱۰. Friedrich Christoph Oetinger
۱۱. Johann Heinrich Lambert

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

پدیدارشناسی در کتاب «ارغنون نو[۱]» استفاده کرده است. رابینسون[۲] نیز این اصطلاح را در «دانشنامهٔ بریتانیکا[۳]» بکار برد و آن را رویکرد فلسفی و علم مطالعه و بررسی پدیدارهای جهان عنوان کرد؛ کانت[٤] نیز از اصطلاح پدیدارشناسی برای تمایز میان مطالعهٔ اشیاء و حوادث، آن‌گونه که در تجربهٔ انسان ظاهر می‌شوند و آن‌گونه که در خود چیزها وجود دارند، استفاده کرد؛ اما هگل[۵] با کتاب «پدیدارشناسی روح[٦]» این اصطلاح را به‌طور قطعی وارد فلسفه کرد و آن را برای توصیف علمی که منجر به شناخت خودِ روح می‌شود، بکار برد؛ اما پدیدارشناسی توسط ادموند هوسرل، فیلسوف آلمانی به‌عنوان تفکری متمایز و مستقل از مکاتب گذشته بنیان نهاده شد و به یک فلسفه/روش توصیفی در اوایل سدهٔ بیستم تبدیل شد. هوسرل نخستین بار در کتاب «پژوهش‌های منطقی»، فلسفهٔ خود را پدیدارشناسی نامید و آن را «علم العلوم» دانست که در تکامل بعدی‌اش به «یگانه فلسفهٔ حقیقی و ممکن» تبدیل شد. (پازوکی، ۱۳۹۷: ۲۷-۲۸-۲۹)

۲-۲. تعریف پدیدارشناسی

همان گونه که از معنای لغوی «پدیدارشناسی» برمی‌آید، شناخت پدیدارها با ارجاع به مناسبات و زمینهٔ شکل‌گیری خود پدیده هدف این تفکر فلسفی است. «پدیدارشناسی[۷] همان‌طور که از نامش پیداست، پدیده‌ها[۸] را کاوش می‌کند؛ هر چیزی که مستقیماً توسط حواس[۹] درک می‌شود.» (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳٦) پدیدارشناسی علم مطالعه و ادراک پدیده‌هاست و بررسی پدیدارها در بافت و زمینه وجودی آن موجب می‌شود تا توصیف دقیق‌تری از پدیدهٔ موردنظر ارائه شود و به ادراک بی‌واسطه از آن پدیده دست پیدا کرد.

در باور کلی پدیدارشناسی به‌مثابهٔ رهیافتی توصیفی شناخته می‌شود و «با توصیف کردن سروکار دارد، نه با توضیح دادن و تحلیل کردن.» (Ponty-Merleau, ۲۰۱۲: xxi) پدیدارشناسی، بستری را فراهم می‌کند که به درک بی‌واسطه ماهیت پدیدارها و چرایی، چیستی و فهم سامان‌یافتهٔ آن‌ها منجر می‌شود؛ درست همان گونه که تجربه و زیست می‌شوند. از این منظر «پدیدارشناسی ساختارهای تجربه و آگاهی ما را» (Zarrilli, ۲۰۲۰: ۲۷٦) آن‌چنان‌که توسط سوژه تجربه می‌شود، بررسی می‌کنند.

پدیدارشناسی فعالانه تلاش می‌کند تا در برابر تحمیل غیرضروری نظریه یا طرح‌واره‌های از پیش تعیین‌شده در حوزه موضوع موردمطالعه مقاومت کند و تلاش می‌کند تا تأثیر این پیش‌فرض‌های نظری را در درک ماهیت موضوع کنار بگذارد. «یک تحقیق پدیدارشناسی به دنبال راهی است که موضوع مطالعه به‌خودی‌خود شرایط مطالعه را از خود آن ابژه کسب می‌کند.» (Grant and other, ۲۰۱۹: ۲٦) پدیدارشناس‌ها اعتقاددارند که پدیده موردنظر، صرف‌نظر از اینکه چه پدیده‌ای است، باید در بافت طبیعی آن

۱. Neues Organon
۲. Robinson
۳. Encyclopedia Britannica
٤. Immanuel Kant
۵. Georg Wilhelm Friedrich Hegel
٦. The Phenomenology Of Spirit
۷. Phenomenology
۸. Phenomena
۹. Senses

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

پدیده و از چشم‌انداز خود مشارکت‌کننده موردبررسی قرار بگیرد. درواقع پدیدارشناسی درک بی‌واسطه ماهیت چیزهاست درست به‌نحوی‌که ما آن‌ها را تجربه می‌کنیم.

بر مبنای وجوه مشترکی که از تعاریف متعدد آن برمی‌آید می‌توان گفت که پدیدارشناسی به هستی محض پدیدارها می‌پردازد؛ پدیدارشناسی، مطالعه و بررسی ماهیت پدیده‌هاست فارغ از هرگونه مداخله ذهن سوبژکتیویسم فاعل‌شناسا؛ پدیدارشناسی به‌منزلهٔ بروز و ظهور و موجودیت پیدا کردن از جانب خود پدیده است؛ در پدیدارشناسی تمامی پیش‌فرض‌هایی که به‌واسطه تفسیر ذهن سوبژکتیویسم فاعل‌شناسا پیرامون پدیده موردمطالعه استفاده‌شده است، حذف می‌شوند؛ شیوه تفکر پدیدارشناسانه تمامی مفاهیمی از قبیل فرهنگ، سنت، علم، تعاریف و مکاتب فلسفی و هر آنچه به پدیده موردبررسی الصاق شده است و فرصت مواجه محض با آن پدیده را از پژوهشگر می‌گیرد را فاقد اعتبار می‌داند. «هدف پدیدارشناسی بیان کردن این است که ماهیت پدیده چیست، به چه چیزی تعلق دارد و بر چه زمینه‌ای پدیدار می‌شود.» (Grant and other, ۲۰۱۹: ۲۳-۲۲) در تعریفی دیگر هدف اصلی پدیدارشناسی «چرخش منظر از انتزاع‌گرایی علمی (جهان‌عینی[۱]) به خود جهان، آن‌گونه که خود را در برابر سوژه مُدرِک آشکار می‌کند (جهان پدیداری[۲])» (Garner,۱۹۹٤: ٦) عنوان‌شده است. به‌عبارت‌دیگر رسیدن به مواجه محض با پدیده بدانسان که خود پدیده موجودیت خودش را نمایان می‌کند هدف پدیدارشناسی محسوب می‌شود. با این تفاسیر می‌توان این‌گونه استنباط کرد که پدیدارشناسی کشف معنای پدیده از دیدگاه پژوهشگر و درک مستقیم و بی‌واسطه او از پدیده‌ای است که آن را تجربه می‌کند و با آن مواجه می‌شود. ازاین‌رو رویکرد پدیدارشناسانه بیشتر از اینکه شواهدمحور (راستی‌آزمایی) باشد اکتشاف‌محور است.

با گسترش رویکرد پدیدارشناسی، چهار گرایش غالب از این رویکرد فلسفی مشتق شده‌اند؛

پدیدارشناسی واقع‌گرایانه[۳] توسط گروهی از فیلسوفان جوان در دانشگاه مونیخ به رهبری یوهانس داوبرت[٤] مطرح شد و پس‌ازآن توسط آدولف ریاناک[٥] به‌طور عمده در دانشگاه گتینگن[٦] جایی که هوسرل در آن تدریس می‌کرد، گسترش یافت. الکساندر پفاندر[۷]، هربرت اشپیگلبرگ[۸] و کارل شومان[۹] و باری اسمیت[۱۰] نسل‌های پی‌درپی پدیدارشناسی واقع‌گرایانه را رهبری کرده‌اند. پدیدارشناسی واقع‌گرایانه بر جست‌وجوی ذوات کلی انواع موضوعات گوناگون تأکید دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱. Objective World
۲. Phenomenal World
۳. Realistic Phenomenology
٤. Johannes Daubert
٥. Adolf Reinach
٦. Gottingen
۷. Alexander Pfander
۸. Herbert Spiegelberg
۹. Karl Schuhmann
۱۰. Barry Smith

پدیدارشناسی استعلایی[۱] توسط ادین زو اینر[۲] متأثر از آرای هوسرل گسترش یافت. اسکار بکر[۳]، آرون گارویسچ[۴] و الیزابت استروکر[۵] نسل‌های بعدی در پدیدارشناسی استعلایی به شمار می‌روند. پدیدارشناسی استعلایی با حذف نظریه غیرضروری یا طرح‌واره‌های از پیش تعیین‌شده در حوزه مطالعه، به تحلیل پدیدارها می‌پردازد.

پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی[۶] که از چهره‌های اصلی آن می‌توان به موریس مرلوپونتی[۷] و ژان‌پل سارتر[۸] و امانوئل لویناس[۹] اشاره کرد. پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی وجود انسان را به‌مثابهٔ وجودشناسی بنیادین به‌نقد می‌کشد؛ پدیدارشناسی وجودی معتقد است که تجربیات در خلأ رخ نمی‌دهد. آن‌ها در زمینه‌های مکانی، زمانی و فرهنگی ریشه‌دارند و آن‌ها دارای اعتبارات و ویژگی‌های بین فردی هستند.

پدیدارشناسی هرمنوتیک[۱۰] که بر طبق آن وجود انسان ماهیتی تفسیری دارد؛ اساس دو نحله اول پدیدارشناسانه نخست، آرای هوسرل است، اما دو نحله اخیر وامدار روشی است که در هستی و زمان هایدگر[۱۱] مطرح شد. (Embree,۱۹۹۷: ۵-۲)

همان‌طور که عنوان شد، حوزه خاص پدیدارشناسی و روش‌های آن در ابتدا توسط ادموند هوسرل (۱۸۵۹–۱۹۵۸) توسعه یافت. پدیدارشناسی هوسرل را می‌توان به‌عنوان نقطه اتصال بین مشاهدات علمی و تأکید بر اهمیت تجربه زیسته سوژه در جهان زیسته توصیف کرد. هوسرل استدلال می‌کند که با کنار گذاشتن تمام پیش‌فرض‌ها که به فرایند تجربه آگاهانه سمت‌وسو می‌دهد، می‌توانیم به یک تجربه پیشاانعکاسی از پدیده آن‌چنان‌که در جهان واقع هست، نزدیک شویم. مجموعه مطالعه‌های هوسرل چگونگی شکل‌گیری و ساختار تجربه را توصیف می‌کند. او بر درک اینکه چگونه آگاهی انواع مختلفی از تجربه‌ها را تشکیل می‌دهد و اینکه چگونه چیزی بر ما ظاهر می‌شود یا به تجربهٔ ما درمی‌آید، تمرکز کرد. هوسرل معتقد بود ما هرگز یک پدیده را کاملاً به‌یک‌باره درک نمی‌کنیم. (Morris, ۲۰۰۴: ۱۰۷) هوسرل پدیدارشناسی را «دانشی توصیفی و نافروکاهنده ناظر بر پدیدارها یا روش‌های پدیداری در حیات سوبژکتیو و میان‌ذهنی[۱۲] آگاهی می‌داند.» (Moran, ۲۰۰۲: ۲) هوسرل از طریق پدیدارشناسی متعالی خود در جست‌وجوی علمی دقیق بود که بتواند پایه‌ای محکم برای علم و فلسفه ایجاد کند. ازنظر او، هر اصطلاح، هر داوری و هر نظریه‌ای درنهایت بر تجربیات پیش از اعتباری بناشده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱. Constitutive Phenomenology
۲. Ideen Zu Einer
۳. Oskar Becker
۴. Aron Gurwitsch
۵. Elisabeth Stroker
۶. Existential Phenomenology
۷. Maurice Merleau - Ponty
۸. Jean-Paul Sartre
۹. Emmanuel Levinas
۱۰. Hermeneutical Phenomenology
۱۱. Martin Heidegger
۱۲. Intersubjective

پدیدارشناسی پس از هوسرل درنتیجهٔ نقدهایی که شاگردانش ازجمله ادیت اشتاین[۱] و رومن اینگاردن[۲] و نیز فیلسوفان هرمنوتیکی چون مارتین هایدگر و اگزیستانسیالیست‌هایی چون نیکولای هارتمن[۳]، گابریل مارسل[٤]، موریس مرلوپونتی، ژان‌پل سارتر[٥] و دیگر اندیشمندانی چون پل ریکور[٦]، ماکس شلر[۷]، امانوئل لویناس[۸] و ژاک دریدا[۹] به دیدگاه‌های هوسرل از پدیدارشناسی وارد کردند، گسترش یافت. به‌واسطهٔ این نقدها، پدیدارشناسی با تکثر مفهومی و رویکردی مواجه شد و در مسیرهای مختلفی ازجمله شناخت‌شناسانه[۱۰] یا توصیفی و هستی‌شناسانه[۱۱] یا تفسیری گسترش یافت؛ (اسپیگلبرگ، ۱۳۹٦: ۳) مبتنی بر این نقدها، پدیدارشناسی هوسرل به‌طور قابل‌توجهی توسعه پیدا کرد و تجدیدنظرهای در اصول فکری هوسرل بنیان نهاده شد. مارتین هایدگر و موریس مرلوپونتی علیه ساختارهای آگاهی متعالی هوسرل واکنش نشان دادند. این پدیدارشناسان «اگزیستانسیال» معتقد بودند که هوسرل به مرز ایدئالیسم نزدیک شده است، زیرا هوسرل باوجود ایدهٔ تعلیق پیش‌فرض‌های ذهنی در مواجهه با پدیده‌ها، درنهایت آگاهی و ادراک را براساس بازتاب پدیدارها در ذهن میسر می‌دانست که به‌وسیله آن می‌توان تأثیرات حسی را تفسیر کرد و به آن‌ها معنا داد. هایدگر و مرلوپونتی این ایده را رد کردند و بر تجربه واقعی انسانی که در دنیای زندگی روزمره اتفاق می‌افتد تأکید کردند و معتقد بودند که قبل از تفکر و بازنمایی، همزیستی اولیه‌ای بین بدن و جهان وجود دارد که امکان ادراک را فراهم می‌کند.

هایدگر استدلال کرد که به‌جای انتساب معنا به جهان، ما در جهانی زیست می‌کنیم که از قبل پر از معنا است. هایدگر در سال ۱۹۲۷ در کتاب هستی و زمان استدلال کرد که آگاهی از جهان و هستی انسان جدا نیست. همچنین ازنظر مرلوپونتی، تفکر محصول ذهن بی‌جسم نیست که درجایی خارج از جهان مادی، فراتر از زمان و مکان قرار دارد، بلکه اندیشه بخشی از رابطه فعال بین انسان‌ها و دنیای آن‌هاست. تفکر جدا از بودن و عمل کردن اتفاق نمی‌افتد. بلکه ادراک به چگونگی ارتباط بدنمند سوژه‌ابژه‌های درهم‌تنیده در جهان و در یک ارتباط بین‌الاذهانی وابسته است. از منظر مرلوپونتی ما از طریق بدن خود جهان را تجربه و دیگران را شناسایی می‌کنیم و به‌وسیلهٔ دیگران شناسایی می‌شویم. مرلوپونتی، مفهوم «خود» را از سوژهٔ خودمدار دکارتی، به سوژهٔ بیناذهنی تغییر داد. درواقع رویکرد مرلوپونتی در پدیدارشناسی را می‌توان تلاشی در جهت برقراری اتحاد ذهن و بدن در رابطه‌ای درهم‌تنیده به شمار آورد. به‌زعم وی آگاهی و ادراک انسان را نمی‌توان با پیش‌فرض‌های شکل‌گرفته بر مبنای دوگانگی ذهن/بدن و سوژه/ابژه که نقش کلیدی بدن در کسب شناخت را نادیده می‌انگارد، موردبررسی قرارداد. آنچه مرلوپونتی در پی آن است درهم‌تنیدگی بدن،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱. Edith Stein
۲. Roman Ingarden
۳. Nicolai Hartmann
٤. Gabriel Marcel
٥. Jean-Paul Sartre
٦. Paul Ricoeur
۷. Max Ferdinand Scheler
۸. Emmanuel Levinas
۹. Jacques Derrida
۱۰. Epistemological
۱۱. Ontological

ذهن و ادراک است. به عقیدهٔ مرلوپونتی، در حقیقت همه اشکال تجربه و فهم بشری مبتنی بر جهت‌گیری بدنمند ما در جهان است.

پدیدارشناسی مستلزم آن است که روش ادراک و سیر تحقیق تا حد ممکن با توجه به نیازهای موضوع موردبررسی تعیین شود. هایدگر دراین‌باره معتقد است که بگذارید پدیده‌ها به همان روشی که خود را نمایان می‌کنند، دیده شوند. این عبارت هایدگر به معنای روش‌شناختی عینی «بازگشت به خود چیزها» است. هایدگر به تحصی از هوسرل «قصدیت[۱]» را همان چیزی می‌داند که آگاهی را مشخص می‌کند. مرلوپونتی نیز با استفاده از مفهوم «قصدیت» هوسرل و هایدگر و سارتر، قصدیت را به ساختاری از تعاملات بدنی با جهان تبدیل کرد و معتقد است که «قصدیت بدنمند» موجب ایجاد وحدت حواس[۲]، حساسیت[۳] و تحرک یا مهارت‌های حرکتی[۴] می‌شود. (Grant and other, ۲۰۱۹: ۲۵)

۲ـ۳. ذات پدیدارشناسی[۵]

تاریخ پدیدارشناسی مجموعه‌ای از گسیختگی‌ها، واژگونی‌ها، تغییر رویکردهای اساسی و بازتعریف‌های اساسی‌تر است. برخلاف بسیاری از تفکرات فلسفی معاصر، انگیزه اولیه‌ای که باعث شکل‌گیری پدیدارشناسی شد، نه به‌عنوان روشی برای توصیف اول‌شخص (صرفاً توصیف تجربی) و نه طرز تفکری یک‌جانبه (صرفاً توصیف عقلانی) اشاره دارد، بلکه یک ادعای فلسفی ریشه‌ای است که مبنای نظری جدیدی را در علوم غربی با وضوح فلسفی بیشتری پایه‌ریزی می‌کند. پدیدارشناسی از ابتدای پیدایش در تحقیقات، ذات‌گرایانه بود. ازاین‌رو پدیدارشناسی باید به بیان ناب و خالص منجر شود و به دنبال مفاهیم اساسی و قواعد حاکم بر ذات پدیده‌ها باشد؛ توصیف ذاتی که مستقیماً به‌واسطه شهود شناخته می‌شوند و ارتباطاتی که صرفاً ریشه در چنین ذاتی دارند. در اینجا ماهیت مستقیماً با شهود در ارتباط است و اهمیت پدیدارشناسی و هدف اصلی آن کشف چگونگی و بررسی ویژگی‌های خاص پدیده‌ها، ادراکات و شهود درونی است که ریشه در ذات و ماهیت پدیده‌ها دارد؛ بنابراین در پدیدارشناسی آنچه ضروری است چیزی نیست که ما احتمالاً با دقت و با استفاده از ابزارها و معیارها موردسنجش قرار می‌دهیم؛ بلکه آنچه ضروری است دیدگاهی است که در ابتدا می‌تواند زمینه ایجاد هر چیزی را فراهم کند. به‌عبارت‌دیگر هدف پدیدارشناسی بیان کردن این است که ماهیت پدیده چیست، به چه چیزی تعلق دارد و بر چه زمینه‌ای پدیدار می‌شود. (Grant and other, ۲۰۱۹: ۲۱-۲۲-۲۳)

سؤال اساسی در اینجا این است که پدیدارشناسی چیست و چه نیست؟ این سؤال همیشه بخشی از روند پدیدارشناسی بوده است. مرلوپونتی در مقدمه پدیدارشناسی ادراک تعریف واحدی برای پدیدارشناسی ارائه نمی‌دهد و صرفاً پدیدارشناسی را به‌جای یک آموزه یا روش، به‌عنوان یک «سبک تفکر[۶]» توصیف می‌کند. او عنوان کرد که پدیدارشناسی یک یادگیری مجدد در مورد

۱. Intentionality
۲. The Unity Of The Senses
۳. Sensibility
۴. Motility
۵. The Essences Of Phenomenology
۶. Style Of Thinking

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

چگونگی نگرش به جهان است تا مناسبات «ارتباطات زنده[۱]» را به‌واسطه تجربه کسب کنیم؛ بر این مبنا پدیدارشناسی یک فرایند تحقیق است که نه قصد دارد حقایقی ثابت و مطلق را مبنا قرار دهد و نه توصیف نهایی و کامل از ساختار و زمینه‌های جهان زیسته به ما ارائه کند؛ بلکه پدیدارشناسی به‌عنوان یک فرایند باز تحقیق قصد دارد تا توصیف کند که چگونه تجربه، ادراک و آگاهی فرد، همان‌طور که او با جهان، با همه پیچیدگی‌هایش ارتباط پیدا می‌کند، شکل می‌گیرد؛ فرایندی که از طریق تجربه و «آگاهی بدنمند» فرد در مواجه با پدیدارها در «جهان زیسته» شکل می‌گیرد. «پدیدارشناسی تلاش می‌کند تا حد امکان روشی را نشان دهد که چیزها برای اولین بار در تجربه حسی و بی‌واسطه ما شکل‌گرفته و به وجود می‌آیند.» (Abram, ۱۹۹۶: ۳۵) ورتز دراین‌باره اذعان می‌کند که پدیدارشناسی مجموعه‌ای ثابت از دانش نیست، بلکه یک روش اصلی تحقیق است که عموماً در معرض یافته‌ها، اصطلاحات و اصلاح شیوه‌های جدید به‌طور انعطاف‌پذیری سازگار است.[۲] زاریلی متأثر از ورتز معتقد است که پدیدارشناسی نه تلاشی برای ایجاد حقایق مطلق دارد و نه تلاشی برای ارائه «توصیف نهایی/کامل[۳]» از ساختار و زمینه‌های «جهان زیسته/زنده»، بلکه سعی در درک و بیان چگونگی شکل‌گیری تجربه، ادراک و آگاهی دارد و به دنبال بررسی «خصلت کیفی آنچه تجربه می‌شود، ابژه‌های تجربه[۴]» و همچنین «خصلت ذهنی خود فعالیت، کنش‌های تجربه کردن[۵]» است. (Zarrilli, ۲۰۲۰: ۱۰)

در یک عبارت کلی می‌توان این بحث را این‌گونه جمع‌بندی کرد که پدیدارشناسی می‌تواند روش بسیار مناسبی برای انجام تحقیقات عملی/تجربی باشد، زیرا از یک‌سو بر دامنه تجربیات فردی تأکید می‌کند (تجربیاتی که به‌واسطه مواجهه منحصربه‌فرد افراد با پدیدارها تا حد بسیار زیادی از یکدیگر متفاوت هستند)؛ ازسویی‌دیگر به دنبال روشی برای تفسیر و درک چگونگی این کثرت تجربه است؛ شیوه ادراکی که می‌کوشد تا سازوکارهای اساسی ادراک پدیدارها را کشف کنند.

۲ -٤. مفهوم پدیده و پدیدار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیماه ۱۴۰۲ - ۱ خرداد ۱۴۰۳

ریشهٔ واژه پدیده از واژهٔ یونانی «nous» اقتباس‌شده است و به معنای یک شیء یا یک جنبه و نمود[۶] شناخته‌شده از طریق حواس و نه از طریق تفکر است. (پرتوی، ۱۳۹۲: ۳۷) واژهٔ فارسی پدیده صورتی از واژه پارسی میانه « پددیدگ» است که از دو جزء «پد به معنای (به)»+«دیدَگ به معنای (دیده)» مشتق شده است و به معنای «دیدارپذیر» است. در فرهنگ معین و فرهنگ عمید نیز واژه پدیده به معنای آنچه مشاهده یا به‌وسیله حواس ادراک می‌شود، آمده است بر این مبنا «پدیده اشاره به چیزها یا تجاربی دارد که بر سوژه ظاهر می‌شود و می‌توان آن را تجربه کرد، هر شیء، رویداد، تجربه و موقعیتی که انسان بتواند آن را از طریق حواس مختلف خود بشناسد و یا در آن زیست کند، می‌تواند به‌مثابهٔ یک پدیده برای یک تحقیق پدیدارشناسانه باشد.» (Seamon, ۲۰۰۷: ۱۵۸)

www.aparmanfarsi.ir

۱. Living Relaions

۲. Wertz, Frederick J. ۲۰۱۵ "Phenomenology: Methods, Historical Development, And Applications In Psychology", In The Wiley Handbook Of Theoretical And Philosophical Psychology: Methods, Approaches And New Directions For Social Sciences, Eds. Jack Martin, Jeff Sugarman And Kathleen L. Slaney. Hoboken, Nj: John Wiley & Sons, ۸۵-۱۰۱.

۳. Final / Full Description

٤. The Qualitative Character Of What Is Experienced, The Objects Of Experience

٥. The Subjective Character Of The Activity Itself, The Acts Of Experiencing

٦. Aspect

مفهوم پدیده به هر چیز یا شیء دلالت دارد که از طریق تجربه زیسته و ادراک حسی چیزها در بستر و زمینه خاص و شرایط زیسته آن‌ها تفسیر می‌شود؛ به‌عبارت‌دیگر، پدیده به چیزی دلالت دارد که توسط «سوژه‌ـابژه» به‌صورت مشخص ادراک و در تجربه‌های بی‌واسطه او در بافت خود پدیده ظاهر می‌شود؛ بنابراین از دید پدیدارشناسان تأکید بر «تجربه زیسته»، «ادراک حسی» و همچنین زیستن در زمینه و بافت چیزها منجر به شناخت پدیده‌ها و بروز و نمود و تجلی آن‌ها می‌شود.

«پدیدار چیزی نیست جز آنچه بی‌واسطه برای آگاهی حاصل می‌شود و پدیدارشناسی واقعیت‌ها را براساس دریافت‌های مبتنی بر «شهود[۱]» و به‌واسطه آگاهی توصیف می‌کند.» (پیراویونک، ۱۳۸۹: ۱۶) بر این مبنا پدیدار به امری که می‌تواند موضوع تجربه باشد، یعنی هر چیزی که در زمان و مکان برای ما نمود عینی دارد، اطلاق می‌شود. پدیدار به معنای خاص، امر بی‌واسطه‌ای است که توسط ادراک حسی انسان دریافت می‌شود. اگر بتوانیم یک موضوع را بدون پیش‌فرض‌ها و مفاهیم و قالب‌های پیشین، همان گونه که خود را می‌نمایاند درک کنیم، در آن صورت است که به ادراک پدیدار یا خود موضوع نائل شده‌ایم.

۳. نظریات، مفاهیم و بنیان‌های فلسفی مرلوپونتی

۳-۱. زندگینامه موریس مرلوپونتی

موریس مرلوپونتی[۲] در سال ۱۹۰۸ در فرانسه به دنیا آمد. او در ۱۸ سالگی در یکی از معتبرترین آکادمی‌های آموزشی فرانسه یعنی اکول نرمال سوپریور[۳] پذیرفته شد و در سال ۱۹۳۰ درجه کارشناسی ارشد خود در رشته فلسفه را از این نهاد آموزشی دریافت کرد؛ در همین آکادمی بود که او با سارتر آشنا شد و به‌واسطه نظریات هوسرل و هایدگر به پدیدارشناسی سوق پیدا کرد؛ یک سال قبل از فارغ تحصیلی‌اش در سال ۱۹۲۹ مقاله‌ای در مورد فلوطین به نگارش درآورد و در همان سال جلسات سخنرانی هوسرل در دانشگاه سوربن که با عنوان تأملات دکارتی[۴] در فرانسه چاپ‌شده است، شرکت کرد. این مجموعه سخنرانی‌ها اولین زمینه‌های آشنایی مرلوپونتی با آرای فلسفی هوسرل را فراهم کرد؛ سپس بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۴ به مدت سه سال در دبیرستان‌های مختلفی در خارج از پاریس تدریس و در مرکز ملی تحقیقات فرانسه، مطالعاتش را بر روی ادراک و آرای هوسرل ادامه داد و در همین سال‌ها بود که به همکاری با نشریهٔ کاتولیکی چپ‌گرای اسپریت[۵] پرداخت؛ در آغاز جنگ جهانی دوم مرلوپونتی با درجه افسر به خدمت ارتش فرانسه درآمد و در دوران اشغال فرانسه به دست آلمان، ضمن مشارکت با گروه‌های مقاومت فرانسه همچنان به تدریس در پاریس نیز مشغول بود. او پس از اتمام جنگ، مجلهٔ اگزیستانسیالیستی سوسیالیسم و آزادی[۶] را به همراهی سارتر و سیمون دوبووار[۷] راه‌اندازی کرد اما در سال ۱۹۵۲ به‌واسطه اختلاف‌نظرهای سیاسی مکرری که با سارتر داشت، از هیئت تحریریهٔ این مجله کناره‌گیری نمود. مرلوپونتی در اواخر عمر کوتاه خود به کرسی روانشناسی کودک در دانشگاه سوربن منصوب شد و سپس در سال ۱۹۵۲ تا زمان

۱. Intuition
۲. Maurice Merleau-Ponty
۳. École Normale Supé rieure
۴. Cartesian Meditations
۵. Esprit
۶. Socialism And Liberty
۷. Simone De Beauvoir

مرگش کرسی فلسفه در کالج دو فرانس[۱] را از آن خود کرد. مرلوپونتی جوان‌ترین فردی بود که به این موقعیت دست‌یافت و تا زمان مرگ در این کرسی باقی ماند. او در ٤ می سال ۱۹٦۱ به دلیل نارسایی قلبی در سن ۵۳ سالگی درگذشت. (Landes, ۲۰۱۳: ۱-۷)

مرلوپونتی در مهم‌ترین اثرش یعنی «پدیدارشناسی ادراک حسی» که برگرفته از رسالهٔ دکتری اوست، «بدنمندی» را به‌عنوان مبنای فکری خود مورد واکاوی قرار می‌دهد و به این ایده بنیادین در دستگاه فلسفی خود می‌پردازد که ذهن و بدن از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند و در یک ارتباط و مشارکت درهم‌تنیده با یکدیگر و جهان قرار دارند. از مهم‌ترین آثاری که در دوران حیات مرلوپونتی به چاپ رسیده است می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ ساختار رفتار[۲] (۱۹٤۲)

ـ پدیدارشناسی ادراک حسی (۱۹٤۵)

ـ بشرانگاری و ترور[۳] (۱۹٤۷)

ـ معنا و بی‌معنا[٤] (۱۹٤۸)

ـ ماجراهای دیالکتیک[۵] (۱۹۵۵)

ـ نشانه‌ها[٦] (۱۹٦۰)

از مهم‌ترین آثاری که پس از مرگ مرلوپونتی به چاپ رسیده است می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ مرئی و نامرئی[۷] (۱۹٦٤)

ـ چشم و جان[۸] (۱۹٦٤)

ـ خلاصه درس‌های سوربن[۹] (۱۹٦۹)

ـ نثر جهان[۱۰] (۱۹٦۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۳ـ۲. بنیان‌های فلسفی پدیدارشناسانه مرلوپونتی به‌مثابهٔ چارچوبی در نقد ادبی

مبنای نظری و بن‌مایهٔ فکری شکل‌گیری آرای مرلوپونتی نظریات و دیدگاه‌های «ادموند هوسرل[۱۱]» است. هوسرل که اغلب او را «پدر پدیدارشناسی[۱۲]» می‌نامند، مطالعه خود را بر درک انسان‌ها از جهان پدیدار متمرکز کرد؛ (Loth, ۲۰۰۱: ۱۹) هوسرل در

۱. College De France
۲. The Structure Of Behaviour
۳. Humanism And Terror
٤. Sense And Non-Sense
۵. Anventures Of The Dialectic
٦. Signs
۷. Visible And Invisible
۸. Eye And Mind
۹. Resume Of The Course
۱۰. The Prose Of The World
۱۱. Edmund Husserl
۱۲. Father Of Phenomenology

واکنش به سنت فلسفی دکارتی، تمرکز خود را بر «جهان زیسته[۱]» قرارداد، یعنی جهان آن‌چنان‌که توسط یک فرد زیسته می‌شود؛ نه جهانی که مجزای از ناظر وجود دارد. این مفهوم فلسفی هوسرل در نظرات پدیدارشناسی مرلوپونتی طنین‌انداز شد. هوسرل قصد داشت فلسفه‌ای مبتنی بر تجربه بدون هیچ پیش‌فرض قبلی که دوگانگی سوژه/ابژه را از بین ببرد، توسعه دهد. او استدلال می‌کند که اگرچه دلایل فلسفی برای وجود مستقل اشیا ادراک‌شده از طریق حواس به‌طور غیرقابل‌تصوری دشوار است، بااین‌وجود انسان‌ها، صرف‌نظر از وضعیت نهایی هستی‌شناختی چیزها، دنیای خارجی را به‌واسطه فهم اشیاء تجربه می‌کنند. هوسرل معتقد است که ما باید بر بررسی ادراکات جسمانی[۲] که تجربیات و آگاهی ما از ایده‌ها، تصاویر، احساسات، اشیا و چیزهای دیگری را شکل می‌دهند، متمرکز شویم. (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳۷) شیوه پدیدارشناسی مرلوپونتی به‌نوعی ادامه‌دهنده و توسعه شیوه تفکری هوسرل است و بر مفاهیم «بدنمندی[۳]» و «ادراک[۴]» متمرکز است. «مرلوپونتی متأثر از نظریات هوسرل پدیدارشناسی را به کاوشی برای «تجربه بدنمند[۵]» تبدیل کرد.» (Loth, ۲۰۰۱: ۱۹)

مرلوپونتی معتقد است که اندیشمندی، خردمندی و اعتقاد به اینکه دانش زاده تعقل است ما را از دنیای ما جدا کرده و بنابراین نیاز به یک حرکت بازگشتی است، حرکتی که ما را به مبدأ و سرمنشأ تفکر بازگرداند. (Macann,۱۹۹۳: ۱۸۳) «پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی بدن را در مرکز فلسفه خویش قرار داده است و هیچ‌کس به‌اندازه مرلوپونتی از آغاز شروع مباحث فلسفی تاکنون این چین به «بدن زیسته[۶]» و تجربه به‌واسطه بدن تأکید نکرده و هیچ‌کس این‌قدر عمیق به مطالعه پیرامون «بدن زیسته» نپرداخته است.» (Morris, ۲۰۰٤: vii) مرلوپونتی معتقد است که ادراک و آگاهی از «تجربه زیسته» در جهان جدا نیست و ادراک مستقیماً با «بدن زیسته» ارتباط دارد؛ «بدن زیسته»، هم به بدنی که دنیا را تجربه می‌کند و هم به بدنی که تجربه می‌شود اشاره می‌کند؛ درواقع، از منظر مرلوپونتی بدن انسان در یک ارتباط تنگاتنگ، یکپارچه، درهم‌تنیده و دوسویه در ارتباط با محیط پیرامونی‌اش قرار می‌گیرد و ازنظر او «بدن شرط امکان هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود.»(Crossley,۲۰۱۲: ۹۲) و به همان میزانی که محیط پیرامونش را ادراک می‌کند از آن محیط متأثر می‌شود؛ بنابراین از نگاه مرلوپونتی «انسان با بدنش در جهان مأوا دارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند و بدن شرط امکان تحقق هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود.»(Crossley,۲۰۱۲:۹۲) از دیدگاه مرلوپونتی، نمی‌توانی بدون بدن آگاهی داشت و بدن و ذهن به‌طور جدایی‌ناپذیر و ناگسستنی به هم پیوند خورده و درهم‌تنیده شده‌اند؛ بنابراین تحلیل جهان همیشه فعالیت یک ذهن بدنمند است؛ به‌بیان‌دیگر «هر آن چیزی که در جهان تجربه می‌کنیم یا از جهان درک می‌کنیم اساساً از بدن و ذهن بدنمند[۷] ما ناشی می‌شود.» (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳۸).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱. Lived World
۲. Sensual Perceptions
۳. Embodiment
٤. Perception
۵. Embodied Experience
٦. Lived Body
۷. Embodied Minds

مفهوم «بدن‌ـسوژه[1]» توسط مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک برای اشاره به این ایده که بدن، ذهن و جهان کاملاً درهم‌آمیخته‌اند و قابل‌تفکیک نیستند، استفاده‌شده است. (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳۸) مفهوم «بدن‌ـسوژه» تأکید می‌کند که این بدن است که انسان را به جهان متصل و مرتبط می‌کند و ازآنجاکه ما از طریق بدن در دنیا زندگی می‌کنیم و ازآنجاکه هیچ ذهنی بدون بدنمندی نمی‌تواند وجود ابژه‌ها را در جهان درک کند، دوگانگی «سوژه/ ابژه» دکارتی درهم می‌شکند و مرلوپونتی بر وحدت «سوژه‌ـابژه» تأکید می‌کند و معتقد است که «سوژه‌ـابژه» یک وحدت است، نه یک دوگانگی؛ (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳۹) یعنی نباید آن‌ها را به‌عنوان قلمروهای جداگانه تلقی کردد بلکه باید به‌عنوان دو جنبه از یک موجودیت واحد که در جهان مجسم شده است ادراک شوند. او معتقد است ما از جهان هستیم و در مشارکتی دائم در آن به سر می‌بریم. به همین دلیل ما و جهان در رابطه‌ای درهم‌تنیده قرار داریم و این مشارکت ما در هستی به‌واسطه بدن ما شکل می‌گیرد. به همین دلیل ادراک نه تجربه‌ای ابژکتیو است نه سوبژکتیو بلکه گونه‌ای از درهم‌آمیزی با جهان است و «هستی یک تجربه‌گر عبارت است از ربط‌یافتگی‌اش با دیگر موجودات.»(ماتیوس، ۱۳۸۷: ۱۲۵) بنابراین در رویکرد فلسفی مرلوپونتی نمی‌توان بدن و جهان پیرامونش را به‌مثابه دو جزء جدا از یکدیگر تبیین نمود و نمی‌توان جامعه شناسنده حاضر را جدا از خود شناسنده در نظر گرفت و «ناظر نمی‌تواند خود را از جهان جدا کند.» (Loth, ۲۰۰۱: ۲۳-۲٤)

این ارتباط ذاتی و درونی بدن با جهان پیرامونش خنثی نیست و بدن همواره به درک و کشف محیط پیرامون می‌پردازد و به تعبیر مرلوپونتی درهم‌تنیدگی و یکپارچگی قصدیت من و دیگری به‌واسطه حضور بدنمند من و دیگری و به‌واسطه تعامل و ارتباط بدن من با بدن دیگری شکل می‌گیرد و این قصدیت بدنمند تنها به‌واسطه حضور داشتن ما در جهانی مشترک امکان‌پذیر است؛ جهان مشترکی که بدن‌های ما، به‌طور هم‌زمان، در آن اقامت داشته باشند. از منظر مرلوپونتی «قصدیت قلب پدیدارشناسی است.» (اشمیت، ۱۳۷۱: ۷۲) زیرا باید همواره قصد و آهنگ چیزی را کرد تا آن چیز بر ما پدیدار شود. «قصدیت» فرایندی است که در آن، آگاهی فاعل‌شناسا به ذات پدیده معطوف می‌شود؛ «منظور از قصدیت این است که ذهن همواره متوجه و به‌سوی چیزی است و با آن نسبت دارد. قصدیت دوسویه و دوپهلوست؛ زیرا به دو سو اشاره دارد؛ از سویی به جهان سوبژکتیو و از سوی دیگر به جهان ابژه‌ها.» (Zarrilli, ۲۰۰۹:۱۵) به‌زعم مرلوپونتی «در ارتباط بدنمندانه با جهان، ما به‌طور دائم برانگیخته می‌شویم تا چنان حرکت کنیم که بهترین درک و دریافت ممکن از جهان را به دست آوریم؛ برای آنکه چنین حرکتی در جهت حداکثر درک و دریافت صورت پذیرد، نیازی به بازنمایی ذهنی نیست؛ بلکه انجام دادن هر کنشی همچون جریان مداومی از فعالیت در پاسخ به احساس شخص از موقعیت تجربه می‌شود؛ بدون آن‌که نیاز به بازنمایی و تفکر استدلالی برای رسیدن به هدف باشد؛ این امر می‌تواند هدف‌دار باشد؛ بی‌آنکه کنشگر هدفی را در اندیشه خود بازنمایی کند.» (خبازی‌کناری؛ سبطی، ۱۳۹٦: ۵۱)

مشارکت اصلی دیگر مرلوپونتی در تاریخ «قصدیت»، مفهوم وی از قصدیت حرکتی است. مهارت‌های حرکتی «قصدیت اساسی[2]» است که به‌جای «من می‌دانم» هوسرل به‌عنوان «من می‌توانم» تفسیر می‌شود. ادراک چیزی بیشتر از کسب آگاهی از چیزها است و می‌توان این‌گونه عنوان کرد که ادراک به معنای تفکر در مورد حرکت یا فضای بدن است که به‌واسطه تفکر فضایی نشان داده می‌شود. مرلوپونتی معتقد است که بدن من دنیای خود را دارد و یا دنیای خود را درک می‌کند، بدون اینکه از عملکرد نمادین یا عینیت‌گرایی من استفاده کند. (Grant and other, ۲۰۱۹: ۲۷-۲٦)

۱. Body-Subject

۲. Basic Intentionality

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ادراک از طرفی با حسیت و از طرف دیگر با ساختاری قصدی (جهت‌گیری به‌سوی چیزها) پیوند دارد؛ اما قصدیت موردنظر مرلوپونتی با مفهوم قصدیت هوسرل اساساً متفاوت است. مرلوپونتی در شرح دقیق‌تری از قصدیت در دریافت ما از جهان و چگونگی آمیختگی حسی و حرکتی بدن در درک پیرامون چنین توضیح می‌دهد که مسئلهٔ امکان دریافت بهتر ما از محیط متناسب با حرکات و گردش بدن و تنظیم فاصله از طرفی و درگیر شدن «دید پیرامونی» با «دید مرکزی» از طرف دیگر و نیز تجربه اشیاء به‌صورت سه‌بعدی است؛ این نحوه مواجهه با جهان، شیوهٔ دریافت «پیشاتأملی[1]» ما از جهان را رقم می‌زند. وقتی توجه ما به شیء جلب می‌شود، حالت‌های بدنی ما به‌گونه‌ای است که بهترین دریافت را از آن به دست می‌آوریم. به‌طوری‌که بهترین فاصله، بهترین جهت یا بهترین وضعیت بدنی را برای تمرکز دیداری، شنیداری و غیره انتخاب می‌کنیم و این توانایی بدنی در گرایش به سمت اشیاء و دریافت آن‌هاست. از طرف دیگر، دیدن اشیاء صرفاً نتیجه برخورد شیء با حس بینایی نیست، بلکه همواره در هر «دید مرکزی»، «دید پیرامونی» هم وجود دارد. به‌طوری‌که وقتی به یک بخش از میدان دید خیره می‌شویم، درواقع آن شیء در معرض دیدمستقیم ما قرار می‌گیرد و با تغییر نگاه و چرخش بدنی این بخش می‌تواند بجای «دید مرکزی»، بخشی از «دید پیرامونی» شود. «دید پیرامونی» محیطی ادراکی را در برمی‌گیرد که هر بخش آن می‌تواند «دید مرکزی» باشد و امکان دستیابی و درک آن با تغییر وضعیت بدنی قابل حصول است. رابطهٔ «دید مرکزی» و «دید پیرامونی» نشان می‌دهد که ادراک متأثر شدن منفعلانهٔ بدن از تأثرات حسی اشیای با کیفیت‌های مجزا، معین و ثابت نیست؛ بلکه این رابطه برخاسته از تجربه ادراکی بدنمند ما بوده که نشانگر قصدی بودن تجربه ما به‌سوی اشیا و جهان است. (خبازی‌کناری؛ سبطی، ۱۳۹۵: ۸۴-۸۵)

از منظر مرلوپونتی درهم‌تنیدگی بدنمند من با دیگری به‌واسطه بدنمندی و حضور هم‌زمان و در «زمان‌حال‌حاضر» بدن من با بدن دیگری در جهانی مشترک امکان‌پذیر خواهد بود؛ بنابراین نقطه ثقل و اساس فلسفه مرلوپونتی بر بدنمندی و ادراک بدنمند انسان‌ها بنا نهاد شده است و در فلسفه او بدن، بدنمندی، ادراک بدنمند، درهم‌تنیدگی بدنی و رابطه تعاملی دوسویه «سوژه‌ابژه» با محیط پیرامونی‌اش نقش اساسی دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳

از دیدگاه مرلوپونتی موقعیتی که انسان به‌مثابه «سوژه‌ابژه» در آن زیست می‌کند، وضعیتی بدنمند است و انسان به‌واسطه بدنش در جهان مأوا دارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند و در مشارکتی دائمی و درهم‌تنیده با جهان قرار دارد؛ درواقع، ازنظر مرلوپونتی «بدن شرط امکان هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود»(Crossley,۲۰۱۲: ۹۲) ازاین‌رو در رویکرد فلسفی مرلوپونتی ارتباطی مستقیم و یکپارچه بین «جهان زیسته» و آگاهی «بدنمند/ادراکی» انسان به‌مثابه «سوژه‌ابژه» وجود دارد؛ بنابراین پدیدارشناسی از منظر مرلوپونتی «عبارت است از یادگیری نگاه دوباره به جهان.» (Merleau-ponty, ۲۰۱۲: xxxv) او به تبعیت از هایدگر معتقد است که انسان «سوژه‌ابژه‌ای» در جهان است نه انسان به‌مثابه فاعل‌شناسا و یا ابژه‌ای منفک از جهان و دیگران. از منظر مرلوپونتی «هستی یک تجربه‌گر عبارت است از ربط‌یافتگی‌اش با دیگر موجودات.»(ماتیوس، ۱۳۸۷: ۱۲۵) او معتقد است ما در جهان «حضور» داریم و در مشارکتی دائمی با آن به سر می‌بریم و این مشارکت ما در «جهان زیسته» به‌واسطه بدن ما شکل می‌گیرد. به همین دلیل ما و جهان در رابطه‌ای درهم‌تنیده قرار داریم؛ این درهم‌تنیدگی و یکپارچگی دوگانگی مرسوم «سوژه/ابژه» دکارتی را درهم می‌شکند. «پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی عقل‌گرایی و تجربه‌گرایی را از طریق بدن، به یکدیگر پیوند می‌زند و به بدن به‌عنوان بدن قصدی و جست‌وجوگر معنا و اعتبار می‌بخشد.» (پازوکی، ۱۳۹۷: ۵۴) در تفکر فلسفی غرب مبتنی بر آرای دکارت، انسان متفکر

۱. Pre-Reflective

خود تبدیل به سوژه یا فاعل‌شناسا و جهان تبدیل به ابژه مورد مشاهده ذهن سوبژکتیویسم او می‌شود. به‌این‌ترتیب، دکارت معتقد بود که جهان موجودیتی «علمی[۱]» و «عینی[۲]» است و انسان‌ها «ناظران مستقل[۳]» هستند که از متن خود در جهان جداشده‌اند. اصل اساسی رویکرد پدیدارشناسی بر مبنای رد این دوگانه انگاری دکارتی است. مرلوپونتی دوگانگی بدن / ذهن[۴] دکارتی[۵] را نقد می‌کند و بر ضرورت شناخت این نکته تأکید می‌کند که مردم صرفاً «مغزهای متفکر بدنمند[۶]» نیستند، بلکه بدن‌هایی هستند که به یک جهان مادی متصل و مرتبط هستند؛ بدن‌ها چیزی انتزاعی نیستند، بلکه هویت‌هایی عینی در جهان هستند که از طریق آن‌ها ادراک رخ می‌دهد و ذهنیت شکل می‌گیرد.

ازنظر مرلوپونتی، جهان زمینهٔ تجربه است؛ هر ذهنی از جهان است؛ جدا و گسسته از آن نیست و به‌واسطه آنچه او «اولویت ادراک[۷]» می‌نامد، درک می‌شود. ازاین‌رو دسترسی ما به جهان از طریق «بدن-ذهن» صورت می‌گیرد؛ بنابراین برخلاف گفته دکارت که می‌گوید «من می‌اندیشم پس هستم[۸]»، وجود به‌منزله اندیشیدن نیست بلکه بدنمندی است؛ درواقع آگاهی از «ادراکات بدنی[۹]» ناشی می‌شود. مرلوپونتی معتقد است که هویت انسان و ذهنیت ما به‌طور قابل‌توجهی از آگاهی بدن فیزیکی ما، تبعیت می‌کند. ازاین‌رو او بر مرکزیت بدن و تأثیر آن بر درک ما از «جهان زیسته» تأکید می‌کند و معتقد است که آگاهی از جهان از ادراک عینی ما سرچشمه می‌گیرد، نه از تفکر انتزاعی و یا آگاهی ذهن. (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳۷) بر این مبنا پدیدارشناسی مرلوپونتی دیدگاه دکارتی را رد می‌کند و «مرزهای بین ذهن و بدن، سوژه و ابژه، جهان درون و جهان بیرون را برمی‌دارد و بر پیوند ناگسستنی انسان با محیط تمرکز می‌کند.» (Loth, ۲۰۰۱: ۱۹-۲۰)

در راستای تأکید بر این یکپارچگی و درهم‌تنیدگی انسان با جهان، مرلوپونتی بر آن بود تا بدن را به‌عنوان محور اصلی نظریه خود قرار دهد و ادراک جهان را از منظر سوبژکتیویته بدنمند تبیین کند. او بیش‌ترین تمرکز خود را بر مسائل بدن، بدنمندی، توجه و ادراک قرار داد و بدنمندی را به‌عنوان نقطه آغازی که به‌واسطهٔ آن می‌توان شرحی از تجربه را در جهانی که در آن زندگی می‌کنیم و با آن روبه‌رو می‌شویم، معرفی کرد. (Landes, ۲۰۱۲:xxxi) «بدنمندی» بدین معنا است که انسان از لحظهٔ حضور در جهان به‌واسطه بدنش و قابلیت‌های آن جهان را ادراک می‌کند؛ به همین دلیل ادراک نه تجربه‌ای ابژکتیو است نه سوبژکتیو بلکه گونه‌ای از درهم‌آمیزی با جهان است. «او استدلال می‌کند که نحوه هدایت ما به‌سوی جهان، اساساً بر مبنای توانایی‌های بدنی ما بناشده است.» (Bowler,۲۰۱۵: ۱۰) او برای شناخت جهان بر مفهوم «ادراک بدنمند» تأکید می‌کند و معتقد است که هر آن چیزی که در جهان تجربه می‌کنیم یا از جهان درک می‌کنیم اساساً از بدن و «ذهن بدنمند[۱۰]» ما ناشی می‌شود. (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳۸)

۱. Scientific
۲. Objective
۳. Detached Observers
۴. Body/Mind
۵. René Descartes
۶. Disembodied Thinking Minds
۷. Primacy Of Perception
۸. Cogito Ergo Sum (“I Think, Therefore I Am”)
۹. Bodily Perceptions
۱۰. Embodied Minds

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uniomaghsi.ir

چنین توصیفی از بدن به معنای جدیدی از آن می‌انجامد که مرلوپونتی به پیروی از مفهوم زیست جهان هوسرل، آن را «بدن زیسته[۱]» می‌نامد. (Loth, ۲۰۰۱: ۲۳) مفهوم بدن زیسته بر اتحاد و یکپارچگی بدن و ذهن تأکید دارد؛ از این طریق مرلوپونتی مفهوم «یکپارچگی[۲]» را ارائه می‌دهد که در آن بدن و ذهن به‌عنوان یک کل واحد عمل می‌کنند. این بدان معناست که شناخت جهان صرفاً امری ذهنی و انتزاعی ماحصل تحلیل ذهن سوبژکتیویسم فاعل‌شناسای ناظر بر جهان نیست بلکه درک ما از جهان، به‌واسطه آگاهی بدنمند، حضور و مشارکت پیوسته و درهم‌تنیده با جهان به وجود می‌آید؛ ازاین‌رو ادراک در «جهان زیسته» و به‌واسطه «تجربه زیسته[۳]» رخ می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر چیزی که ادراک می‌شود همیشه در وسط چیز دیگری است و همیشه بخشی از یک زمینه کلی را تشکیل می‌دهد و آگاهی ما از جهان پیرامون، از طریق « تجربه زیسته» به دست می‌آید و فعالیت‌های بدنی ما در جهان « تجربه زیسته» را تشکیل می‌دهند. چنین تجربه‌ای هرگز ثابت و مستقل نیست، بلکه همیشه پویا و درحال انجام شدن و رخ دادن است. «مرلوپونتی معتقد است که ادراک و آگاهی از «تجربه زیسته» در جهان جدا نیست و ادراک مستقیماً با «بدن زیسته» ارتباط دارد. مرلوپونتی توسط مفهوم «بدن زیسته»، هم به بدنی که دنیا را تجربه می‌کند و هم به بدنی که تجربه می‌شود اشاره می‌کند؛ بنابراین ازنظر مرلوپونتی ادراک امری بدنمند است.» (Auslander,۲۰۰۸: ۱۳۸)

٤. کاربرد مفهوم بدن‌مندی در ادبیات فارسی

بدن دارای ابعاد اجتماعی و فرهنگی است و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی نیز در آن تجسد یافته‌است. بدن در یک بافت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی به‌عنوان یک کل به هم پیوسته، مجموعه‌ای از رازها را در بر گرفته است. در بررسی جامعه‌شناختی و فرهنگی بدن به‌طور خاص به مفهوم بدنمندی به‌مثابهٔ پدیده‌ای اجتماعی، موضوعی و نمادین یا یک بازنمود و عاملی برای تخیل هنری می‌پردازد. جامعه‌شناسی بدن ماهیت جسمانیت انسان، تولید اجتماعی بدن، نمایش اجتماعی بدن، گفتمان‌های حاکم بر بدن، تاریخ اجتماعی بدن و تعامل پیچیده میان بدن، جامعه و فرهنگ را بررسی می‌کند. جامعه‌شناسی بدن به دلیل مطالعه خصایص فیزیکی و هویتی انسان بدنمند ذیل مطالعات انسان‌شناسی جای می‌گیرد. در منطق جامعه‌شناسی بدن نمی‌توان بدن را فارغ از جامعه دید؛ زیرا الزامات جامعه‌شناسی بدن به اندازه‌ای‌ست که نمی‌توان آن را یک ماهیت صرفا زیستی و جسمی محسوب کرد. بلکه بدن دارای بعد اجتماعی هم هست. بر این اساس جامعه‌شناسی بدن تلاشی است برای بازنمایی مشخصه‌های رابطه‌ای و نهادی ساختارهای اجتماعی در کنش‌های جسمیت یافته (ضیاءالدینی دشت‌خاکی، ۱۳۹۹: ۱۴۳).

یکی از شگردهایی که انسان برای شکل دادن به طرح‌واره‌های خود از آن استفاده می‌کند، استفاده از اندام‌های بدن برای کسب شناخت هستی است. انسان پاره‌ای از پدیده‌های جهان را همچون تن و جسم خود یا بدن حیوانات فرض می‌کند و با این روش به راحتی در مورد آن‌ها سخن می‌گوید. استفاده از استعاره بدن یا بدنمندی شگردی برای انسان است که با آن هم مشکل نامیدن پدیده‌های هستی و هم دشواری اشاره به اشیای غایب پیرامون برایش مرتفع می‌شود. (اسکندری ورزلی و مظاهر زمانی، ۱۴۰۱: ۳۳).

۱. Lived Body

۲. Integration

۳. Lived Experience

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بنابراین می‌توان گفت بدنمندی، هم یک ویژگی اجتماعی- فرهنگی است و هم یک ویژگی شناختی؛ یعنی هم جلوه‌های بیرونی زیادی دارد و هم جلوه‌های درونی. پس بدن در زبان هم جلوه‌های بیرونی دارد و هم جلوه‌های درونی و شناختی. یکی از جلوه‌های کاربرد هنری، فرهنگی و اجتماعی بدن، ادبیات است. برای مثال در شعری از مولانا می‌خوانیم:

خبرت هست که در باغ کنون شاخ درخت مژده تو بشنید از گل و دست‌افشان شد

(مولوی، ۱۳۸٤: ۳۷۳)

اندام «دست» در این بیت علاوه بر کارکردی شناختی و اجتماعی کارکردی هنری نیز یافته و در سطح ادبی زبان به‌کار رفته ات. «دست افشاندن» کنایه است از رقصیدن و شروع سماع. مولانا به این رقص آکنده از شور و هیجان نه به چشم مجرد یک نمایش بلکه به دیده تزکیه روحانی می‌نگریست است (همانجا). عبارت‌های بسیار دیگری نیز در ادبیات و زبان به‌کار می‌رود که براساس بدن و تجربیات زیسته انسان با بدن خود شکل گرفته است؛ مانند «به کسی سر زدن»، «از پای افتادن»، «به دست و پای مردن»، «گلوگاه»، «سر و کله زدن با چیزی»، «انگشت حیرت/ حسرت به اندان گزیدن»، «موی بر اندام کسی راست شدن»، «ناخن کوچک کسی نبودن/ نشدن»، «دل از کسی کندن»، «از کسی دلچرکین بودن» و هزاران عبارت و کنایه و استعاره دیگر که براساس بدن و تجربیات زیسته و بدن‌مند انسان شکل گرفته است؛ بنابراین می‌توان گفت یکی از رویکردهایی که می‌توان در نقد ادبی به‌کار بست تا این تجربیات زیسته بدنمند انسان تحلیل و زوایای آن شکافته شود، نظریات معطوف به بدن از موریس مرلوپونتی است.

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله ضمن بحث در مورد فلسفه پدیدارشناسی، زمینه را برای تبیین یک چارچوب نقد ادبی بر مبنای اندیشه‌های مرلوپونتی فراهم کرده و به تبیین جهان‌بینی و مبانی فلسفی او پرداخته شد. نتایج یافته‌ها مبتنی بر مفاهیم عنوان شده فرایند ارتباط به‌واسطه مشارکت و تعامل پیوسته و مداوم و درهم‌تنیده تمام سوژه- ابژه‌ها به‌عنوان جزئی از موجودیت بلافصل جهان زیسته هستی پیدا می‌کند؛ امری که مبتنی بر تجربه زیسته من ـ دیگری و به‌واسطه حضور بلافصل آن‌ها در جهان زیسته تحقق می‌یابد؛ وضعیتی که به‌واسطه مواجه با دیگری ناشناخته و تعامل و ارتباط بدنمند با او محقق می‌شود؛ مواجهه‌ای که به‌واسطه ارتباط بین‌الاذهانی بین تمام سوژه-ابژه‌های حاضر در جهان زیسته معنا می‌شود؛ مسئله‌ای که صرفاً با زاویه‌دید پدیدارشناسی می‌توان با آن مواجهه شد؛ بنابراین در تقابل با رویکرد معرفت‌شناسی دکارتی که در اندیشه او سوژه به‌صورت ذاتی خودآگاه می‌باشد و یک فاعل‌شناسای مستقل در جهان است که قادر به شناخت پدیده‌های جهان با استفاده از خودآگاهی و ذهن خردمند خود است؛ موضعی که شیوه فلسفی مرلوپونتی آن را مسئله می‌داند فرایند تولید معنا و فرایند انتقال معنا و مفاهیم قطعی از پیش‌فرض شده به سوژه به‌واسطه رهیافت ذهنی نیست بلکه تأکید بر خود واقعیت و خودانگیختگی ناب و خالص حضور سوژه در جهان است؛ به‌عبارت‌دیگر نفی بنیان‌های قطعی و مفاهیم ذات‌گرایانه و ساختارشکنی از فاعل‌شناسا و سوژه خودمختار و نفی دوگانه انگاری‌های دکارتی و تأکید بر تکثر و سیالیت معانی آن‌هم به‌واسطه تحریک احساسات و عواطف سوژه در مواجهه بدنمند با جهان. از این منظر هر رویداد و رخداد و موقعیت خلق‌شده در جهان زیسته هویت خود را از طریق ارتباط بی‌واسطه با دیگر پدیدارها و طرد تقابل و نگاه‌های سلسله‌مراتبی کسب می‌کند. از سویی دیگر آراء مرلوپونتی در پدیدارشناسی به‌طور مؤکد مفهوم «خود» را از سوژۀ خود بنیاد دکارتی، به سوژۀ بیناذهنی تغییر می‌دهد. به‌زعم وی آگاهی و جهان تفکیک‌ناپذیرند و نمی‌توان سوژه را بدون توجه به جهانی که در آن زندگی می‌کند، ادراک کرد. از دید مرلوپونتی ادراک به‌مثابه سوژه و فاعل‌شناسای مستقل که اندیشۀ مسلط و غالب در تفکر غربی

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

است روشی سلطه‌گر است که نظمِ سلسله مراتبی را طبیعی جلوه می‌دهد و اولویت را به روایت‌های ذهن خردمند سوژه می‌دهد. در چنین شیوهٔ ادراکی دوگانه‌های متقابل سوژه/ابژه و ... ظاهر می‌شوند؛ اما اندیشهٔ بدنمندی مرلوپونتی ادراک‌های چندگانه و متکثر را به‌واسطه حضور بدنمند سوژه‌ـابژه در جهان زیسته و ارتباط و تعامل بلافصل من‌ـدیگری را عرضه می‌کند. مرلوپونتی در چنین شیوهٔ ادراکی، به درهم‌تنیدگی سوژه‌ـابژه و رابطه بین‌الاذهانی اشاره می‌کند. از سوی دیگر مبتنی بر رهیافت دکارتی «دیگری» چون ابژه و نمودی مطرح شد که موجودیتش وابسته به شناخت «من» (سوژه) است. به‌این‌ترتیب گفتمان دکارتی بر استیلاء «من» (سوژه) بر «دیگری» (ابژه) تأکید می‌کند؛ اما در اندیشه مرلوپونتی این استیلای من بر دیگری فرو می‌ریزد و مرلوپونتی بر درهم‌تنیدگی سوژه‌ـابژه و اهمیت هم‌زمان من و دیگری در فرایند شناخت و ادراک تأکید می‌کند. از منظر او دیگری همانند من در جهان قرار دارد و در ارتباط با من است. از منظر مرلوپونتی بین آگاهی من و بدن من که آن را تجربه می‌کنم و میان این بدن پدیداری من و بدن پدیداری دیگری نیز ارتباط درونی وجود دارد و «دیگری» سوژه‌ای است بدنمند که حضورش در افق زندگیِ «من» تردیدناپذیر است؛ من به‌واسطه بدنمندی خود با دیگری ارتباطاتی درونی و بیرونی و باز و چندگانه و متقابل دارد.

منابع

- ـ اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۶). ***جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی***، مترجم: مسعود علیا، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- اشمیت، ریچارد (۱۳۷۱). «سرآغاز پدیدارشناسی». ترجمهٔ شهرام پازوکی، ***فصلنامه علمی پژوهشی فرهنگ***، سال نهم، شمارهٔ دوم.
- ـ پازوکی، شهاب؛ پورمند، حسنعلی؛ افهمی، رضا (۱۳۹۷). «خوانش فرایند ادراک در شبیه خوانی؛ با تکیه بر نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی». ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی کیمیای هنر***، سال هفتم، شمارهٔ ۲۷، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۷-۶۵.
- پرتوی، پروین (۱۳۹۲). ***پدیدارشناسی مکان***، چاپ دوم، تهران: موسسه تألیف، تدوین و نشر آثار هنری متن.
- پیراوی‌ونک، مرضیه (۱۳۸۹). ***پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی***، چاپ اول، آبادان: انتشارات پرسش.
- خبازی کناری، مهدی؛ سبطی، صفا (۱۳۹۶). «تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی «باران متن» براساس مفهوم بدنمندی در فلسفه مرلوپونتی». ***مجلهٔ جهانی رسانه***، نسخهٔ فارسی، دورهٔ ۱۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۹۶، صص ۳۹-۵۸.
- خبازی کناری، مهدی؛ سبطی، صفا (۱۳۹۵). «بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس»، ***حکمت و فلسفه***، سال دوازدهم، شمارهٔ سوم، پائیز ۱۳۹۵، صص ۷۵-۹۸.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۹). ***پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته***، تهران: نشر ساقی.
- ماتیوس، اریک. (۱۳۸۷). ***درآمدی بر اندیشه‌های مرلوپونتی***، ترجمهٔ رمضان برخورداری، تهران: انتشارات گام نو.
- ـ Abram, David (۱۹۹۶), The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a MoreThan-Human World. New York: Vintage Books.
- ـAuslander, Philip (۲۰۰۸), Theory for Performane Studies: A Student's Guide, New York: Routledge.
- ـ Bowler, Lisa Marie(۲۰۱۵), Theatre Architecture as Embodied Space A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität Mü nchen.
- ـ Moran, Dermot (۲۰۰۲), Introduction to Phenomenology, New York: Routledge.
- ـMerleau-Ponty, Maurice (۲۰۱۲), Phenomenology of Perception, translated by Donald A. Landes, New York: Routledge.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- _ Zarrilli, Phillip (۲۰۲۰), (toward) a phenomenology of acting, Published October ۹, ۲۰۱۹ by Routledge.
- _ Zarrilli, Phillip (۲۰۰۹). Psychophysical Acting: An Intercultural Approach Atfer Stanislavski. London and New York: Routledge.
- _ Grant, Stuart, McNeilly-Renaudie, Jodie, Wagner Matthew(۲۰۱۹), PERFORMANCE Phenomenology: To The Thing Itself (Performance Philosophy) ۱st ed. ۲۰۱۹ Edition, Kindle Edition.
- _ Garner, Stanton.B (۱۹۹٤), Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Con-temporary Drama; Cornell: Cornell University Press.
- _ Embree, Lester (۱۹۹۷), Encyclopaedia of Phenomenology, Dordrecht: Kluwer academic Publishers
- _ Morris, David (۲۰۰٤) The Sense of Space, State University of New York Press, United State.
- _ Seamon, David (۲۰۰۷), A Lived Hermetic Of People And Place: Phenomenology and Space Syntax" Proceedings of the Third International Space Syntax Symposium, Istanbul: Istanbul Technical University.
- _ Landes, Donal. A (۲۰۱۳), The Merleau-Ponty Dictionary, London: Bloomsbury.
- _ Loth, Joanne Marie (۲۰۰۱), Developing A Theatre Of The Integrated Actor: The Application Of The Suzuki Actor Training Method Within Three Theatrical Contexts. Submitted For The Award Of Master Of Arts (Research), Academy Of The Arts Queensland University Of Technology, April.
- _ Macann, Christopher (۱۹۹۳), Four Phenomenological Philosophers: Husser! Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, London and New York: Routledge.
- _ Crossley, Nick. (۲۰۱۲), Merleau-Ponty, Medicine and the Body, in Contemporary Theorists for Medial Sociology, Edited by Graham Scambler, London and New York: Routledge.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل اقوالِ ابوسعید خراز در آیینهٔ شرح شطحیات روزبهان و حسنات‌العارفین داراشکوه

میلاد صلاحی
دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی
M_salahi@sbu.ac.ir

چکیده

ابوسعید خراز یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های عرفانی در تاریخ تصوف ایران است و در میان صوفیان متقدم شخصیتی اثرگذار. رد اقوال و آثار او را در بسیاری از کتبِ شناخته‌شدهٔ عرفانی می‌توان گرفت. در میان آثار فراوانی که پیرامون زندگی و رفتار ابوسعید خراز ثبت شده است، در این جستار به شطحیات او پرداخته‌ایم و شطح‌های وی را محملی برای تنویر بیشتر عقاید و اندیشه‌های وی قرار دادیم؛ چراکه با توجه به اقوال عارفان در باب شطح، شطحیات از بطنِ اندیشهٔ عارفان و ژرفنای ضمیرِ ناخودآگاه آنان سرچشمه می‌گیرد و می‌تواند آینهٔ تمام‌نمایی از افکار ایشان باشد؛ به عبارت دیگر می‌توان در شطحیات عرفا به مثابهٔ حقیقی‌ترین و بی‌پرده‌ترین سخنان آنان نظر کرد. در این مقاله، با رویکرد توصیفی، اقوال و شطحیات وی در دوازده گزاره براساس دو کتاب «شرح شطحیات» اثر روزبهان بقلی و «حسنات العارفین» اثر محمد داراشکوه (دومین کتاب در زبان فارسی که شطحیات عرفای متقدم و متاخر در آن جمع آمده است) که هر دو اثر از بنیادین‌ترین آثار در باب شطحیات صوفیان است، بررسی شده است. علاوه بر آن‌که توجه به آیات قرآن کریم در شطح‌ها، خراز را در مقام مفسری عرفانی نیز نشان می‌دهد، سه اصل توحید، ولایت و عشق، به‌عنوان اصول مکتومِ این سخنان برجسته است. خراز این مفاهیم را به دقت پرورش داده است. بر این اساس او عاشقی طرف‌دار مکتب سکر است که عشقش کاملا صبغه‌ای توحیدی دارد. همچنین اولیا را همان صاحبین گوهر معرفت می‌داند و نمونهٔ اعلای ولی را در پیامبر (ص) می‌یابد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۰ الی ۲۲ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: ابوسعید خراز، شطح، تحلیل شطحیات، روزبهان بقلی، داراشکوه

۱. مقدمه و بیان مسئله

ابوسعید خراز یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های عرفانی در تاریخ تصوف ایران است. رد اقوال و آثار او را در بسیاری از کتبِ بنام کهن می‌توان گرفت، از جمله: رسالهٔ قشیریه اثر ابوالقاسم قشیری، طبقات الصوفیه سلمی، شرح تعرف از مستملی بخاری، طبقات الصوفیهٔ انصاری، کشف المحجوبِ هجویری، حلیه الاولیا اثر ابونعیم اصفهانی، شرح شطحیاتِ روزبهان بقلی و همین‌طور کتاب حسنات العارفین اثر داراشکوه.[۱] در مورد تاریخ ولادت وی اطلاعات دقیقی در دست نیست و بسیاری از تذکره نویسان نیز در باب

۱. محمدرضا شفیعی کدکنی در پیشانی‌نوشت فصلِ ابوسعید خراز در تذکره الاولیا، از قریب به سی کتاب یاد می‌کند.

آن سکوت کرده‌اند. ابوابراهیم مستملی بخاری او را صاحب چهارصد تصنیف می‌داند (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۲۲۳). هجویری در کتاب «کشف‌المحجوب» یکی از فِرَق ده‌گانهٔ معتبر در تصوف، یعنی «خرازیه» را بدو منسوب کرده است. ابوعبدالرحمن سلمی در طبقات الصوفیه و همچنین هجویری در کشف المحجوب آورده‌اند که بنای طریق او «فنا و بقا» و شرح و بسط آن است، زیرا: «ابتدای عبارات از حال فنا و بقا او کرد»(هجویری، ۱۳۸۳: ۳۶۰). خواجه عبدالله انصاری او را ائمهٔ قوم و اجلهٔ مشایخ می‌خواند (انصاری، ۱۳۶۲: ۱۵۹). شیخ الاسلام می‌گوید: «وی خویشتن به شاگردی جنید فرا نماید، خود بار خدای جنیداید، از یاران و اقران جنید است و ازو مه است...»(انصاری، ۱۳۶۲: ۱۵۹). عطار او را لسان التصوف خطاب می‌کند (عطار، ۱۳۹۱: ۳۹۸) و روزبهان «قمر الصوفیه»، همو می‌نویسد «تصنیفی کرده بود و آنرا «کتاب السر» خوانده. علما معنی آن ندانستند و بکفر بدو گواهی دادند»(بقلی، ۱۳۶۰: ۳۲). در مصر خراز را به زندقه و کفر نسبت دادند. بعد از جنید او را خوش‌سخن‌ترین کس دانسته‌اند و نوشته‌اند که با بِشر حافی، ذوالنون مصری و سَری سقطی مصاحبت داشته است (عطار، ۱۳۹۱: ۳۹۸). ابوالقاسم قشیری وفات او را ۲۷۷ هجری قمری نوشته است. (قشیری، ۱۳۷٤: ٦۲) که در باب آن اختلاف نظر وجود دارد و گاه تاریخ ۲۸٦ قمری را دقیق‌تر می‌دانند (زرین‌کوب، ۱۳۹۰: ۱۲۳) جامی نیز در نفحات الانس تاریخ اخیر الذکر را صحیح‌تر می‌داند (۱۳۳۷: ۷۳)

۱ - ۱. نگاهی به آثار و اندیشه‌های ابوسعید خراز

در باب توجه به شطحیات ابوسعید خراز باید به این نکته اشاره کرد که در بازنمایی شخصیت او، وی را عارفی نوگرا و تا حدی بی‌پروا می‌یابیم. چنان‌که برخی صوفیان شطحیات را به‌مثابهٔ محملی برای بیان عقاید خویش برمی‌گزیدند تا علاوه بر علو لفظ و معنی از گزند گاه و بی‌گاه ارباب شریعت در امان بمانند. شخصیت نوگرای وی از بسط مفهوم فنا و بقا پیداست. بی‌پروایی و صمیمیت او نیز در بیان خوابی که دید و سوالی که حضرت محمد (ص) از او می‌کنند پیداست: خراز می‌گوید: «شبی رسول را- علیه الصّلاة و السّلام- به خواب دیدم. فرمود که مرا دوست داری؟ گفتم: معذور فرمای که دوستی خدا [ی]- تعالی- مرا از دوستی تو مشغول کرده است. گفت هر که خدای را دوست دارد مرا دوست داشته بود»(عطار، ۱۳۹۱: ۳۹۹) خوابی که در بسیاری از متون معتبر صوفیه از جمله رسالهٔ ابوالقاسم قشیری نیز ذکر شده است.

اما می‌بایست به این پرسش پاسخ داده شود که چرا در میان آثار فراوانی که پیرامون زندگی و رفتار ابوسعید خراز ثبت شده است، در این جستار به شطحیات او پرداخته‌ایم. پیش از پاسخ به آن البته که از شطح باید سخن گفت؛ سخنانی که معمولاً به عارفان اهل سکر نسبت داده می‌شود.

شطحیات و ضمیر عارف

روزبهان در تعریف شطح می‌نویسد: «در عربیت گویند شَطَحَ یشطَحُ؛ اذا تحرک، شطح حرکت است و آن خانه را که آرد در آن خرد کنند مشطاح گویند از بسیاری حرکت که درو باشد. پس در سخن صوفیان شطح مأخوذ است از حرکات اسرار دل‌شان.» (بقلی، ۱۳۶۰: ٥٦ و ٥٧) ابونصر سراج طوسی در بخش چهاردهم از کتاب اللمع فی التصوف (باب اول در معنای شطح و رد منکران آن) چنین از شطح گزارش می‌دهد که «گفته‌ای [است] پیچیده در توصیف وجد درونی که نیرومند و استوار بر صاحب وجد چیره می‌شود و از گرمی و جوشش روح بیرون می‌تراود.» او شطح را جنبش رازهای واجدان می‌داند، به وقت نیرو گرفتن وجد. (سراج طوسی، ۱۳۸۲: ٤۰۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

با این توضیح به نظر می‌آید شطح از بطنِ اندیشه عارفان و ژرفنای ضمیرِ ناخودآگاه آنان سرچشمه می‌گیرد. این افکار و گفتار احتمالاً در عالم صحو برای عارفان پدید نمی‌آید و اگر نیز چنین باشد به زبان آوردن این سخنان، دور از ذهن می‌رسد. برای همین است که می‌توان در شطحیات عرفا به مثابهٔ حقیقی‌ترین و بی‌پرده‌ترین سخنان آنان نظر کرد؛ به عبارت دیگر این سخنان آینهٔ تمام نمای حقایقِ افکارِ آنان است، بدون هیچ‌گونه ممیزی از شریعت و همچنین گاه ممیزهای عقلی. بالطبع مهم‌ترین دلیل برای رد، انکار و طرد این شخصیت‌ها در طول تاریخ و رویارویی ظاهربینان با آن‌ها از حلاج و بایزید گرفته تا بسیاری از کسان دیگر از جمله ابوسعید خراز همین دور زدن موانع عرفی و فقهی است. آنچه در این جستار به‌عنوان محور بحث مورد مداقه قرار می‌گیرد، شطحیات خراز است و پرسش‌های اساسی چنین است:

الف) شطحیات ابوسعید او را چگونه عارفی بازنمایی می‌کند؟

ب) گفتارهای شطح‌گونش این شخصیت عرفانی بازگوکنندهٔ چه افکاری‌ست؟

در این مقاله، با رویکرد توصیفی، اقوال و شطحیات وی (دوازده گزاره) براساس دو کتاب «شرح شطحیات» اثر روزبهان بقلی و «حسنات العارفین» اثر محمد داراشکوه[1] (دومین کتاب در زبان فارسی که شطحیات عرفای متقدم و متاخر در آن جمع آمده است) بررسی شده است. مولفانِ این دو کتاب توجه ویژه‌ای به این شخصیت عرفانی مبذول داشته و نسبت به اقوال دیگر عرفا در رساله‌شان حجم قابل اعتنایی بدو اختصاص داده‌اند. این دو کتاب در دو برهه و دو سدهٔ مختلف، یعنی سده‌های ششم و یازدهم، با اختلاف پنج قرن نوشته شده است و بررسی توامان این دو اثر از حیث زمانی تصویرِ جامعی از این عارف در اختیار خواهد گذاشت.

۱ - ۲. پیشینهٔ پژوهش

با همهٔ اهمیت شخصیت ابوسعید خراز در آینهٔ آثار قدما و بسامد بسیارِ نقل اقوال از وی، این عارف برجسته چندان مورد مداقهٔ پژوهشگران معاصر نبوده است. هر چند مقالاتی در این باب منتشر شده است، از جمله مقاله‌ای از مریم شعبان‌زاده و علی‌اصغر میرباقری که با عنوان «ابوسعید خراز» در سال ۸۱ در «نشریهٔ معارف» منتشر شده است. در این مقاله البته بر زندگی، آثار و کتاب‌شناسی خراز تمرکز شده است و نه اقوال و شطحیات وی.

همچنین مقاله‌ای با عنوان «جمیع نقیضین در اندیشه ابوسعید خراز و ابن عربی» به نگارش علیرضا سمنانی، عبدالرضا مظاهری و ان‌شاالله رحمتی در سال ۹۸، در شماره هفتِ پژوهش‌های عقلی نوین منتشر شده است که به پارادوکس‌های فکری این دو عارف شهیر پرداخته است. میزان اندک پژوهش‌ها حول محور این شخصیت منور در سپهر تصوف، خبر از ضرورت بررسی و واکاوی بیشتر اندیشه‌ها و آثار وی می‌دهد

قابل ذکر است، در باب «شطح» تحقیقات بسیاری منتشر شده است از جمله «تحلیل محتوایی شطح» اثر سمانه جعفری و سیدعلی اصغر میرباقری فرد (فصل‌نامه پژوهش‌نامه عرفان ۱۳۹۹ شماره ۲۲). در مقاله مزبور که برپایهٔ شطحیات قرن دوم تا هفتم

۱ . متولد ۱۰۲٤ هجری قمری. از شاهزادگان روشنفکر خاندان بابری، آگاه به علوم معقول و منقول اسلامی و از عارفان و متفکران سرزمین هند که بر زبان‌های دری، عربی و سانسکریت مسلط بود. سید مخدوم رهین در مقدمه‌ی تصحیحِ کتابِ «حسنات العارفین» ضمن ذکر نکات مزبور، از رساله حسنات العارفین به عنوان دومین کتاب فارسی یاد می‌کند که شطحیات عرفا در آن گرد آمده است.

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماشت – اخرداد ۱۴۰۲ www.anjomfarsi.ir

انجام پذیرفته است، قلمرو شطح میدانی وسیع از مفاهیم توصیف شده است و سعی شده کاربرد مضامین پرتکرار در شطحیات نقل شود. نویسندگان این مقاله نوشته‌اند: «بررسی شطحیات مندرج در منتخبات شطح چون اللمع سراج، شرح شطحیات روزبهان بقلی یا حسنات العارفین داراشکوه نشان می‌دهد که آن‌ها سخنان بسیاری با مضامین متنوّع را شطح برشمرده‌اند.» (سمانه جعفری و دیگران، ۱۳۹۹: ٤٨)

از دیگر آثار تحقیقی در این باب می‌توان به «میدان شطحیات عرفانی» اثر محمد فرهمند (ادیان و عرفان سال ششم بهار ۱۳۸۹ شماره ۲۳)، «شطحیات و حال در عرفان» اثر محمدجعفر اسدی (ادیان و عرفان سال ششم تابستان ۱۳۸۹ شماره ۲۴) و «تحلیل شطح برمبنای تفکیک وجودشناختی و معرفت شناختی» اثر سید علی اصغر میرباقری فرد و مسعود آلگونه جونقانی (ادب پژوهی پاییز ۱۳۸۹ شماره ۱۳) اشاره کرد.

۲. بحث و بررسی

۲ - ۱. گزاره‌ها: اقوال و شطحیات

گوهرین در کتاب شرح اصطلاحات تصوف به نقل کشاف اصطلاحات الفنون، شطح را «کلام فراخ گفتن بی التفات و بی مبالات» تعریف کرده که به وقت غلبهٔ حال بر زبان عارف جاری می‌گردد (رک: ۱۳۸۲، ۷/۷). این سخنان بی‌مبالات می‌تواند پرده از درونی‌ترین افکار عارف بردارد. با کنار زدن روساخت این شطحیات و مداقه در ژرف‌ساخت آن‌ها می‌توان گوهر تفکر و اندیشهٔ عارف را دقیق‌تر بررسی کرد. به این منظور دو کتاب از امّهات کتب صوفیه در باب شطح انتخاب گردیده تا با غوررسی در آن‌ها فهمی ژرف‌تر از اندیشه‌های خراز به دست آورد.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۱ - ۱. اقوال بوسعید خراز در «شرح شطحیات» روزبهان بقلی

۱. ابو سعید خراز گوید - رحمة الله علیه – در شطح که «بنده چون باز حق رفت و بحق متعلق شد و در قرب ساکن عظمت حق را مطالعه کند بعد از آن نفس خود را با دون حق فراموش کند تا بحدی که اگر گوئی که از کجائی و بکجا میروی؟ جواب او جز این نباشد که الله». (بقلی، ۱۳٦۰: ۱۷۹)

روزبهان می‌گوید خراز ابتدائاً این سخن را در کتاب سِر خود آورده است؛ همان که موجب طرد او از میان طایفهٔ علما و فقها شد.[۱] او این رد و انکار را به دلیل علمِ کم علمای زمانه دانسته است و خود در تفسیرش بر این گزاره نوشته است که آنچه خراز در این‌جا به زبان آورده است از برای آن است که ساکن جمال حق و بحر عظمت الهی است و چشم و روح او خزینهٔ نور و معرفت خداوند است و او در این وادی معنا چیزی جز عظمت کبریایی نمی‌تواند ببیند. به زعم روزبهان، خراز در چنین موقعیتی گزارش «حال» می‌کرده است و چون از اهل بصایر بواطن غیب است، اسرار می‌گوید. (بقلی، ۱۳٦۰: ۱۷۹–۱۸۰) برای همین هم از مخاطب می‌خواهد که «عقل بی‌مایه» را در چنین موقعیتِ زبانی، حَکَم نکند، چراکه این‌گونه قضاوت‌گری لب کلام سخنان شطح‌گونه را درنمی‌یابد.

۱. شیخ الاسلام گفت: خراز را از مصر بیرون کردند. پرسیدند از وی که: ترا به چه بیرون کردند؟ جواب داد که: من گفتم، میان من و حق حجاب نیست. (انصاری، ۱۳٦۲: ۱۸۳)

خراز در این پاره، سخن از سفری به‌سوی خدا می‌کند. برای همین نیز جواب این پرسش که «از کجا به کجا می‌روی؟» از سوی سالک حقیقی این بوده است که «الله». پل نویا در جستاری در باب کتاب الصفات ابوسعید خراز این سوال را پیش می‌کشد که «آیا انسان می‌تواند از شرایط بندگی خود فراتر رود و به پروردگار خود، خدا، نزدیک شود؟» و ادامه می‌دهد: «صوفیان به این سؤال پاسخ داده‌اند، ولی نه به نحوی انتزاعی–مانند مقاتل که به بن‌بست می‌رسد– بلکه، با در پیش گرفتن راهی که به خدا منتهی می‌شود. زندگی مذهبی از همان آغاز برای آن‌ها به‌صورت نوعی «سلوک»، نوعی طیّ طریق و رفته رفته تصوّر نوعی سفر به‌سوی خدا که به «مقامات» و «مراحل» و «منازل»ی تقسیم می‌شود، در آمده است. زندگی مذهبی، خط هدایتی به آن‌ها ارائه داده است که آن‌ها را در اندیشیدن دربارهٔ تجربه خود یاری می‌کند و به این ترتیب آن‌ها را مسخّر خود ساخته است... خرّاز در کتاب الضّیاء هفت منزل برای این سفر [سفر به‌سوی خدا] بر می‌شمرد، ولی شمار منازل در قیاس با خود تمثیل چندان مهم نیست، چه این تمثیل نمی‌توانسته است صوفیان را به تفکّر به زبان قرب دربارهٔ غایت این سفر و قبول لفظ «قرب» که قرآن و پاره‌ای از احادیث به دست داده‌اند، وا ندارد.» (نویا، ۱۳۷۱: ۱۷)

۲. خراز را پرسیدند که «انس چیست؟» گفت: «خرمی دل بقرب الله، سکون در خرمی بجلالش، وایمن شدن ازآنجاکه رعایتست، یکتا شدن از دون وی، اشارت حق بوی و او از اشارت بیرون بحق ناعم شدن، وجفاء غیر نکشیدن.» (بقلی، ۱۳٦۰: ۱۸۱)

انس در لغت به معنای خو گرفتن است و در تضاد با وحشت و صوفیه از این وحشت چنین تعبیر می‌کنند که اهل تصوف به دلیل انس با خدا و خو گرفتن با او، از جهان و مردمِ جهان وحشت می‌کنند. (یوسف‌پور، ۱۳۸۰: ۲۵۵)

صاحب کتاب مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه در جواب سوالی که از خراز پرسیده‌اند، چنین مکتوب کرده است: «انس عبارت است از التذاذ باطن به مطالعهٔ کمال جمال محبوب.» (کاشانی، ۱۳۹۳: ٤۲۱) و محبوب در اینجا خداوند تعالی است. به زعم خراز انس، نه ساکن شدن در جمال الهی که ساکن شدن در جلال الهی است، جایی که ایمنی هست، حتی اگر در بطن دوزخ باشد «زیرا که از عنایت قدم بوصف رعایت ابد دید، دانست بخطاب و مشاهده رضا از حق؛ از پرده مکر بیرون شد، آیت «أولئک لهم الأمن» رایت او گشت.» (بقلی، ۱۳٦۰: ۱۸۱) کاشانی در وصف «هیبت» است که سخن از جلال الهی به میان آورد: «هیبت عبارت است از انطوای باطن به مطالعهٔ کمال جلال محبوب.» (کاشانی، ۱۳۹۳: ٤۲۱)

خراز در گفتاری که خواندیم انس را خو گرفتن به الله دانسته است، منتها با تعبیر نزدیکی به خداوند و وحشت از جهان و جهانیان در کلام او در شکل «جفای غیر نکشیدن» ظهور یافته است.

۳. خراز گوید «عارفان را هست خزاینی چند که علومهاء غریب و انباهاء عجیب در آن بودیعت نهاده‌اند. آن کلمات را بلسان ابدی و عبارات ازلی باز میگویند». (بقلی، ۱۳٦۰: ۱۸۳)

در تفسیری که روزبهان بر این سخن آورده است، توجه اصلی معطوف به «عشق» است چراکه با توسل به همین معنا، قلوب عارفان را گنج‌خانهٔ اسرار توصیف می‌کند. روزبهان معتقد است حق به زبان معرفت با این گروه سخن می‌گوید و می‌نویسد: «گفت «له لسان یتکلم به» بیاد دار، چون شنیدی که «نطق الله علی لسان عُمر» در آیت «فتبارک الله أحسن الخالفین». جانا چون کثافت برخاست از زبان حدثی، زبان ازلی در آن زبان تجلی کند.» به همین دلیل روزبهان می‌گوید: «بنعت ظهور وجود عارف لوح محفوظ خطاب قدم شد؛ گوینده و شنونده یک رنگ بینی.» (همان)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

اما مسئله اساسی این است که این «لسان ابدی و عبارات ازلی» را چگونه می‌توان دریافت؟ آیا خراز برای این امر تمهیدی اندیشیده است؟ خراز معتقد است «اول فهم، القا سمع و مشاهده است» و «بهترین معانی آن است که از راه دل کشف گردد» او این واقعه را چنین تبیین می‌کند که: «القا سمع سه وجه دارد. اول این که طوری گوش کنی که گویی پیامبر آن را بر تو می‌خواند. سپس‌ازاین مرحله فراتر روی. گویی آن را از جبرئیل می‌شنوی و در مرحله بعد از این نیز فراتر روی، گویی آن را از حق می‌شنوی. منشا اصلی فهم، همین مرحله است که از طریق حضور قلب و فاصله گرفتن از امور دنیوی و نفسانی رخ می‌دهد و همراه است با شدت مشاهدت و صفای ذکر و گردآوردن همت. بدین ترتیب خواننده یا شنونده از تنگی در فراخی رها می‌شود و از طریق مشاهدهٔ غیبی، کلام بر او مفهوم و مستنبط می‌شود.» (مشرّف، ۱۳۸۴: ۸۴)

بدین ترتیب مخاطب «لسان ابدی و عبارات ازلی» می‌بایست مجهز باشد به حضور قلب، فاصله قلبی از امور دنیوی و کشف آیات به مشاهده و نه فهم و معرفت صوری و ظاهری.

۲ - ۱ - ۲. اقوال بوسعید خراز در «حسنات العارفین» محمد داراشکوه

٤. استاد موحدان ابوسعید خراز_قدس سره_ گفت: مدتی او را می‌جستم، خود را می‌یافتم. اکنون خود را می‌جویم، او را می‌یابم (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۲).

۵؛ و هم فرمود: بنده چون به حق پیوندد و در قرب رسد، خود را فراموش کند تا به حدی که اگر پرسند: تو از کجایی و به کجا می‌روی؟ جواب گوید: الله؛ یعنی الله‌ام و در الله می‌روم. این مقام را سیر فی الله گویند (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۲).

٦؛ و هم ابوسعید خرازدر کتاب درجات المریدین فرماید که: ازین طایفه بعضی هستند که حظوظ نفس خود را فراموش کرده‌اند و حاجتی از حق نخواهند و ندانند که چه خواهند و چه گویند و کیستند و چیستند و از کجایند. بی‌نامند و بی‌نشانند و بی‌علم‌اند و بی‌جهل‌اند و مشتاق‌اند. کسی که این سخن را بفهمد و درین همراهی کند، ایشان را و این طایفه را، اگر پرسند که چه خواهید؟ گویند الله. گویند چه گوئید؟ گویند الله و اگر هر موئی از ایشان زبانی پیدا کند گوید الله. پای تا سر پر باشند به نور الله؛ و از غایت قرب نتوانند گفت الله؛ و از خدا جدا نیستند که گویند الله و درین حال جز حیرت نگنجد (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۲).

۷؛ و هم ابوسعید خراز در مکتوبی نوشته که آیا هست موجودی غیر خدا؟ و آیا قدرت دارد کسی غیرالله که گوید الله؟ و آیا می‌بیند کسی الله را غیر الله؟ و آیا شناخته است کسی الله را غیر الله؟ و آیا در آسمان‌ها و زمین‌ها و در میان آسمان‌ها و زمین‌ها هست کسی غیرالله؟ پس وقتی که نباشید شما پس باشید الله را با الله (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۳).

۸؛ و هم ابوسعید خراز در تفسیر آیه «ان الذین کفروا بآیات الله لهم عذاب شدید» فرمود: کافرانند کسانی که منکر کرامات اولیای خدااند و عذاب شدید ایشان، محرومی است از صحبت اولیا (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۳).

۹؛ و هم ابوسعید خراز در تفسیر آیهٔ کریمهٔ «الحمدالله الذی اذهب عنا الحزن» فرمود: که اهل معرفت در دنیا همچو اهل جنت می‌باشند در آخرت؛ یعنی ایشان از جمیع تکالیف و اشغال فارغ‌اند؛ چنان‌که اهل جنت در جنت (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۳).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۱۰؛ و هم ابوسعید خراز در آیه کریمه «و انّا لَنَحن نُحی و نُمیت»[1] فرموده که: زنده آن‌که حرکت او به حق باشد و مرده آن‌که حرکت را نسبت به خود دهد (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۳).

۱۱؛ و هم خراز در تفسیر «الم نشرح» می‌فرماید که: لوح سینه تو می‌باید که به هیچ نقشی آلوده نشده باشد از علم‌ها و رسم‌ها، همچو سینه محمد که ازین‌ها پاک بود، او را علم اولین و آخرین عطا فرمود.

عزیزی می‌گفت: سینه ملایان مانند تخته مشق کودکان پر نقش است. تا این‌ها تمام آن نقش را نشویند؛ قابل تصویر صور حقانی نگردد (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۳).

۱۲؛ و هم خراز در تفسیر آیه «للفقرا المهاجرین الذین اخرجوامن دیارهم و اموالهم» می‌فرماید که: فقیر نشود و از هستی موهوم خود جدا نگردد هیچ‌کس تا از جمیع تصرفاتی که نسبت به خود می‌کند نگذرد (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۳).

***

گزارهٔ چهارم یادآورِ دو سخنِ متعاقب هم، از جنید و شبلی است. نخست آن سخن جنید که «من طلب وَجَد» و بعد سخن شبلی که «لا بل من وَجَد طَلَب». جنید گوید «هر که طلب کند یابد» و شبلی گوید «نه هر که یابد طلب کند». (عطار، ۱۳۹۷: ٤٧٥). شاید بتوان این دو سخن را از دو دریچهٔ مکتبِ صحو و سکر تاویل کرد اما ازآنجاکه در این وجیزه، سخن از خراز است، به سخن او باز می‌گردیم که شبیه به آن را در اقوال عرفای دیگری نظیر جنید و شبلی نیز می‌یابیم. حتی گزاره مزبور یادآور سخن ابن عربی در فتوحات مکیه نیز می‌تواند باشد: «یمحو و فهو عین ما یمحو» یعنی «محو می‌فرماید و عین آن چیزی است که محو می‌نماید». یان آلموند این عبارت از ابن عربی را ذیل مبحث «ولایت به‌عنوان حیرت» عنوان می‌کند و بر این باور قرآنی ابن عربی تأکید دارد که «حق در هر چیزی امتداد یافته است» (آلموند، ۱۳۹۹: ۱۰٤-۱۰۳). باور تأکید شده در تحریرات ابن عربی (م. ٦٣٨ هق) قریب به سیصد و پنجاه سال پیش، چنین در سخنی از خراز رویت می‌شود: «مدتی او را می‌جستم، خود را می‌یافتم. اکنون خود را می‌جویم، او را می‌یابم» (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

سه گزارهٔ بعدی، یعنی **گزاره‌های پنجم، ششم و هفتم** آشکارا در ادامه و شکل توسعه‌یافتهٔ قول و تفسیری است که روزبهان در شرح شطحیات به دست داده است، آنجا که خراز را ساکن جمال حق و بحر عظمت الهی می‌داند و معتقد است چشم و روح او خزینهٔ نور و معرفت خداوند است و او در این وادی معنا چیزی جز عظمت کبریایی نمی‌تواند ببیند. همان‌طور که در ذیل گزارهٔ نخست نوشته آمد به زعم روزبهان خراز چون از اهل بصایر بواطن غیب است، از اسرار می‌گوید؛ اسراری که نمی‌توان به واسطهٔ عقل محدود و زنجیر خورده دریافت (بقلی، ۱۳٦۰: ۱۷۹-۱۸۰).

هر سهٔ این گزاره‌ها ارتباط دو سویه‌ای با سه گزارهٔ نخست (گزاره‌های مطروحه در شرح شطحیات) دارند و ذیل مفهوم **توحید** معنا می‌یابند، چراکه در این وادی است که سالک فارغ از خود و خویشتن می‌شود و به عارفی بدل می‌شود که چیزی غیر از خدا نمی‌بیند. عارف در این مرحله که خراز «سیر فی الله» نامش نهاده، مبداء و مقصدی جز خدا نمی‌شناسد. در همین معنا، عارف سراسر عالم را خدا می‌بیند و از نظر او چیزی غیر از او در این عالم راه ندارد. این نگره‌ای است تماماً عرفانی به مبحث توحید که خاص همین طایفه است. در کتاب نقد صوفی در این باب می‌خوانیم: «از دید عارفان، توحید، تنها یگانه گفتن و یکتا دانستن خدای تعالی نیست که این

۱. صورت کامل آیه چنین است: انّا لَنَحن نُحیی و نُمیت و نحنُ الوارثون: و بی‌تردید این ماییم که زنده می‌کنیم و می‌میرانیم و ما وارث [همه] هستیم. (فارسی محمد مهدی فولادوند)

معنا و مفهومی ساده و جامد است و توحید امری پویا و کمال‌یابنده است. در سیر مدارج کمال، هرکس فراخور حال و مقام خود، بهره‌ای از توحید دارد. توحید، مصدر باب تفعیل، متعدی و به معنی یگانه کردن است؛ یعنی در عالم وجود، موجودی جز خدا ندیدن که: لیس فی الدار غیرهُ دیار. بدین گونه، عارف در معنی توحید نه به لا «اله» الا الله که به لا «موجود» الا الله، قایل است و اثبات وجود برای ما سوی الله را شرک می‌داند. در این مسئله مفتی عقل البته لایعقل است که به قول جنید «عقل عقلا چون به نهایت رسد، در توحید، به حیرت ادا کند.» این است که چون از شبلی، معنی توحید را می‌پرسند، وی هر گونه اظهار نظر را در این‌باره، چه به عبارت، چه به اشارت و حتی به سکوت، الحاد و ثنویت و بت‌پرستی می‌شمارد...» (یوسف‌پور، ۱۳۸۰: ۱۳۳ و ۱۳۴).

در **گزارهٔ هشتم**، خراز به آیهٔ چهارم سورهٔ آل عمران اشاره دارد. صورت کاملِ آیه چنین است: «مِنْ قَبْلُ هُدیً لِلنَّاسِ وَ أَنْزَلَ الْفُرْقانَ إِنَّ الَّذینَ کَفَرُوا بِآیاتِ اللَّهِ لَهُمْ عَذابٌ شَدیدٌ وَ اللَّهُ عَزیزٌ ذُو انْتِقامٍ» محمدمهدی فولادوند در ترجمان فارسی این آیه نوشته است: «پیش از آن برای رهنمود مردم فرو فرستاد و فرقان [جدا کننده حق از باطل] را نازل کرد. کسانی که به آیات خدا کفر ورزیدند، بی‌تردید عذابی سخت خواهند داشت و خداوند، شکست‌ناپذیر و صاحب انتقام است.» (قرآن، آل عمران: ٤) خراز در تفسیر این آیه بر مسئلهٔ ولایت و توأمان کرامت اولیا انگشت گذاشته است و می‌گوید عذاب این‌ها چنین است که از همنشینی و معاشرت و زندگی با اولیای الهی محروم خواهند بود: «کافرانند کسانی که منکر کرامات اولیای خدااند و عذاب شدید ایشان، محرومی است از صحبت اولیا.» کرامت از انواع خرق عادات است و امری است که به اولیای الهی نسبت می‌دهند. البته خوارق عادات را به انواع و اقسام مختلف تقسیم می‌کنند، از جمله معونت و معجزه و ارهاص و کرامت و استدراج و اهانت که بعضی از این‌ها، از جمله دو فقرهٔ آخر به کافران منسوب است (یوسف‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۰). به زعم شیخ خراز، کافران توان پذیرش اولیا و کرامات ایشان را ندارند و همین موجب محرومی‌شان است. ایشان در تفسیر آیه «الستُ بربکم» پشت آدم را مسکن اولیا و انبیا درنظر می‌گیرد: «علم خداوند تبارک و تعالی در آفرینش آدم این بود که پشت آدم را به قدرت خود خلق کرد و آن را مسکن پیغمبران و اولیا قرار داد و این علم دربارهٔ همه پیغمبران و اولیایی بود که از پشت او بیرون می‌آمدند.» نصرالله پورجوادی در این باره نوشته است: «در جمله بعدی خراز آن‌ها را (ذریات) ارواح می‌خواند که خود به دو دسته تقسیم می‌شوند: یکی ارواح انبیا و دیگر ارواح اولیا که می‌توان آن را جان‌های دوستان ترجمه کرد. خراز از دسته دیگری از ذریات هم نام می‌برد و آن‌ها را ارواح عدا، یعنی جان‌های دشمنان خدا می‌خواند و لذا جمعاً به سه گروه از ذریات قائل می‌شود، انبیا و اولیا و دشمنان خدا که همان کفاراند» (پورجوادی، ۱۳۹۳: ۸۶).

خراز پیرو تفسیری که از این آیه ارائه می‌دهد چنین باور دارد که قدرت نافذ و مشیت تامه حق تعالی موجب آری گفتن بشر در میثاق الهیِ الست بربکم بوده است، وگرنه آدمی‌زاد نمی‌توانست در درک خطاب الهی بلی بگوید. شاید به همین علت او در تفسیر این سه حرفِ بلی تا این میزان ظرافت ورزیده است. «ابوسعید خراز حرف باء در لفظ بلی را یک بار اشاره به «بری» می‌دانست و می‌گفت معنای آن این است که «انابری من الکفر و الطغیان» و یک بار اشاره به «بارز» و بار دیگر اشاره به «باعد». همین‌طور لام را یک بار اشاره به «لازم» می‌دانست و می‌گفت منظور این است که بنده باید «لازم الخدمه و الطاعه و السنه و الاحسان» باشد. بار دیگر آن را اشاره به «لوم» (ملامت کردن) می‌دانست و می‌گفت بنده باید در همه اوقات نفس خود و عمل خود و همه حرکات خود را مورد ملامت قرار دهد. همین طور یاء را اشاره به «یری» و «یمیل» و «یاوی» می‌دانست» (پورجوادی، ۱۳۹۳: ۱۳۱).

میبدی در باب این آیه نوشته است: «ایشان که کافر شدند بسخنان خدای که بدان ایمان ندارند و نپذیرفتند و رسالت رسول و نبوت وی را منکر شدند و سخنان خدای را اساطیر الاولین گفتند و نیز آیات و علامات که بر وحدانیت الله دلالت می‌کند و بر صدق نبوت گواهی می‌دهد، از این دلائل عقلی و سمعی آن را مکابر شدند، ایشانراست عذابی سخت در آن جهان» (میبدی، ۱۳۶۱: ۷). او در

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نوبهٔ عرفانیِ تفسیرش می‌نویسد: «ای مهتر! تا کی حق خویش فدا این رمیدگان کنی و هزیمت ایشان از سیاست قطیعت ماست، لعلک باخع نفسک الا یکونوا مومنین. تا کی گرد دل‌های زنگار گرفته ایشان برایی؟» (میبدی، ۱۳۶۱: ۱۲).

در کتاب تطهیر با جاری قرآن ذیل آیهٔ ۴ سوره عمران می‌خوانیم: «آدمی می‌تواند که از خودش چشم بپوشد که از خدا چشم بپوشد که از وحی چشم بپوشد و از هدایت خدا روی بگرداند، آدمی می‌تواند چشم بپوشد، ولی او هستی را و انسان را به‌گونه‌ای رقم زده و آن‌گونه نشان گذاشته که چشم پوشی از نشانه‌ها و آیات او، آدمی را در رنج و عذاب می‌گذارد؛ که خداوند عزیز است و همراه نظام‌هایی است که آدمی را به نقمت می‌سوزاند، جهان را می‌شناسد و آدمی را از کوچک‌ترین مراحلش نقش می‌زند و ترکیب می‌کند؛ که عزیز است و مسلط است؛ که حکیم است و استوار است» (صفایی حائری، ۱۳۸۵: ۳۶).

حائری پیشتر بر بخش پایانی این آیه تأکید کرده است که «ذو انتقام» را نباید با منتقم یکی دانست و می‌بایست «صاحب و همراه انتقام» فارسی شود. او توضیح می‌دهد: «آنجا که تو نظام و سنتی را می‌گذاری و نظم و نسقی را فراهم می‌سازی، درگیری با این نظام، شکست و نقمت را دارد و تو همراه و صاحب این نظام هستی. تجاوز، رنج دارد و تجاوز عین عذاب است، نه این‌که به خاطر تجاوز، تو او را عذاب کنی و رنج بدهی» (صفایی حائری، ۱۳۸۵: ۲۹ و ۳۰). تفسیر صفایی، حائز اهمیت دیگری نیز هست که منطبق است بر تفسیری که از خراز خواندیم. وی در ادامه نوشته است: «و همین عزت و حکمت، دخالت او را می‌طلبد و او به‌گونه‌ای دخالت می‌کند که رسول که همراه وحی ضرورت دارد و به هدایت کتاب و هدایت رسول نیاز هست. کتاب به‌تنهایی کافی نیست؛ که حکم‌های متعدد و حدود و شرایط گوناگون، نیاز به احاطه و وعی و رسوخ و نیاز به فرقان و میزان را دارد؛ که در این مرحله نمی‌توان با تعارض و تناقض به ترجیح و یا تساقط رسید؛ که متشابهات، همه نزد خدا هستند و همه حق هستند و تعارض و تکاذب ندارند، پس با وعی و رسوخ و با موازین می‌توان به آن راه یافت و باید از هدایت رسول و کتاب بهره گرفت؛ که بدون ثقلین ضلال و سردرگمی هست...» (صفایی حائری، ۱۳۸۵: ۳۶ و ۳۷). آنچه خراز موجب محرومی کافران می‌داند همین است که نمی‌توانند اولیا را دریابند. شاید علت العلل این انکارِ آشکارِ کفار، نبود معرفت در ایشان است. چنانچه در گزارهٔ نهم این جستار می‌بینیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳

در **گزارهٔ نهم**، خراز به آیهٔ «الحمدالله الذی اذهب عنا الحزن» (قرآن، فاطر: ۳٤) اشاره می‌کند، جایی که جایگاهِ اهل معرفت را در کنار اهل جنت می‌نهد و معتقد است اینان از جمیع تکالیف فارغ‌اند. رضا رمضانی در مقاله‌ای با عنوان «معرفت‌شناسی عرفانی»، مقولهٔ معرفت را به نوعی کشفِ عرفانی اعاده می‌کند و از قول داوود بن محمود قیصری در تعریف کشف عرفانی چنین می‌آورد که «کشف عرفانی، عبارت از علم بر معانی غیبی و امور حقیقی است که از روی وجود (حق الیقین) یا از روی شهود (عین الیقین) ورای حجاب قرار دارد» و می‌نویسد کشف عرفانی عبارت است از معرفت خاصی که به واسطهٔ مکاشفه و الهام و وحی امکان‌پذیر است (رمضانی، ۱۳۸۱:۱۷).

پیش‌درآمد تفسیر خراز بر این آیت چنین است که اهل بهشت مضطرب نمی‌شوند، در آرامش هستند و اندوه در قلب آن‌ها راه ندارد. خراز می‌گوید گروهی نیز هستند که در این دنیا بر این منوال‌اند و آن‌ها اهل معرفت‌اند. این معرفت را نمی‌توان در معنای تحت‌اللفظی برداشت کرد؛ یعنی این گروه، دانشمندان یا حتی عالمان دین نیستند چراکه علم این گروه صوری است و ظاهری. اهل معرفت در اینجا، کسانی‌اند که مصداق «من عرف ربه فقد عرف ربه» هستند. آن‌ها به واسطه این معرفت به آرامش رسیده‌اند و تلواسهٔ وجودی ندارند. این‌چنین است که خراز این گروه را پیش از وعدهٔ بهشت، صاحب بهشت می‌داند؛ زیرا بهشت حقیقی فراغت از اندوه دنیایی؛ اعم از جاه و مال و موونت و غیره است و اهل معرفت در همین دنیا از این امور فارغ‌اند.

صاحب لطائف التفسیر در این باره گوید: «چون به بهشت درآیند گویند حمد بر آن خداوند را که ببرد از ما همه اندهان دنیا را و رنج کسب و غم قوت! که سبب گناهان ما بیشتری از وی بود و اندوه خاتمت و اندوه عذاب گور و اندوه هول و فزع قیامت و شمار و ایستادن به مقام سوال و عذاب دوزخ! و ابن عباس گوید غم نان که معظم کار مومن حلال خوردن است!» (درواجکی، ج ٤، ۱۳۹۸: ۲۲۷۰).

ابوسعید خراز در جایی دیگر در باب همین آیه الحمدالله الذی اذهب می‌گوید: «احزان اهل معرفت اشتغال به اعراض است.» و «گفته‌اند حزن از قطیعت است. گفته‌اند حزن از محاسبه است» (مشرّف، ۱۳۸٤: ٤٤۳).

خراز در **گزارهٔ دهم** نیز اشاره‌ای قرآنی دارد: «انّا لَنَحن نُحی و نُمیت» (قرآن، حجر: ۲۳). از نظر درواجکی این آیه بیان وحدانیت است به این معنا که «ما زنده کنیم خلق را در رحم مادر و بمیرانیم در دنیا بعث را». او ترجمانِ تفسیری بخش پایانی آیه یعنی «نحن الوارثون» را «دنیا و آخرت همه خدای راست» فارسی کرده است (درواجکی، ۱۳۹۸: ۱۴۴۸).

صاحب کشف الاسرار و عده الابرار ذیل فارسی این آیه که «و ما که ماایم زنده می‌کنیم و می‌میرانیم و (آخر جهان از جهانیان) میراث بریم» (میبدی، ۱۳۵۷: ۳۰۱) نوشته است: «دل‌های عارفان به مشاهدت زنده گردانیم و تن‌هاشان به مجاهدت مرده، نفس حجاب دل است تا این حجاب در پیش دل است، دل از مشاهدات محروم است؛ باز که نفس از روی مجاهدت بر وفق شریعت کشته گردد، زندگی دل آغاز کند، هدایت در رسد، مشاهدت در پیوندد...» (میبدی، ۱۳۵۷: ۳۱۱).

خراز در تفسیر این آیه از محوریت حق و مفهوم حق در زندگانی و میرایی بشر سخن می‌گوید، به عبارت دیگر، معتقد است کسی زنده است که حرکتش در جهت حق باشد و آن که این حرکت را به خود نسبت می‌دهد و حق را در نظر ندارد، مرده‌ای بیش نیست. جهت و مسیرِ حق، همان مسیری است که شیخ در گزاره‌های پیشین (نگاه کنید به هشتمین قول) به میانجی دلالت‌گری اولیا بازنموده بود. این ولیِ کامل است که می‌تواند رهنمای سالک به حق باشد. همو که ابوسعید خراز اهل معرفت (نگاه کنید به قولِ نهم) می‌داند. مولوی در بخش ۸۳ از دفتر اول (در معنی آنک من اراد ان یجلس مع الله فلیجلس مع اهل التصوف) می‌گوید:

وای آن زنده که با مرده نشست مرده گشت و زندگی از وی بجست

چون تو در قرآن حق بگریختی با روان انبیا آمیختی

فروزانفر در کتاب مثنوی شریف و ذیل این ابیات می‌نویسد: «در شرح تأثیر صحبت و همنشینی با ولی کامل است که در نتیجه آن، بتدریج صفات مذموم و پستی گرای سالک، بصفات نیک و بلند مبدل می‌شود...» (فروزانفر، ۱۳٦۷، ج ۲: ۵۸۲).

حیات و ممات در تفسیر ابوسعید خراز وابسته است به خدا؛ یعنی موجودات به خودی خود نسبت به هستی و نیستی‌شان از خود اختیار ندارند، چراکه این موارد در ذیل قدرت تامه الهی‌ست و معرفت بر این امر، سالک را زنده به حق می‌کند.

گزارهٔ یازدهم نیز قولی تفسیری است؛ تفسیری بر آیهٔ «الم نشرح»[1] (قرآن، شرح: ۱). خراز در تفسیر این آیه، آورده است که این آیت خطاب به پیامبر است: «لوح سینه تو می‌باید که به هیچ نقشی آلوده نشده باشد از علم‌ها و رسم‌ها، همچو سینه محمد که ازین‌ها پاک بود، او را علم اولین و آخرین عطا فرمود.» احتمالاً این تفسیری شایع در باب نود و چهارمین سورهٔ قرآن بوده است، چنانچه در تفسیر معروف به تفسیر خواجه عبدالله هم چنین می‌خوانیم. آنچه مسلم است خراز به واسطهٔ پیش کشیدن شخصیت

۱. الم نشرح لک صدرک: آیا برای تو سینه‌ات را نگشاده‌ایم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

پیامبر، سخن از پاکیِ «لوح سینه» می‌آورد چراکه معتقد است سینه ملایان مثل مشق‌نوشته‌های کودکان پر نقش و نگار و خط خطی است و تا قلب و بطن‌شان از این آلودگی‌ها مبرا نشود، نمی‌توانند از حق سخن بگویند. مع الوصف مسئله این خواهد بود چرا سخن از «فراخیِ سینه» است و این گشودگی چگونه رخ می‌دهد.

صفایی حائری در تفسیری بر همین آیه به نکته جالبی اشاره کرده است. او می‌نویسد: «[خدا] خبر داده که ما بارهای سنگین، وزر و رنج‌های بزرگ تو را که کمرت را می‌شکستند، برداشتیم. چگونه؟ آیا با کم جلوه دادن غم‌ها؟ نه. با بزرگ کردن خود تو، با باز کردن سینهٔ تو. غم‌ها را نمی‌توان کم کرد، باید خودت را زیاد کنی، باید سینه‌ات را گسترده کنی.» از نظر مفسر همین رنج‌هاست که روح، سینه و ظرفیت آدمی را بیشتر و گسترده‌تر و نیرومندتر می‌کند و به همین واسطه است که تراکم غم را هرز نمی‌کند و هدر نمی‌دهد و از همان قدرت می‌سازد (صفایی حائری، ۱۳۸۵: ۸۰-۸۱). مسئلهٔ خراز نیز همین است، با این تفاوت که او وسیله و تمهید این فراخی سینه را در فارغ شدن از علوم و رسوم می‌داند.

در **گزارهٔ دوازدهم**، آیهٔ مورد اشاره، هشتمین آیه از سورهٔ حشر است، با این ترجمان از محمد مهدی فولادوند که «[این غنایم، نخست] اختصاص به بینوایان مهاجری دارد که از دیارشان و اموال‌شان رانده شدند: خواستار فضل خدا و خشنودی [او] می‌باشند و خدا و پیامبرش را یاری می‌کنند. اینان همان مردم درست کردارند.»[1] نگاه شیخ به کلمه «للفقرا» معنای تحت‌الفظی بینوایی نیست و فقر در نظرگاهِ او، چنانچه در میان بسیاری از عرفای بنام، جایگاهی رفیع است.

فقر در لغت به معنای تنگ‌دستی و نیازمندی است و از فقار که به معنای استخوان پشت است، مشتق شده؛ یعنی فقیر کسی است که از شدت احتیاج، استخوان‌هایش شکسته است و به دلیل شکستگی، قدرت ایستادگی ندارد (حسینی شاهرودی و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۳)؛ اما این واژه در معنای عرفانی اشاره دارد به «خالی بودن بنده از همه چیز» طوری که «هر ذره از وجودش مشهد ظهور حق تعالی باشد» (همان: ۸۴). خراز معتقد است فقیر یعنی آنکه از «هستی موهومِ خود» جدا شود و از این حیث این مفهوم در بوطیقای فکری او، مفهومی استعلایی است. به زعم او، مادامی که کسی از «جمیع تصرفاتی که نسبت به خود می‌کند نگذرد» به درجه و مقامِ فقر نمی‌رسد. او در جای دیگری نوشته است فقر اختیار قلیل است بر کثیر، به وقت نیاز (مشرّف، ۱۳۸۴: ۴۹۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۲. برایند شطحیات خراز در باب سه اصل توحید، ولایت و عشق

از سه گزارهٔ مطرح شده در شرح شطحیاتِ روزبهان بقلی، بیش از همه، چنین استفاده می‌شود که خراز عارفی‌ست موحد و از عرفا و عاشقان مکتب سکر که اقوال شطح‌گونهٔ او موجب رد و انکار او توسط علمای زمانه‌اش شده است. به روایت روزبهان بقلی بیش از همه کتابی از خراز با عنوان سِر موجب گرفتاری‌هایی برای او می‌شود؛ کتابی که در آن از اسرار الهی سخن می‌گوید و خبر از بواطن غیب می‌دهد. به زعم خراز، عارف حقیقی کسی است که از جانب الله سخن می‌گوید و به جانب او عزیمت می‌کند. (رجوع کنید به گزارهٔ نخست) خراز بدین واسطه و با این نقل بیش از همه از عشقی سخن می‌گوید که صبغه‌ای کاملاً توحیدی دارد. امر یگانه، در این قول الله است که به عقیدهٔ خراز بدایت و نهایت مسیرِ سالک است.

گزارهٔ دوم اشاره‌ای است به نگاه جمال‌شناسیک خراز نسبت به امر الهی؛ اشاره‌ای که به دلایلی می‌توان ذیل مکتب عاشقانهٔ سکر بررسی‌اش کرد. به روایت بقلی، خراز الله را محبوبی می‌داند که عارف مقرب او نمی‌شود جز به اشارت او. به زعم خراز انس، نه

۱. لِلْفُقَرَاءِ الْمُهَاجِرِينَ الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيارِهِمْ وَأَمْوَالِهِمْ يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا وَيَنْصُرُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ أُولَئِكَ هُمُ الصَّادِقُونَ.

ساکن شدن در جمال الهی که ساکن شدن در جلال الهی است، جایی که ایمنی هست، حتی اگر در بطن دوزخ باشد. جالب است که شرح روزبهان بر سومین گزارهٔ خراز نیز معطوف به اصل «عشق» است. او در ترجمان قولِ سوم قلوب عارفان را گنج‌خانهٔ اسرار توصیف می‌کند و معتقد است حق به زبان معرفت با این گروه سخن می‌گوید. چنین است که روزبهان در شرح شطحیات از خراز، شخصیتی موحد و عاشق ترسیم می‌کند.

نه گزارهٔ بعدی به نقل از داراشکوه است. در این بخش نیز بدایتِ اقوال با عشقی غریب به پروردگار آغاز می‌شود، آنجا که خراز می‌فرماید «مدتی او را می‌جستم، خود را می‌یافتم. اکنون خود را می‌جویم، او را می‌یابم» (داراشکوه، ۱۳۵۲: ۱۲). در اقوال بعدی (گزاره‌های پنجم، ششم و هفتم) فرایند توسعهٔ قولِ نخستی که داراشکوه آورده است، آشکارا به چشم می‌آید. این نگره متعاقب توصیفی است که پیشتر روزبهان به دست داده است؛ آنجا که خراز را ساکن جمال حق و بحر عظمت الهی می‌داند و معتقد است چشم و روح او خزینهٔ نور و معرفت خداوند است و او در این وادیِ معنا چیزی جز عظمت کبریایی نمی‌تواند ببیند.

مسئلهٔ بعدی **استنادِ متواتر شیخ به نص قرآن** است. هر پنج گزارهٔ پایانی در بینامتنیت با قرآن نوشته آمده است. در گزارهٔ هشتم، خراز به آیهٔ چهارم سورهٔ آل عمران، در گزارهٔ نهم، به آیهٔ «الحمدالله الذی اذهب عنا الحزن» (قرآن، فاطر: ۳۴)، در گزارهٔ دهم به آیهٔ «انا لنحن نحی و نمیت» (قرآن، حجر: ۲۳)، در گزارهٔ یازدهم به آیهٔ «الم نشرح» (قرآن، شرح: ۱) و در گزارهٔ دوازدهم به هشتمین آیه از سورهٔ حشر اشاره شده است. خراز در تفسیر آیهٔ چهارم از سورهٔ آل عمران به مسئلهٔ ولایت و همین‌طور کرامت اولیا توجه دارد، در تفسیر «الحمدالله الذی اذهب عنا الحزن» (قرآن، فاطر: ۳۴) سخن از جایگاه اهل معرفت می‌کند و در تفسیر آیهٔ «انا لنحن نحی و نمیت» (قرآن، حجر: ۲۳) به لونی دیگر به اصحاب و اولیای الهی که صاحب معرفت‌اند، اشاره دارد. به زعم او راه حق، راهی است که اولیا به بشر بازمی‌نُمایند. نکتهٔ دیگر آن‌که، خراز در تفسیر آیهٔ «الم نشرح» (قرآن، شرح: ۱) نیز به ولی کامل یعنی پیامبر اشاره می‌کند و در آخرین نقل نیز سخن از کسی است که از غیرِ خدا خالی است، تمام ذرات وجودش مشهد ظهور الله است و در یک کلام فقیرِ خداوند است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۳. نتیجه‌گیری

www.anjomanfarsi.ir

شطحیات را می‌توان آیینه‌ای رودروی اندیشه‌های عارف دانست. از لابه‌لای این شطحیات صمیمی‌ترین و صریح‌ترین عقاید یک عارف بازنمایی می‌شود. با عنایت به کتاب شرح شطحیات از روزبهان بقلی و حسنات العارفین از داراشکوه که از عمده‌ترین متون عرفان ایرانی–اسلامی‌ست در باب گزارش‌های شطحیات است می‌توان پرتویی دیگر بر نظرات و تفکرات ابوسعید خراز انداخت. بر این اساس می‌توان گفت، بنا به دوازده گزارهٔ مزبور در این جستار، ضمن توجه ویژه از سوی شیخ به متن قرآن کریم که گاه در مقام مفسر ظاهر می‌شود تأویل‌های بدیعی از آیات نیز عرضه می‌دارد، سه اصل اساسی در عرفان، یعنی توحید، عشق و ولایت موضوع و مضمونِ سراسر گفتارِ شیخ ابوسعید خراز است و مضامین دیگر جنبهٔ فرعی و مکمل در اندیشه‌های او دارد.

منابع

- ***قرآن کریم***.
- آلموند، یان (۱۳۹۹). ***تصوف و ساختارشکنی***. ترجمهٔ فریدالدین رادمهر، چ ٤، تهران: کتاب پارسه.
- انصاری، خواجه عبدالله (۱۳٦۲). ***طبقات الصوفیه***، تصحیح محمد سرور مولایی. چ ۱، تهران: توس.

- بقلی، روزبهان (۱۳۶۰). ***شرح شطحیات***، تصحیح هانری کربن، چ ۱، تهران: طهوری.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۹۳). ***عهد الست***، چ ۱، تهران: فرهنگ معاصر.
- جامی، عبدالرحمان بن احمد (۱۳۳۷). ***نفحات الانس من حضرات القدس***، تصحیح مهدی توحیدی‌پور، چ ۱، کتابفروشی محمودی.
- جعفری، سمانه؛ سید علی اصغر میرباقری فرد (۱۳۹۹). «تحلیل محتوایی شطح»، ***پژوهش‌نامهٔ عرفان***، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۲، صص ۴۷-۶۰.
- حسینی شاهرودی، سید مرتضی؛ فاطمه فرضعلی (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی فقر در حکمت متعالیه و عرفان». فصل‌نامهٔ اندیشه دینی دانشگاه شیراز، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ٤، صص ۸۱-۱۰۶.
- داراشکوه، محمد (۱۳۵۲). ***حسنات العارفین***، تصحیح و مقدمه از سید مخدوم رهین، ج ۱، تهران: موسسه تحقیقات و انتشارات ویسمن.
- درواجکی، ابونصر احمد بن حسن بن سلیمان (۱۳۹۸). ***لطائف التفسیر*** (ج ۳ و ۴). تصحیح سعیده کمائی‌فرد. چ ۱، تهران: میراث مکتوب.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۰). ***جستجو در تصوف ایران***، چ ۱۲، تهران: امیرکبیر.
- رمضانی، رضا (۱۳۸۱). «معرفت‌شناسی عرفانی»، ***نشریهٔ قبسات***، شمارهٔ ۲٤، صص ۱۵-۳۹.
- سراج طوسی، ابونصر (۱۳۸۲). ***اللمع فی التصوف***، تصحیح رینولد نیکلسون، ترجمه مهدی محبتی، چ ۱، تهران: اساطیر.
- شعبان‌زاده، مریم. علی اصغر میرباقری (۱۳۸۱). «ابوسعید خراز»، ***معارف***، دورهٔ نوزدهم. شمارهٔ ۱. صص ۱۳۱-۱۴۴.
- صفایی حائری، علی (۱۳۸۵). ***تطهیر با جاری قرآن***، ج ۳، چ ۱، قم: لیلةالقدر.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳٦۷). ***شرح مثنوی شریف***، چ ۱، تهران: زوار.
- قشیری، ابوالقاسم (۱۳۷٤). ***ترجمهٔ رساله قشیریه***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۵، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۱)، ***تذکرة الاولیا***، تصحیح محمد استعلامی، چ ۲۳، تهران: زوار.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۷). ***تذکرةالاولیا***، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۱۰، تهران: سخن.
- کاشانی، عزالدین محمود (۱۳۹۳). ***مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه***، تصحیح و مقدمه و تعلیقات علامه جلال الدین همایی. چ ۱٤، تهران: هما.
- گوهرین، سید صادق (۱۳۸۲). ***شرح اصطلاحات تصوف***، ج هفتم، چ ۱، تهران: زوّار.
- مستملی بخاری، محمد، (۱۳٦۳). ***شرح التعرف لمذهب التصوف***، تصحیح محمد روشن. چ ۱، تهران: اساطیر.
- مشرّف، مریم (۱۳۸۴). ***نشانه‌شناسی تفسیر عرفانی***، چ ۱، تهران: ثالث.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۶۱). ***کشف الاسرار و عده الابرار***، ج دوم. به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت. چ ۱، تهران: امیر کبیر.
- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۵۷). ***کشف الاسرار و عده الابرار***، ج پنجم. به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، چ ۱، تهران: امیرکبیر.
- نویا، پل (۱۳۷۱). «رسالهٔ کتاب الصفات ابوسعید خراز»، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، ***معارف***، شماره ۲۵، ص ۳۳-۱۵.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳). ***کشف المحجوب***، تصحیح محمود عابدی. چ ۱، تهران: سروش.
- یوسف‌پور، محمدکاظم (۱۳۸۰). ***نقد صوفی***، چ ۱، تهران: روزنه.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های ادبی و بلاغی ایران ۳۱ اردیبهشت — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل انتقادی گفتمان رمان فال خون

آرام رحیمیان
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شهیدبهشتی، تهران، ایران
s_rahimian91@yahoo.com

چکیده

از آغاز جنگ عراق و ایران، چهار نسل از نویسندگان در وادی رمان پایداری قلم‌زده‌اند. در این رمان‌ها، همسو با تغییراتی که در فرایندهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعه صورت گرفته است، شاهد تحول تدریجی و پیدایش گفتمان‌های تازه‌ای هستیم. رمان «فال خون» داوود غفارزادگان ازجمله رمان‌های حوزهٔ پایداری است که با رویکردی تقریبا متفاوت نسبت به آثار پیشین، در اواسط دههٔ هفتاد به نگارش درآمده است. این جستار در پی آن است که با بازخوانش رمان فال خون در قالب رویکرد انتقادی فرکلاف به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، گفتمان موجود در آن را مورد کاوش قراردهد و پاسخگوی این پرسش باشد که گفتمان حاکم بر فضای داستان، در خدمت حفظ روابط قدرت ایدئولوژیک در لایه‌های ساختار اجتماعی صورت‌بندی شده است یا در جهت تضعیف و دگرگونی آن می‌باشد. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که ایدئولوژی‌های حاکم بر دههٔ هفتاد و روابط قدرت زیربنای آن‌ها تأثیر عمیقی بر تولید گفتمان رمان فال خون نهاده است. غفارزادگان با برجسته‌سازی تحولات ایجادشده در عرصهٔ چشم‌اندازهای هویتی دههٔ مذکور تحت‌تأثیر هژمونی گفتمان سازندگی، درصدد انتقاد از نظام معنایی مسلط بر رمان‌های پیشین حوزهٔ پایداری برآمده است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: رمان فال خون، تحلیل انتقادی گفتمان، فرکلاف، گفتمان انسان‌محورجهان‌نگر.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

کاربرد زبان در لابه‌لای برخی روابط و فرایندهای اجتماعی محصورشده است؛ روابط و فرایندهایی که به نحوی نظام‌مند گوناگونی‌های زبانی را رقم می‌زنند که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به‌صورت‌های زبانی که در متن ظاهر می‌شوند، اشاره کرد. یک جنبه از محصور بودن کاربرد زبان در روابط اجتماعی که ملازم مفهوم گفتمان است، آن است که زبان صورت مادی ایدئولوژی است. با این وصف، زبان نگاهی واحد به دنیا نیست بلکه نگرش‌های متفاوت و ناهمگونی را در برمی‌گیرد و نمی‌توان گویندگان زبان را اسیر دام سامانه‌ای واحد و غالب باورها دانست؛ زیرا گویندگان، پیاپی به نسبت تغییر موقعیت‌های کلامی، چرخش‌های ایدئولوژیک انجام می‌دهند و به‌طور متناوب درگیر چالش‌ها و تضادهایی می‌شوند که زمینهٔ معناشناختی آن بلافاصله در اذهانشان احضار می‌شود. نویسندگان رمان‌های پایداری نیز به‌عنوان کاربران زبان در دهه‌های مختلف همچون ژانرهای دیگر ادبیات داستانی برای توصیف وترسیم تحول عظیم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جنگ هشت‌ساله عراق و ایران و تأثیرات آن با توجه به بافت موقعیتی و فضای

فرهنگی و ایدئولوژیکی خاص دوره به تولید آثار همت گماشتند. برخی از این آثار به بازتولید و تحکیم فضای ایدئولوژیک گفتمان حاکم پرداختند، برخی دیگر نیز در تقابل با گفتمان مسلط، گفتمان‌های جدید و متفاوتی را به قلمرو ادبیات پایداری وارد نمودند. فال خون، ازجمله رمان‌های مطرح حوزهٔ پایداری است که نویسندهٔ آن با بهره‌گیری از کارکرد ایدئولوژیک زبان و هم‌راستا با مؤلفه‌های فرهنگی گفتمان حاکم بر دورهٔ تاریخی متن رمان به خلق اثری انتقادی همت گماشته است. با توجه به این مهم برای بررسی جامع بر روی رمان مذکور به چارچوب نظری‌ای نیاز است که بتواند پیوند نزدیک میان زبان و متنِ آن را با ساختارهای کلان به وضوح آشکار سازد. تحلیل انتقادی گفتمان، الگوی نوینی در مطالعات ادبی است که به دلیل برخورداری از وجه جامعه‌شناختی و دارا بودن ابزارهای دقیق روش‌شناختی در باب مطالعهٔ زبان و پیوند دوسویهٔ آن با ساختار و فرایندهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تاریخیِ آن سنخیت بیشتری با این نوع پژوهش دارد.

به عقیدهٔ نظریه‌پردازان تحلیل انتقادی گفتمان، کلام کنشی اجتماعی است و کنش اجتماعی غیرِ زبانی و کاربردهای زبانی عملاً بر یکدیگر اثرگذارند و یکدیگر را شکل می‌دهند. از نظرگاه این گروه از تحلیلگران گفتمان، مناسباتِ قدرت در جامعه، ساختارها و فرایندهای اجتماعی، فرهنگی و جهان‌بینی‌ها به نوبه خود، زبان (کلام و متن) را شکل می‌دهند و از طریق کاربردِ مستمرِ زبان در جامعه این بافت‌ها، روابط، ساختارها، فرایندها و جهان‌بینی‌ها تثبیت و ماندگار می‌شوند.

رویکرد نورمن فرکلاف (Norman Fairclough)، زبان‌شناس بریتانیایی و از بنیان‌گذاران تحلیل انتقادی گفتمان یکی از منسجم‌ترین و جامع‌ترین رویکردهای تحلیل گفتمان است. فرکلاف، با پایبندی به تلفیق نظر و عمل موجود در سنت مارکسیستی اروپایی که در مطالعات گفتمانی نیز جایگاه درخوری دارد، گفتمان را به زبان تقلیل نداده و آنرا مجموعهٔ به هم تافته‌ای از عمل اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف متن) و متن دانسته است. همچنین، به نظر وی در هر گفتمان رابطه‌ای دیالکتیک میان ساختار و رخداد برقرار است؛ به‌گونه‌ای که گفتمان به واسطهٔ ساختارها شکل می‌گیرد و خود نیز در شکل‌دهی مجدد ساختارها و در بازتولید و تغییر آن‌ها نیز سهم دارد. این نظریه‌پرداز براساس چنین آراء مطرح‌شده‌ای، الگوی تحلیل گفتمانی خویش را در یک گسترهٔ وسیع‌تر از سطح توصیف به سطح تفسیر و تبیین ارتقا بخشیده و علاوه بر چیستی و چگونگی متن به چرایی تولید و مصرف متن و کاوش در روابط نامعلوم بین متون و ساختارها، روابط و فرایندهای فرهنگی و اجتماعی در سطح گسترده نیز پرداخته است. باید تأکید کرد که گرچه این سه سطح یا سه مرحله از همدیگر متمایز هستند، امّا در حقیقت هر مرحله تکمیل‌کنندهٔ مرحلهٔ قبلی است و در فرایندی تحلیلی هم‌پوشانی لازم را با همدیگر دارند.

بدین ترتیب ما در این مقاله بر آن هستیم رمان فال خون را در سیر تاریخی دههٔ هفتاد بر مبنای نظری فرکلاف و با توجه به عوامل متنی و فرامتنی مورد ارزیابی قرار دهیم و مشخص نماییم ایدئولوژی‌ها و گفتمان‌های حاکم بر این دهه چگونه و به چه نسبت بر ساخت این رمان و نوع گفتمان آن تأثیر گذاشته و آن را شکل داده است.

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

درزمینهٔ بررسی رمان اشکانه پژوهش‌هایی چند صورت گرفته است که بیشتر آن‌ها به‌صورت پایان‌نامه ارائه شده است. پایان‌نامه‌هایی چون «شخصیت و شخصیت‌پردازی در سه رمان دفاع مقدس» از فریده خواجه‌پور، ۱۳۹۰؛ «بررسی ساختار داستانی رمان‌های داوود غفارزادگان»؛ سکینه بخشنده کسوتی، ۱۳۹۲؛ «جلوه‌های مکتب رمانتیسم در رمان‌های سوران سرد، فال

خون و شهرزاد و شهریار»؛ از شیرین روشنی ۱۳۹۷؛ و پایان‌نامه «مطالعهٔ تطبیقی عنصر شخصیت در رمان‌های دفاع مقدس با رویکرد ساختارگرایی تکوینی (مطالعه موردی: هلال پنهان، سرود اروندرود، سه تصویر، فال خون)»؛ حمید خسروانی فراهانی ۱۳۹۹؛ ازجمله پژوهش‌هایی است که به تحلیل داستان فال خون پرداخته‌اند. مقالهٔ فرحناز شیخ علیزاده با نام «ترس از زبونانه مردن/ دغدغه چگونه مردن: نگاهی به فال خون»؛ ۱۳۸۸؛ نیز از معدود مقاله‌هایی است که به‌صورت مختصر محتوای رمان فال خون را بررسی کرده‌است. مهدی سعیدی نیز در بخشی از کتاب ادبیات داستانی جنگ در ایران؛ (۱۳۹۵) به نقد و تحلیل رمان فال خون پرداخته‌است. در بررسی‌های انجام‌شده بر روی این آثار پژوهشی، موضوعی منطبق با پژوهش حاضر یافت نشده است. لذا لزوم پرداختن به رمان فال خون در چارچوب تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف اهمیت بیشتری می‌یابد.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲ - ۱. تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف *(Fairclough's Critical Discourse Analysis)*

مرحلهٔ سوم مطالعات کلامی که آمیزه‌ای از دو رویکرد صورت‌گرا و نقش‌گرا است، در قالب رهیافت تحلیل انتقادی گفتمان، بسط و گسترش یافت. این جریان فکری سهم مهمی در مطالعات کلامی و نظریه گفتمان ایفاکرده است که عمده سهم آن، تعمیق نقش زبان در جامعه و فهم مناسبات آن است. نظریه‌پردازان تحلیل انتقادی گفتمان برخلاف بررسی‌های توصیفی و صوری پیشین از زبان معتقدندکه زبان نیت‌مند است و عمل اجتماعی غیرزبانی و کاربردهای زبانی بر یکدیگر اثرگذارند و یکدیگر را شکل می‌دهند. آن‌ها معتقدند، ایدئولوژی‌های مسلط، زبان وگفتمان را به‌وجود می‌آورند و گفتمان نیز به نوبهٔ خود، ایدئولوژی را بازتولید می‌کند. «فرکلاف» از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان این رویکرد گفتمانی است که به شیوه‌ای جامع و نظام‌مند به کاوش در روابط نامعلوم بین متون و ساختارها، روابط و فرایندهای فرهنگی و اجتماعی در سطح گسترده پرداخته است (Fairclough,۱۹۹۵:۱۳). فرکلاف، گفتمان را زبان به منزلهٔ کنش اجتماعی معرفی کرده است. از نظر وی، گفتمان مجسم‌کنندهٔ معنا و ارتباط اجتماعی است؛ شکل‌دهندهٔ ذهنیت و نیز ارتباطات اجتماعی-سیاسی است (آقاگل‌زاده،۱۳۹٤: ۱۵۰). این نظریه‌پرداز علاوه‌براینکه چارچوبی تحلیلی برای بررسی زبان در رابطه با عناصر فرازبانی چون جامعه، قدرت و ایدئولوژی ارائه داده، این نظریه را به‌عنوان یکی از راهکارهای عملی در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین نیز معرفی کرده است که به‌وسیلهٔ آن می‌توان به ماهیت تغییرات اجتماعی و فرهنگی پی‌برد (آقاگل‌زاده، ۱۳۸٦: ۱۸). سطح توصیف که نخستین مرحله از راهبرد عملی فرکلاف در تحلیل گفتمان است در چارچوب بافت متن و تحلیل ویژگی‌های صوری متن قابل بررسی است. به‌عبارتی، سطح توصیف با تمرکز بر واژگان، نوع کاربرد و روابط میان آن‌ها و وجوه دستوری متن انجام می‌شود. تفسیر، ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر است. منظور از ذهنیت مفسر، دانش زمینه‌ای است که مفسر در تفسیر متن به‌کارمی‌بندد. در این سطح از تحلیل گفتمان، هم تفسیرهای مشارکین گفتمان از بافت موقعیتی و هم بافت بینامتنی آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. در نظریه فرکلاف، چهار پرسش در رابطه با بافت موقعیتی مطرح می‌شود: ۱-رویداد چیست؟ ۲ -چه کسانی درگیر آن هستند؟ ۳- روابط میان آن‌ها چیست؟ ٤- نقش زبان در خصوص پرسش اول چیست؟ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲٤٤). این مرحله شامل بررسی رابطهٔ بین تعامل و بافت اجتماعی و توضیح رابطهٔ بین عناصر گفتمانی و اجتماع در هنگام توجه به پیشینهٔ فرهنگی آن گفتمان (تحلیل جامعه‌شناختی کنش اجتماعی) است (Fairclough,۱۹۹۲: ۷۲). هدف از مرحلهٔ تبیین، توصیف گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است. تبیین، گفتمان را به‌عنوان کنش اجتماعی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ - خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

توصیف می‌کند و نشان می‌دهد، چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعین می‌بخشند. تبیین، هم‌چنین، نشان می‌دهد که گفتمان چه تأثیرات بازتولیدی می‌تواند بر آن ساختارها بگذارد، تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند (فرکلاف،۱۳۷۹: ۲۴۵).

۳. بحث و بررسی

۳ـ۱. خلاصه رمان فال خون

فال خون، روایت‌گر برشی از زندگی سربازی عراقی است که به مدت چهار روز و به همراه مافوقش «ستوان» برای دیده‌بانی به ارتفاعات کوهستانی مشرف به مرزهای غربی ایران اعزام می‌شود. هر دو نفر، در سنگری ساکن می‌شوند که در آن، ماجراهای گوناگونی رخ می‌دهد. آنها، شب اول را با گرفتن فال چینی به صبح می‌رسانند؛ فالی که مؤید عنوان اثر و گزارشگر وقوع مرگ و نیستی سرباز و ستوان است. به دنبال این ماجرا، اوضاع روحی سرباز که در هراس دائمی از مرگ است، آشفته‌تر از پیش می‌شود. سرباز و ستوان، روز بعد را با شناسایی محل اسکان عشایر غرب ایران و سرگرمی در سنگر سپری می‌کنند. تا آنکه در روز سوم، ستوان‌یار (از نیروهای گارد ویژهٔ عراق) برای بازرسی و گزارش عملکرد دو نیروی مستقر در سنگر به آن‌ها می‌پیوندد. ستوان‌یار، ستوان را به اهمال در انجام دستورات نظامی و تخطی از آن در هنگامهٔ جنگ متهم می‌کند. بر سر همین موضوع، بین ستوان و ستوان‌یار درگیری رخ می‌دهد. تلاش سرباز برای رهایی ستوان از دست ستوان‌یار درنهایت به مرگ ستوان‌یار می‌انجامد.

سرباز و ستوان پس از مجادله بر سر یافتن مقصر اصلیِ مرگ ستوان‌یار قرار می‌گذارند که هر یک جداگانه ماجرا را به مقامات بالا گزارش‌دهند. سرباز با توجه به مرتبهٔ بالاتر ستوان و تحصیلات او در رشتهٔ حقوق، به این نتیجه می‌رسد که از پس وی بر نمی‌آید؛ ازاین‌رو، ستوان را می‌کشد و او را به درون دره‌ای در نزدیکی سنگر پرت می‌کند. صبح روز چهارم، سرباز که همیشه نگران نوع مرگ خود بوده با انتخاب مرگ خودخواسته و با دادن گرای جایی که ایستاده است در زیر آتش توپخانه نیروهای خودی به زندگی خود پایان می‌دهد.

www.anjomanfarsi.ir

۳ـ۲. تحلیل داده‌ها در چارچوب نظری پژوهش

– برش منتخب از متن رمان فال خون

«دستور این بود: همراه ستوان برای دیده‌بانی برو بالای کوه! راه که افتاد، برگ‌های خشک زیر قدم هایش خُرد شد و خِش‌خِش داد. کنار بوته‌ای چندک زد. با دیدن تنوع رنگ برگ‌ها حیرت کرد. انگار از سیارهٔ دیگری آمده بود و اولین بار بود که به برگی برمی‌خورد یا می‌دید که علف‌ها سبزند و سنگ‌ها رنگ و حجم دارند و انگار در این دو سه سال که رخت سربازی تنش کرده بودند، جز مرگ به چیز دیگری فکر نکرده بود. نه، ترس از مرگ نبود. ترس از نوعِ مردن بود. گوشتِ دَم توپ شدن... کلماتش را درست نمی‌توانست پیدا کند. سقط شدن شاید. بله، همین؛ حقارت مرگی که تحمیل می‌شود.

دست خودش نبود. فکر و ذکرش همیشه این‌ها بود. از روز اولی که او را به منطقه آورده بودند... بالای تخته سنگی ایستاد و در زیر هیبت وهم‌آور کوه به خواب‌هایش فکرکرد. فکرکرد: هرجایی می‌تواند آخر کار باشد؛ آن لحظهٔ موعود. اینجا دیگر نه صدای تیر و تفنگ بود نه فریاد و فرمان. چیزی از نکبت جنگ به این مکان دست نخورده کشیده نشده بود. جبههٔ جدیدی قرار بود بگشایند.

سکوت بود و سکوت. احساسش در هور آکنده از زوال و نابودی بود. همه چیز هجو و بیهوده به نظر می‌رسید. صدای سوت ستوان را به خودش آورد. چه مدت بود که آنجا ایستاده بود؟ صدای شلیک توپی در دوردست‌ها. سنگین و خفه در کوه پیچید. هنوز نیمی از راه مانده بود. فرصت نکرده بود سر بچرخاند و ببیند که کجا است. فرمان رسیده بود: زود خودتان را برسانید به خط! می‌دانست که شوخی نمی‌کنند» (غفارزادگان،۱۳۹٦: ۵-۱٤).

۳-۳. سطح توصیف رمان فال خون

۳-۳-۱. تحلیل واژگان

در سطح توصیف، تکرار واژگان اصلی‌ترین راهبرد غفارزادگان در توصیف و فضاسازی همسو با درونیات سوژهٔ اصلی و القاء مضمون فال خون است. واژه‌های «مرگ و مردن، ترسیدن و جسد و جنازه» باتوجه به نقشی که در زیرساخت اندیشگانی فال خون دارند، از پربسامدترین واژگان این اثر هستند که متناسب با فضای وهم‌آلود رمان فال خون و همچنین احوال روحی شخصیت اصلی آن به‌صورت مکرر در متن آن کاربرد یافته است.

مقولهٔ دیگری که به لحاظ ایدئولوژیک، طرحی ویژه به متن فال خون می‌دهد، باهم‌آیی این واژگان پربسامد با دیگر واژگان است. ترکیب واژگان سرسام‌آور، سرگیجه، جمجمه و گوشتی سرد و متعفن در کنار واژهٔ مرگ؛ واژگان ترس، کابوس و مرگ؛ واژگان زوال و نابودی، خفقان، هجو و بیهوده در کنار واژگان کمین، اجساد، جنازه و کابوس؛ واژگان جنگ، مرگ و تقدیر؛ واژگان تلخ‌کامی، فضاحت، مرگ و جنگ؛ واژگان مرگ، هول و ولا، وحشت‌زده، ترس؛ همچنین واژگان ترس، جنازه، قتل، جنایت و جسد از جمله موارد باهم‌آیی واژگان در سطح جملات و عبارات متن فال خون است. غفارزادگان از این مقوله برای بازنمایی موقعیت تراژیک سرباز عراقی در جنگ و برجسته‌سازی آشفتگی روحی و روانی وی در بخش‌های مختلفی از رمان بهره گرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-۳-۲. تحلیل ضمایر

زاویهٔ دید در رمان فال خون از نوع دانای کل است؛ ازاین‌رو ضمایر به‌کار رفته در متن این اثر غالباً از نوع سوم شخص است؛ با وجود این در گفت‌وگوهای میان شخصیت‌های رمان از ضمایر «ما و آنها» نیز در برخی موارد استفاده شده است که در حقیقت بر ارزش‌های رابطه‌ای در گفتمان اثر دلالت دارد. نکتهٔ حائز اهمیت در انتخاب این نوع از ضمایر متناسب با ارزش‌های رابطه‌ای، ایجاد راهبرد قطبی‌سازی میان نیروهای ایرانی و عراقی به‌عنوان خودی و دیگری است:

«گوش تیز کرد. ستوان داشت موقعیت منطقه را تشریح می‌کرد. بعد شنید که گِرا می‌دهد و با خنده می‌گوید: فعلاً دوتا...»

پشت سر ستوان ایستاد.

– کاری با ما ندارند.

– محض اطمینان؛ می‌خواستم مطمئن بشوم.

– یک جور دیگر هم می‌شد.

– ما جنگمان با این‌هاست.

– ما؟

– آره من و تو.

– از ستوان پرسید: برای چه گفتی آن‌ها را به توپ ببندند؟

– تو جنگ حلوا پخش نمی‌کنند.

– امّا داشتند راهشان را می‌رفتند؛ کاری به‌کار ما نداشتند» (همان:۲۴–۲۵، ۳۳).

در این قطعه می‌بینیم که کنشگرانِ گفتمان فال خون (ستوان و سرباز عراقی) در ارجاع به نیروهای ایرانی از ضمایر آن‌ها استفاده می‌کنند و در مقابل برای نیروهای خودی، ضمیر ما را به‌کار می‌برند. این امر نشانی از قطبی‌سازی‌های ایدئولوژیک است که نظام گفتمانی حاکم برای فاصله‌گذاری بین افراد به خصوص در موقعیت جنگ به‌کار می‌گیرد.

۳-۳-۳. تحلیل استعاره‌ها

عنوان رمان فال خون، برجسته‌ترین استعارهٔ این اثر است که از همان ابتدا توجه خواننده را به خود جلب می‌کند و کارکردی همچون براعت استهلال در شعر دارد. ترکیب فال خون در حقیقت صورتی اجمالی و فشرده از محتوای رمان به شمار می‌آید. این عنوان در مفهوم استعاری نمودی از سرنوشتی است که برای شخصیت اصلی داستان (سرباز عراقی) در «نکبتِ جنگ» رقم می‌خورد؛ سرنوشتی که نه به دلخواه سرباز است و نه وی راهی برای گریز از آن دارد؛ بلکه درنهایت باید به آن تن دهد و این سرنوشت محتوم چیزی نیست جز «تلخ‌کامی، فضاحت و مرگ».

غفارزادگان علاوه بر عنوان رمان، در متن فال خون نیز از استعاره برای توصیف و فضاسازی صحنه‌های داستانی همسو با درونیات سوژهٔ اصلی و القاء مضمون رمان بهره گرفته است. در بخشی از متن داستان، اشاره می‌شود به سنگری که در ارتفاع بر لبهٔ پرتگاه قراردارد. این موقعیت مکانی می‌تواند استعاره‌ای از وضعیت ناپایدار و متزلزل شخصیت‌های فال خون باشد که در ورطهٔ سقوط قراردارند؛ سقوط از هستی، سقوط از انسانیت و به ورطهٔ هلاکت افتادن.

درخت تنها و جوان که سرباز آن را «درختِ من» نامیده است (همان: ۲۲) را هم باید استعاره‌ای از سرباز نوپا و منزوی در عرصهٔ جنگ دانست. برگ‌ریزان و پرپر شدن این درخت در انتهای داستان «افتاد کمی جلوتر از درخت من. درخت لرزید و برگ‌های خشکش پاشید هوا؛ آرام و چرخ‌خوران...» (همان:۶۵) نیز این همانی و استعاره‌ای از پرپر شدن و نابودی سرباز است.

۳-۴. سطح تفسیر رمان فال خون

آنچه که در سطح تفسیر رمان فال خون جلب توجه می‌کند، این است که غفارزادگان برخلاف نویسندگان پایداری که عمدتاً فضای جبهه‌های خودی را به‌عنوان بافت موقعیتی برمی‌گزینند، توجه خوانندهٔ اثر را به‌سوی جبههٔ مقابل جنگ در مرزهای غربی ایران سوق می‌دهد. فضای جنگی بی‌هدف و کور در ارتفاعات کوهستانی عراق، محل وقوع حوادث رمان فال خون است و بیشتر ماجراهای اصلی رمان نیز در این ارتفاعات رقم می‌خورد.

نکتهٔ برجستهٔ دیگر دربارهٔ رمان فال خون، انتخاب کنشگران گفتمان است. در این اثر علاوه بر بافت موقعیتی، شخصیت‌های داستانی نیز از میان نیروهای عراقی انتخاب شده‌اند که در عرصه ادبیات داستانی پایداری کمتر دیده شده است. غفارزادگان با این انتخاب متفاوت عملاً انتظارات مخاطب مأنوس با این نوع آثار را به چالش کشیده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ماجرای داستان در فضای جنگ شکل می‌گیرد؛ امّا به‌صورت مستقیم به جنگ نمی‌پردازد؛ بلکه موقعیت‌های تراژیک انسان در جنگ را در شرایط متفاوت به تصویر می‌کشد. موقعیت‌های تراژیک و نابسامانی که شخصیت اصلی داستان یعنی سرباز عراقی را به چنان یأس و ناامیدی می‌کشاند که جز مرگ چیزی نمی‌بیند: «حواسش فقط به مرگ بود؛ عادتش شده بود» (همان: ۵).

ازدیگر کنشگران گفتمان فال خون، «ستوان»، مافوق و همراه سرباز عراقی است که نظاره‌گر تمام رخدادهاست و نشانی از رفتار و هراس سرباز در او دیده نمی‌شود. گو اینکه ستوان، پیشتر با گذراندن دوره آموزش‌های نظامی، در این فضا حل‌شده است و وقوع رخدادها برای او تازگی ندارد؛ امّا سرباز که در ردیف مردم عادی است و در فضای نظامی تربیت نشده است به چنین فضایی عادت ندارد؛ برای همین هم با دیدن جنگ و آن فضاهای خاص، به آن حس‌ها رسیده است. «ستوان‌یار» از دیگر مشارکین گفتمان است که در انت‌ها گام به مسیر داستان می‌گذارد و درنهایت همگی تسلیم مرگ می‌شوند.

ساختار زبان در پیوند با بافت موقعیتی رمان فال خون نقش مهمی در تجسم معنا و بازتولید گفتمان نویسنده دارد. غفارزادگان سعی کرده است با دیدی انتقادی و با کمترین منفی‌انگاریِ دیگری، تنش‌های موقعیتی و حوادث ناگواری را که بر کنشگران گفتمان گذشته است، از طریق زبان به مخاطب اثر انتقال می‌دهد. بر همین اساس، آنچه مخاطب از گفتمان فال خون درک می‌کند، طرح گفتمانی متفاوت از نگاه رسمی به جنگ است که در آثار پیشین کمتر سابقه داشته است.

۳ـ۵. سطح تبیین رمان فال خون

سطح تبیین به تأثیرات متقابل ساختارهای کلان همچون شرایط و زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بر گفتمان و بالعکس اشاره دارد. زمینهٔ تاریخی و اجتماعی گفتمان فال خون دهه هفتاد و بین سال‌های ۱۳۷٤– ۱۳۷۵ است که مصادف با دوره سازندگی و حاکمیت جریان میانه‌رو است. جریان میانه‌رو درون نظام جمهوری اسلامی پس از قبول آتش‌بس جنگ تحمیلی و در دورهٔ بعد از امام خمینی (ره)، به‌تدریج نضج یافت و در صحنهٔ فرهنگ و جامعه ظاهر شد.

طیف‌های مختلف میانه‌روها به اقتضای تحولات دنیا و مشکلات اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نظام جمهوری اسلامی، کم‌وبیش و برحسب روحیات و قابلیت‌های متفاوت به سمت مصلحت‌اندیشی، واقعیت‌گرایی و نوعی اصالت عمل سوق یافت. هاشمی رفسنجانی به‌عنوان یکی از یاران روحانی و مورد اعتماد امام در دوران هشت‌ساله (۱۳۷٦–۱۳٦۸)، در سمت رئیس‌جمهور و در رأس دو دوره دولت، مهم‌ترین و بانفوذترین نماد جناح میانه‌رو محسوب می‌شود. در کنار این شخصیت، تعدادی از وزیران و معاونانی از دولت ایشان نیز کمابیش به میانه‌روی گرایش داشتند و مصلحت حکومت و جامعه را در مواجههٔ واقع‌گرایانه‌تر با مسائل می‌دیدند. سازندگی، تعدیل، توسعه اقتصادی، عقلانیت و تساهل اسلامی، از نخستین کلیدواژه‌های این طیف بود. بعدها در بین میانه‌روها، افرادی رسماً از توسعهٔ فرهنگی استقبال کردند. اعتقاد میانه‌روها به اتخاذ ملایمت در مسائل فرهنگی – اجتماعی و جلوگیری نکردن از بخشی از فعالیت‌های متنوع فرهنگی، هنری، گرایش به رواج مطبوعات و طرح مسائل و دیدگاه‌های مختلف در آن‌ها، عدم نظارت حداکثری حکومت بر محصولات فرهنگی مانند کتاب، بسنده‌کردن به نظارت قانون پس از تولید و انتشار و به رسمیت پذیرفتن تنوع این کالاها در بازار فرهنگی ازجمله مشخصات و ویژگی‌های رویکردی و عملکردی جناح میانه‌رو بود (میرسلیم و خورمهر: ۱۳۸۹: ۲۷۹– ۲۸۰).

پژوهشگران سیاسی و اجتماعی نیز الگوهای توسعه و آزادسازی اقتصادی دورهٔ سازندگی را نزدیک به الگوهای لیبرالی می‌دانند و معتقد هستند که برخلاف بازار سنتی که با فرهنگ و مناسبات سنتی جامعه سنخیت داشت، بازار جدید و صنعتی که در خلل

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

الگوهای توسعهٔ دولت هاشمی و برنامه‌های موسوم به سازندگی، رشد کرد، زمینه‌ساز رواج عرضه و تقاضای فرهنگی تازه در جامعه شد که با لیبرالیسم فرهنگی قرابت داشت و از محدوده ارزش‌های مکتبی و فقهی فراتر رفت (همان: ۳۱۸).

تحت‌تأثیر این تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در حوزهٔ داستان‌نویسی میزان آثاری که در حوزهٔ رئالیسم دینی بگنجد، کاهش یافت و موضوعات متنوع دیگر فرصت طرح یافتند. آنچه به خصوص در این دهه بیشتر نمود یافت مسئله فردیت انسان و توجه به بعد روحی و روانی انسان بود. تحت تأثیر این شرایط در زمینهٔ خلق و تولید آثار پایداری به خصوص ژانر رمان نیز در این دهه، شاهد دگرگونی‌هایی هستیم. در این آثار تحت‌تأثیر گفتمان انسان‌محور جهان‌نگر، جنگ از نگاه سنتی و کلیشه‌ای به درآمد و به جای حماسه‌سرایی، ارزش‌های انسانی برجسته گردید. همچنین تمایل گسترده به خلق آثاری در باب وجوه ذهنی و روانی انسانِ درگیر جنگ باعث پرداختن بیشتر نویسندگان به شخصیت‌هایی شد که گرفتارِ پدیدهٔ شومِ جنگ هستند؛ فارغ از اینکه این شخصیت‌ها در کدام سوی نبرد قراردارند یا متصف و مؤمن به کدام آیین و اندیشه و مرز جغرافیایی هستند. این نوع نگاه به جنگ اگرچه مورد انتقاد جریان‌های آرمان‌گرا قرار گرفت ولی بسیاری از منتقدین آن را نه‌تنها جریانی ضدارزش و مطرود قلمداد نکردند بلکه آن را لازمهٔ گذر زمان و نیاز انسان امروز دانستند. همهٔ قهرمان‌های دیروز و امروز به این دلیل ستایش‌شده‌اند که از جان خودشان در راه تحقق یک آرمان و یا بهبود زندگی دیگران گذشته‌اند. حالا اگر کسی داستانی دربارهٔ جنگ بنویسد که در آن به جای پرداختن مبالغه‌آمیز به قهرمانی‌های خودش و دیگران، از ترس، از خستگی و از آرزوی زنده‌ماندن در آن فضای آلوده به غبار مرگ بگوید، اسطورهٔ قهرمان را متزلزل کرده است. اگر کسی داستان کسی را بنویسد که در میدان جنگ می‌ترسد و این ترس را به نمایش بگذارد که خواننده را با خود همراه کند، کار درخشانی کرده است. نه وطن‌فروش است و نه بی‌اعتنا به‌حق و حقیقت. می‌ترسد چون انسان است و به همین دلیل می‌تواند به دشمن هم به‌عنوان یک انسان نگاه کند و این را به خوانندگانش هم بیاموزد (یاوری، ۱۳۸۴).

نویسندهٔ فال خون از این طیف نویسندگان است که بیش از نگاه سنتی، نگاهی همسو با تعالی ادبیات داستانی و متناسب با ساختار گفتمانی حاکم بر دههٔ هفتاد به جنگ دارد. غفارزادگان با نوع داستان‌پردازی خود در این اثر، علاوه بر درون‌مایه و محتوا در انتخاب شخصیت‌ها نیز از نگاه‌های سنتی حاکم بر حوزهٔ پایداری فاصله گرفته است. این نویسنده در فال خون به جای پرداختن به جبههٔ خودی، به جبههٔ مقابل و انسان حاضر در آن جبهه می‌پردازد و سعی می‌کند زوایای منفی جنگ را از دید این انسان به‌تصویر بکشد. البته ذکر این نکته ضروری است که آنچه در گفتمان فال خون و برای نویسنده این اثر بیشتر اهمیت دارد دغدغه‌های درونی و فردی شخصیت داستان است نه وابستگی وی به کدام سوی جبهه‌های نبرد. همین تمرکز بر دغدغه‌های هستی‌شناختیِ انسان به‌دوراز قطب‌بندی‌های حاکم بر رمان پایداری باعث شده تا نیمی از داستان، مخاطب تشخیص ندهد که کنشگران گفتمان، عراقی هستند؛ مگر با وجود نشانه‌هایی در نیمهٔ داستان که از پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک و دانش زمینه‌ای مشترک نشئت می‌گیرد:

«کتاب فال را برداشت. چند دقیقه‌ای سکوت شد و او هنوز سرپا بود. آمد دستهٔ ورق را برداشت و بُر زد. این کارش به معنی دعوت ستوان به بازی بود.

– سه تا سکه لازم داریم. هم اندازه.

پول خردهایش را درآورد و ریخت روی جعبه پیش روی ستوان.

– پول دشمن هم که داری!

– برای یادگاری برداشتم؛ با این انگشتر. دستش را جلو آورد و انگشتر فیروزه‌اش را نشان داد. بچه‌ها جنازه‌ها را لخت می‌کردند. من فقط از این انگشتر خوشم آمد – هنوز باورم نمی‌شود. دوتا بچه بودند؛ سیزده یا چهارده‌ساله.

– ستوان سر بالا آورد. کی‌ها؟

– سربند روی پیشانی‌شان بود. ما پشت خاکریز بودیم. یه گاو افتاده بود وسط و باد صدایش را می‌آورد... ترکش پایش را برده بود. ما فکر کردیم آمده‌اند راحتش کنند. وقتی گوساله به دنیا آمد. پیچیدند توی چیپه‌هایشان و در رفتند» (غفارزادگان، ۱۳۹۶: ۲۹–۳۰).

استفاده از واژگانی چون انگشتر فیروزه، چیپه و سربند در این عبارات از نشانه‌هایی است که مخاطب را به هویت ایرانی نوجوانانی که در مقابل سرباز قرار دارند و درنتیجه عراقی بودن سرباز رهنمون می‌سازد. در لایه‌های معنایی این جمله‌ها اشاره به کنش‌های نامتعارفی چون ورق‌بازی و سرقت از جنازه‌ها در زمان جنگ – که براساس دانش زمینه‌ای مشترکِ مخاطب ایرانیِ داستان امری مذموم شناخته‌شده است– گزاره‌های دیگری است که بر هویت عراقی سرباز و ستوان دلالت دارد.

در راستای توضیحات پیشین در باب توجه نویسندهٔ فال خون بر مسئلهٔ هستی‌شناختی انسانِ در جنگ باید افزود که در این اثر سوای تقسیم‌بندی‌های شتاب‌زده پیشین، دشمن، یک مجرم از پیش محکوم نیست بلکه انسانی گرفتارشده در موقعیت تراژیک و نابسامان است که نویسنده سعی دارد با تحلیل زوایای روحی و روانی وی نمایی باورپذیر از اضمحلال و نابودی انسانِ در جنگ البته از زاویه‌ای دیگر ارائه دهد.

ماجرای داستان در فضای جنگ شکل می‌گیرد؛ اما به جای درگیری فیزیکی و خشونت بین طرفین جنگ، نبرد درونی و ذهنی انسان با خویشتن و تقدیرش روایت می‌شود که تحت‌تأثیر جنگ، جز مرگ خود به چیز دیگری نمی‌اندیشد و در گریزناپذیری مرگ خود دچار کابوس‌های پی در پی می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

استعاره مرگ خود به خود، گفتمانی قدرتمند در ادبیات مدرن ایران دارد؛ امّا روایت جنگ در ادبیات داستانی ایران، شعاع مفهومی استعاره مرگ را گسترده‌تر ساخته است. در فال خون، مرگ به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی انسان جلوه داده‌شده که در موقعیت جنگ ابعاد حقیقی وسیع‌تر یافته است. شعاع مفهومی مرگ نیز در این اثر بالعکس اغلب آثار پیشین از مرگ‌ستایی به مرگ هراسی و مرگ‌گریزی بدل شده است. این ترس و دغدغهٔ ذهنی کنشگر گفتمان فال خون از همان جملات آغازین داستان جلب توجه می‌کند و در ادامه سیطرهٔ این نوع نگاه به مرگ، رشتهٔ وصلی می‌شود که بخش‌های مختلف داستان را به هم وصل می‌کند و همهٔ حوادث موجود حول آن می‌چرخد.

غفارزادگان در گفتمان فال خون برای بازنمایی گوشه‌هایی از زوایای تاریک جنگ به‌عنوان واقعیتی غیرقابل‌انکار و همچنین انتقاد تلویحی از تأثیرات پایدار روحی و روانی جنگ بر انسان درگیر با این رخداد، از تمهیدات مختلفی بهره گرفته است. در این میان، آن‌گونه که در بخش واژگان بررسی شد، تکرار، نقش ویژه‌ای در راهبرد کلی تأکید بر مؤلفه‌های گفتمان فال خون ایفا می‌کند. نویسنده از این راهبرد به گونهٔ تکرارهای لفظی و معنایی متعدد از مرگ و مردن و مفاهیم مربوط به آن بهره گرفته است.

راهکار دیگری که نویسندهٔ فال خون در راستای القای گفتمان اثر به مخاطب از آن بهره گرفته، ارائه تصویری تقابلی از زیبایی‌های طبیعت در برابر زشتی‌ها و نابسامانی‌های جنگ و توصیف واکنش‌های احساسی و حالات درونی کنشگر گفتمان است:

«با دیدن تنوع رنگ برگ‌ها حیرت کرد. انگار از سیارهٔ دیگری آمده بود و اولین بار بود که به برگی برمی‌خورد یا می‌دید که علف‌ها سبزند و سنگ‌ها رنگ و حجم دارند و انگار در این دو سه سال که رخت سربازی تنش کرده بودند، جز مرگ به چیز دیگری فکر نکرده بود» (همان: ۸).

«این طبیعت بکر که اکنون پیش رویش گسترده، مگر جز قصه به چیز دیگری هم می‌ماند. این کوه‌ها و این برف سفید سرد تابناک لمیده بر خاک مگر چه بودند. کاش جنگ به اینجا کشیده نمی‌شد و می‌گذاشت این کوه، در تنهایی باستانی خود، همچنان مغرور و نظاره‌گر بایستد» (همان: ۱٤).

غفارزادگان بدین طریق سعی‌کرده است میان واکنش‌های احساسی و حالات درونی متفاوت سرباز که عموماً به‌صورت آشفتگی و هراس است و رویدادهای خارجی هم‌زیستی معناداری ایجاد نماید. پس‌ازاین، تمام داستان، ذهن آشفتهٔ سرباز عراقی می‌شود که تحت تأثیر واقعیت غیرقابل انکار مرگ در جنگ و پذیرش آن، به هراس از چگونه مردن تبدیل می‌شود و این هراس علت تمام کنش‌های بعدی سرباز در داستان می‌شود. آن‌چنان‌که حتی در هنگام گرفتن فال توسط ستوان تنها بر آگاهی یافتن از نوع مرگ خویش تأکید می‌کند:

«این کتاب آینده را پیشگویی می‌کند؛ اما سؤالت باید واضح و مشخص باشد. بپرس!

-چرا از مرگ نپرسد؟ چگونه مردن. اینجا آینده فقط مردن بود و هرجای دیگر. فقط شکل مرگ بود که فرق می‌کرد. می‌خواهم بدانم چطوری میمیرم؟ ... کی؟

-ستوان یکه خورد. مرگ؟ عجیب است!

-چه عجیب است؟ ... همین که گفتم؛ مرگ!

-ستوان گفت: حالا نمی‌شود یک سؤال درست و حسابی بکنی؛ مثلاً از عشق و عاشقی.

-فقط می‌خواهم بدانم چطور می‌میرم؛ دل بخواه یا سخت؟ ... من از موش‌ها می‌ترسم» (همان: ۳۲-۳۳).

این سرباز عراقی، آن‌گونه که از متن فال خون برمی‌آید، نه‌تنها شخصیتی منفی نیست بلکه از خصلت‌های خوب انسانی نیز برخوردار است. وی از گرا دادن ستوان و کشتن مردم بی‌دفاع مناطق مرزی ناراحت می‌شود:

«ستوان داشت موقعیت منطقه را تشریح می‌کرد؛ بعد شنید که گرا می‌دهد و با خنده می‌گوید: فعلاً دوتا...».

-کاری با ما ندارند.

-محض امتحان می‌خواستم مطمئن بشوم.

-یک‌جور دیگر هم می‌شد» (همان: ۲۴- ۲۵)؛

و یا از کشتن نوجوانان ایرانی که در تیررسشان قراردارند، اجتناب می‌کند:

«واضح می‌دیدیمشان. می‌توانستیم یکی یک خال بکاریم وسط ابرویشان.

-شانس آوردید که نیامدند سراغتان.

-نه فقط می‌خواستند گوساله را دربرند. ... اگر می‌خواستیم می‌توانستیم یکی یک خال بکاریم روی پیشانی‌شان (همان: ۳۰-۳۱).

امّا روایت رمان به‌گونه‌ای پیش می‌رود که همین سربازی که از کشتن انسان‌های جبههٔ مقابل اجتناب دارد، زیر سایهٔ شوم جنگ و مرگِ محتوم در آن، دستش به خون هم‌رزمش آغشته می‌شود تا نوع مرگ خود را تغییردهد و حقارت مرگی تحمیلی را نپذیرد. سرباز نیز در فضایی که مرگ بر همه چیز سایه افکنده است، درنهایت چاره‌ای جز پذیرش آن نمی‌بیند و حکم به مرگِ خویش می‌دهد. نکتهٔ محوری فال خون که در واقع اساس گفتمان انتقادی اثر را نیز تشکیل می‌دهد در همین مهم نهفته است که رهاورد جنگ جز جنون و خشونت و مرگ چیز دیگری نیست. جنگ از چنان انسان با شفقت و خویشتن‌داری همچون سرباز عراقی، آن‌چنان شخصیت درمانده، بی‌منطق و روان‌پریشی می‌سازد که قادر است دست به هر رفتار جنون‌آمیز و جنایتی حتی در قبال هم‌نوع و هم‌وطنش بزند.

٤. نتیجه‌گیری

آنچه از بررسی و تحلیل گفتمان فال خون قابل استنتاج است، آن است که غفارزادگان با عبور از چارچوب‌های سنتی و ایدئولوژیک ادبیات پایداری، در فضایی متفاوت و با رویکردی انسان‌محورجهان‌نگر به مسئلهٔ جنگ پرداخته است. این رویکرد انسان‌محور از ویژگی‌های شاخص ادبیات پایداری دههٔ هفتاد شمسی است که تحت‌تأثیر گفتمان‌های نوین فرهنگی و اجتماعی به بازنگری در روایت جنگ پرداخته است. در این گفتمان انتقادی آنچه در مرکز توجه قرار دارد، انسان و تجربهٔ زیسته اوست به دور از تعلقات جغرافیایی، ایدئولوژیک یا ملّی‌گرایانه. جنگ نیز در این گفتمان نه عرصهٔ فداکاری که صحنه‌ای برای اضمحلال فردیت و زوال معنوی شخصیت‌هاست.

در فال خون شاهد هستیم که نویسنده به تأسی از گفتمان انسان‌نگرجهان‌محور و با انتخاب یک سرباز عراقی به‌عنوان شخصیت اصلی، مرزهای دشمن و خودی را درهم می‌شکند و به جای خلق روایت‌های قهرمانانه، به واکاوی تجربهٔ انسانی و هستی‌شناسانه جنگ می‌پردازد. غفارزادگان در این گفتمان با خلق فضایی غمبار و تراژیک به‌گونه‌ای ضمنی و هنرمندانه تبعات انسانی جنگ همچون انزوا و تنهایی، رنج، آشفتگی روحی و روانی، تغییر ماهیت و درنهایت اضمحلال او را برمی‌شمارد. وی برای پرورش این مضمون و درون‌مایهٔ انتقادی از تقابل مؤلفه‌هایی چون مرگ وزندگی، امید و ناامیدی و جنگ و صلح بهره می‌گیرد. تمهیدات بلاغی‌ای چون استعاره، نمادپردازی و تکرار واژگانی چون مرگ، ترس و هراس در ساختار متنی و زبانی فال خون از دیگر مؤلفه‌هایی است که نویسنده برای بازتولید گفتمان اثر از آن‌ها بهره گرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹٤). ***تحلیل گفتمان انتقادی***، تهران: علمی و فرهنگی.
- آقاگل زاده، فردوس؛ غیاثیان، مریم‌سادات (۱۳۸٦). «رویکردهای اصلی به تحلیل گفتمان انتقادی»؛ ***زبان و زبان‌شناسی***، شمارهٔ ۵، صص ۳۹-۵٤.
- غفارزادگان، داوود (۱۳۹٦). ***فال خون***، چاپ سیزدهم، تهران: سوره مهر.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). ***تحلیل انتقادی گفتمان***، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و همکاران؛ چاپ اول، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- میرسلیم، سیدمصطفی؛ خورمهر، کاظم (۱۳۸۹). ***جریان‌شناسی فرهنگی بعد از انقلاب اسلامی ایران (۱۳۵۷-۱۳۸۰)***، چاپ دوم، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران.
- یاوری، حورا (۱۳۸٤). «ای کاش همه ما داستان می‌نوشتیم»؛ ***ادب‌نامهٔ شرق*** (ویژه‌نامهٔ روزنامه شرق)، ۱٦ بهمن.

- Fairclough, Norman(۱۹۹۲). *Discourse and Social change*; London: longman.
- _____ (۱۹۹۵). *Critical Discourse Analysis*; London: Longman.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل انتقادی نقش مطبوعات در تحول ادبیات معاصر افغانستان (۱۳۵۷-۱٤۰۰)

محمدصادق هدایت

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)

سید علی قاسم‌زاده

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره). نویسنده مسئول

s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

چکیده

در این پژوهش، نقش مطبوعات افغانستان در تحول ادبیات معاصر این کشور از سال ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ هجری خورشیدی به‌طور جامع بررسی شده است. هدف اصلی این تحقیق، تحلیل آثار سیاسی و مطبوعاتی بر تحول زبان، سبک‌های ادبی، جریان‌های فکری و چهره‌های ادبی در دوره‌های مختلف تاریخ معاصر افغانستان است. پرسش اصلی این پژوهش آن است که مطبوعات افغانستان در طول چهار دههٔ اخیر، چه نقشی در شکل‌گیری و تحول ادبیات معاصر این کشور ایفا کرده‌اند و تا چه اندازه توانسته‌اند جریان‌های ادبی را منعکس، جهت‌دهی یا تقویت کنند؟ با توجه به تحولاتی عمده- که در این بازه زمانی در افغانستان رخ داد- این جستار به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به بررسی چگونگی تأثیرگذاری مطبوعات بر ادبیات معاصر کشور در دوران‌های مختلف از جمله حکومت حزب دموکراتیک خلق، دولت مجاهدین، حکومت طالبان، دولت اسلامی و جمهوری اسلامی افغانستان پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در دوران حکومت حزب دموکراتیک خلق، مطبوعات به‌عنوان ابزار رسمی ترویج ایدئولوژی‌های حزبی عمل کردند، درحالی‌که در دوره‌های پس از آن، به‌ویژه در دوران جنگ‌های داخلی و پس از سقوط طالبان، مطبوعات با محدودیت‌ها و بحران‌های مختلف مواجه بودند. درنهایت، با شکل‌گیری جمهوری اسلامی افغانستان و تحولات فرهنگی پس از آن، مطبوعات نقشی کلیدی در بازسازی و گسترش ادبیات معاصر و تولید گفتمان‌های جدید ایفا کردند.

واژگان کلیدی: مطبوعات افغانستان، ادبیات معاصر افغانستان، جریان شناسی ادبی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

تحول ادبی در افغانستان را نمی‌توان جدا از بسترهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی آن بررسی کرد؛ به‌ویژه در دوره‌ای که از سال ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ خورشیدی را در بر می‌گیرد؛ زمانی که کشور شاهد دگرگونی‌های عمیق ساختاری در نظام‌های حکومتی، شکل‌گیری جریان‌های فکری نو، تجربه‌های تلخ جنگ، مهاجرت و به تبع آن شکل گیری جنبش‌های مقاومت بوده است. در این میان، مطبوعات نه‌تنها رسانه‌ها برای انتقال خبر و تحلیل سیاسی، به‌عنوان بسترهایی برای رشد و گسترش ادبیات معاصر نیز

نقش‌آفرینی کرده‌اند. نویسندگان و شاعران بسیاری آثار خود را نخستین‌بار از طریق صفحات روزنامه‌ها و مجلات فرهنگی منتشر کردند و خوانندگان نیز از طریق همین رسانه‌ها با زبان، سبک و محتوای نوگرایانه ادبیات معاصر افغانستان آشنا شدند. نقش مطبوعات در شکل‌دهی به جریان‌های ادبی نه‌تنها به انتشار آثار خلاصه نمی‌شود، بلکه این رسانه‌ها زمینه را برای نقد ادبی، مناظره‌های فرهنگی، معرفی نسل‌های نو نویسندگان و پیوند میان ادبیات مهاجرت و داخل فراهم ساختند. درحالی‌که در دوره‌هایی- همچون دهه‌های جنگ و حکومت‌های اقتدارگرا- مطبوعات تحت فشارهای شدید قرار داشتند؛ اما همین اوضاع نیز موجب شکل‌گیری سبک‌هایی از ادبیات شد که بازتاب‌دهنده دردها و مقاومت‌های آن دوران بود. ادبیات افغانستان، به‌ویژه در قرن چهاردهم هجری خورشیدی، آینه‌ای از تجربه‌های متراکم و گاه متناقض این سرزمین بوده است. در این میان، نقش مطبوعات در تبلور و ترویج این ادبیات انکارناپذیر است. روزنامه‌ها، مجلات و ویژه‌نامه‌های فرهنگی در کنار آن‌که میدان بروز استعدادهای نوظهور ادبی بودند، به بازتاب دغدغه‌های اجتماعی، فکری و فرهنگی مردم افغانستان نیز پرداختند. در شرایطی که دانشگاه‌ها و نهادهای فرهنگی گاه به سکوت و رکود دچار بودند، این مطبوعات بودند که جریان اندیشه و زبان را زنده نگه داشتند. نقش‌آفرینی مطبوعات در تحولات ادبی را باید در چند سطح بررسی کرد: نخست، به‌مثابهٔ بستری برای عرضه شعر، داستان، مقاله و نقدهای ادبی. دوم، به‌عنوان نهادهایی که در شکل‌دهی به ذائقه فرهنگی جامعه نقش داشتند و سوم، به‌عنوان حافظه تاریخی فرهنگ‌نویسی ادبی در افغانستان. این مطبوعات، چه در داخل کشور و چه در تبعید و مهاجرت، فضایی تازه برای گفتمان ادبی فراهم آوردند و موجب شدند ادبیات افغانستان از حصار سنت و مکتب‌گرایی عبور کرده، با مفاهیمی تازه؛ چون آزادی، هویت، رنج، مهاجرت، زن و مقاومت پیوند بخورد. آنچه اهمیت این بررسی را دوچندان می‌سازد، هم‌زمانی تحولات مطبوعاتی و ادبی با فراز و فرودهای نظام‌های سیاسی در افغانستان است؛ چراکه هر تغییر سیاسی، مستقیماً بر جهت‌گیری و فضای تنفس مطبوعات اثر گذاشته و در نتیجه، بر گونه‌ها، مضامین و سبک‌های ادبی نیز سایه افکنده است. فهم این پیوند پیچیده، تنها از رهگذر بررسی دقیق بسترهای مطبوعاتی و محتوای آن‌ها در دوره‌های مختلف میسر است؛ مسیری که این مقاله قصد دارد آن را با نگاهی تحلیلی، تاریخی و محتوایی بپیماید.

در افغانستان، به‌ویژه در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ هجری خورشیدی، جامعه شاهد دگرگونی‌های عمیق و چندلایه‌ای بوده است؛ از کودتای نظامی و استقرار نظام کمونیستی تا جنگ‌های داخلی، حاکمیت طالبان، دوره مهاجرت گسترده و سپس تجربهٔ دولت جمهوری اسلامی. این تحولات ساختاری، به‌ناگزیر فضای ادبی کشور را نیز دستخوش تغییر کرده‌اند. یکی از مهم‌ترین بسترهایی که در این میان نقش میانجی و محرک را در عرصهٔ ادبیات ایفا کرده، مطبوعات بوده‌اند؛ رسانه‌هایی که نه‌تنها محملی برای نشر و پخش آثار ادبی بودند، خود در خلق، هدایت و تثبیت جریان‌های ادبی نقش‌آفرین بوده‌اند. بااین‌حال، جایگاه و نقش مطبوعات در تحول ادبیات افغانستان، به‌ویژه در این بازهٔ چهل‌ساله، به‌طور نظام‌مند و علمی کمتر بررسی شده است. در دورهٔ حکومت حزب دموکراتیک خلق (۱۳۵۷-۱۳۷۱)، مطبوعات عمدتاً در خدمت ایدئولوژی رسمی قرار گرفتند و آثاری که منتشر می‌شد، در چارچوب گفتمان مسلط حزب قرار داشتند. نشریاتی مانند حقیقت انقلاب، پیام خلق و د ثور انقلاب نمونه‌هایی از رسانه‌های حزبی بودند که ادبیات را به ابزاری تبلیغاتی تبدیل کردند. با این‌همه، برخی نویسندگان کوشیدند در لایه‌های زیرین این ساختار، از طریق زبان نمادین و استعاره، معنای مقاومت را وارد آثار خود کنند و به شیوه‌هایی غیرمستقیم با سانسور مقابله نمایند.

پس از فروپاشی نظام کمونیستی، افغانستان وارد مرحله‌ای از فروپاشی نظم سیاسی و تشدید جنگ داخلی شد. در این مرحله، مطبوعات با رکود و اختلال شدید مواجه بودند؛ اما نشریات فرهنگی و مستقل محدودی همچنان به فعالیت ادامه دادند و بستری

برای بیان اندیشه‌ها و انتشار ادبیات درد و تباهی اجتماعی فراهم آوردند. با تسلط طالبان، وضعیت بحرانی‌تر شد و مطبوعات تقریباً به‌طور کامل تعطیل گردیدند. تولید ادبی در داخل کشور به محافل محدود شفاهی و شخصی کشیده شد و بخشی عمده از ادبیات در نشریات مهاجرتی ادامه یافت. در دورهٔ پساطالبان، هم‌زمان با بازسازی نسبی ساختارهای سیاسی، فضای تنفسی بیشتری برای مطبوعات فراهم شد. این دوره، شاهد رشد چشم‌گیر مطبوعات فرهنگی و ادبی بود که امکان عرضهٔ آزادتر آثار را برای نویسندگان افغان چه در داخل و چه در تبعید فراهم آورد. با وجود چنین فراز و نشیب‌هایی، هنوز پژوهش جامعی که به‌صورت هدفمند و نظام‌مند به تحلیل نقش مطبوعات در دگرگونی ادبیات معاصر افغانستان در این دوره بپردازد، صورت نگرفته است. این در حالی‌ست که مطبوعات نه‌تنها محملی برای بازتاب ادبیات بوده‌اند، خود عاملی مؤثر در شکل‌دهی گفتمان‌های ادبی، تثبیت زبان معیار، معرفی نسل‌های تازه و گسترش ادبیات متعهد و مقاومت‌محور محسوب می‌شوند. بررسی تاریخی-تحلیلی این نقش، می‌تواند ابعاد پنهان تعامل میان رسانه و ادبیات را آشکار ساخته، ما را به درکی عمیق‌تر از ادبیات معاصر افغانستان برساند (مبارز، ۱۳۷۵: ۱۱۲-۱۱۵).

بر همین اساس، پژوهش حاضر با تمرکز بر بازه زمانی ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ هجری خورشیدی، می‌کوشد به این پرسش‌های بنیادین پاسخ دهد: مطبوعات افغانستان در دوره‌های مختلف سیاسی چه نقشی در شکل‌گیری، تثبیت و تحول جریان‌های ادبی ایفا کرده‌اند؟ چه ارتباطی میان بسترهای سیاسی-اجتماعی هر دوره و نوع ادبیات منتشرشده در نشریات وجود دارد؟ و این رسانه‌ها چگونه در تولید، بازنمایی یا محدودسازی ادبیات متعهد، مهاجرتی، مقاومت‌محور یا رسمی نقش داشته‌اند؟ پرداختن به این پرسش‌ها، زمینهٔ مناسبی برای تبیین ارتباط دوسویه میان ادبیات و رسانه در متن تحولات معاصر افغانستان فراهم می‌سازد. مقاله حاضر با تمرکز بر بازهٔ زمانی ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰، ضمن مرور تاریخی وضعیت مطبوعات و بررسی محتوای ادبی منتشرشده در نشریات، تلاش دارد پیوند میان تحولات سیاسی و مطبوعاتی را با مسیر دگرگونی‌های ادبی در افغانستان آشکار سازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

موضوع نقش مطبوعات در شکل‌دهی و تحول ادبیات افغانستان، در سال‌های گذشته به‌صورت پراکنده در مقالات و پژوهش‌های تاریخی و ادبی مورد توجه قرار گرفته است. بیشتر این مطالعات، تمرکز خود را بر تاریخ‌نگاری مطبوعات، بررسی دوره‌ای نشریات و رابطه کلی آن‌ها با فضای فرهنگی گذاشته‌اند؛ بااین‌حال، بررسی مستقیم و عمیق پیوند میان مطبوعات و دگرگونی‌های ادبی، به‌ویژه در بازه زمانی ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ هجری خورشیدی، کمتر موضوع بررسی تخصصی بوده است. از جمله آثار قابل ذکر، مقالهٔ «نگاه مختصری به گذشته مطبوعات در افغانستان» اثر عبدالوکیل کوچی است که در آن سیر تطور مطبوعات از دوران آغازین با نشریه شمس‌النهار تا دوره‌های متأخر مورد مطالعه قرار گرفته است. کوچی در این نوشتار به نقش مطبوعات در ایجاد جنبش‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی اشاره می‌کند و مطبوعات را عامل مؤثری در بیداری جامعه روشنفکری افغانستان می‌داند. او در عین حال، به رابطه متقابل میان بسترهای سیاسی و آزادی یا محدودیت مطبوعات نیز پرداخته است.

در مقاله‌ای دیگر با عنوان «مطبوعات در افغانستان از شمس‌النهار تا طالبان؛ یک تاریخ ۱۴۰ ساله» که در خبرگزاری مهر منتشر شده است، نویسنده کوشیده است با رویکردی تاریخی، تحولات مطبوعاتی افغانستان را تحلیل کرده و تأثیر آن را بر فرهنگ عمومی، زبان نوشتاری و تقویت سنت‌های ادبی جدید بررسی کند. در این مقاله، به‌ویژه به پیوند مطبوعات با شکل‌گیری زبان نوشتاری معاصر و نزدیکی آن با زبان گفتاری و همچنین تأثیر غیرمستقیم مطبوعات بر گسترش نثر داستانی و رمان‌نویسی توجه شده است. در حوزهٔ خاص ادبیات معاصر، مقالهٔ «نگاهی به تاریخ ادبیات معاصر افغانستان» منتشرشده در فصلنامه پژوهش در زبان و

ادبیات فارسی (rassjournal.ir)، از جمله منابعی است که به‌طور جزئی به نقش مطبوعات در مهاجرت، مقاومت و شکل‌گیری ادبیات متعهد پرداخته است. در این مقاله، ضمن مرور اجمالی بر دوره‌های اصلی شعر معاصر افغانستان، به تأثیر نشریات فرهنگی مهاجرتی بر تثبیت شعر مقاومت و بازتاب ادبیات تبعید توجه شده است؛ اما همچنان تمرکز آن بیشتر بر شعر و مهاجرت بوده و نه بر تحولات ساختاری در رسانه‌های ادبی.

با وجود این منابع، مرور کلی پژوهش‌ها نشان می‌دهد که تاکنون مطالعه‌ای جامع، متمرکز و نظام‌مند دربارهٔ نقش مطبوعات افغانستان در تحول ادبیات معاصر این کشور، به‌ویژه در بازه چهار دهه اخیر (۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰)، صورت نگرفته است. اغلب پژوهش‌های پیشین، یا به بررسی کلی تاریخ مطبوعات پرداخته‌اند یا به‌صورت ضمنی و محدود، نقش مطبوعات در نشر ادبیات را مطمح نظر قرار داده‌اند. این خلأ پژوهشی، لزوم انجام پژوهش حاضر را برجسته می‌سازد. مطالعه‌ای که با تحلیل محتوایی و تاریخی مطبوعات فرهنگی و ادبی، رابطهٔ چندسویه میان ساختار سیاسی، بسترهای رسانه‌ای و تولیدات ادبی را بررسی کرده و تحولات ادبی را در پیوند با بسترهای مطبوعاتی تبیین کند.

۱-۳. چارچوب نظری

برای تحلیل دقیق نقش مطبوعات در تحول ادبیات معاصر افغانستان، ضروری است که از چارچوب‌هایی بهره برد که رابطهٔ میان رسانه‌ها و تولید ادبی را در بستری اجتماعی، فرهنگی و تاریخی بررسی کنند. مطبوعات تنها ابزار نشر نیستند؛ بلکه در بسیاری از موارد، زمینه‌ساز شکل‌گیری زبان، سبک و محتوای نو در ادبیات بوده‌اند، به‌ویژه در بستر بحران‌های سیاسی و اجتماعی، رسانه‌ها توانسته‌اند جریان‌های ادبی متعهد و مقاومت‌محور را پشتیبانی و گسترش دهند. رویکرد جامعه‌شناسی ادبیات که بر مبنای پیوند اثر ادبی با ساختارهای اجتماعی بنا شده، چارچوب اولیه این تحلیل را شکل می‌دهد. براساس این رویکرد، هر اثر ادبی محصولی از بستر سیاسی و فرهنگی زمانهٔ خویش است. در افغانستان، مطبوعات نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ این زمینه‌های اجتماعی بوده‌اند، با جهت‌دهی آگاهانه به زبان و مفاهیم ادبی، در شکل‌گیری جریان‌های فکری، فرهنگی و سیاسی نیز مؤثر عمل کرده‌اند. در دوره‌هایی که ساختارهای رسمی فرهنگی تضعیف شده یا سکوت کرده بودند، مطبوعات فرهنگی و ادبی، وظیفهٔ استمرار و جهت‌دهی به جریان ادبی را بر دوش گرفته‌اند. یکی از نمودهای بارز این تأثیر، گسترش ادبیات اجتماعی و متعهد در مطبوعات این دوره است. شعر و داستان‌هایی که با دغدغه‌های مردم، آرمان‌های آزادی‌خواهانه، عدالت اجتماعی و مقاومت علیه ظلم درآمیخته‌اند، از دل مطبوعات برآمده‌اند. براساس پژوهش محمدی کرسفی، نویسنده در ادبیات متعهد نه صرفاً راوی، بلکه کنشگری اجتماعی است که پیام‌دار آرمان‌های عمومی تلقی می‌شود (طنین، ۱۳۸٤: ٦٧). مطبوعات با نشر مستمر این‌گونه آثار، فضایی برای زایش زبان و روایت نو در ادبیات افغانستان فراهم کردند.

در کنار این جریان، شکل‌گیری ادبیات مقاومت نیز در مطبوعات نقشی برجسته داشته است. این ادبیات، در واکنش به خشونت، اشغال، سانسور و مهاجرت، به‌عنوان ابزاری برای بازتاب دردهای جمعی و مقاومت فرهنگی مردم پدیدار شده است. ادوارد سعید در فرهنگ و امپریالیسم بر این نکته تأکید دارد که نویسندگان می‌توانند با بازنمایی تجربه‌های استعمارزدایی و ظلم‌ستیزی، به چالش‌گری در برابر گفتمان‌های قدرت کمک کنند (ژوبل، ۱۳۹۱: ۸٦). در همین راستا، مطبوعات افغانستان به‌ویژه در مهاجرت، نه‌تنها بستر بیان چنین آثاری بوده‌اند، خود عامل گسترش این گفتمان‌ها نیز به شمار می‌آیند.

از منظر تحلیل گفتمان و نظریه‌های جریان‌شناسی نیز می‌توان به نقش مطبوعات در هدایت و تثبیت جریان‌های ادبی پرداخت. علی ابراهیم‌پور در تحلیل خود بر نظریه‌های جریان‌شناسی، به نقش واسطه‌ای رسانه‌ها میان ساختارهای فرهنگی و گفتمان‌های اجتماعی اشاره دارد و بیان می‌کند که رسانه‌ها، با بازنمایی منظم آثار و ایده‌ها، جریان‌های فکری را به‌صورت اجتماعی تثبیت می‌کنند (ابراهیم‌پور، ۱۳۹۹: ۱۰۳۲-۱۰۳٤). در افغانستان، این مسئله در دهه‌های اخیر به‌ویژه از طریق مجلات فرهنگی و ادبی نمود یافته است؛ نشریاتی که با معرفی، تحلیل و چاپ آثار، به تثبیت گفتمان‌های ادبی مدرن کمک کردند. درنهایت، مطبوعات افغانستان را باید نه فقط در نقش واسطهٔ انتشار، به‌عنوان یکی از نیروهای فعال در صحنهٔ تحولات ادبی در نظر گرفت. نقش این رسانه‌ها در پیوند دادن نویسندگان داخل و خارج، معرفی نسل‌های تازه و ارتقای فهم اجتماعی از ادبیات، بنیادین و در بستر تحولات سیاسی و فرهنگی قابل تحلیل است. از دیگر کارکردهای اساسی مطبوعات در تحول ادبیات افغانستان، جایگاه آن در «تولید مخاطب ادبی» است. برخلاف فضای محدود کتاب‌خوانی و نشر در افغانستان، مطبوعات به دلیل دسترسی بیشتر، سرعت گردش و تنوع محتوایی، مخاطبانی وسیع‌تر برای ادبیات فراهم آوردند. این مخاطبان، نه‌تنها خوانندگان آثار بودند، با مشارکت در صفحه‌های خوانندگان، ستون‌های نقد و مباحثه، به بازیگران فعال فضای فرهنگی بدل شدند؛ بنابراین، مطبوعات هم بازتاب‌دهندهٔ دیدگاه نویسنده و هم بسترساز بازخورد و تعامل فرهنگی بودند که در آن، معنای اثر ادبی در گفت‌وگو با جامعه شکل می‌گرفت.

از سوی دیگر، مطبوعات بستری برای شکل‌گیری جریان‌های ادبی خارج از ساختارهای رسمی بودند. در دوره‌هایی که نهادهای فرهنگی دولتی به دلیل ممیزی سختگیرانه، رکود یا جهت‌گیری ایدئولوژیک از استقلال فکری تهی بودند، بسیاری از نویسندگان، شاعران و منتقدان از مجراهای مطبوعاتی مستقل، محلی یا مهاجرتی برای ارائهٔ آثار و دیدگاه‌هایشان بهره بردند. این نشریات اغلب عرصه‌ای برای طرح مسائل مهم اجتماعی؛ چون تبعیض، تبعید، زن، زبان، مهاجرت و جنگ فراهم کردند؛ ولی به سبب معرفی نسل‌های تازه و گفتمان‌های نو در عرصهٔ ادبیات افغانستان نیز نقش آفرینی کردند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

البته در این میان، نقش مطبوعات در تثبیت زبان معیار ادبی نیز شایان توجه است. با وجود تنوع زبانی و گویشی در افغانستان، انتشار مستمر آثار ادبی در مطبوعات، به‌ویژه به زبان فارسی دری، موجب ایجاد نوعی استاندارد زبانی شد که در نثر و نظم معاصر افغانستان به‌کار رفت. نویسندگان، ویراستاران و خبرنگاران از طریق بازنگری زبانی در متون، هم‌زمان زبان معیار را شکل داده، آن را در معرض داوری عمومی قرار دادند. این تعامل زبانی میان مطبوعات و ادبیات، به‌ویژه در مهاجرت، منجر به زایش ترکیب‌های واژگانی و نحوی جدید شد که بازتاب‌دهندهٔ هویت فرهنگی درحال دگرگونی افغان‌ها بود. افزون بر این، مطبوعات با ایجاد پیوند میان ادبیات و سایر عرصه‌های اندیشه و هنر مانند جامعه‌شناسی، روانشناسی، تاریخ و سیاست، نقشی مهم در گسترش نگرش میان‌رشته‌ای به ادبیات ایفا کردند. انتشار مقالات تحلیلی و گفت‌وگوهای فرهنگی در حوزه‌های گوناگون در کنار آثار ادبی، به خوانندگان این امکان را داد که ادبیات را نه به‌عنوان جزیره‌ای منزوی، بلکه در متن جامعه و ساخت قدرت تحلیل کنند. این رویکرد، به شکل‌گیری نوعی ادبیات تحلیل‌محور و اجتماعی کمک کرد که در آن، متن ادبی با زندگی واقعی گره می‌خورد.

www.afghanistan-ir.ir

۲. بحث

۲ -۱. بررسی تاریخی مطبوعات افغانستان (۱۳۵۷-۱۴۰۰ هـ ش)

تاریخ مطبوعات افغانستان در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ هـ ش، از منظر نهادسازی فرهنگی، بازتاب دگرگونی‌های سیاسی و تولید گفتمان‌های ادبی، یکی از مهم‌ترین بسترهای مطالعه در حوزهٔ تاریخ فرهنگی معاصر این کشور به شمار می‌رود. در این بازهٔ زمانی، مطبوعات به تناسب ساختارهای قدرت حاکم، گاه در جایگاه بازوی تبلیغاتی ایدئولوژی سیاسی ظاهر شدند، گاه به‌عنوان رسانه‌های مستقل روشنفکران و گاه به شکل بسترهایی برای مقاومت، نقد و بازاندیشی در عرصهٔ فرهنگ و ادبیات. بررسی این سیر، نه صرفاً از منظر سانسور یا آزادی، بلکه با تأکید بر شکل‌دهی به مخاطب، زبان رسانه‌ای و نقش‌آفرینی در حافظهٔ فرهنگی افغانستان اهمیت می‌یابد. در دههٔ نخست این دوره، با تسلط حزب دموکراتیک خلق، مطبوعات افغانستان به‌طور رسمی به‌عنوان ابزار ترویج ایدئولوژی سوسیالیستی بازسازی شدند. نهادهایی مانند «اتحادیه نویسندگان دموکراتیک» و نشریاتی نظیر پیام خلق و حقیقت انقلاب، با تأکید بر کارکرد تبلیغاتی، از زبان سیاسی و تصویرسازی نمادین در شعر و داستان بهره بردند. در این مرحله، روزنامه‌ها به جای ایجاد فضای دیالوگ فرهنگی، به مونولوگ ایدئولوژیک روی آوردند که در آن ارزش‌های حزبی در قالب ادبیات حزبی تکرار و تثبیت می‌شدند.

با سقوط دولت کمونیستی و آغاز دوران مجاهدین، ساختار رسمی مطبوعات فرو ریخت و فضای رسانه‌ای دچار پراکندگی شد. در این مقطع، مجلات مستقل، فرهنگی و محلی با محوریت بازنمایی آسیب‌های جنگ و فروپاشی اجتماعی پدید آمدند. برخلاف دورهٔ پیشین، این نشریات تلاش کردند تا با تمرکز بر تجارب زیسته، حافظه جمعی و دغدغه‌های فرهنگی، روایتی واقع‌گرایانه و غیرایدئولوژیک از جامعه ارائه دهند. ادبیات در این فضا، بار دیگر به نوشتاری دردآشنا بدل شد و مطبوعات، واسطه‌ای برای انتقال این رنج اجتماعی گشتند (رهین،۱۳۹۱: ٤١٤-٤١٦).

دوره اول حکومت طالبان، نقطهٔ توقف نسبی در چرخه رسانه‌ای کشور به‌شمار می‌رود. دولت جدید با نگاه امنیتی و ایدئولوژیک به مطبوعات، هرگونه فعالیت آزاد را محدود کرد و فضا را به‌کلی بست؛ اما در خارج از مرزهای افغانستان، مطبوعات مهاجرتی که در ایران، پاکستان و اروپا منتشر می‌شدند، تلاش کردند نه‌فقط صدای ادبیات مهاجرت و مقاومت باشند، هویت فرهنگی مهاجران را نیز حفظ کنند. این نشریات، علی‌رغم محدودیت امکانات، نقش مهمی در تداوم سنت‌های فرهنگی و حفظ زبان نوشتاری ایفا کردند (فضائلی، ۱۳۸۳: ۲۳۸-۲۳۹).

با تشکیل دولت جمهوری اسلامی افغانستان در سال ۱۳۸۰ و گسترش فضای رسانه‌ای، مطبوعات ادبی از نو احیا شدند و ساختاری جدید در حوزه فرهنگی شکل گرفت. در این دوره، نشریات ادبی نه‌فقط به انتشار آثار ادبی و نقدهای روشنفکرانه پرداختند، فضایی برای گفتمان‌سازی، تربیت نسل جدید نویسندگان و شکل‌دهی به حوزهٔ عمومی فرهنگی ایجاد کردند. نقش این رسانه‌ها از انتشار صرف فراتر رفت و به میانجی‌گری در جریان‌های ادبی، تولید حافظه جمعی و آموزش ادبیات نوگرا تبدیل شد. شکل‌گیری نشریات تخصصی، ویژه‌نامه‌های ادبی و صفحات اختصاصی شعر و داستان در روزنامه‌ها، نشان از بلوغ نسبی رسانه‌های فرهنگی در این مرحله دارد. آنچه این سیر را متمایز می‌سازد، نحوهٔ انطباق مطبوعات با مقتضیات هر دوره و تغییر کارکرد آن‌ها در واکنش به تحولات اجتماعی و سیاسی است. مطبوعات در افغانستان نه‌تنها بازتاب‌گر تحولات فرهنگی بوده‌اند، در برخی مقاطع، خود عامل فعال در شکل‌دهی به ذائقه فرهنگی جامعه، معرفی گفتمان‌های تازه و تربیت مخاطب آگاه نیز بوده‌اند. این نقش دگرگون‌شونده، بررسی محتوای نشریات را به یکی از ابزارهای کلیدی در تحلیل تحول ادبیات معاصر افغانستان تبدیل می‌کند.

۲-۲. گذری بر ادبیات معاصر افغانستان در سال‌های ۱۳۵۷-۱۴۰۰ هـ ش

ادبیات معاصر افغانستان در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ هجری خورشیدی، تحت‌تأثیر تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عمیق و مداوم قرار گرفت. این دوره- که با کودتای ۷ ثور ۱۳۵۷ و به قدرت رسیدن حزب دموکراتیک خلق آغاز شد- شاهد تغییرات اساسی در ساختار سیاسی و اجتماعی کشور بود که به‌طور مستقیم بر روند تولید، انتشار و محتوای ادبیات تأثیر گذاشت. در این سال‌ها، مطبوعات و رسانه‌ها به‌عنوان ابزارهایی مهم در نشر آثار ادبی و بازتاب‌دهندهٔ تحولات اجتماعی و سیاسی، نقشی کلیدی ایفا کردند. در دههٔ شصت (۱۳۵۷-۱۳۶۷)، ادبیات افغانستان بیشتر به‌عنوان یک ابزار سیاسی و ایدئولوژیک در خدمت نظام کمونیستی قرار گرفت. در این دوره، رسانه‌ها به‌ویژه مطبوعات دولتی، به ترویج گفتمان حزب دموکراتیک خلق و تبلیغ انقلاب فرهنگی و سیاسی پرداختند. این فضای سیاسی باعث شد تا نویسندگان و شاعران بیشتر به اشعار انقلابی و ایدئولوژیک روی آورند و زبان ادبیات تحت کنترل شدیدی قرار گیرد. بااین‌حال، در این دوران برخی از نویسندگان برای ابراز نظرات انتقادی خود از زبان استعاری و رمزی استفاده کردند و با خلق شعر و نثر مقاومت، چالش‌هایی را در مقابل سانسور دولتی قرار دادند (ژوبل، ۱۳۹۱: ۲۱۶).

با آغاز جهاد علیه حکومت کمونیستی و پس از ورود نیروهای شوروی به افغانستان، فضای فرهنگی و اجتماعی کشور دچار بحران و رکود شد. بااین‌حال، در مهاجرت، به‌ویژه در کشورهای پاکستان و ایران، فضایی برای رشد و پویایی ادبیات تبعید فراهم آمد. نویسندگان مهاجر، با تمرکز بر مسائل جنگ، مهاجرت، آوارگی، هویت و وطن، آثار خود را منتشر کردند. زبان ادبیات مهاجرت، ترکیبی از نوستالژی، اعتراض و بیان رنج‌های مردم بود و این آثار به‌ویژه در مجلات و نشریات مهاجرتی بازتاب پیدا کردند.

دههٔ هفتاد (۱۳۶۷-۱۳۷۵)- که با جنگ‌های داخلی و سقوط حکومت نجیب همراه شد- یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های تاریخ افغانستان و ادبیات آن بود. در این دوران، ادبیات به روایت‌گری بی‌نظمی، فروپاشی ارزش‌ها و امیدهای بربادرفته بدل شد. این دوره شاهد تولید ادبیات با زبان خشونت‌بار و نومیدانه بود که بازتاب‌دهندهٔ وضعیت ناامید و آشفتهٔ کشور در اثر جنگ داخلی و فروپاشی ساختارهای اجتماعی بود. علاوه بر این، برخی نویسندگان، تحت فشارهای شدید، به مهاجرت مجدد روی آوردند و در خارج از کشور به فعالیت‌های ادبی ادامه دادند. ظهور طالبان در اواخر دهه هفتاد و دهه هشتاد (۱۳۷۵-۱۳۸۰) محدودیت‌هایی شدید بر عرصه فرهنگ و ادبیات تحمیل کرد. بسیاری از نشریات تعطیل و رسانه‌ها تحت سلطه سانسور قرار گرفتند. با وجود این، ادبیات در فضای مهاجرت و در محافل خصوصی ادامه یافت. در این دوره، شعرهای شاعران زن به‌ویژه در قالب نمادهای رمزی و استعاری، مقاومتی در برابر سرکوب فرهنگی را تداوم بخشید. ادبیات به‌ویژه در خارج از کشور، با پرداخت به مسائل هویتی، مهاجرت و مقاومت، جانی دوباره گرفت (اکبری و فضائلی، ۱۳۸٤: ۱۷).

پس از سقوط طالبان در سال ۱۳۸۰ و با ایجاد دولت جدید، فضای فرهنگی کشور افغانستان نسبتاً بازتر شد و مطبوعات ادبی بار دیگر به فعالیت پرداختند. در این دوران، نشریات فرهنگی و ادبی تازه چون دری و سنگ‌نبشته منتشر شدند که به‌ویژه در گسترش و ترویج ادبیات معاصر و نقدهای فرهنگی مؤثر بودند. این فضا به جوانان و نسل جدید نویسندگان این امکان را داد تا به خلق آثار نوآورانه پرداخته و در کنار دیگر نویسندگان جهانی، به بیان تجربیات خود از جنگ، تبعیض، مهاجرت و هویت پرداختند. این دوره همچنین شاهد شکوفایی رمان‌نویسی و داستان‌نویسی در افغانستان بود. نویسندگان برجسته‌ای همچون سپوژمی زریاب، محمدحسین محمدی، حسین فخری و حسیب مقصودی آثار ماندگاری در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی آفریدند (ر.ک. قاسم زاده

و محمدی، ۱۳۹۴: ۱۹۳-۲۱۸) در شعر نیز، نویسندگانی چون روح‌الامین امینی، سیدابوطالب مظفری، آسیه عنابی و نسلی از شاعران جوان‌تر نقش چشمگیری در گسترش زبان و افق‌های معنایی شعر فارسی افغانستان داشتند. علاوه بر این، زنان شاعر نیز با نوشتن شعرهایی پرشور و معترض، صدای زنانه‌ای را وارد ادبیات معاصر افغانستان کردند که پیشتر کمتر شنیده شده بود. این تحولات نه‌تنها به غنای ادبیات افغانستان افزود، لایه‌هایی جدید را از واقعیت اجتماعی نیز در ادبیات مطرح ساختند. در دهه‌های اخیر، یکی از ویژگی‌های مهم ادبیات افغانستان، بازگشت به تجربه‌های فردی و روایت‌های شخصی است. نویسندگان و شاعران از فضای کلی‌نگر و ایدئولوژیک فاصله گرفته‌اند و به کشف درون، زندگی روزمره و مسائل انسانی پرداختند. شعر و رمان نیز به عرصه‌های جدید از زبان، تصویر و موسیقی کلام وارد شدند که موجب تنوع در شیوه‌های نگارش و بیان ادبی گردید. در این راستا، حضور نویسندگان زن در این عرصه بیش‌ازپیش پررنگ شده و به‌ویژه در زمینه‌های رمان، داستان کوتاه و شعر، روایت‌های زنانه‌ای از ستم، مقاومت و رؤیاهای خاموش‌شده به‌طور گسترده‌ای در آثار نویسندگان و شاعران افغان مطرح شده است (قویم، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

این تحولات ادبی، علاوه بر دستاوردهای داخلی، در عرصه جهانی نیز مورد توجه قرار گرفته است. آثار نویسندگان افغان به زبان‌های مختلف از جمله انگلیسی، آلمانی، فرانسوی و اردو ترجمه شدند و این امر سبب شد که صدای افغانستان از طریق ادبیات به گوش جهانیان برسد. هم‌زمان، ادبیات اقوام و زبان‌های دیگر افغانستان، مانند پشتو، ازبکی و ترکمنی، نیز شکوفا شده و بر غنای فرهنگی کشور افزود. ادبیات معاصر افغانستان از ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰، آیینه‌ای از تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و انسانی کشور بوده است. این ادبیات در هر دوره از تاریخ معاصر افغانستان به‌عنوان ابزاری برای بیان درد، امید، مقاومت و تلاش برای بازسازی هویت ملی ایفای نقش کرده است. حتی در بحران‌ها و محدودیت‌ها، ادبیات همواره راهی برای ادامه زیست خود یافته و به نقش خود در حفظ هویت فرهنگی و بازتاب واقعیت‌های اجتماعی افغانستان ادامه داده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۲ - ۳. تحول ادبی در افغانستان بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰

تحول ادبیات افغانستان پس از کودتای ۷ ثور (اردیبهشت) ۱۳۵۷ را باید یکی از پیچیده‌ترین و چندلایه‌ترین دوره‌های تاریخ فرهنگی کشور دانست. این مرحله، نه‌تنها آغازگر یک دگرگونی سیاسی و اجتماعی بنیادین بود، بر تمامی نهادهای فکری، فرهنگی و هنری نیز سایه انداخت. در چنین شرایطی، ادبیات از ماهیت زیبایی‌شناختی و هنری خالص خود فاصله گرفت و به عرصه‌ای بدل شد که در آن، زبان و کلمه در خدمت بازنمایی بحران‌ها و کشمکش‌های سیاسی، ایدئولوژیک و هویتی قرار گرفت. این بحران‌ها، در عین حال که از درون ساختار سیاسی کشور نشئت می‌گرفتند، بازتاب‌دهنده تنش‌های کلان‌تری در سطح منطقه و جهان نیز بودند؛ از جمله رقابت‌های جنگ سرد، حضور ابرقدرت‌ها و منازعات بنیادگرایانه‌ای که به‌تدریج رنگ و بوی فرهنگی به خود گرفتند (پیمان، ۱۳۶۲: ۱۳۲) با به قدرت رسیدن حزب دموکراتیک خلق افغانستان، روند دولتی‌سازی ادبیات شدت یافت. نویسنده و شاعر در این فضا دیگر صرفاً یک آفرینشگر هنری نبود، بلکه به‌عنوان عضوی از ساختار تبلیغاتی و ایدئولوژیک نظام عمل می‌کرد. نهادهایی چون «اتحادیه نویسندگان دموکراتیک افغانستان» با هدف مهار جریان‌های فکری و تولید ادبیات همسو با دولت تأسیس شدند. در همین راستا، مجلاتی چون پیام خلق، ظهور، سباوون و ژوندون نقش ارگان‌های رسمی نشرات ادبی دولتی را ایفا کردند (آهنگ، ۱۳۹۳: ۱۲۲). شعر، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین اشکال بیانی در این دوره، بیشترین تأثیر را از فضای ایدئولوژیک پذیرفت. قالب‌ها و مضامین شعری به سمت مفاهیمی چون کارگر، دهقان، سوسیالیسم علمی، مبارزه با ارتجاع و ضدیت با امپریالیسم سوق داده شد.

در این چارچوب، زیبایی‌شناسی شاعرانه اغلب جای خود را به تصویرسازی‌های نمادین و شعارمحور داد. شاعرانی که در نزدیکی قدرت سیاسی قرار داشتند، عملاً نقش مبلغان ادبی نظام را ایفا می‌کردند (رویین، ۱۳٦٤: ۱۱).

ادبیات داستانی نیز در این دوره دچار دگردیسی شد. داستان‌نویسی که پیش از این فضایی برای بازتاب تجربه‌های فردی و اجتماعی بود، اکنون به روایتی از نبرد طبقاتی، مبارزه با دشمنان خلق و ستایش ساختارهای انقلابی بدل شد. قهرمان داستان دیگر شخصیتی درگیر با کشمکش‌های درونی یا مسائل روان‌شناختی نبود، بلکه نمادی از «انسان مدرن» بود؛ انسانی که در خدمت آرمان‌های سوسیالیستی تعریف می‌شد. زبان داستان‌ها رسمی، خطی و اغلب فاقد تعلیق‌های هنری و پیچیدگی‌های روایی بود. با وجود محدودیت‌ها، همین دوره نیز خالی از تنوع و واکنش‌های ادبی نبود. در کنار ادبیات رسمی، جریان‌های پنهان‌تر و منتقد نیز شکل گرفتند که یا به‌صورت غیررسمی به فعالیت ادامه دادند و یا از فضای نمادگرایانه برای بیان اعتراض‌های خود بهره بردند. بسیاری از شاعران و نویسندگان جوان، تلاش کردند با استفاده از لایه‌های چندگانه زبانی و تصویرسازی‌های استعاری، به نقد وضعیت موجود بپردازند. برخی دیگر با بهره‌گیری از سنت‌های بومی و ادبیات مقاومت، در برابر یک‌دستی فضای رسمی ایستادگی کردند (ناظمی، ۱۳۸٤: ۲۵-۲٦). از مهم‌ترین تحولات و دیگرگونی‌های ادبی این دوره می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) گرایش به قالب‌های نو و سرودگونه در شعر

مروری بر اشعار منتشر شده در نشریات و مجموعه‌های شاعران وابسته به حزب دموکراتیک خلق نشان می‌دهد که در کنار بهره‌گیری از قالب‌های سنتی همچون غزل، قصیده و مثنوی، توجه چشم‌گیری به فرم‌های نو، به‌ویژه شعر نیمایی و منثور نیز وجود داشته است. این انتخاب بی‌تردید نه از دغدغه زیبایی‌شناسانه، بلکه برخاسته از ماهیت شعارمحور شعر حزبی بوده است؛ زیرا آنچه در صدر اولویت شاعران این دوره قرار داشت، انتقال پیام و تقویت گفتمان انقلابی بود، نه پرداختن به فرم و آرایش هنری کلمات. در یک نگاه کلی، می‌توان گفت اوزان آزاد عروضی، قالب نیمایی و فرم آزاد، فرم مسلط شعر آن دوره را تشکیل می‌داد. در کنار این فرم‌ها، گونه‌ای از شعر که ماهیتی سرودگونه و تهییجی داشت نیز رواج پیدا کرد. این سرودها که از جهاتی می‌توان آن‌ها را زیرمجموعه شعر توصیفی یا شعر اجتماعی دانست، به‌گونه‌ای طراحی شده بودند که احساسات حماسی و انگیزشی را برانگیزند. چنین سروده‌هایی به‌احتمال زیاد برای مراسم رسمی، پادگان‌های نظامی و مدارس دولتی سروده می‌شدند و کارکردی شعاری، منظم و هماهنگ داشتند (ر.ک. مشکات، ۱۳۹۲: ۱٤۰).

فرخنده بادا جشن تو، ای اکتبر کبیر
نظم تو به دل پذیر
رسم تو دل‌پذیر
اکتبر کبیر!
هفتاد ساله راه تو، راه زمان بود
اندرصف تو کارگران جهان بود
نظم نوین تو به جهان پر توان بود
اندر ره تو مردم گیتی روان بود
طفل و جوان و پیر
ای صلح را بشیر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (اردیبهشت – خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

اکتبر کبیر!

(ژوندون، ۱۳٦٦: ش ۳ و ٤: ۳۹)

ب) ورود فرهنگ واژگان و نشانه‌های سوسیالیستی در ادبیات این دوره

هر دستگاه فکری و ایدئولوژیک، مجموعه‌ای از مفاهیم، نمادها و واژگان خاص خود را دارد که بازتاب هویت فکری و فرهنگی آن است. ایدئولوژی مارکسیستی-لنینیستی نیز از این قاعده مستثنا نبود و با گسترش خود در ادبیات افغانستانِ پس از کودتای ثور، زبان و ذهن شاعران و نویسندگان را تحت‌تأثیر قرار داد. در این فرهنگ، استفاده از اصطلاحاتی چون «پرولتاریا»، «خلق»، «سوسیالیسم»، «امپریالیسم»، «ضد ارتجاع»، «رهبری حزبی» و... تنها به‌مثابه واژه‌های صرف نبود، بلکه کاربرد آن‌ها نوعی بیعت ایدئولوژیک و بازتولید فرهنگ حزبی به شمار می‌رفت. این نوع زبان- که یادآور ساختار خطابه‌های سیاسی و شعارهای انقلابی بود- در بسیاری از متون ادبی، به‌ویژه شعرها و داستان‌ها به‌طرزی گسترده نفوذ پیدا کرد. چنین زبانی موجب شد تا ادبیات، بخشی از ابزار بازتولید گفتمان حاکم باشد و به جای ایجاد فضای تأمل و کشف، به میدانی برای تکرار گزاره‌های ایدئولوژیک بدل شود. همانند هر نظام فکری و ایدئولوژیک دیگر، واژگان، نمادها و مضامینی ویژه را به‌همراه دارد که در ادبیات، کارکردی فراتر از زیبایی‌شناسی دارند. این واژگان که اغلب برگرفته از ادبیات مبارزه، تولید، کار جمعی و عدالت اجتماعی‌اند، به‌مثابه عناصر سازندهٔ زبان سوسیالیستی عمل می‌کنند. در ادبیات این دوره افغانستان نیز، همانند سایر کشورهای تحت‌تأثیر ایدئولوژی چپ، کلمات و تصاویر معینی چون کارگر، دهقان، تراکتور، کارخانه، پل، زحمتکش، دشمن خلق و دیگر اصطلاحات مشابه، در شعر و نثر شاعران دولتی بسامد فراوانی داشتند. همان‌طور که باختری اشاره می‌کند، «در افغانستان، آنچه از سوی شعر و ادبیات تبلیغ می‌شد، دیالکتیک سوسیالیستی بود و مضمون شعرها معمولاً حول کارگر، دهقان، مزرعه، احداث پل یا حتی سال تولد رهبر حکومت می‌چرخید» (باختری، ۱۳۷۲: ۷۳). شاعران این دوره از این واژگان نه صرفاً برای بیان تجربه‌ای ادبی، بلکه برای انتقال ایده‌ها و ارزش‌های انقلاب استفاده می‌کردند؛ گویی شعر رسالتی جز تأیید و ترویج گفتمان رسمی نداشت. نمونه‌هایی از این قبیل در آثار عبدالقیم قویم و دیگر شاعران رسمیِ نظام به‌وضوح مشاهده می‌شود:

با عزم و بر شتاب
انسان رستگار
نابود کرد کاخ غرور و ستمگری
دیدی که مشت بستهٔ زحمتکشان ما
چون گرز آهنین
در روز هفت ثور
درهم شکست خصم دیرینهٔ وطن...

(عبدالقیوم قویم)

چنین اشعاری با لحنی شورانگیز، آمرانه و خطاب‌محور سروده می‌شدند. مخاطب مستقیم اغلب طبقهٔ کارگر، زحمتکشان یا جوانان انقلابی بودند. ضمایر شعری در این آثار کاملاً روشن، مستقیم و برانگیزاننده‌اند؛ لحنی که وظیفه‌اش دعوت به مشارکت در

انقلاب و دفاع از دستاوردهای آن بود. در این نوع ادبیات، خبری از تردید، تأمل شخصی یا درون‌نگری آرام نیست، بلکه سراسر پر از حرکت، شعله، دعوت و فریاد است:

ای داس ها! ای پتک ها!
همراه شوید، همراه شوید
بر پنجمین برج زمان
بالا شوید، بالا شوید!

لحن خطابی انقلابی، ویژگی بارز بیشتر آثار ادبی دههٔ نخست پس از کودتای ثور است. چنانکه از مضمون این اشعار برمی‌آید، پیام مستقیم است، بدون تعلیق و تأویل و هدف، نه آفرینش زیبایی ادبی، بلکه تولید انگیزه در توده‌ها برای شرکت در امر سیاسی- اجتماعی روز است.

ج) تمرکز بر مسائل اجتماعی و طرد عوالم شخصی در شعر

از دیگر ویژگی‌های ادبیات این دوره، حذف یا کم‌اهمیت دانستن عواطف شخصی و فردی در متن ادبی است. طبق دیدگاه مارکسیستی، فردیت هنرمند در مقابل ساختار اجتماعی و طبقاتی، جایگاهی فرعی دارد. هنرمند باید بخشی از ماشین تولید ایدئولوژی باشد، نه ذهنی مستقل که دغدغه‌های شخصی‌اش را بیان کند. همان‌طور که معصومی جورکش یادآور می‌شوند: «در نظام مارکسیستی، هنر و ادبیات خارج از بستر اجتماعی معنا نمی‌یابند و شاعر حزبی وظیفه دارد به جای پرداختن به مسائل درونی خویش، صدای جمعی و زبان انقلاب باشد» (معصومی و جورکش، ۱۳۸۲: ۱۷۰).

به همین دلیل، شعر شخصی یا مبتنی بر جهان ذهنی و احساسات فردی، در این چارچوب بی‌مصرف تلقی می‌شد و گاه حتی مظنون به گرایش‌های بورژوایی و ارتجاعی قلمداد می‌شد. شاعران رسمی، مجاز نبودند از عشق، اندوه، تنهایی یا جست‌وجوی معنای هستی سخن بگویند؛ بلکه آنچه از آنان انتظار می‌رفت، مشارکت در ساختن جهان جدید سوسیالیستی با ابزار شعر بود. چنین درکی از شعر و نقش شاعر، سبب می‌شد که در ادبیات حزبی، دغدغه‌های اجتماعی بر هرگونه ابراز عاطفهٔ فردی چیرگی یابد و احساسات، تنها در قالب جمعی، انقلابی و ایدئولوژیک آن، معنا و مشروعیت پیدا کند. در چنین چارچوبی، شاعر نه مجالی برای طرح رنج و شادی فردی دارد و نه ضرورتی برای آن احساس می‌شود؛ چراکه رسالت او نه بیان احساس، بلکه ترسیم آرمان‌های طبقاتی و تهییج مردمی است.

بسترم سنگ، برای هر سپاه قهرمان است
گرم در آغوش گیرد صخره‌های سرکش من دختران را
دخترانی را که زیور از تفنگ و برچه دارند
دخترانی که در رزم و ستینند...

د) ستایش آرمان حزبی و تجلیل از رهبران جهانی

یکی از ویژگی‌های بارز شعر این دوره، ستایش بی‌کم‌وکاست از آرمان‌های ایدئولوژیک و شخصیت‌های نمادین آن در سطح بین‌المللی است. ارزش‌هایی چون انقلاب، پیروزی پرولتاریا، سلطهٔ کار بر سرمایه و تمجید از رهبران کمونیست جهان، از مضامین اصلی این اشعار بود. لنین، استالین و دیگر چهره‌های مطرح مارکسیسم نه تنها در متون نظری، در بدنهٔ شعر نیز حضوری جدی یافتند. حتی پیش از پیروزی حزب دموکراتیک خلق در افغانستان، برخی از شاعران به استقبال چنین مدایحی رفته بودند؛ چنان‌که

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.dorehmajazi.ir

سرودۀ معروف بارق شفیعی دربارۀ تولد لنین، در سال‌های قبل از هفت ثور، موجی از واکنش‌ها و تحسین‌های حزبی را برانگیخت. در دورۀ حاکمیت حزبی، این رویکرد جنبه‌ای گسترده‌تر و نهادینه‌تر یافت؛ به‌طوری که مجلات پر بودند از اشعاری که نه از سر شور شاعرانه، بلکه در راستای ابلاغ شعارها و تثبیت چهره‌های ایدئولوژیک سروده می‌شدند:

به تو ای مرد بزرگ
به تو ای یار همه کارگران
به تو ای مایۀ امید همه رنجیران
به تو ای لنین محبوب و عزیز
به تو از خلق سلام
ز تو بر خلق پیام...

(عبدالقیم قویم)

ه) افراط در کاربرد رنگ سرخ

رنگ سرخ- که نماد جهانی جنبش کمونیستی بود- در این دوره چنان جایگاهی یافت که نه فقط در فضای شهری و نمادهای بصری، در دل واژگان و تصاویر شعری نیز به شکل افراطی راه یافت. درها و دیوارها با رنگ سرخ پوشانده می‌شدند، پلاکاردها و پوسترها با این رنگ تزئین می‌شدند و در شعر، «سرخی» به‌مثابۀ رمز و استعاره‌ای از انقلاب و رهایی، مدام تکرار می‌شد. در آثار بسیاری از شاعران حزبی، واژگان ترکیبی چون گونه‌های سرخ، شعور سرخ، امید سرخ، گلوله‌های سرخ، درفش سرخ، لحظه‌های سرخ و سرگذشت سرخ آفتاب‌ها، به نمادهای تکرارشونده تبدیل شدند. در شعر عبدالله نابیی، تنها فهرست این تعابیر خود نشان از آن دارد که چگونه رنگ سرخ، به‌عنوان شاخصۀ تماتیک شعر حزبی، در بطن هر تصویر و استعاره‌ای نفوذ کرده است. (رک. اکبری و فضایلی ۱۳۸٤: ٦٦-۷۱)

از گونه‌های سرخ به آتش کشیده ات
داغی به سر زمین خزان خورده می‌برم...
** ** **

از دیدگاه سرخ وی، از پشت خوشه ها
دیگر نگاه شوخ بلند پر خود مبیز...
** ** **

از کاش شَوَم باد سبک بال بهاران
در سخی پر شبنم گلبرگ بپیچم
ریزم ز رخ شعله ورش قطرۀ بیجان ...
** ** **

صبح از کرانه‌های بنفشین آسمان
بر باره‌های سرخ زمین بوسه می‌گذاشت

بر «شوفه» و «شهابه» و «آریو» پر شکوه
گلواژه‌های سرخ ظفرهای خویش را...

(همان: ۲۱۴-۲۱۵)

و) صراحت بی‌پیرایه و شعارزدگی

در جهان‌بینی شعر این دوره، شعر نه برای بازتاب پیچیدگی‌های روح انسان یا ظرایف زبان خلق می‌شود، بلکه ابزاری است برای تبلیغ و ترویج ایدئولوژی. این نگاه ابزاری به ادبیات، موجب می‌شود که ارزش‌های زیبایی‌شناختی و لطافت‌های بیانی در حاشیه قرار بگیرند. فرم و زبان در خدمت محتوا قرار می‌گیرند و محتوا نیز چیزی جز آرمان‌های حزبی و ابلاغ مستقیم پیام سیاسی نیست. در نتیجه، بسیاری از اشعار این دوره هم به لحاظ هنری ساده و خام‌اند و هم گاه بیشتر به سخنرانی‌های سیاسی یا بیانیه‌های حزبی شباهت دارند تا به اثر هنری. این ویژگی موجب شده است که شعر حزبی از منظر نقد ادبی، ارزش والایی نیابد و جایگاهی پایین در سلسله‌مراتب زیبایی‌شناسی شعر فارسی به خود اختصاص دهد.

کمربندها را محکم ببندید یاران
که هنوز راه ما نیافته پایان
اول کار است و پیکار
و در کمین دشمن مکار
مرئی و نامرئی
پیدا و ناپیدا
چون میکروب
چون دزد و چون شیطان
و چون موریانه‌ها
در درون و بیرون ما
رخنه می‌کند دشمن...

(ر.ک. مشکات، ۱۳۹۲: ۱۴۳)

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
ISC Islamic World Science Citation Center
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

همزمان با شکل‌گیری و گسترش جریان‌های مطبوعاتی وابسته به ساختار قدرت، نوعی از ادبیات تحت عنوان «ادبیات مقاومت» نیز در میان نویسندگان و شاعران افغان شکل گرفت. این جریان عمدتاً توسط کسانی نمایندگی می‌شد که یا در داخل کشور با محدودیت‌های سانسور مواجه بودند یا در پی تحولات سیاسی، ناگزیر به مهاجرت شده بودند. آنان با ایجاد جریان‌های فرهنگی و ادبی موازی، تلاش کردند تا روایت‌هایی دیگر از واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی ارائه دهند؛ روایت‌هایی که اغلب در قالب نشریات غیررسمی، محافل فرهنگی مهاجران در ایران و پاکستان، شب‌های شعر و اشکال مختلف نشر غیرمتمرکز بروز می‌یافت. در دههٔ شصت خورشیدی، این نوع از ادبیات، به‌ویژه از طریق شماری از نشریاتی که در میان مهاجران افغان منتشر می‌شد، بستری برای بازتاب تجربه‌های زیسته مردم در زمینه‌هایی چون جنگ، تبعید، دینداری و آرمان‌خواهی فراهم آورد. در چنین فضایی، گرایش به شعرهای مذهبی، حماسی و سوگ‌محور به‌صورت قابل توجهی افزایش یافت (پیمان، ۱۳۶۲: ۱۲۷).

با پیروزی مجاهدان در سال ۱۳۷۱ و فروپاشی حکومت کمونیستی، فضای فرهنگی افغانستان دچار دگرگونی شد و ادبیات کشور تا حدودی از آزادی بیشتری برخوردار گردید. بسیاری از نویسندگانی که پیش از آن در تبعید به‌سر می‌بردند یا در حاشیه‌های فرهنگی فعالیت داشتند، به کشور بازگشتند و برخی نیز به جایگاهی فعال‌تر در عرصه ادبیات رسمی دست یافتند. این دوره با گسترش انجمن‌های ادبی در شهرهایی چون کابل، هرات، مزارشریف و قندهار همراه بود. با این‌حال، تداوم جنگ‌های داخلی، ناامنی گسترده و بی‌ثباتی سیاسی مانع از شکل‌گیری نهادهای ادبی پایدار و توسعه منسجم فعالیت‌های فرهنگی شد. ادبیات این دوره، به‌ویژه در بُعد محتوایی، بیش‌ازپیش به مفاهیمی چون جهاد، عدالت‌خواهی، شهادت و اخلاق دینی پرداخت. این رویکرد بازتابی از فضای ایدئولوژیک حاکم پس از پیروزی مجاهدین بود که در بسیاری از آثار شعری و نثری آن زمان دیده می‌شود. تغییرات به‌وجود آمده در فضای ادبی، بیانگر تلاش گروه‌های مختلف برای بیان هویت فرهنگی و مقاومت در برابر وضعیت بحرانی کشور بود. شاعران و نویسندگان با گرایش‌های متفاوت، به‌ویژه در قالب آثار مقاومت، با نقد وضع موجود و بیان آرمان‌های خود، سعی در بازتاب‌دادن دغدغه‌های مردم داشتند. از همین‌رو، ادبیات افغانستان در این دوره به سمت مفاهیم نو؛ چون جهاد، عدالت اجتماعی، فداکاری و اخلاق دینی گرایش پیدا کرد. این تحول نه‌تنها در محتوای آثار، در ساختار و سبک آن‌ها نیز قابل مشاهده بود.

در این میان، نویسندگان و شاعران کوشیدند با دفاع از هویت فرهنگی و دینی خود، اعتراضات و مطالبات اجتماعی مردم را از طریق زبان هنر و ادبیات بیان کنند. همین امر سبب شد که آثار این دوره، در مقایسه با دوره‌های پیشین، از نظر موضوع و سبک ویژگی‌های تازه‌ای پیدا کند. در مقایسه با دوره‌های گذشته، پس از سقوط رژیم کمونیستی و روی‌کارآمدن مجاهدین، فضای سیاسی و فرهنگی افغانستان با تغییراتی همراه شد که فرصتی نسبی برای نویسندگان و شاعران فراهم آورد تا بدون فشارها و محدودیت‌های حکومتی، آثار خود را منتشر کنند. این فضای نسبتاً آزاد، زمینه‌ساز رشد فرهنگی تازه‌ای شد و ادبیات افغانستان را وارد مرحله‌ای تازه کرد و فضا برای اظهار وجود نویسندگان و شاعران جوان تر باز شد. یکی از دستاوردهای مهم این دوران، شکل‌گیری انجمن نویسندگان و رشد فعالیت نهادهای فرهنگی بود. در این فضای تازه، از یک‌سو آثار زیادی با مضامین مقاومت و جهاد خلق شد و از سوی دیگر، امکان انتشار آثار مستقل، غیرحزبی و اجتماعی نیز فراهم آمد. این تحولات سبب شد که ادبیات از انحصار حزب و حکومت خارج شده و به موضوعات انسانی، اجتماعی و فرهنگی توجه بیشتری نشان دهد. در همین راستا، قالب‌ها و شیوه‌های نو در شعر نیز پدیدار شد که بیان‌گر دگرگونی عمیق در شیوهٔ نگاه نویسندگان به مسائل جامعه بود (عاصی، ۱۳۷۳: ۳۲).

با آنکه مضامین مقاومت و جهاد بخش مهمی از ادبیات این دوره را تشکیل می‌دادند؛ اما تحولات ادبی محدود به این موضوعات نبود. شاعران همچنان با رویکردی واقع‌گرایانه و اجتماعی به موضوعات روز پرداختند و تلاش کردند تا مسائل فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را در آثار خود بازتاب دهند. این رویکرد واقع‌گرایانه که از دوره‌های پیشین نیز سابقه داشت، در این زمان تقویت شد و نشان از تداوم روندی داشت که ادبیات معاصر افغانستان را به‌سمت پویایی بیشتر سوق داد. از لحاظ سبک‌شناختی، آثار این دوره چه در شاخه حزبی و چه در شاخه جهادی، اشتراک‌های فراوانی داشتند. هر دو از بستری مشترک برخاسته بودند و تفاوت آن‌ها بیشتر در محتوای سیاسی و رویکرد ایدئولوژیکشان بود. در استفاده از قالب‌های جدید شعری چون نیمایی، سپید و سرودگونه، در لحن خطابی و زبانی پرطنین، شباهت‌های زیادی میان این دو جریان دیده می‌شود. به‌طورکلی، ادبیات دوران مجاهدین، چه در بُعد حزبی و چه در بُعد جهادی، به بستری برای بیان دردها و دغدغه‌های مردم افغانستان بدل شد؛ بستری که هنوز نیز در پویایی شعر معاصر این سرزمین نقش مهمی ایفا می‌کند و در مسیر تحولات فرهنگی آن سهمی بسزا دارد.

۲ - ٤. بازتاب ویژگی‌های فکری- ادبی در مطبوعات افغانستان بین سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱٤۰۰

الف) ورود عناصر و نمادهای فرهنگ اسلامی

درحالی‌که در ادبیات عصر کمونیستی، نمادها و عناصر فرهنگ چپ‌گرایانه حضور پررنگی داشتند و در قالب شعر راه یافته بودند، در ادبیات این عصر، شاعران اغلب با تکیه بر باورهای مذهبی و اسلامی خویش، از مفاهیم و نمادهای برگرفته از فرهنگ اسلامی بهره بردند. مفاهیمی چون شهادت، جهاد، بانگ تکبیر، اشاره به واقعهٔ کربلا و دیگر مضامین دینی، به‌گونه‌ای برجسته در شعر این دوره نمود پیدا کرد. هرچند تمام شاعران این دوره الزاماً مذهبی نبودند، حتی آن‌هایی که نگاه دینی نداشتند نیز گاهی به‌صورت نمادین از این مفاهیم بهره می‌بردند. سیطرهٔ این عناصر به اندازه‌ای بود که در کلیت امر ادبیات این دوره، رنگ‌وبوی مذهبی و جهادی کاملاً محسوس می‌نمود و شعر بسیاری از شاعران را به بستری برای ترکیب مفاهیم اجتماعی با آموزه‌های دینی بدل کرده بود. این ترکیب، علاوه بر ایجاد فضای حماسی و معنوی، نوعی زبان مشترک در میان شاعران این دوره پدید آورد؛ زبانی که در آن، مفاهیم سنتی مذهبی با دغدغه‌های معاصر مردم افغانستان درهم آمیخته و به‌صورت هنرمندانه بازتاب یافته‌اند.

نمونه‌ای از این ترکیب را می‌توان در سرودهٔ «رسول تملوک تابش» مشاهده کرد، جایی که واژه‌های دینی، عواطف شخصی و تصاویر حماسی درهم‌تنیده‌اند:

از بلندای تردید
از هجوم شرمزای هراس
رمیدم
زیباتر از ستاره
از کهکشان
چشمان تو، آه!
توفان تکبیر بر لب‌های شگفت
صلوات گفتم
دوباره بلندتر...

(ر.ک، مشکات ۱۳۹۲: ۱۸۵)

ب) تشویق به جهاد و دعوت به مبارزه

یکی از مؤلفه‌های برجسته در اشعار این دوره، دعوت مستقیم و غیرمستقیم به جهاد و مبارزهٔ مسلحانه بود. این ویژگی، به‌ویژه پس از آغاز سلطهٔ حزب دموکراتیک خلق بر افغانستان و هم‌زمان با شروع مبارزهٔ نظامی گروه‌های جهادی، پررنگ‌تر شد. مفاهیمی چون جنگ، تفنگ، مبارزه، فداکاری و ایثار، در شعر این دوره با لحنی کوبنده و تهییج‌آمیز تکرار می‌شدند. شاعران این جریان، با زبانی آتشین و گاه خطابی، تلاش می‌کردند انگیزهٔ مبارزه را در مردم و رزمندگان تقویت کنند و پیوند عاطفی میان آرمان‌های دینی و مبارزهٔ مسلحانه برقرار سازند. این ادبیات تهییجی، کارکردی هم‌زمان در حوزه‌های فرهنگی، سیاسی و روانی داشت و به ابزاری برای بسیج فکری و اجتماعی بدل شده بود. در بسیاری از این اشعار، شاعر نه‌تنها به توصیف رشادت‌ها و فداکاری‌ها می‌پردازد، مستقیماً خواننده یا مخاطب را به قیام و مبارزه فرا می‌خواند:

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

برخیز
و تفنگت را برگیر
و قلبت را بر سر نیزه‌ای آن بزن
و به‌سوی دشمن آتش کن
بگیر! این قلب من است
بگیر! این خشم و خون من است
بگیر! این دین و کین من است

(ع. کابلی، ر.ک، مشکات، ۱۳۹۲: ۱۸۶)

این لحن دعوت‌گرایانه، یکی از بارزترین جنبه‌های شعر مقاومت در دهه‌های جنگ افغانستان است؛ شعری که هم روایت‌گر رنج و مقاومت مردم بود و هم نقش فعالی در تشویق به پایداری و جهاد ایفا می‌کرد و خود به نوعی از جهاد فرهنگی بدل شده بود.

یکی از شاخص‌ترین جلوه‌های تحول ادبی در شعر جهادی، جایگزینی ارزش‌های نو برخاسته از فضای مقاومت با معیارهای پیشین ادبی بود. اگر تا پیش از این، شعر عمدتاً به مفاهیمی همچون عشق، طبیعت یا فردیت شاعرانه می‌پرداخت، در بستر مبارزه و مقاومت، این ارزش‌ها دچار دگرگونی شدند و مفاهیم دینی، اخلاقی و حماسی جای آن‌ها را گرفتند. ستایش شهادت و تجلیل چهره‌های برجستهٔ جهادی، به‌عنوان نمادهای ایثار و مبارزه، نقشی کلیدی در جهت‌دهی به ادبیات این دوره ایفا کرد. شعر دیگر نه برای بیان احساسات شخصی، بلکه برای ثبت تاریخ شفاهی مقاومت به‌کار گرفته شد. شخصیت‌های مبارز و جهادی، نه صرفاً به‌عنوان قهرمانان واقعی، بلکه به‌مثابهٔ اسطوره‌هایی معاصر در متن شعر حضور می‌یافتند؛ حضوری که از تحول در نگاه شاعر به نقش خود و نقش شعر حکایت دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

چنانکه مظفری با زبانی آمیخته از لطافت شعری و صلابت اندیشه می‌سراید:

راستی حیف بود
اگر شهید نمی‌شدی
چون سنگ‌چین مسجدی بودی
که چوپانان بر گردنه‌ها
می‌سازند
بی‌آن‌که سجدهٔ هیچ زاهدی
آن را آلوده باشد، زلال زیستن هلاک کاریزهای کهن بود...

(مظفری، ر.ک، مشکات، ۱۳۹۲: ۱۸۶)

در این قطعه، شاعر، مرگ شهید را نه پایان، بلکه اوج معنابخشی به حیات می‌داند و از همین منظر، مفهوم شهادت در شعر به امری آرمانی بدل می‌شود.

ج) نگاه حماسی و فرامرزی به مبارزه

یکی از تحول‌های بنیادین در ادبیات مقاومت افغانستان، گسترش چشم‌انداز مبارزه از مرزهای ملی به افق‌های جهانی بود. این نگاه فرامرزی- که ریشه در اندیشه‌های پیش‌قراولانی چون سید جمال‌الدین افغانی، اقبال لاهوری و سید اسماعیل بلخی داشت- در شعر مقاومت دهه‌های اخیر با شدتی تازه احیا شد. شاعر دیگر خود را تنها راوی دردهای مردم افغانستان نمی‌دید، بلکه خود را بخشی از مبارزهٔ جهانی علیه سلطه، استعمار و استکبار می‌دانست. چنین نگرشی، زبان شعر را از سطح محلی به سطحی حماسی و بین‌المللی ارتقا داد و سبب شد که مفاهیمی چون آزادی، عدالت و حق‌طلبی، معناهایی جهانی بیابند. در این شعرها، افغانستان نه صرفاً یک جغرافیای ملموس، بلکه بخشی از یک پیکرهٔ بزرگ‌تر به شمار می‌رفت که در آن، رنج انسان، مرز نمی‌شناخت و مبارزه، تنها محدود به یک قوم یا ملت نبود. در سروده‌ای از قهار عاصی، این نگاه وسیع، به‌روشنی دیده می‌شود:

درنهایت
ساز نامیمون بر بادیت را
طرح خواهد کرد
در پهلوی "صبرا" و "شتیلا"
آزمونت را
زخم‌هایت طوق لعنت‌وار
تا قیامت بر سر ابلیس می‌چرخد...

(قهار عاصی، مشکات، ۱۳۹۲: ۱۸۷)

این تصویرپردازی، نه‌فقط روایت شکست یا پیروزی یک ملت، پژواکی از رنج‌ها و مبارزات جهانی هم هست. از این رو، شعر مقاومت افغانستان در شاخهٔ جهادی، به‌واسطهٔ همین تحول در نگرش و مضمون، بخشی از ادبیات جهانی پایداری شناخته می‌شود.

د) تعهد اجتماعی؛ جهش شعر به عرصهٔ آگاهی جمعی

یکی از نمودهای برجستهٔ دگرگونی در شعر معاصر افغانستان، برجسته شدن وجه تعهد اجتماعی است؛ تحولی که بیش از هر زمان دیگر، شاعر را نه صرفاً به‌عنوان خالق زیبایی، بلکه به‌مثابه وجدان بیدار جامعه بازتعریف می‌کند. در هر دو شاخهٔ جریان واقع‌گرای اجتماعی - چه جهادی و چه حزبی - این تعهد بگونه‌ای بنیادین در تار و پود شعر تنیده شده است. شاعر نه در خلأ که در بطن دردها و بحران‌های اجتماعی سخن می‌گوید و رسالت خویش را در انعکاس صدای فراموش‌شدگان می‌بیند. در این معنا، ادبیات به ابزاری برای بازتاب بی‌عدالتی، فقر، تبعیض و رنج تبدیل می‌شود و شعر، زبانِ تجربه‌های تلخی می‌گردد که در کوچه‌ها، بازارها و خانه‌های فرودستان نفس می‌کشند. این دگرگونی نه فقط در مضمون، در فرم، لحن و واژگان نیز نمود می‌یابد و شعر را به سند زندهٔ رنج جمعی بدل می‌کند. در سروده‌ای از پرتو نادری، این تحول، به‌وضوح مشاهده می‌شود:

کودکان من بر فرهنگ گرسنگی مسلط اند
و زبانِ خارجی می‌فهمند
و از نام تا شام
واژه‌های نان را
در قاموسِ دسترخوان
با هزار و یک زبان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۳ - ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

ترجمه می‌کنند...

(پرتو نادری، ر.ک، مشکات، ۱۳۹۲: ۱۶۰)

در این تصویر تکان‌دهنده، شاعر فراتر از بیان عاطفی، به کنش اجتماعی روی می‌آورد. گرسنگی به یک فرهنگ بدل شده و کودکان، حاملان زبانی هستند که از بطن محرومیت شکل گرفته است. اینجاست که شعر، از یک فعالیت زیبایی‌شناسانه صرف، به کنشی آگاهی‌بخش تبدیل می‌شود.

ه) میهن‌دوستی و آزادی‌خواهی

در ادامهٔ این مسیر تحولی، شعر مقاومت افغانستان بیش از همیشه، خود را در خدمت آرمان‌های ملی، آزادگی و میهن‌دوستی قرار می‌دهد. واقعیت اشغال نظامی، سلطهٔ دولت‌های وابسته و تحقیر استقلال ملی، شعر را به ابزاری برای دفاع از حیثیت سرزمین و مردم بدل می‌کند. شاعر، از سویی صدای وجدان تاریخی ملتش است و از سوی دیگر، برانگیزانندهٔ شور آزادی و عصیان. واژه‌هایی چون «آزادی»، «میهن»، «استقلال» و «خاک» تنها الفاظی شاعرانه نیستند، بلکه حاملان بار معنایی مقاومت و نمادهایی از هویت جغرافیایی و فرهنگی‌اند که در معرض تهدید قرار گرفته‌اند. شعر از صحنهٔ خلوت شاعرانه فاصله می‌گیرد و در میدان عمومی حضور می‌یابد تا فریاد فردا را در هیاهوی امروز منعکس کند. قهار عاصی با بیانی تصویری و زبانی آکنده از حماسه و درد می‌نویسد:

سرزمینم! مردیست
که هنوز بر بامِ همه آتشکده‌ها
خسته و خشم‌آلود
قامت افراشته است
گل سرخ از بر و دوش عزیزش جاری‌ست
و ز جبینش خورشید
برگ‌برگ می‌ریزد...

و در قطعه‌ای دیگر، ع. کابلی، زبان شعر را با لحن اسلحه پیوند می‌زند:

و؛
با دستی بر قلبم
و دستی بر ماشهٔ تفنگم
من ترانه‌های عصیان را می‌خوانم
آزادی
با آتش هر گلوله در دل تاریخ ثبت می‌شود
نام فردا آزادی است

(ع، کابلی، همان: ۱۶۰)

در چنین شعرهایی، می‌توان تبلور کامل دگرگونی ادبی را مشاهده کرد؛ شعری که دیگر برای خلوت محفل‌های هنری سروده نمی‌شود، بلکه برای حضور در میدان‌های آزادی‌خواهی، میدان‌هایی که تاریخ را نه با قلم که گاه با خون می‌نویسند.

۲ - ٤. جریان خفقان آور و تضعیف زبان فارسی دری

با ورود طالبان به کابل در سال ۱۳۷۵، ادبیات افغانستان با یکی سخت‌ترین دوره‌های خود مواجه شد. سانسور همه‌جانبه، تعطیلی کتابخانه‌ها و مراکز فرهنگی، منع آموزش دختران و حذف زنان از صحنهٔ فرهنگی، چهره‌ای بسته و خاموش بر فضای ادبی کشور تحمیل کرد؛ اما در پشت این پردهٔ خفقان، جنب‌وجوش دیگری درحال شکل‌گیری بود؛ ادبیاتی که در مهاجرت و در خفا جان گرفت و روایت دیگری از حقیقت را به تصویر کشید. نویسندگان افغان، در اردوگاه‌های ایران و پاکستان، در پناهگاه‌های اروپا و آمریکا و در سایه‌روشن شهرهای تبعید، به نوشتن ادامه دادند. شعر و داستان در این دوران، بازتاب دهندهٔ درد غربت، خشونت ساختاری، جست‌وجوی هویت و آرزوی بازسازی وطن شد. شعر اردوگاهی و ادبیات خاطره‌نویسی، جایگاهی مهم در این دوره به خود اختصاص داد. بسیاری از شاعران زن در تبعید، موفق شدند صدای تجربه‌های زیستهٔ خود را با زبانی نو بازتاب دهند؛ زبان زنانه‌ای که از دل سرکوب، تبعید و فرودستی سر برآورده بود و از حق، آزادی، رهایی و بازگشت سخن می‌گفت. ادبیات مهاجرت در همین بستر، به حلقهٔ اتصال نویسندگان داخل و خارج بدل شد و به‌تدریج، بستری برای پیوند تجربه‌های فرهنگی متفاوت فراهم آورد.

در ادامهٔ فضای پرمحدودیت فرهنگی افغانستان در دورهٔ نخست حکومت طالبان، باید گفت که این دوران را می‌توان به‌درستی دورهٔ خاموشی و رکود ادب و فرهنگ فارسی‌دری در داخل کشور نامید. در برخی جراید رسمی صفحات مختص فرهنگ و ادب گنجانده شده بود؛ اما هم از حضور نویسندگان و شاعران نام‌دار خبری نبود، هم هیچ اثری برجسته نیز در این صفحات دیده نمی‌شد. نشانی از نشست‌های فرهنگی یا برگزاری محافل ادبی در این مطبوعات یافت نمی‌شد، مگر در یکی دو مورد محدود که آن‌هم در روزنامه‌ای چون «الیس» آمده و به‌طور گذرا از برپایی جلساتی یاد کرده بود. همین اشاره‌های پراکنده، بیش از آن‌که بازتاب حیات فرهنگی باشد، انعکاس تلاش برای زنده نگه‌داشتن ظاهری نحیف از آن بود. چهرهٔ جراید این دوره، خود گویای وضع اسف‌بار فرهنگی و ادبی افغانستان بود. روزنامه‌ها غالباً بدون عکس، بدون گرافیک و با محتوایی خشک و خالی از هرگونه جذابیت بصری عرضه می‌شدند. تنها تصاویری که مجال چاپ می‌یافتند، عکس بناها، نقشه‌های جغرافیایی یا کاریکاتورهایی بودند که ارتباطی با متن نداشتند و صرفاً برای پر کردن صفحه یا حفظ ظاهر چاپ می‌شدند. این وضعیت، نشان دهندهٔ نبود سیاست فرهنگی روشن و نیز فقدان اراده‌ای جدی برای حمایت از زبان و ادبیات فارسی‌دری بود. (قویم، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

در میان معدود نشریات فارسی‌زبان آن زمان، روزنامه «انیس» جایگاهی ویژه داشت؛ نشریه‌ای که در گذشته مبلغ زبان و ادب دری به‌شمار می‌آمد؛ اما در این دوره رنگ و بویی دیگر به خود گرفت. با غلبهٔ زبان پشتو بر محتوای آن، مطالب فارسی آن به‌شدت کاهش یافت و تنها گهگاهی، در صفحه‌ای موسوم به «جلوه‌گاه فرهنگ و ادب»، جای کوچکی برای ادبیات فارسی باز می‌شد. این صفحه- که در بهترین حالت پس از یکی دو شماره ظاهر می‌گشت- انعکاسی ضعیف از تلاش‌های معدود نویسندگان باقی‌مانده در داخل کشور بود. بیشتر شاعرانی که آثارشان در این صفحه منتشر می‌شد، نام‌آشنا نبودند. اشعارشان اغلب درون‌مایه‌ای صوفیانه داشتند، با مضامینی چون زهد، بی‌اعتباری دنیا، پند و اندرز و عشق به وطن. فرم شعری و سبک بیان آنان نیز از نوگرایی دور بود و بیشتر بر سنت‌های گذشته تکیه داشت. در بخش نثر، تنها به پاره‌ای از سفرنامه‌ها، تعاریف کلی و سطحی از مفاهیمی مانند فن ادبیات و گزیده‌هایی از متون اندرزگونه کهنه اکتفا شده بود؛ مجموعه‌ای پراکنده و بی‌برنامه که هیچ خط مشی مشخصی را دنبال نمی‌کرد.

در میان این همه نام‌های گمنام، تنها شاعر شناخته‌شده‌ای که گاه‌گاهی اثری از او منتشر می‌شد، محمدناصر نصیب بود؛ شاعری که در واپسین سال‌های عمر خود، تحت فشار فضای محدود آن زمان، اشعاری هم‌سو با رویکرد رسمی به نگارش درآورد. حتی در مواردی، او در ستایش طالبان شعر سرود و در یکی از سروده‌های خود تحت عنوان «فتح سترگ»، سالروز ورود طالبان به کابل را با زبان مدح‌آمیز تحلیل کرد. هرچند نمی‌توان به قطعیت دربارهٔ انگیزه‌های این سرایش‌ها سخن گفت، بدون تردید، شرایط دشوار سیاسی و فرهنگی دوران، نقش مهمی در چگونگی خلق چنین آثاری داشته است.

این فضای ساکت و محدودکننده، نه‌تنها زبان فارسی‌دری را از صحنهٔ فرهنگی رسمی کنار زد، فرصتی برای حضور نسل جدید نویسندگان نیز باقی نگذاشت. بااین‌حال، در خارج از مرزها، در تبعید و در خلوت پنهانی برخی قلم‌ها در داخل، ادبیات راهی برای ادامه حیات یافت؛ راهی که بعدها، در دورهٔ جمهوری اسلامی، به بار نشست و جلوه‌گر تنوع، پویایی و چندصدایی ادبیات معاصر افغانستان شد. در ادامهٔ فضای سرد و راکد فرهنگی و ادبی دوران نخست حاکمیت طالبان، نباید از تلاش‌ها و آثار معدودی چون محمدناصر نصیب غافل ماند؛ شاعری که در واپسین سال‌های زندگی‌اش، در میان انجماد فرهنگی آن دوره، به زبان شعر واکنش نشان داد. او، همانند بسیاری، در آغاز به امید برقراری نظم و پایان یافتن نابسامانی‌ها، به‌گونه‌ای محتاطانه به مدح حکومت جدید پرداخت. از این رو، در برخی اشعارش نه‌تنها از «فساد و خودسری‌های دورهٔ اسلامی» انتقاد کرده، با نگاهی خوش‌بینانه از «فتح سترگ» طالبان یاد کرده است. در شعر زیر که با عنوان «**فتح سترگ**» در صفحهٔ ادبی روزنامهٔ انیس منتشر شده، نصیب کوشیده‌است تصویری آرمانی از پیروزی طالبان ارائه دهد؛ شعری که در عین سادگی، حامل بسیاری از معانی پنهان نیز هست:

فتح سترگ:

عزیزان خاطر پیر و جوان مسرور می‌بینم
وطن را از ندای شادزی مستور می‌بینم
نشاط و عیش و عشرت را به اکناف وطن خواهم
ز فتح ششم میزان وطن معمور می‌بینم
فساد و خودسری‌ها رخت بربست از دیار ما
همه مبهن فروزان چون سراج طور می‌بینم
عدالت شد فراهم سر به سر در ساحهٔ کشور
ضمیر دوستداران را ز وحشت دور می‌بینم
ذواتی که اندر بن میدان ز غبرت جان و سر دادند
به الفاظ تحیت جمله را مغفور می‌بینم
«نصیب» این روزی با شرکت «تحریک اسلامی»
به ملّت تهنیت می‌گویم و منظور می‌بینم

(انیس، ۱۴۲۰: ش ٤٦)

در این شعر، نصیب نه‌تنها به ستایش ظاهری اوضاع جدید می‌پردازد، از پایان «فساد» و آغاز «عدالت» نیز سخن می‌گوید و کشته‌شدگان جنگ را نیز مورد بخشایش و احترام قرار می‌دهد. استفاده از مضامینی همچون «سراج طور»، «ضمیر دوستداران» و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«تحیت» نشان‌دهندهٔ تلاشی برای القای نوعی معنویت‌گرایی در قالب شعر است. در شعر دیگری با نام «**شادمانی**»، او بازهم در همان سبک، شکواییه‌ای از گذشتهٔ تاریک و ستایشی از آیندهٔ روشن را در قالب چند بیت آورده است. این شعر، از نظر لحن و درون‌مایه، نزدیک به زبان رسمی حاکم وقت است:

شادمانی:

روز پیروزی ز لطف ذوالمنن
باعث خوشنودی هر مرد و زن
رفته از جا، رنج و آلام و محن
عشرت و شادی به اکناف وطن
افتخار ملّت افغان رسید
وقت عیش و خرمی آمد پدید...

(ر.ک. فضائلی، ۱۳۸۳: ۲۳۷)

این دست اشعار، هرچند از نظر فنی در سطح والایی قرار ندارند، به‌خوبی بازتاب‌دهندهٔ فضای محدود و سمت‌وسوی ادبیات رسمی آن دوره‌اند؛ فضایی که در آن، بسیاری از شاعران یا سکوت اختیار کردند، یا ناچار شدند صدای خود را در قالبی که سانسور و کنترل فرهنگی می‌طلبید، ابراز کنند.

۲ـ۵. دوران شکوفایی و آغاز رویش‌های مدرنیستی

با سقوط طالبان و آغاز دورهٔ جمهوری اسلامی افغانستان در سال ۱۳۸۰، ادبیات این کشور وارد مرحله‌ای جدید و نسبتاً شکوفا شد؛ احیای زیرساخت‌های نشر از طریق ثبت بیش از ۱۵۰ ناشر و تأسیس مجله‌ها و انجمن‌های نویسندگان (اکبری، ۱۳۹۴: ۸۲)، بازگشت نویسندگان مهاجر و دسترسی گسترده‌تر زنان و جوانان به تحصیل، بستر پدیدآمدن گفتمان‌های تازه‌ای در شعر، داستان و رمان را فراهم آورد. ادبیات این دوره عمدتاً بازتاب‌دهندهٔ پیامدهای جنگ‌های طولانی، مهاجرت‌های فراگیر و بحران هویت بود، به‌طوری که مضامینی چون «هویت‌پریشی»، «اندوه دیاسپورا» و «شکاف بین نسلی» در بسیاری از متون داستانی و شعری برجسته شد (نصرت، ۱۳۹۷: ۱۰۱). صدای زنان افغان در این سال‌ها، با آثار سپوژمی زریاب، هما سرشار، سحر سکندری و نادیا انجمن، جایگاهی ویژه یافت و با زبانی انتقادی و تجربه‌گرایانه به موضوعاتی چون خشونت جنسیتی، سرکوب و رهایی پرداخت (انجمن قلم، ۱۳۹۲: ۴۳). هم‌زمان با رشد دسترسی به اینترنت و شبکه‌های اجتماعی، ادبیات دیجیتال و نشر غیررسمی سایبری نیز رونق گرفت؛ سایت‌ها و پادکست‌های ادبی و شبکه‌های اجتماعی ادبی امکان عرضه بی‌واسطهٔ آثار را مهیا ساخت و نویسندگان را فارغ از مجاری رسمی به مخاطبان پیوند زد (صدیقی، ۱۴۰۰: ۵۸). در کنار این تنوع، جهانی‌شدن ادبیات افغانستان از طریق رمان‌های نویسندگان مقیم خارج، همچون آثار خالد حسینی، تجربه‌های جنگ‌زده و پناه‌جویانه افغان‌ها را با تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی و زبان انگلیسی به مخاطبان جهانی معرفی کرد؛ مجموعه‌ای از تحولات که علیرغم چالش‌های ساختاری همچون ناامنی، محدودیت‌های اقتصادی و حمایت ناکافی دولتی، دوره‌ای سرنوشت‌ساز و تأثیرگذار در تاریخ معاصر ادبیات افغانستان رقم زد.

با استقرار جمهوری اسلامی افغانستان، فضای فرهنگی کشور دچار تحول اساسی شد. این تحولات، در حوزهٔ ادبیات به شکلی آشکار و متنوع بروز یافت و در قالب گسترش نهادهای نشر، شکل‌گیری جریان‌های تازه ادبی، ظهور نسل جدید شاعران و

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲) www.anjomanfarsi.ir

نویسندگان و به‌ویژه برجسته شدن صدای زنان نمود یافت. در این بخش، مهم‌ترین مؤلفه‌های این تحول ادبی براساس داده‌ها و شواهد موجود بررسی می‌شود:

الف) بازسازی زیرساخت‌های نشر و گسترش فعالیت‌های فرهنگی

نخستین تحول بنیادین در حوزهٔ ادبیات، بازسازی نهادهای نشر، مطبوعات و چاپخانه‌ها بود. اگرچه در سال‌های نخستین حاکمیت طالبان (۱۹۹۶-۲۰۰۱)، سانسور مطلق، نابودی کتابخانه‌ها و توقف انتشار کتاب‌ها به افول شدید فضای ادبی انجامید- پس از سال ۲۰۰۱- احیای تدریجی این نهادها آغاز شد. براساس گزارش‌های فرهنگی تا سال ۲۰۱۵ بیش از ۱۵۰ ناشر در سراسر افغانستان ثبت شده بودند که بخشی از آن‌ها در کابل و هرات فعالیت می‌کردند (اکبری، ۱۳۹۴: ۸۲). همچنین ایجاد مجله‌های ادبی مستقل، برگزاری جشنواره‌های شعر و داستان و تأسیس انجمن‌های نویسندگان از نشانه‌های شکوفایی نسبی ادبیات در این دوران بود.

ب) مضمون‌گرایی نو: جنگ، مهاجرت و هویت

ادبیات این دوره عمدتاً بازتابی از پیامدهای جنگ‌های طولانی، مهاجرت‌های گسترده و بحران‌های هویتی بود. ادبیات داستانی و شعری، با گرایش به مضامین عینی و روزمره، تصویرگر زندگی تلخ مهاجران، جنگ‌زدگان و نسل‌های سرگردان میان سنت و مدرنیته شد. درون‌مایه‌هایی چون «هویت‌پریشی»، «اندوه دیاسپورا» و «شکاف بین نسلی» از جمله پربسامدترین مؤلفه‌ها در متون این دوره است (نصرت، ۱۳۹۷: ۱۰۱). بسیاری از آثار داستانی به توصیف زندگی در اردوگاه‌های مهاجران در ایران و پاکستان و یا مواجههٔ نویسندگان با جامعهٔ میزبان در اروپا و آمریکا اختصاص یافته‌اند.

ج) ظهور و تثبیت صدای زنان در سپهر ادبی

یکی از مهم‌ترین تحولات این دوره، حضور چشمگیر زنان در عرصهٔ نویسندگی و شاعری بود. برخلاف دوره‌های پیشین، زنان هم به‌عنوان مخاطب و هم به‌مثابه فاعلان فرهنگی وارد میدان شدند. نویسندگانی چون سپوژمی زریاب، هما سرشار، سحر سکندری و نادیا انجمن، با رویکردهایی انتقادی و تجربه‌گرایانه، مسائل زنان، سرکوب، مهاجرت و رهایی را در آثار خود به تصویر کشیدند. شعر زنان در این دوره، اغلب سرشار از بیان عاطفی، طنز اجتماعی و اعتراض نمادین بود و هم‌زمان از فرم‌های نو بهره می‌برد (انجمن قلم، ۱۳۹۲: ۴۵).

د) ادبیات دیجیتال و گسترش شبکه‌های نشر غیررسمی

هم‌زمان با رشد فناوری اطلاعات، پلتفرم‌های دیجیتال نقشی اساسی در بازتعریف فضای ادبی ایفا کردند. راه‌اندازی سایت‌های ادبی، نشریات برخی (آنلاین) و شبکه‌های اجتماعی ادبی، امکان عرضهٔ بی‌واسطهٔ آثار را فراهم ساخت و مانع‌های نشر رسمی را تا حدی کاهش داد. این فضا به‌ویژه برای نویسندگان مهاجر و زنان، فرصتی برای ابراز اندیشه و روایت‌های شخصی فراهم آورد. همچنین، ظهور پادکست‌های ادبی و کتاب‌های صوتی، مخاطبان جدیدی را به دایرهٔ مصرف ادبی وارد کرد (صدیقی، ۱۴۰۰: ۵۱).

ه) چالش‌ها و محدودیت‌های ساختاری

با وجود رونق نسبی، ادبیات افغانستان همچنان با مشکلاتی عمده روبه‌رو بود. ناامنی گسترده، سانسور رسمی و غیررسمی، فقر اقتصادی و نبود حمایت‌های دولتی از نویسندگان، موانعی جدی برای رشد پیوستهٔ ادبیات به شمار می‌رفتند. بسیاری از نویسندگان و شاعران ناچار بودند به کارهای جانبی بپردازند و امکان تمرکز حرفه‌ای بر ادبیات را از دست بدهند. همچنین، نبود بازار منظم برای

فروش آثار ادبی، نشر کتاب را به فعالیتی پرهزینه و غالباً غیراقتصادی بدل می‌کرد. ادبیات افغانستان در دوران جمهوری اسلامی شاهد دوره‌ای از بازسازی، گشودگی و تنوع بود. این تحولات هرچند در بستر بحران‌های ساختاری و تهدیدهای امنیتی رخ داد، موجب شکل‌گیری جریان‌هایی نوگرا، موضوع‌محور و منتقدانه شد. حضور پررنگ زنان، گسترش ادبیات مهاجرت و بهره‌گیری از فناوری‌های مدرن، مهم‌ترین شاخص‌های ادبی این دوره‌اند که در پیوندی ناگسستنی با واقعیت‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی افغانستان پدید آمدند. این دوره را می‌توان، علی‌رغم ضعف‌های زیرساختی، یکی از ادوار سرنوشت‌ساز و تأثیرگذار در تاریخ معاصر ادبیات افغانستان به‌شمار آورد.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی مراحل مختلف تاریخی افغانستان از سال ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ خورشیدی نشان داد که مطبوعات همچون آینه‌ای روشن، تحولات سیاسی و اجتماعی کشور را در متن ادبیات معاصر بازتاب داده‌اند. هر تحول حکومتی - از حکومت حزب دموکراتیک خلق تا دوران مجاهدین، طالبان و جمهوری اسلامی - فضای نشر و محتوا را دگرگون ساخت و ادبیات را در مسیری جدید قرار داد. در دوره حزب دموکراتیک خلق، مطبوعات به ابزار رسمی تبلیغ ایدئولوژی تبدیل شدند و ادبیات، به‌ویژه شعر حزبی، تحت سیطره زبان سرخ و واژگان سوسیالیستی قرار گرفت. با وجود محدودیت‌های گسترده، جریان‌های ادبی پنهان نیز توانستند از بستر استعاره و نماد برای نقد وضعیت بهره برند. تجربهٔ مهاجرت در دهه‌های جهاد و جنگ داخلی نمودی برجسته یافت؛ مطبوعات مستقل و نشریات مهاجران در پاکستان و ایران به بستر عرضه شعر و داستان مقاومت بدل شدند. ادبیات مهاجرت، با زبان نوستالژی و اعتراض، زمینهٔ پیوند عاطفی و فرهنگی میان داخل و خارج از کشور را گشود. در دوره طالبان، فضای مطبوعاتی رسمی عملاً به سکوت و سانسور مطلق فرو رفت و ادبیات به محافل خصوصی و نشرات پنهان مهاجران محدود شد. با این همه، حفظ زبان فارسی‌دری در برخی نشریات مهاجرتی نشان داد که هنر و ادبیات همواره راهی برای بقا یافته‌اند.

با سقوط طالبان و آغاز دوره جمهوری اسلامی افغانستان، بازسازی زیرساخت‌های نشر باعث گسترش بیش‌ازپیش مطبوعات، مجلات و انجمن‌های ادبی شد. حضور بیش از ۱۵۰ ناشر فعال و تنوع موضوعی از جمله تحولات کلیدی در این دوره بود که ادبیات را به صحنه‌ای چندصدایی و بازگرداند. در همین دوره، مضمون‌هایی همچون جنگ، مهاجرت، بحران هویت و حقوق زنان در متون ادبی برجسته شد. گفتمان زنان به‌عنوان جریان اصلی، با زبان مستقل و نگاهی انتقادی، تجربیات زیسته و مطالبات اجتماعی خویش را در شعر و نثر بازتاب دادند. فناوری‌های نو و ادبیات دیجیتال، از طریق بسترهای برخط و شبکه‌های اجتماعی، امکان نشر بی‌واسطه آثار را فراهم آورد و مرزهای سانسور رسمی را به طرقی دور زد. این تحول، به‌ویژه به نویسندگان مهاجر و صدای زنان مجال جدیدی برای ابراز اندیشه‌هایشان داد.

تحلیل محتوایی مطبوعات ادبی در دوره‌های مختلف نشان داد که تغییرات سیاسی مستقیماً بر زبان، سبک و جریان‌های ادبی تأثیر گذاشته است. رسانه‌ها تنها واسطه انتشار نبودند، بلکه عوامل فعال در شکل‌گیری گفتمان‌های ادبی نیز به شمار می‌آمدند. چارچوب نظری جامعه‌شناسی ادبیات و نظریه فضای عمومی نشان می‌دهد رسانه‌ها در بازتولید و تولید جریان‌های فکری نقشی دوگانه دارند. در افغانستان، مطبوعات در هر دوره توانستند جریان‌های تازه از ادبیات متعهد، مقاومت و پسازدگی را سامان دهند. خلأ پژوهشی در بررسی پیوند دقیق میان مطبوعات رسمی و غیررسمی و تحولات ادبیات معاصر شناسایی شد. آینده‌پژوهی در این حوزه می‌تواند با تمرکز بر رسانه‌های دیجیتال و تأثیر شبکه‌های اجتماعی، نمودار گسترده‌تری از تعامل رسانه و ادبیات ارائه دهد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که تحولات ادبی افغانستان بدون توجه به رسانه‌های منتشرکننده قابل فهم نیست. حفظ مطالبه آزادی مطبوعات، حمایت از ناشران مستقل و تقویت دسترسی به فضای دیجیتال از ارکان اساسی پایداری ادبیات معاصر به شمار می‌رود. در خاتمه، تاریخ مطبوعات و ادبیات افغانستان گواه آن است که هر چند بحران‌ها و محدودیت‌ها بارها عرصه را تنگ کردند؛ اما کلمه و رسانه همیشه راه خود را به‌سوی بقا یافته‌اند. آینده ادبیات معاصر این کشور در گرو تعامل هوشمندانه با رسانه‌های نو و حمایت مستمر از آزادی نشر خواهد بود.

منابع

- طنین، ظاهر (۱۳۸۴). **افغانستان در قرن بیستم**، چاپ اول، تهران: عرفان.
- ـــــــــ (۱۳۶۹). **مطبوعات افغانستان در دهۀ اول استقلال**، کابل: نشرات ژورنالستان افغانستان.
- ابراهیم‌پور، علی (۱۳۹۹). «بررسی تحلیلی نظریه‌های مطرح در مفهوم جریان و جریان‌شناسی». ***فصلنامۀ مطالعات در دانشگاه اسلامی***، سال بیست و چهارم، شمارۀ چهارم، صص ۱۰۳۱-۱۰۴۵.
- اکبری، منوچهر و حسن فضائلی (۱۳۸٤). «تأثیرات سیاسی و اجتماعی دوره کمونیستی بر ادبیات معاصر فارسی دری افغانستان»، ***مجلۀ پژوهش‌های ادبی***، شمارۀ ۷، صص ٦۱-۸۲.
- انجمن قلم افغانستان (۱۳۹۲). ***زن و ادبیات معاصر افغانستان***، کابل: انجمن قلم.
- آهنگ، محمد کاظم (۱۳۸۸). چاپ دوم، ***سیر ژورنالیزم در افغانستان***، کابل: میوند.
- باختری، عبدالغفور (۱۳۷۲). ***نقش شعر در تبلیغات حزبی***، کابل: بیهقی.
- پنجشیری، دستگیر (۱۳٦٦). «تأثیر انقلاب اکتبر بر ادبیات افغانستان»، ***مجلۀ ژوندون***، شمارۀ ۳ و ٤، سال ششم، صص۲۵-۳٤
- پیمان، ذبیح‌الله (۱۳۶۲). ***تاریخ معاصر افغانستان: از استرداد استقلال افغانستان تا انقلاب ثور***، کابل: بیهقی.
- رهین، عبدالرسول (۱۳۸۷). ***تاریخ مطبوعات افغانستان***، چاپ دوم، کابل، شورای فرهنگی افغانستان.
- ژوبل، محمدحیدر (۱۳۹۱). ***نگاهی به تاریخ ادبیات معاصر دری در افغانستان***، چاپ دوم، کابل: امیری.
- صدیقی، اسدالله (۱۴۰۰). ***ادبیات و رسانه‌های دیجیتال***، کابل: انتشارات پیام.
- فضائلی، حسن (۱۳۸۳). تأثیر ***نظام‌های سیاسی و اجتماعی افغانستان بر ادبیات دری***، قم: ثامن الحجج.
- قاسم زاده، سید علی و فاطمه محمدی (۱۳۹٤). «بررسی گرایش‌های نوظهور در رمان نویسی افغانستان (بعد از کودتای ۷ ثور ۱۳۵۷ ه. ش. تاکنون)»، ***زبان و ادبیات فارسی*** (دانشگاه خوارزمی)، سال بیست و سوم، پاییز و زمستان، شمارۀ ۲٤ (پیاپی ۷۹)، صص ۱۹۳-۲۱۸.
- قویم، عبدالقویم (۱۳۸۷). ***مروری بر ادبیات معاصر دری از ۱۲۵۹ تا ۱۳۸۰***، کابل: انتشارات سعید.
- مبارز، عبدالحمید (۱۳۷۵). تحلیل واقعات سیاسی افغانستان، پیشاور: میوند.
- مشکات موسوی، سیدعلی (۱۳۹۲). ***نقد و تحلیل جریان‌های متأخر در شعر معاصر افغانستان با تأکید بر اشعار واصف باختری به راهنمایی محمود براتی***، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان.
- ناظمی، لطیف (۱۳۸٤). «نگرشی بر ادبیات معاصر افغانستان»، ***مجلۀ ایران نامه***، ش ۸۵ و ۸٦، صص ۲۵-۲٦.
- نصرت، عبدالرحمن (۱۳۹۷). ***ادبیات مهاجرت در افغانستان***، تهران: نشر ثالث.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۳ — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل تطبیقی یادگیری زبان فارسی در دانش‌آموزان فارسی‌زبان و فارسی‌آموزان عرب‌زبان (مطالعهٔ موردی: درس املا)

علی‌اکبر کمالی نهاد
عضو هیئت علمی گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران
alikamali@cfu.ac.ir
مینا رضوانیان
دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تهران
mina.rezvaniyan@gmail.com

چکیده

املا و آموزش آن در دوره‌های مختلف تحصیلی از درس‌های پایه و تأثیرگذار در یادگیری درس‌های دیگر است. هم‌چنین یادگیری آن توسط دانش‌آموزان دوزبانه دشواری بیشتری دارد. در این مقاله به علت‌های ضعف در درس املا و ارائه راهکارهایی برای آن پرداخته‌ایم. یادگیری و فراگیری زبان، دو پدیده جداگانه اما قابل قیاس هستند. شباهت‌ها و تفاوت‌های بین این دو درزمینهٔ املای زبان فارسی دست‌مایهٔ تحقیق حاضر قرار گرفته‌است. به عبارتی، این وجوه شباهت و تفاوت ما را به راهکاری برای مشکل دانش‌آموزان فارسی زبان و فارسی آموزان عرب زبان در املای فارسی می‌رساند. دانش‌آموزان در درس املا و همین‌طور زبان‌آموزان، به‌مثابه جنبه کاربردی زبان، با مشکلاتی در زبان فارسی رو به رو هستند که نوع آموزش آن و برخی ویژگی‌های واجی و خطی، از منشأهای آن هستند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: فراگیری، یادگیری، املا، دانش‌آموز فارسی‌زبان، فارسی‌آموز عرب‌زبان

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

از زمانی که انسان، خط را ابداع کرده است، این پدیده به موازات زبان، وسیله ارتباط قرار گرفته است. حتی با وجود اختراع ماشین‌های تبدیل گفتار به نوشتار، اهمیت خط و الفبا هم‌چنان پابرجاست.[۱] به عبارت دیگر، با وجود ماشینی شدن نوشتار و

۱. به طور کلی، به درستی گفته می‌شود که زبان مهم‌تر از خط است. دلیل‌هایی که می‌توان برای آن برشمرد، به ترتیب زیر می‌آیند:
الف. امروز هیچ جامعه‌ای بدون زبان وجود ندارد، اما ممکن است بدون خط وجود داشته باشد بنابراین نمی‌توان گفت ارتباط در آن‌ها مختل شده است.
ب. حتی در جوامعی که خط وجود دارد، همه مردم خواندن و نوشتن نمی دانند.
ج. پیدای زبان را بین پانصدهزار تا یک میلیون سال پیش دانسته‌اند درحالی‌که پیدایش خط از ده هزار سال فراتر نمی‌رود.
د. کودک، نخست زبان را فرامی‌گیرد، سپس خط را می‌آموزد.
با این همه در مقاله حاضر در پی اثبات برتری زبان نیستیم و تنها به اهمیت خط و خواندار توجه می‌کنیم.

خواندار، انسان بی‌نیاز از آموختن صحیح این دو مهارت نیست. هنگامی که بخواهیم برای این دستگاه‌ها قواعد و برنامه‌ای تنظیم کنیم، باید اصول اساسی آن‌ها همانا نوشتار و خواندار را رعایت کنیم. طبیعتاً این اصول را هم پیش‌تر باید به‌درستی پی‌ریزی کرده‌باشیم تا دستگاه گفته شده هم عملکرد درستی داشته باشد. بر این اساس، توجه به قواعد خواندن و نوشتن هم‌چنان ضروری می‌نماید.

املا، در کنار نگارش، بعد مهارتی زبان به‌شمار می‌آید. نگارش همانند املا مستقیماً با بحث نوشتار دانش‌اموزان در ارتباط است (سجادی‌فر و کمالی‌نهاد، ۱۴۰۳). با این همه اولی از دومی مهم‌تر تلقی می‌شود. اگرچه نگارش در نگاه اول نیاز به دانش ساختار و انسجام متن دارد، املا و شکل ظاهری نوشتار،ای بسا مهم‌تر شمرده می‌شود. به‌گونه‌ای که در کتاب‌های نگارش دوره متوسطه، رعایت جنبه املایی یکی از سنجه‌های نوشتن محسوب می‌شود. این در حالی است که کتاب ادبیات فارسی در دوره متوسطه، بیشتر، معلوماتی از ادبیات فارسی را آموزش می‌دهد. درواقع، جنبه کاربردی و مهارتی املا و نگارش و به‌ویژه اولی، کارکرد و جایگاهی فراتر از درس ادبیات فارسی دارد.[1] در واقع، اگر ادعا کنیم که املا مادر آن دو حیطه دیگر است، بی‌راه نرفته‌ایم. از این رو ضرورت دارد که ریشه و راه حل مشکل فارسی‌زبانان و حتی غیرفارسی‌زبانان در این دو حیطه شناسایی شود.

در این پژوهش، افزون بر دانش آموزان، مشکل فارسی آموزان عرب زبان نیز در همین بعد، مدّ نظر قرار گرفته‌است. علت انتخاب این زبان‌آموزان، اشتراک زبانی بین این دو گروه است. تداخل زبان عربی با فارسی از ویژگی‌های برجسته ارتباط زبان فارسی با زبان عربی است. ورود اسلام به ایران، سطح ارتباط بین دو زبان فارسی و عربی را افزایش داده است (عیسی، گل‌پور و ترکاشوند، ۱۳۹۹). اگر ادعا کنیم که خاستگاه بخش چشمگیری از واج‌های زبان فارسی، در زبان عربی ریشه دارد، به این ترتیب، فرد عرب زبان در بخش املای فارسی نباید با مشکل چندانی رو به رو باشد. حتی باوجوداین که گفته می‌شود این زبان در چهار حرف «گ، چ، پ، ژ» با زبان فارسی اختلاف دارد، وجود تقریبا تمام این واج‌ها در گونه روزمره عرب‌زبانان، آن گفته را نقض می‌کند. در این جا ذکر یک نکته ضرورت دارد؛ هنگامی که از واج سخن می‌گوییم، بی‌نیاز از سطح واژه نیستیم. درواقع، مشکل املایی را باید مشکلی واژ - واجی[2] بدانیم. بر همین اساس، نمونه‌هایی از اشتباهات فارسی‌آموزان عرب زبان که در این پژوهش می‌آیند، درنهایت به سطح واژگانی مربوط می‌شوند.

www.anjomanfarsi.ir

هدف این مقاله از مقایسه دو گروه یادشده، پاسخ به پرسش‌های زیر است:

(الف) راهکار دشواری املا در فراگیران فارسی زبان چیست؟

(ب) چرا با وجود غلبه زبان عربی، هم چنان فارسی آموزان عرب زبان، با برخی مشکلات املایی رو به رو هستند؟

(ج) چگونه مشکل املایی یادگیرندگان عرب زبان را می‌توان حل یا کمتر کرد؟

۱ - ۱. روش تحقیق

۱. گاهی اوقات برخی از دبیران درس‌های دیگر، مشکل روخوانی دانش آموزان را به اشتباه به درس ادبیات نسبت می‌دهند اما واقعیت این است که مشکل آن ها ریشه در مهارت املا دارد.

۲. Morpho-Phonemic

در این پژوهش، از دو روش کتابخانه‌ای و میدانی بهره جسته‌ایم. برای روش اول، آثاری که مرتبط با موضوع حاضر هستند، انتخاب شده‌اند. همچنین، برای روش دوم، از یک طرف آزمون درس املای ۷۰ نفر از دانش آموزان پایه هفتم مد نظر قرار داده شده است و از طرف دیگر، نوشته‌های ۲۰ نفر از فارسی آموزان عرب زبان که در مؤسسه لغت نامه دهخدا و مرکز بین المللی آموزش فارسی به غیرفارسی زبانان مشغول یادگیری فارسی بودند، بررسی شدند.

۲. چارچوب پژوهش

مقاله حاضر چه در حوزه فارسی‌زبانان و چه در حوزه غیرفارسی‌زبانان به مفاهیمی به نام خطا[۱]، اشتباه[۲] و تداخل زبانی[۳] نظر داشته‌است. پیش از به کارگیری این مفاهیم در تحقیق پیش رو، نخست، تعریف هریک از این اصطلاحات را از دانش‌نامه زبان‌شناسی و آواشناسی دیوید کریستال (۲۰۰۸) به دست می‌دهیم.

پیش از به دست دادن تعریفی از مفاهیم بالا، باید دو واژه توانش[۴] و کنش[۵] زبانی را تعریف کنیم. توانش زبانی یعنی سخنواران اهل یک زبان، دارای دانش ذهنی در زبان مادری‌شان هستند. در مقابل، گویشوران زبان دیگر، صاحب دانش ذهنی[۶] زبان خود هستند. در مقابل، کنش زبانی یعنی گویشور اهل زبان، زبان مادری را در موقعیت‌های واقعی به‌کار ببرد که ممکن است همراه با اشتباه و نه خطا، باشند. این اشتباه ممکن است ناشی از خستگی، گرسنگی و عوامل گوناگونی باشد و در زبان مثلاً منجر به لغزش زبانی گردد. در اینجا ذکر یک نکته ضروری است؛ خطا به سطح توانش و اشتباه به سطح کنش ارتباط دارد؛ به عبارت دیگر، خطا اساسی‌تر از اشتباه محسوب می‌شود و بسامد وقوع آن، قابل توجه و ارزیابی است.

خطا: در آموزش و یادگیری زبان، تحلیل خطا[۷] اصطلاحی برای تعریف، طبقه‌بندی و تعبیر نظام‌مند از صورت‌های غیرقابل قبولی است که آموزنده زبان خارجی آن‌ها را تولید می‌کند. مهم‌ترین نکته دربارهٔ خطا، نظام‌مندی و ساختاری بودن آن است.

اشتباه: محدودیت‌هایی است که در سطح کنش زبانی ایجاد می‌گردد که سطحی و نه ساختاری، هستند.

تداخل زبانی: در تحلیل تقابلی[۸] دو زبان، تفاوت‌های اساسی و نه سطحی، با عنوان تداخل زبانی یا تداخل منفی شناخته می‌شوند.

به‌طورکلی، خطاها که در آموزش زبان خارجی منجر به تداخل منفی می‌گردند، اهمیت بیشتری دارند چراکه دارای الگوی قابل مطالعه‌ای هستند.

ارتباطی که این اصطلاحات با بحث حاضر دارد، تمایز کنش و توانش و همچنین خطا و اشتباه هم در دانش‌آموزان فارسی‌زبان و هم در فارسی‌آموزان عرب‌زبان است. فارسی‌آموز عرب‌زبان طبیعتا از توانش زبانی فارسی‌زبانان، به‌ویژه در مراحل آغازی یادگیری،

۱. Error
۲. Mistake
۳. Interference
۴. Competence
۵. Performance
۶. Mental Knowledge
۷. Error Analysis
۸. Contrastive Analysis

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

بی‌بهره است به همین دلیل مرتکب خطا و نه اشتباه، می‌گردد. این در حالی است که دانش‌آموز فارسی‌زبان در زبان مادری‌اش مرتکب خطایی نمی‌شود از آن نوعی که برای فارسی‌آموز پیش می‌آید. البته فارسی‌زبان ممکن است به راحتی و تحت‌تأثیر عوامل محیطی و جسمی دچار اشتباه شود.

افزون براین، فارسی‌آموز، به‌ویژه در آغاز زبان‌آموزی، دچار تداخل زبانی می‌گردد که این پدیده ناشی از غلبه الگوهای زبان مادری بر زبان مقصد است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

درزمینهٔ فراگیری و یادگیری زبان، مطالعات فراوانی به‌صورت جداگانه انجام شده‌اند اما براساس جست‌وجوی نگارنده، مطالعه‌ای در خصوص مقایسه این دو پدیده یافت نشده است. با این همه هم راستا با تحقیق حاضر، پژوهش‌های چندی در حوزه آموزش املا از یک سو و فارسی آموزی عرب زبانان[1] از دیگر سو موجود هستند.

همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، مشکل املا مسئله‌ای واجی ـ واژگانی است. از این رو، آثاری که به آن‌ها ارجاع داده‌ایم، هردو حیطه یادشده را دربر می‌گیرند. در ادامه به معرفی هریک از این دو دسته مطالعات می‌پردازیم.

۳ـ۱. آموزش املا در فارسی

سجادی‌فر و کمالی‌نهاد (۱۴۰۳) غلط‌های دانش‌آموزان در درس انشا را به چهار گونه املایی، شناختی، دستوری و سجاوندی دسته‌بندی کرده‌اند. درواقع، آن‌ها غلط‌نویسی را منحصر به درس املا نکرده‌اند. از این میان، آن‌ها اشتباهات املایی را به حافظه تصویری ربط داده‌اند که املای درست واژه را مشخص می‌کند. همچنین، در این پژوهش، غلط‌های املایی با سه عنوان کاهشی، افزایشی و جابه‌جایی نام‌گذاری شده‌اند. دسته اول و دوم به ترتیب به کم یا زیاد گذاشتن واج‌های کلمه و دسته سوم به انتخاب نادرست واج هم‌آوا مربوط می‌شوند.

زارعی‌فرد و تدین (۱۴۰۳) با بررسی ۲۰۰ نمونه املا از دانش‌آموزان دوم و سوم دبستان، بیشترین اشتباهات هردو پایه را مربوط به واژه‌هایی با چند صورت نوشتاری می‌دانند و کم‌ترین بسامد را در دانش‌آموزان پایه دوم و سوم، به ترتیب به ادغام و واجی ارتباط می‌دهند که نوشته شده، خوانده نمی‌شود.

شیبانی و غوطه‌ور (۱۴۰۳) در مطالعه خود، آموزش املا و مشکلات آن را مطرح کرده‌اند. آن‌ها نیز تقویت حافظه تصویری را به‌عنوان راهکاری برای حل این معضل معرفی می‌کنند و در ضمن، توجه به دستور زبان را در املا مهم تلقی می‌کنند.

فروزان‌فر (۱۴۰۲) در این مقاله که بر دانش‌آموزان پایه ششم انجام شده است، روش‌های نوین املا از جمله ارائه کاربرگ آموزش املا و روش تقویت حافظه دیداری را اثربخش می‌داند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.aromanfarsi.ir

۱. به دلیل این که پژوهش در زمینهٔ آموزش فارسی به غیر فارسی زبان و به طور خاص به عرب‌زبانان در حیطه‌های گوناگون زبانی انجام شده است، در اینجا مجالی برای معرفی همه آن‌ها نیست بنابراین تنها به معرفی تعدادی از آثار می‌پردازیم که به موضوع حاضر نزدیک هستند.

رضایی اردکانی و شاکر اردکانی (۱۴۰۱) در تحقیق خود به این نتیجه رسیده‌اند که عوامل مؤثر بر ضعف املا در دانش‌آموزان ناشی از بی‌توجهی و عدم دقت، آموزش نادرست و ناکافی و ضعف حافظه دیداری و شنیداری است. آن‌ها به‌درستی به دامنه کوتاه توجه و تمرکز در چنین دانش‌آموزانی اشاره کرده‌اند که منشأ اضطرابی دارد. این عامل ریشه‌ای، مانع از به‌کار بستن درست آموخته‌ها می‌شود. راهکار آن‌ها بر بهبود جنبه دیداری و شنیداری تکیه دارد؛ به عبارت دیگر، دادن تمرین‌های غیر نوشتاری که صرفا آن دو جنبه را در نظر داشته باشد، مؤثر واقع شده است.

۳ـ۲. حیطهٔ املا در آموزش به غیر فارسی‌زبانان

مراد[۱] (۱۴۰۳) با بررسی خطاهای زبانی در انشای ۱۰۰ فارسی‌آموز عرب‌زبان و در محیط فارسی‌زبان و غیرفارسی‌زبان، مسئله تداخل زبانی را بیشتر در محیط غیرفارسی‌زبان مشاهده کرده است.

تهوری و سعیدی (۱۳۹۹) پژوهشی را در حیطه آموزش فارسی به غیرفارسی‌زبانان و در قالب سبک وارک[۲] انجام داده‌اند. این سبک یادگیری بر پایه به کارگیری حواس پنج‌گانه و نام آن سرواژه‌ای از حواس دیداری[۳]، شنیداری[۴]، خواندنی و نوشتنی[۵] و حرکتی[۶] بوده‌است. آنان معتقدند همان‌طور که دربارهٔ یادگیرندگان فارسی‌زبان باید سبک یادگیری را بشناسیم، دربارهٔ غیرفارسی‌زبانان نیز باید چنین دیدگاهی داشته‌باشیم. علت این امر آن است که امکان یاددهی-یادگیری بهتر فراهم می‌گردد.

واژه‌های عربی در مسیر ورود به زبان فارسی دستخوش تحولات اساسی در حوزه معنایی شده‌اند. به این صورت که یا معنای اصلی واژه فراموش شده، یا مفهوم اولیه واژه حفظ می‌شود و مصداق و مفهوم آن رو به گسترش، کاهش، تغییر، ارتقا یا تنزل معنایی می‌رود. وجود چنین واژه‌های تحول‌یافته عربی در زبان فارسی در امر یادگیری زبان فارسی از سوی عرب‌زبان‌ها باعث تداخل زبانی می‌شود که این تداخل زبان مادری با زبان مقصد، از برجسته‌ترین عوامل پیدایش خطاهای زبانی است. عیسی، گل‌پور و ترکاشوند (همان) تأثیر واژه‌های تحول یافته عربی در فهم و درک فارسی‌آموزان عرب‌زبان را بررسی کرده‌اند. نتیجه بررسی این دسته از واژه‌های تحول‌یافته نشان داد که واژه‌های عربی در حوزه واژگان زبان فارسی، تأثیر منفی بر یادگیری فارس‌آموزان عرب‌زبان داشته‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۴. بحث و یافته‌ها

املا و دیکته دو واژه رایج در فارسی و از زبان عربی و فرانسه هستند. بااین‌حال، در فارسی می‌توان از برابرهایی همچون «از بر نویسی» یا «گفتارنویسی» سود جست (فتح‌آبادی، ۱۳۸۸ به نقل از اردکانی و اردکانی، ۱۴۰۱). اگرچه املا وابسته به درس ادبیات فارسی است، به توجهی بیشتر از این درس نیاز دارد. هرچند، تمرین و تکرار لازم دربارهٔ آن صورت نمی‌گیرد. شاید علت این امر را بتوان به نبودن کتاب درسی مشخصی در این زمینه نسبت داد چراکه معمولا معلم و دانش آموزان به موضوعی که دارای کتاب درسی

۱. خانم هبه مراد، دانش آموختهٔ دکتری زبان‌شناسی دانشگاه تهران و اهل لبنان است.

۲. Vark

۳. Visual

۴. Auditory

۵. Reading/ Writing

۶. Kinesthetic

باشد، اهمیت بیشتری می‌دهند. حتی در صورتی که ساعتی در هفته به این درس اختصاص داده شود، روش‌های سنتی آموزش در این درس، عامل دیگری در مشکلات به حساب می‌آید. همین‌طور، تفاوت صورت خواندار و نوشتاری واج‌ها را باید به این عوامل افزود.

۵. مشکلات کلی خط فارسی

یکی از عواملی که فراگیری و یادگیری خط و به عبارت دیگر، املای فارسی را دشوار می‌کند، ویژگی‌هایی است که در طبیعت آن وجود دارد. چند مورد از آن‌ها را در ادامه ملاحظه می‌کنید:

الف) مصوت‌های کوتاه در خط دیده نمی‌شوند (باطنی، ۱۳۸۵). این موضوع منجر به اشتباهات تلفظی می‌گردد به‌ویژه دربارهٔ واژه‌هایی که هم‌نویسه[1] هستند. نمونه‌هایی مانند «چک، کرم، گرد، صفر، خلق، اعمال، اخبار و...» چه در میان واژه‌های فارسی و چه در واژه‌های عربی کم نیستند. همین مسئله معضلاتی را در آموزش املا پیش روی دبیران محترم قرار می‌دهد. چنین مشکلی در هر فارسی‌زبانی به‌طور طبیعی و پس‌ازاین که سال‌ها در معرض خط و زبان قرارمی‌گیرد، خود به خود کمرنگ یا احتمالا محو می‌گردد. فرد بزرگسال می‌داند که وقتی یکی از واژه‌های بالا چنانچه در جملهٔ مناسب خود قرارگیرد، خوانش مناسب را هم می‌یابد. این در حالی است که دانش‌آموز (در هر دوره‌ای) هنوز به چنان آشنایی و تسلطی دست نیافته است.

ب) تشدید را نیز می‌توان به مورد قبلی ارتباط داد زیرا به ندرت در خط نمایش داده می‌شود. این نشانه از لحاظ املایی در بیشتر شیوه‌نامه‌های تصحیح املا نادیده گرفته شده است چراکه در بیشتر موارد تأثیر نمی‌گذارد. باوجوداین، در جایی که تفاوت معنایی ایجاد کند، بود و نبود آن حائز اهمیت می‌شود. نمونه‌هایی نظیر «کره، ماده و...» نشانگر تمایز این علامت هستند.

پ) بعضی صداها بیش از یک نماینده واجی دارند: برای آوای /s/ صورت‌های «س»، «ث»، «ص»، برای آوای /z/، صورت‌های «ز»، «ذ»، «ض» و «ظ»، برای /t/، نشانه‌های «ت» و «ط» برای /h/، «ه» و «ح»، همین‌طور برای آوای /q/ علامت‌های «ق» و «غ» وجود دارند و درنهایت آوای /ʾ/ را هم دو واج «ء» و «ع» نمایندگی می‌کنند.

ت) بعضی واج‌ها، بر خلاف مورد قبل، نمایندهٔ چند آوا هستند: واج /و/ آواهای «o»، «u»، «v» و «ow» را به ترتیب در واژه‌هایی مانند «رو»، «گوش»، «وقت» و «فردوسی» می‌نمایاند. واج /ی/ نشان‌دهنده دو آوای «y» و «i» در واژه‌های «یک» و «دیر» است. همین‌طور برخی مثال‌ها نظیر «سیر»، به همین علت و فراخور موقعیت، به گونه‌های مختلفی مثل /seyr/ و /sir/ خوانده می‌شوند. افزون بر این، یک نمونهٔ دیگر که با مورد «الف» هم اشتراک دارد، واج /ا/ است که بسته به‌جایگاهش با صداهای /اَ/، /ا/ و /اُ/ فراگویی می‌شود.

از میان عوامل نام‌برده، مشکل تفاوت صورت خواندار و نوشتاری، علاوه بر فراگیران فارسی‌زبان، در آموزش املا به فارسی‌آموزان نیز به چشم می‌خورد. اگرچه در تحقیق حاضر به عرب‌زبانان پرداخته شده است که از این جهت با مشکل چندانی رو به رو نیستند، دست‌کم در ارتباط با واژه‌هایی با ریشه فارسی ممکن است دچار مسائلی از این دست بشوند.

۵ - ۱. مشکل دانش‌آموزان

۱. Homograph

بیشتر معضلات خط فارسی که در قسمت قبل نام برده شدند، دانش آموزان را دچار مشکل می‌کنند. برای مثال، در قسمت الف، از میان چند صورت واجی برای یک آوا، یکی از آن‌ها رواج بیشتری دارد. در واقع، یکی از آن صورت‌ها نسبت به بقیه اصطلاحاً بی‌نشان‌تر[۱] است. برای مثال، از میان واج‌های /س/، /ث/، /ص/ دانش‌آموزان گرایش به انتخاب واج /س/ دارند. شاید دلیل این اشتباه نظام‌مند را بتوان به پربسامدتر بودن این واج نسبت به آن دو مورد دیگر دانست به‌طوری که چه در واژه‌هایی با ریشه فارسی و چه با ریشه غیرفارسی، بیشتر دیده می‌شود. نگارنده نمونه این خطا را در واژه «توسیه» به‌جای «توصیه» به طرز قابل توجهی مشاهده کرده‌است. در مثالی دیگری صورت «گزار» به‌جای «گذار» در ترکیب «گشت و گذار» انتخاب شده‌بود. در اینجا واج /ز/ در میان چهار صورت /ز/، /ذ/، /ظ/ و /ض/ بی‌نشان‌تر است چراکه هم در واژه‌های اصیل فارسی و هم در عربی دیده می‌شود. این مسئله، تنها به واج‌هایی با صورت‌های متنوع محدود نمی‌شود و حتی دانش‌آموز بین دو صورت /ت/ و /ط/، اولی را به همان دلیل برمی‌گزیند؛ به این ترتیب، او شکل نادرست «تفولیت» را به «طفولیت» ترجیح می‌دهد.

نخستین راهکاری که در جهت کاهش خطاهایی از این دست به‌کار برده شد، به دست دادن هم‌خانواده‌های تا حد امکان متنوعی برای واژه‌ها بود؛ به عبارت دیگر، مثلاً اگر دانش‌آموز بداند که هم‌خانواده کلمه «توصیه»، «وصی» و «وصیت» است و بتواند آن‌ها را در جمله به‌کار بندد، با موقعیت آن‌ها آشنا می‌شود. راهکار دیگر، استفاده از واژه هم‌معنی است. در همان نمونه اگر فرد، کلمه توصیه را همراه با «سفارش» ببیند، درک ریشه و معنای دیرفهم‌تر «توصیه» برایش ملموس‌تر می‌گردد. در واقع، باهم‌آیی[۲] می‌تواند یکی از روش‌های تقریب به ذهن باشد.[۳] دربارهٔ واژه‌های هم‌آوا نیز بهترین روش، استفاده در موقعیت‌های خاص آن واژه است که تقابل آن‌ها را به خوبی نشان می‌دهد؛ به عبارت دیگر، صرفا تأکید بر معنای متفاوت واژه‌های هم‌آوایی مانند «قضا» و «غذا» به اندازه کاربرد هریک از آن‌ها در جمله‌های مختص به خود، اثرگذار نیست. این موضوع حتی دربارهٔ واژه‌های نزدیک به هم‌آوا - هم‌نویس‌های مانند «سلاح» و «صلاح» هم کاربرد می‌یابد.[۴] افزون بر این‌ها، قرار گرفتن هر چه بیشتر در معرض واژه‌های مورد بحث، میزان اشکالات را کاهش می‌دهد. این روش بیش از دادن مشق‌ها و تکرارهای املا مؤثر واقع می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۲

۵ - ۲. مشکل فارسی‌آموزان

www.anjomanfarsi.ir

همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره شد، عرب‌زبانان در مراحل آغازی یادگیری فارسی، با تداخل زبانی رو به رو هستند. این تداخل هم جنبه واجی و هم واژگانی را در برمی‌گیرد؛ به عبارت دیگر، هم بر تلفظ و هم بر معنای واژه‌ها اثر می‌گذارد. آنچه دربارهٔ تلفظ گفته می‌شود، درواقع بر نوشتن و املا هم مؤثر است. از میان چهار واج «پ، ژ، گ و چ» که در الفبای عربی وجود ندارد، امروز به جز واج «پ» بقیه در گفتار روزمره آن‌ها تلفظ می‌شود. با این همه نبود واج «پ» چه در گفتار و چه نوشتار به‌صورت «ب» منعکس می‌شود. این امر موجب می‌شود که در نوشتن و املا نیز خود به خود این واج به‌جای «پ» انتخاب گردد.

برخی واج‌ها در واژه قرضی تغییر شکل می‌دهند و درنتیجه، بر املای آن واژه هم اثر می‌گذارند. برای مثال کلمه «زندان» در عربی به‌صورت «زنزانة» نوشته و فراگویی می‌شود. این تشابه سبب می‌گردد که فارسی‌آموز عرب‌زبان نیز همان صورت عربی را به‌جای آن

۱. Unmarked

۲. Collocation

۳. نگارندگان، خود، از باهم‌آیی واژه‌ها در تمرین املا استفاده می‌کنند و چنین روشی را اثرگذار دیده‌است.

۴. مشکل برخی دانش‌آموزان در واژه‌های نزدیک به هم‌آوا نیز در کلاس املا دیده شده‌است.

واژه فارسی به‌کار برد. علت این موضوع، همان تداخل منفی زبان عربی بر فارسی است. نمونه دیگر «تلفزیون» به‌جای «تلویزیون» و «تماشی» به‌جای «تماشا» است. به نظر می‌رسد که راهکارهای داده شده برای دانش‌آموزان فارسی‌زبان از جمله دادن هم‌خانواده، با هم‌آیی یا هم معنی برای فارسی‌آموزان چندان مؤثر نباشد چراکه تمایز بین شکل‌های مختلف واج‌ها که برای فارسی‌زبانان مشکل‌آفرین است، حساسیتی برای عرب‌زبانان ایجاد نمی‌کند. در عوض، با توجه به پدیده تداخل منفی، پیشنهاد می‌شود فارسی‌آموزان عرب‌زبان، بیشتر در معرض شنیدن و دیدن داده‌های زبانی فارسی قرار گیرند. همان گونه که در بررسی مراد (۱۴۰۳) گفته شد، طبیعتاً معضل فارسی‌آموزان عرب‌زبان در محیط فارسی‌زبان محو خواهد شد.

۶. نتیجه‌گیری

در این پژوهش به مسئله املا و دشواری‌های آن در زبان فارسی هم برای دانش‌آموزان فارسی‌زبان و هم برای فارسی‌آموزان عرب‌زبان پرداختیم. پس از مرور پژوهش‌های پیشین، چه درزمینهٔ املا برای گروه اول و چه برای گروه دوم، راهکارهایی را برای هر گروه به دست دادیم. هم‌چنین، به موضوع تداخل زبانی و تأثیر آن بر فراگیری و یادگیری زبان توجه کردیم. راهکارهای معرفی شده در پژوهش حاضر برای دانش آموزان، شامل واژه‌های هم‌خانواده، هم‌معنی یا هم‌آوا، کاربرد در بافت اختصاصی واژه و تقویت دیداری است.[1] اضافه بر این، تمرین بیشتر روخوانی است. خواندن به ترتیب زیر صورت می‌گیرد: دیدن نماد بصری و خطی، بازشناسی رمزها و خوانش، کشف روابط و دریافت معنی (حجت کجانی حصاری، ۱۴۰۲: ۷۳). دیگری، استفاده از آوانگاری برخی واژه‌های دشوار.

پیش‌تر به نبود منبع درسی مشخص برای درس املا اشاره شد. پیرو این مسئله، به دبیران محترم پیشنهاد می‌شود که از کتاب «دستور خط فارسی» مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی به‌عنوان منبعی معتبر بهره گیرند و از این حیث، دانش آموزان را با چنین مرجعی آشنا کرده، کتاب یادشده را معرفی کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۲ مرداد ۱۴۰۴

منابع

- باطنی، محمدرضا (۱۳۸۵). ***زبان و تفکر***. تهران: آگاه.
- تهوری، زهرا؛ سعیدی، زری (۱۳۹۹). «سبک‌های یادگیری و مهارت خواندن فارسی‌آموزان غیر فارسی‌زبان سطح پیشرفته»، ***مطالعات آموزش بین‌المللی زبان فارسی***، ۶(۱۱)، ۷۵-۹۴.
- زارعی فرد، رها و تدین، عرفانه (۱۴۰۳). «تبیین خطاهای املایی مقطع دوم و سوم ابتدایی براساس الگوی گارمن (۱۹۹۶)»، ***پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی***، ۵(۲)، ۵۵-۷۲. doi: ۱۰,۴۸۳۱۰/rpllp.۲۰۲۴,۱۶۴۱۰,۱۱۴۹
- سجادی‌فر، وحید؛ کمالی‌نهاد، علی‌اکبر (۱۴۰۳). «چهارگونه غلط‌نویسی در انشای دانش‌آموزان متوسطه اول (مطالعه دانش‌اموزان پسر پایه نهم)»، ***پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی***، ۵(۱)، ۳۹-۵۶. doi:۱۰,۴۸۳۱۰/rpllp.۲۰۲۴,۱۵۱۲۰,۱۱۲۲
- شاکر اردکانی، شهلا؛ رضایی اردکانی، فضل الله (۱۴۰۱). «چگونگی ارتقابخشی املای دانش‌آموزان پایه چهارم مدرسه دخترانه دکتر حسن نصیری اردکان»، ***پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی***، ۳(۲)، ۸۲-۱۰۳.

۱. البته این موضوع در قالب یکی از تمرین‌های بخش نوشتاری در کتاب فارسی گنجانده شده است؛ اما لازم است که توجه بیشتری به آن مبذول گردد.

- شیبانی، پرویز؛ غوطه‌ور، مجتبی (۱۴۰۳). «آموزش املای فارسی و مشکلات آموزش آن به دانش‌آموزان»، ***پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی***، ۵(۳)، ۱۹-۳۳. doi: ۱۰,۴۸۳۱۰/rpllp.۲۰۲۴,۱۶۳۹۲,۱۱۴۸

- عیسی، هبه؛ گل‌پور، لیلا؛ ترکاشوند، فرشید (۱۳۹۹). «بررسی تأثیرات تداخل واژه‌های عربی بر یادگیری فارسی‌آموزان عربی‌زبان». ***پژوهش‌نامه آموزش زبان فارسی به غیرفارسی زبانان*** ۹(۱)، ۷۱-۹۰. doi:۱۰,۳۰۴۷۹/jtpsol.۲۰۲۰,۱۲۸۲۵,۱۴۷۴

- فتح‌آبادی، جواد (۱۳۸۸). ***راهنمای آموزش املا در دبستان***، مشهد: تمرین.

- فروزانفر، آزاده (۱۴۰۲). «چگونه توانستم مشلات املایی را در دانش‌آموزان پایه ششم بهبود بخشم». ***پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی***، ٤(۲)، صص ۹۹-۱۱۵.

- کجائی حصاری، حجت (۱۴۰۲). «اختلالات خواندن و چگونگی درمان آن‌ها». ***پژوهش در آموزش زبان و ادبیات فارسی***، دورهٔ ٤، شمارهٔ۱، صص ۷۷-۹۹.

- Crystal, D. (۲۰۰۸). A Dictionary of Linguistics and Phonetics (٦th ed). Oxford: Blackwell.

- Morad, Hebe. (۲۰۲٤). Language Interference and Inter-linguistic Lexical Errors in Teaching Persian to Arabic-Speakers: A Contrastive Study and Error Analysis.Doctoral dissertation. University of Tehran.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل رمان «خون‌مردگی» الهام فلاح براساس اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش

مریم محمدی شکیبا

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور واحد تحصیلات تکمیلی تهران، ایران

Shakiba.maryam@hotmail.com

سعید کریمی قره‌بابا

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران، ایران

karimisaeed@pnu.ac

چکیده

در جهان معاصر، رمان، ابزاری قدرتمند برای بازنمایی عمق روان آدمی و اضطراب‌های اوست. این ابزار به‌ویژه در زمان جنگ، آیینه‌ای تمام‌نما از اضطراب‌ها و دغدغه‌های انسان‌ها در مواجهه با این رویداد تلخ است. رمان «خون‌مردگی» اثر «الهام فلاح»، روایتی از اواخر دوران دفاع مقدس است که با نگاهی متفاوت به تصویرگری زندگی و معضلات و دغدغه‌های چند خانواده درجنوب ایران می‌پردازد. شخصیت‌های اصلی رمان همچون ابتسام، عامر، برهان، محمد دریساوی و نجلا هرکدام به نوعی درگیر اضطراب هستند. در این پژوهش، با استفاده از روش تحلیل محتوا و رویکردی ژرف‌کاوانه، رمان خون‌مردگی از منظر اضطراب‌های سه‌گانه پلتیلیش (فیلسوف قرن بیستم) مورد تحلیل قرار گرفته است. این پژوهش به بررسی تأثیر این اضطراب‌ها بر تصمیم‌گیری و عواطف شخصیت‌های اصلی رمان می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اضطراب‌های وجودی، به‌ویژه اضطراب مرگ و سرنوشت، به‌عنوان محوری اصلی در شکل‌گیری شخصیت‌ها و رویدادهای رمان عمل کرده و بر تصمیم‌گیری‌ها و خلقیات و احساسات آن‌ها تأثیر گذاشته است.

واژگان کلیدی: رمان، اضطراب، پل تیلیش، خون‌مردگی، الهام فلاح

www.anjomanfarsi.ir
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. مقدمه

جنگ تحمیلی، چون طوفانی سهمگین، بر پیکرهٔ ایران اسلامی فرود آمد و خلاف تصور متجاوزان، آیینه‌ای از شهامت، ایثار و ایستادگی شد... دفاع مقدس، علی‌رغم زخم‌های عمیقی که بر جای گذاشت، همانند خاطرهٔ جنگ‌های جهانی اول و دوم برای اروپاییان، به یکی از مهم‌ترین نقاط عطف تاریخ معاصر ایران تبدیل گشت و از همان آغاز تا به امروز، الهام‌بخش آفرینش آثار ادبی بسیاری بوده است. از توصیف خشونت و بی‌رحمی متجاوز تا به تصویر کشیدن تجربیات عمیق عاطفی و ترویج ارزش‌های الهی و انسانی. نویسندگان بسیاری از جمله، احمد محمود، احمد دهقان، حبیب احمدزاده، رضا امیرخانی، شهریار عباسی، سید مهدی شجاعی و بسیاری دیگر، به موضوع جنگ پرداخته‌اند. رمان «خون مردگی» اثر «الهام فلاح» نیز با روایتی تأثیرگذار و تلخ از زندگی مردم جنوب در دوران جنگ، به بررسی تأثیرات عمیق این رویداد بر زندگی فردی و اجتماعی و تنش‌ها و اضطراب‌های حاصل از

جنگ می‌پردازد. تلخی و اندوه نهفته در رمان خون‌مردگی بازتابی از ماهیت بحرانی جنگ است. براساس دیدگاه پل تیلیش، فیلسوف و الهی‌دان آلمانی، انسان با سه نوع اضطراب مواجه است: اضطراب مرگ و سرنوشت، محکومیت و گناه و پوچی و بی‌معنایی. این پژوهش به‌دنبال بررسی انواع اضطراب‌های موجود در رمان، تحلیل چگونگی بروز این اضطراب‌ها در شخصیت‌ها و تأثیر آن بر رفتار و تصمیم‌گیری آن‌ها و همچنین بررسی نقش اضطراب در شکل‌گیری و یا دگرگونی شخصیت‌ها است.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص اضطراب، به‌ویژه اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش و رمان و موضوع زنان و جنگ، چند پژوهش انجام شده است که مهم‌ترین این پژوهش‌ها در این جا معرفی می‌شود:

۱. مقالهٔ «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آراء پل تیلیش» این مقاله با بررسی دیدگاه پل تیلیش با توجه به اضطراب‌های انسان در سه ساحت اضطراب وجودی (مرگ)، اخلاقی (گناه) و معنوی (پوچی) به تحلیل و تفسیر نظریهٔ تطور انواع ادبی می‌پردازد و فرضیهٔ ارتباط تنگاتنگ ژانرها را با ویژگی‌های مسلط هر دوره مطرح می‌کند؛ و بر اصل تکامل انواع ادبی تأکید می‌ورزد و نهایتاً سیر تحول انواع ادبی را چه در غرب و چه ایران براساس نظریهٔ اضطراب‌های سه‌گانه پل تیلیش تبیین می‌کند که براساس آن، اضطراب مرگ و سرنوشت به تمدن باستان و دوران غلبهٔ حماسه مرتبط است و اضطراب محکومیت و گناه در غرب به قرون وسطی و در ایران به مقطع زمانی پس از قرن هفتم برمی‌گردد و در ایران به رشد عرفان و تصوف و در ادب جهانی به غلبهٔ رمان میانجامد و اضطراب پوچی و بی‌معنایی مربوط به عصر حاضر و غلبهٔ رمان و داستان است. (گرجی، ۱۳۸۸) ۲. مقالهٔ «خوانش اکوفمینیستی رمان اندوه جنگ با تکیه بر روابط فرهنگی و نمادین» این مقاله نخست به تعریف اکوفمنیسم یا فمینیسم بومگرا می‌پردازد و سپس با محوریت رمان اندوه جنگ، آسیب‌های زنان را در جنگ ویتنام براساس خوانش اکو فمینیستی واکاوی می‌کند. این تحلیل رابطه همزمان ظلم بر زنان و طبیعت را در زمان جنگ به تصویر می‌کشد. رمان اندوه جنگ به دلیل تعدد شخصیت‌های زن در این داستان و توجه خاص نویسنده بر روی طبیعت ویتنام برای این خوانش برگزیده شده است. نویسنده ضمن باز گذاشتن دریچه نقد و بررسی بر تمام مکاتب مرتبط با فمینیسم و طرح دیدگاه‌های مخالف فمنیسم، در سه محور زنان و طبیعت، ارتباط بین سلطه بر زن و سلطه بر طبیعت و نقش زنان در حل مشکلات اکولوژیکی به بررسی بازتاب اکوفمینیسم در رمان می‌پردازد. (پارساپور و دیگران، ۱۳۹۶)

۳. مقالهٔ «جلوهٔ اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها براساس آراء پل تیلیش» این مقاله ضمن تعریف مبسوط از اضطراب و انواع آن در مکاتب روانشناسی و نیز آراء پل تیلیش، به هنر هدایت در پرداختن به ناشناخته‌های روح آدمی می‌پردازد. نویسنده ضمن نگاه مقایسه‌ای به بعضی دیگر از آثار هدایت، مواجههٔ شخصیت‌های داستان «صورتک‌ها» را با انواع اضطراب و نیز مکانیزم‌های دفاعی آنان تبیین می‌کند (کریمی‌نیا، ۴۰۱). ٤. مقالهٔ «رمان و اضطراب موقعیت» این مقاله، رمان پرمخاطب «رهش» را براساس «اضطراب موقعیت» از دیدگاه «آلن دوباتن» و اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش، تحلیل و بررسی کرده است. نویسنده ضمن برشمردن مصادیق تقابل شهر و روستا در شعر و رمان شهری، به بررسی بحران‌های انسان معاصر شهرنشین می‌پردازد. هریک از شخصیت‌های رمان به نوعی اضطراب موقعیت را تجربه می‌کنند و بررسی دقیق رمان از این حیث و مقایسهٔ این نوع از اضطراب در شخصیت‌های متفاوت به فهم بیشتر مخاطب از آرامش‌گریزی این سبک زندگی میانجامد. مقاله نقش رمان را در به چالش کشیدن نهاد قدرت و سیاست و «توسعه به‌مثابهٔ اضطراب» تحلیل می‌کند. (گرجی، ۹۹). ۵. مقالهٔ «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمانزمین سوخته» که به بررسی فشارهای روحی روانی ناشی از جنگ تحمیلی می‌پردازد و اضطراب را به‌مثابهٔ اختلالی روحی ـ روانی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

براساس روان‌کاوی فروید تحلیل می‌کند. براساس این تحلیل، جنگ تحمیلی از سویی با رشادت‌ها و قهرمانی‌ها نام‌بردار شده است و از سویی دیگر بار روانی سنگینی بر مردم مناطق جنگ‌زده تحمیل کرده است. در این نقد روان‌شناختی، نویسنده انواع سازوکارهای دفاعی را در راوی و خانواده‌اش نسبت به مرگ خالد (برادر راوری) تجزیه و تحلیل می‌کند؛ از فرافکنی و سرکوب گرفته تا جابه‌جایی و همانندسازی و توسل به ذکر و ادعیه. نویسنده همچنین به علائم جسمانی و رفتاری شخصیت‌های داستان نگاهی تیزبینانه دارد و شیوه‌های مذموم و محمود را در مقابله با بحران‌های جدی به خواننده می‌شناساند. (آقاخانی بیژنی، ۹۶). ٦. مقالهٔ «بررسی تطبیقی داستان‌های بن‌بست و سمفونی مردگان با تأکید بر مسئله اضطراب مرگ (برادرکشی)» به تحلیل داستان کوتاه «بن‌بست» از «احمد دهقان» می‌پردازد و این داستان را با تم اسطوره‌ای برادرکشی و نیز با رویکرد به رمان سمفونی مردگان بررسی می‌کند. نویسنده با اشاره به رد پای اسطوره‌ها در داستان‌های امروزی، نوع چالش و تقابل را بررسی می‌کند و رقابت، شکاف نسل‌ها و افتراقات و اشتراکات را در شخصیت‌های این دو داستان تبیین و تحلیل می‌کند و به واکاوی اضطراب مرگ در دو شخصیت محوری داستان‌های «بن‌بست» و «سمفونی مردگان» می‌پردازد. (گرجی، ۸۹). ۷. مقالهٔ «بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت وضد اخلاق ژید براساس روش نقد ژیلبر دوران» در این مقاله به کارکرد تخیل در دو داستان برای مقابله با ترس و اضطراب پرداخته می‌شود. نویسنده از روش نقد ادبی ژیلبر دوران برای بررسی تصاویر دو کتاب بهره می‌گیرد و دو داستان را از لحاظ نمادهای حیوانی، ریخت تاریکی و ریخت سقوطی بررسی می‌کند. نهایتاً تصاویر مرتبط با اضطراب، شکست دو نویسنده را در مهار اضطراب مرگ نشان می‌دهند. (سروش و دیگران، ۹٤).

۲. مبانی و چارچوب نظری پژوهش

هیچ مفتش اعظمی اسباب شکنجه‌ای به هراس انگیزی اضطراب در چنته نداردو هیچ مامور مخفی زیرکی قادر نیست چون اضطراب در لحظه‌ای به شخص مظنون هجوم برد که او در اوج ضعف به سر می‌برد یا به سان اضطراب، دامی وسوسه انگیز در راه او پهن کند و هیچ قاضی باریک‌بینی قادر نیست چون اضطراب توی دل شخص متهم را بخواند. (کی‌یرکگور، ۱٤۰۱: ۲٦۰)

سورن کی‌یرکگور، فیلسوف اگزیستانسیالیت دانمارکی از نخستین متفکرانی بود که به‌طور جدی به موضوع اضطراب پرداخت. کی‌یرکگور اضطراب را به‌عنوان بخشی از تجربهٔ بشر در مواجهه با آزادی و انتخاب‌های زندگی توصیف کرد. پس از او پل تیلیش فیلسوف و الهی‌دان آلمانی (۱۸۸٦–۱۹٦۵) دیدگاه خود را دربارهٔ عدم و انواع اضطراب به‌طور مبسوط مطرح کرد. تیلیش سدهٔ بیستم را به‌عنوان عصر اضطراب توصیف می‌کرد و معتقد بود اضطراب به ادبیات و هنر و فلسفه نیز سرایت کرده است. (لوفان بومر، ۱۳۸۵: ۸۰۹ و ۸۰۸). او براساس سه جهتی که عدم در آن‌ها وجود را تهدید می‌کند سه گونه اضطراب را برمی‌شمرد: اضطراب سرنوشت و مرگ، اضطراب گناه و محکومیت و اضطراب پوچی و بی‌معنایی. عدمْ تأیید نفس وجودی انسان را، براساس سرنوشت به‌طور نسبی و براساس مرگ به‌طور مطلق، تهدید می‌کند؛ و تأیید نفس معنوی او را، براساس پوچی به‌طور نسبی و براساس بی‌معنایی به‌طور مطلق تهدید می‌کند؛ عدم همچنین تأیید نفس اخلاقی انسان را، براساس گناه به‌طور نسبی و براساس محکومیت به‌طور مطلق، تهدید می‌کند. آگاهی از این تهدید سه وجهی، همان اضطرابی است که در سه شکل ظاهر می‌شود: اضطراب از سرنوشت و مرگ (به‌طور خلاصه اضطراب مرگ)، اضطراب از پوچی و بی‌معنایی (به‌طور خلاصه اضطراب بی‌معنایی) و اضطراب از گناه و محکومیت (به‌طور خلاصه اضطراب محکومیت). (تیلیش، ۱۳۸۷: ۷۷)

تیلیش معتقد بود که این اضطراب‌ها درهم تنیده شده‌اند و هریک از آن‌ها در شکل‌گیری حالت اضطراب مشارکت دارند.

اضطراب مرگ آن افق دائمی است که درون حصار آن اضطراب سرنوشت مشغول کار است؛ زیرا تنها تهدید مطلق مرگ نیست که تأیید نفس وجودی انسان در معرض آن قرار دارد، بلکه تهدید نسبی سرنوشت نیز در بین است. (تیلیش، ۱۳۸۷: ۸۰ و ۷۹)

اضطراب مرگ و سرنوشت ناشی از آگاهی انسان از محدودیت‌ها و نهایی بودن زندگی است. ترس از مرگ، نگرانی از آیندهٔ نامعلوم و احساس بی‌قدرتی در برابر سرنوشت، از عوامل ایجاد این اضطراب هستند.

اضطراب بی‌معنایی، اضطراب از دست دادن یک مسئلهٔ غایی و تشویش در بارهٔ فقدان یک معنی است که معنا بخش همهٔ معانی است و اضطراب پوچی در موقعی رخ می‌دهد که محتواهای خاصی از زندگی معنوی در معرض تهدید عدم قرار می‌گیرد. (تیلیش، ۱۳۸۷: ۸٤) انسان به‌دنبال معنا و هدفی در زندگی است و زمانی که این معنا را نیابد، ممکن است دچار احساس پوچی و بی‌معنایی شود.

عدم از جنبهٔ سومی نیز تهدیدآمیز است، عدم تأیید نفس اخلاقی انسان را نیز تهدید می‌کند. وجود انسان، معنوی و وجودی، تنها به او داده نشده است، بلکه از او طلب نیز می‌شود. (شجاعت بودن، ۱۳۸۷: ۸۹ و ۸۸) این نوع اضطراب ناشی از احساس گناه و تقصیر است. انسان به‌عنوان موجودی اخلاقی، همواره با ارزش‌های اخلاقی دست و پنجه نرم می‌کند و ممکن است احساس کند که از این ارزش‌ها دور شده است. این احساس گناه می‌تواند منجر به احساس محکومیت و اضطراب شود.

نوع دیگری از اضطراب که آلن دوباتن به آن اشاره دارد اضطراب موقعیت است: نگرانی‌ای مهلک که توانایی خراب کردن دوره‌هایی طولانی از زندگی ما را دارد. ترس از خطر شکست در برابر آرمان‌هایی که جامعه‌مان وضع کرده است و درنتیجه از دست‌دادن مقام و منزلت خود. نگرانی از این بابت که نکند درحال حاضر روی پله‌های بسیار پایینی ازنردبان قرار گرفته‌ایم یا حتی نزدیک است که به پله‌های پایین‌تری هم سقوط کنیم. (دوباتن، ۱۳۹۹: ۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

در ادبیات، اضطراب به‌عنوان یک عنصر داستانی قدرتمند، به نویسندگان امکان می‌دهد تا به عمق روان شخصیت‌های خود نفوذ کرده و دنیایی پیچیده و چندلایه را برای خواننده خلق کنند. رمان «خون‌مردگی» الهام فلاح نیز، با بهره‌گیری از این عنصر قدرتمند، به بررسی ابعاد مختلف اضطراب انسانی می‌پردازد. در این رمان حوادث به‌طور شگفت‌انگیزی پیش می‌روند و اتفاقات هولناک خلق می‌شوند. شخصیت اصلی داستان «ابتسام» در این روند داستانی فرایند تغییر را طی می‌کند. جنگ نه‌تنها عامر که ابتسام را نیز مجروح و درگیر می‌کند تا دشواری و خشونت جنگ به شکل عریان به خواننده منتقل شود. این مقاله به بررسی و تحلیل نحوهٔ تأثیر اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش بر شخصیت‌ها و حوادث داستان «خون مردگی» اثر «الهام فلاح» پرداخته است.

www.anjomanfarsi.ir

۳. معرفی رمان خون‌مردگی

«خون‌مردگی» چهارمین رمان الهام فلاح، نویسندهٔ ایرانی است. او داستان‌نویسی را از سال ۱۳۹۱ با داستان زمستان با طعم آلبالو آغاز کرده است. این اثر که در سال ۱۳۹۵ برگزیده هفتمین دورهٔ جایزهٔ ادبی پروین اعتصامی شد، به موضوع جنگ می‌پردازد... برخی رمان خون‌مردگی را ضد جنگ خوانده‌اند و بعضی منتقدان به مفاهیم عام انسانی مندرج در داستان توجه کرده‌انداز نظر نگارندهٔ مقاله، این رمان به‌جای تمرکز بر تقابل سیاسی یا اعتقادی، تجربه‌های انسانی و تأثیرات روانی، اجتماعی و خانوادگی جنگ را به تصویر می‌کشد. الهام فلاح با خلق شخصیت‌هایی باورپذیر و نشان دادن زخم‌های روحی و جسمی ناشی از جنگ، موفق شده است اثری عمیقاً انسانی خلق کند. این ویژگی باعث شده تا برخی منتقدان، کلیشه‌ای به این اثر نگاه کنند، اما تحلیل دقیق‌تر نشان

می‌دهد که «خون‌مردگی» بیش از آنکه بیانی‌های سیاسی باشد، تلاشی است برای انعکاس واقعیت‌های تلخ و درعین‌حال تراژیک زندگی انسان‌هایی که در بستر جنگ گرفتار آمده‌اند. این رمان هرگز از بازتاب چهرهٔ خشن متجاوز و مردم مظلوم که گرفتار تجاوز بیگانه و ناامنی شده‌اند غافل نیست.

٤. خلاصهٔ رمان

به جست‌وجوی تو / در معبرِ بادها می‌گریم / در چارراهِ فصول/ در چارچوبِ شکستهٔ پنجره‌ای / که آسمانِ ابرآلوده را قابی کهنه می‌گیرد. (شاملو، ١٣٨٥: ٦٤٩)

بخش اول: رمان «خون‌مردگی» ماجرای دلدادگی دختری عرب به نام ابتسام به عامر است. ماجرا در بوشهر و اواخر جنگ تحمیلی رخ می‌دهد. عامر پسر یتیمی است که مادربزگش، ام ریحان او را بزرگ کرده است. او که دانشجوی پزشکی است بی‌آن که التفاتی به عشق ابتسام داشته باشد، با دریافت نامهٔ عمو، قصد دارد به خوزستان سفر کند و حق الارثش را بگیرد و در «یک کشور امن» زندگی کند. او و دوستش برهان، در این سفر با چالش‌های زیادی از جمله درگیری‌های جنگی و مواجهه با سربازان عراقی مواجه می‌شوند. سرانجام، عامر مجروح می‌شود و برهان صندوق رادیویی حاوی سکه‌های ارثیه عامر را پیدا می‌کند. پس از رفتن عامر، مادربزرگش ام ریحان از طرف او و برای ابتسام خواستگاری می‌کند، در بخش دوم رمانابتسام که دانشجوی پزشکی شده، بی‌تابانه همه جا را برای یافتن خبری از عامر جست‌وجو می‌کند. سرانجام از طریق یکی از آزادگان از شهادت عامر باخبر می‌شود که این خبر ضربهٔ هولناکی برای ابتسام و خانواده‌اش است. برهان که حالا پزشک و تاجری موفق است، از ابتسام خواستگاری می‌کند. بخش سوم، ابتسام و برهان زندگی مرفهٔ دارند و دخترشان شکیبا در ونکوور تحصیل می‌کند. زاکیه، خواهر ابتسام که در عراق زندگی می‌کند، از او می‌خواهد تا به دیدارشان برود. در آنجا ابتسام با عامر که دو پایش را از دست داده است، روبه‌رو می‌شود. او می‌فهمد که عامر در تمام این سال‌ها هیچ خبری از خود به ابتسام نداده. علاوه بر این، برهان نیز در تمام این مدت با عامر در ارتباط بوده و از او خواسته تا به ایران بازگردد، اما عامر نپذیرفته است. ابتسام به ایران بازمی‌گردد و به دخترش می‌گوید که که با پدر به ونکور می‌آیند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

٥. تحلیل رمان با توجه به «اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش»

پل تیلیش سه نوع اضطراب را معرفی می‌کند: اضطراب مرگ و سرنوشت، اضطراب محکومیت و گناه و اضطراب پوچی. این سه نوع اضطراب در رمان به‌وضوح قابل مشاهده است. الهام فلاح، با پرداختن به تجربه‌های شخصیت‌ها در متن و حاشیه جنگ، بر آسیب‌های روانی، اجتماعی و خانوادگی ناشی از جنگ تمرکز دارد. بعضی از شخصیت‌های رمان خون‌مردگی از لحاظ اضطراب موقعیت نیز قابل بررسی هستند. از آن جا که رمان خون‌مردگی ویژگی‌های یک داستان اقلیمی را دارد، در بخشی از مقاله به این موضوع نیز اشاره خواهد شد.

فضای رمان به‌طور مداوم با مرگ، ترس از دست دادن و فروپاشی امیدها گره خورده است. جنگ، بازار قاچاق دارو، بیمارستان‌های مملو از مجروحان و مردمی که حتی از فرستادن فرزندان خود به مدرسه وحشت دارند، همگی در بستر داستان به تصویر کشیده شده‌اند. شخصیت‌ها، به‌ویژه عامر، همواره با تهدید مرگ و نابودی روبه‌رو هستند. او که از جنگ می‌هراسد، ابتدا

دانشگاه را راه فراری برای خود می‌بیند، اما درنهایت مجبور به رفتن به خوزستان می‌شود. این تصمیم او را در تقابل با امریحان قرار می‌دهد که معتقد است خوزستان تنها برای مبارزه با متجاوز باید مقصد باشد. عامر اما ترس خود را از جنگ و مرگ علنی می‌کند:

یکی نخواد بره جنگ زوره؟ همه باید برن جنگ؟ که بمیرن یا کور بشن یا پاشون بره هوا که بشه به‌شون گفت آدم؟ (فلاح، ۱۳۹٤: ۱٦)

پناهگاه‌ها نیز نمایشی از اضطراب مرگ و سرنوشت هستند. صدای آژیر حملات هوایی عراق، جیغ کودکان و شیون زنان سوگواری مانند ام ودود که سه پسرش را از دست داده، بر تلخی این اضطراب می‌افزاید. یکی از لحظات تأثربرانگیز زمانی است که عامر کودکی را که جیغ می‌کشد به ام ریحان می‌دهد. کودک که از ترس خود را خیس کرده، در آغوش او آرام می‌گیرد. درعین‌حال، عامر این اضطراب را از زاویه‌ای دیگر بیان می‌کند؛ او با لحنی تلخ از سرنوشت مردمی سخن می‌گوید که زندگی‌شان زیر سایه جنگ قرار گرفته است:

ها راست می‌گه. باید زن بگیری. قد یک گله بچه بیاری. بعدش شب توی خواب رو سرت موشک بریزن. همه‌شون تلف بشن. شانس بیاری یکیش برات بمونه. (فلاح، ۱۳۹٤: ۲۰)

اضطراب مرگ و سرنوشت در دیگر شخصیت‌ها نیز دیده می‌شود. ناظم مدرسه که چشم‌انتظار همسر و پسرانش است، به‌صراحت از خستگی و درماندگی‌اش می‌گوید:

چشمم سفید شد به در خدا. بکش. خلاصم کن. (فلاح، ۱۳۹٤: ٤۲)

یکی از قدرتمندترین نمایش‌های این اضطراب، واکنش پرستاری است که پس از شنیدن خبر شلیک ناو آمریکایی به هواپیمای مسافربری ایرانی، دچار تشنج می‌شود. این پرستار که ماه‌ها در بیمارستان صحرایی از رزمندگان مراقبت کرده بود، با هر خاطره‌ای از جنگ دوباره به اضطراب گذشته بازمی‌گردد. (فلاح، ۱۳۹٤: ۳۳)

این اضطراب‌ها نه‌تنها جان شخصیت‌ها، بلکه ارزش‌های اجتماعی و امیدهای فردی آن‌ها را نیز تحت‌الشعاع قرار داده است. خانوادهٔ ابتسام که با خبر مرگ عامر مواجه می‌شوند، نه‌تنها عزیزشان را از دست داده‌اند، بلکه با فروپاشی آرزوها و آینده‌ای که برای خود متصور بودند روبه‌رو شده‌اند. این مسئله، اضطراب محکومیت و پوچی را نیز در داستان نمایان می‌کند.

رمان خون‌مردگی نمایشی عمیق از تجربه‌های زیستهٔ مردم جنگ‌زده است که با اضطراب‌های بنیادین هستی‌شناسانهٔ پل تیلیش همخوانی دارد. اضطراب مرگ و سرنوشت در سراسر داستان حاضر است و به اشکال مختلف «ازصدایآژیرهاتابیمارستان‌هاپیرازمجروح» بهتصویرکشیدهشدهاست. اضطرابمحکومیتوگناهرامی‌توان در شخصیت‌هایی مشاهده کرد که خود را مسئول مرگ عزیزانشان یا قربانی شرایط می‌بینند. درنهایت، اضطراب پوچی زمانی نمایان می‌شود که امیدهای شخصیت‌ها، همچون امید ابتسام به آینده‌ای روشن با عامر، در برابر واقعیت جنگ و سنت‌های سرکوبگر رنگ می‌بازد.

٦. کنش و تنش‌های شخصیت‌ها با توجه به اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش

٦-۱. عامر (ضد جنگ و گرفتار در فرار ابدی)

عامر، از شخصیت‌های کلیدی خون‌مردگی، نمایانگر فردی است که در جست‌وجوی هویت، معنا و امنیت، همواره درحال فرار از گذشته، تعهد و واقعیت است. او تحت‌تأثیر جنگ، یتیمی، ترس از سرنوشت و فشارهای اجتماعی، شخصیت متزلزل و بی‌ثباتی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دارد که باعث می‌شود تصمیمات متناقض و فرصت‌طلبانه بگیرد. عامر در دوران جنگ تحمیلی بزرگ شده و همواره در تلاش است از تبعات آن بگریزد. او جنگ را نه به‌عنوان یک واقعیت گریزناپذیر، بلکه به‌عنوان سرنوشتی تحمیلی می‌بیند که قصد دارد از آن بگریزد:

«مو موندنی نیستم یوما. از یتیمی، از آوارگی، جونم به لبم رسید. از مرد خوزستان بودن. ازای جنگ لعنتی، از سیف به کمر بستن برای کارون و بهمنشیر، برای نفت...» (فلاح، ۱۳۹٤: ۲۰).

فرار عامر از جنگ، درحقیقت فرار از اضطراب مرگ و سرنوشت است.

عامر در طول داستان، میان نقش‌های مختلفی که جامعه و اطرافیانش به او تحمیل کرده‌اند، سرگردان است. او خود را نه به‌عنوان یک مرد جنگ‌زدهٔ جنوبی می‌پذیرد و نه به‌عنوان فردی که باید مسئولیت گذشته، خانواده و عشق به ابتسام را برعهده بگیرد.

او از ابتدا می‌داند که قصد بازگشت ندارد، اما برای توجیه تصمیمش، ساعتش را به ابتسام می‌دهد، ساعت در این‌جا می‌تواند نمادی از تعلیق، امید واهی و عدم تعهد باشد، حتی پس از نجات یافتن در عراق و ازدواج با دختر عراقی، باز هم نمی‌خواهد به ایران برگردد یا حتی خبری از خود به ابتسام بدهد، در برابر برهان که بر خلاف او حاضر است با جنگ و پیامدهایش روبه‌رو شود، عامر فردی فرصت‌طلب و ترسو به‌نظر می‌رسد.

جنگ، مرگ مادر و بی‌خانمانی باعث شده‌اند که عامر احساس کند سرنوشت او از پیش تعیین شده است. (اضطراب مرگ و سرنوشت). عامر نه به عشق، نه به خانواده و نه حتی به وطنش تعلقی ندارد. او مدام به‌دنبال جایگزین‌هایی برای معناست، اما درنهایت در عراق نیز به فردی گمشده و بدون هویت مشخص تبدیل می‌شود. (اضطراب پوچی و بی‌معنایی). او با فرار از ایران، رها کردن ابتسام و رفتارهای فرصت‌طلبانه‌اش، احساس گناهی پنهان دارد، اما برای فرار از آن، بیشتر در مسیر اشتباه پیش می‌رود؛ به همین دلیل، ترجیح می‌دهد گذشته را کاملاً پشت سر بگذارد تا مجبور نشود با پیامدهای تصمیماتش روبه‌رو شود. از مهم‌ترین ابعاد شخصیتی عامر، رویکردش به عشق و مسئولیت عاطفی است: او به دروغ به ابتسام امید می‌دهد، اما هرگز واقعاً به او علاقه‌ای ندارد. حتی حاضر نیست حقیقت را به او بگوید که قصد بازگشت ندارد، چون می‌خواهد آخرین رشته‌های ارتباط را نیز قطع کند تا مجبور نباشد مسئولیت بپذیرد. ازدواجش در عراق نیز نه از روی عشق، بلکه از سر ناچاری و تطبیق با شرایط جدید است، اوتنها وسیله‌ای برای جبران زخم‌های دختر عراقی می‌شود، درست همان‌طور که ابتسام سال‌ها قربانی بی‌مسئولیتی او شد.

شخصیت عامر تنها در پی منافع شخصی است و در این راه حاضر است هرکاری بکند:

در بیمارستان، علی‌رغم مخالفت برهان، داروها را می‌دزد تا در بازار سیاه بفروشد و پول سفرش را تأمین کند.

هنگام مواجهه با پیرزنی که پسرش را در جنگ از دست داده، به دروغ می‌گوید که خودش عازم جبهه است تا از او دلجویی کند (و شاید کمکی بگیرد).

او به برهان می‌گوید که باید از دولت برای فاجعهٔ بمباران شیمیایی وام بگیرد، درحالی‌که خودش فقط به فکر خروج از ایران است. این رفتارها نشان می‌دهد که عامر نه‌تنها نسبت به ابتسام، بلکه نسبت به همهٔ اطرافیانش، رویکردی ابزاری و خودخواهانه دارد. او به‌جای مواجهه با مشکلات، ترجیح می‌دهد از هر فرصتی برای نجات خود استفاده کند، حتی اگر به قیمت رنج دیگران تمام شود.

عامر را می‌توان نماد نسلی دانست که در بحران جنگ و هویت، راهی جز مهاجرت، فرار یا پناه بردن به سراب‌هایی دوردست نمی‌بینند؛ اما درنهایت، هیچ‌گاه به آرامش و معنا نمی‌رسند.

۲-٦. ابتسام (زنی در جست‌وجوی حقیقت و معنا)

شخصیت ابتسام را در رمان، نخست با عشق به عامر می‌شناسیم. ابتسام در خانواده‌ای مردسالار و در بطن فرهنگ عشیره‌ای زندگی می‌کند. جایی‌که مردان، زنان متعدد می‌گیرند و نداشتن پسر ننگ و عار است. نجلا، مادر ابتسام، پسری نیاورده و ابتسام شاهد مشاجرهٔ بی‌پایان پدر و مادر و تهدید گاه و بی‌گاه پدر برای ازدواج مجدد است. این فضای پرتنش، نوعی احساس بی‌پناهی و اضطراب سرنوشت در ابتسام ایجاد می‌کند. وقتی متوجه نامهٔ عموی عامر می‌شود که عامر را به نزد خود فرا می‌خواند تا ابتر نماند، خطاب به پدر اعتراض خود را به این نظام و این فرهنگ علنی می‌کند:

خوش به سعادت ریال عرب که ترس دیگه‌ای جز ابترماندن‌شان به دل نیست. (فلاح، ١٣٩٤: ١٢)

درعین‌حال وقتی مادرش به او هشدار می‌دهد که از این مسیر (زندگی با مردی از عشیرهٔ عرب) فاصله بگیرد و درپی یک زندگی مستقل و متفاوت با مادرش باشد، ابتسام به دلیل محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی نمی‌تواند این معنا را در انتخاب‌های خود پیدا کند. او به‌عنوان دختری که در آستانهٔ ورود به دانشگاه است، هویتی مستقل را جست‌وجو می‌کند. در این میان، عشق به عامر به‌عنوان گریزگاهی از پوچی و بی‌معنایی به نظر می‌رسد. در موقعیتی که عامر هنگام ترک بوشهر به او می‌گوید که نمی‌تواند از تنها سرمایه‌اش یعنی ارث پدری بگذرد، ابتسام، شگفت‌زده از او می‌پرسد:

مطمئنی نوهٔ ام ریحان چیز باارزشی نداره؟(فلاح، ١٣٩٤: ٤٤)

این سؤال که بی‌پاسخ می‌ماند، به نوعی اشاره به فقدان معنای عمیق در زندگی است که در آن ابتسام به‌دنبال یافتن یک معنی بزرگ‌تر است. او در این لحظه، عشق به عامر را به‌عنوان یک نقطه عطف در زندگی خود می‌بیند، نقطه‌ای که می‌تواند برای او راهی برای رهایی از قیود اجتماعی و ساختن هویت فردی باشد.

این عشق که هرگز به سرانجام نمی‌رسد، برای او تا پایان رمان همچنان اصیل باقی می‌ماند. وقتی عامر هنگام ترک بوشهر ساعتش را به او می‌سپارد و می‌گوید تا وقتی باتری بیندازی برمی‌گردم، به عشق عامر نسبت به خودش مطمئن می‌شود و در تمام سه سالی که خبری از عامر نمی‌شود، ابتسام بی‌وقفه در جست‌وجوی اوست؛ از حضور میان خانواده‌های آزادگان و بررسی فیلم‌ها و گزارش‌ها تا رفتن برای شناسایی شهدای جنگ تحمیلی و حتی حضور در دادگاه‌ها برای پیگیری قانونی مفقودشدن او. نام عامر حتی در لیست صلیب سرخ هم نیست و این همه کار را دشوار می‌کند، در هر مرحله‌ای از کاوش، ابتسام با احتمال مرگ عامر هزار بار می‌میرد و زنده می‌شود. او در جست‌وجوهایش خود را همسر عامر معرفی می‌کند و حتی وقتی هم‌آسایشگاهی عامر (که خبر شهادت او را آورده) با تعجب می‌گوید عامر هرگز حرفی از همسر یا نامزدش نزده بود، اعتنایی نمی‌کند. ابتسام پس از شنیدن ماجرای شهادت عامر، با وجود آن که به خواستگاری برهان جواب مثبت می‌دهد، نمی‌تواند فکر عامر را از خود دور کند. او در طول زندگی‌اش بارها میان وفاداری به عشق عامر و تعهد به برهان دچار کشمکش می‌شود. ابتسام سال‌ها عامر را به‌عنوان عشق حقیقی‌اش حفظ می‌کند، درحالی‌که کنار همسرش برهان مانده است. این وضعیت، او را درگیر احساس گناه و محکومیت قرار می‌کند.

بیست و چند سال بعد، خواهرش ناجیه که با مردی عراقی ازدواج کرده، او را به عراق دعوت می‌کند تا واقعیت را بفهمد. ابتسام در عراق عامر را می‌بیند و متوجه می‌شود که او تمام این سال‌ها زنده بوده و علی‌رغم نامه‌نگاری‌های برهان، حتی حاضر نشده خبری از خود به ابتسام بدهد. در این لحظه، تمام تصورات گذشته او فرو می‌ریزد و از ناجیه می‌پرسد:

وقتی همهٔ آدما دروغن، نکنه مادر و دختری من و شکیبا هم دروغی توش باشه؟

ناجیه پاسخ می‌دهد: هیچی دروغ نیست. هیچی، نه علاقهٔ برهان به تو، نه دخترت، نه خونه و زندگیت، نه این همه عمری که با برهان زیر یه سقف موندی. (فلاح، ۱۳۹٤: ۲۱۸)

ابتسام که حالا با واقعیت تلخی روبه‌رو شده، می‌پرسد: «عامر چی؟» و ناجیه پاسخی می‌دهد که تمام سال‌های انتظار و خیال را ویران می‌کند:

عامر دروغی بود که خودت به خودت گفتی... (فلاح، ۱۳۹٤: ۲۱۸)

ابتسام حتی پس از کشف حقیقت، همچنان با این پرسش روبه‌روست که آیا زندگی‌اش دروغ بوده است یا نه و ناجیه به او یادآوری می‌کند که زندگی‌ای که ساخته، ارزشمند و واقعی است.

درنهایت ابتسام که سال‌ها عشق به عامر را در دل نگاه داشته بود، در مواجهه با حقیقت، در می‌یابد گذشت‌های که به آن دل بسته بود، چیزی جز یک خیال نبوده است. از این رو در گذشته متوقف نمی‌ماند؛ حالا تصمیم می‌گیرد همراه با برهان، همسری که سال‌ها عاشقانه در کنارش بوده، به دیدار دخترش در کانادا برود. این تصمیم نشان از پذیرش مسیر جدید زندگی و عبور از رؤیاهای ویران‌شده‌اش دارد.

در همین بخش سوم رمان، پیش از سفر به عراق، در جشنی که برهان به مناسبت تولد ابتسام گرفته، او را زنی امروزی می‌بینیم که پوشش چادر را کنار گذاشته و دیگر با نام بتسی خطاب می‌شود. شخصیت ابتسام در رمان «خون مردگی» با تمام پیچیدگی‌هایش، نماینده نسل جوانی است که در میان سنت و مدرنیته، جنگ و صلح و امید و یأس دست و پا می‌زنند.

۳-٦. برهان (شخصیتی معقول در موقعیت‌های بحرانی)

برهان در داستان به‌عنوان شخصیتی معقول، منصف و درعین‌حال دچار کشمکش‌های اخلاقی و موقعیتی ظاهر می‌شود. او از همان ابتدا عامر را به دلیل برخورد غیرصادقانه‌اش با ابتسام ملامت می‌کند و از او می‌خواهد که حقیقت را به ابتسام بگوید. بااین‌حال، در طول داستان متوجه می‌شویم که خود برهان دلبستهٔ ابتسام است، اما این دلبستگی را با حمایت و همراهی بی‌چشمداشت از او نشان می‌دهد.

در تحلیل شخصیت برهان براساس نظریه اضطراب‌های سه‌گانه پل تلیش، می‌توان گفت که او بیش از همه با اضطراب اخلاقی و اضطراب وجودی دست‌وپنجه نرم می‌کند. اضطراب اخلاقی برهان زمانی آشکار می‌شود که با سرقت دارو از بیمارستان مخالفت می‌کند اما درنهایت تحت فشار شرایط تسلیم می‌شود. پس‌ازاین رخداد، او با عذاب وجدان و سرزنش خود و عامر روبه‌رو می‌شود:

آدم نیستی مگه؟ دیدی امروز وسط سینهٔ آسمان با جان مردم چی کردن؟ تو هم عین اون‌ها. فرقت چیه؟ اون‌ها اون‌جور تو این جور. تو عمرم این قدر نترسیده بودم که امروز ترسیدم. نه از این که یکی برسته و مچمان را بگیرد. سنگینی نگاه خدا رو پس سرم حس کردم. نباید می‌کردیم عامر، نباید... (فلاح، ۱۳۹٤: ۳۵)

برهان در داستان شخصیت شجاعی به نظر می‌رسد. او تلاش می‌کند که ابتسام را از برخی تصمیمات منصرف کند و بابت رفتار و روش عامر به شدت متاسف است. وقتی هم‌آسایشگاهی عامر، خبر شهادت عامر را می‌دهد، ابتسام دچار شوک عصبی می‌شود. عامر زیر لب می‌گوید:

از اول هم قصد جان این دختر رو کرده بود... (فلاح، ۱۳۹٤: ۱۳٦)

یازدهمین نمایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۰ اردیبهشت ۱۴۰۱ www.anjomanfarsi.ir

اضطراب وجودی برهان نیز در انتخاب‌های او نمایان می‌شود؛ او مدام میان ارزش‌های اخلاقی و واقعیت‌های سخت زندگی در نوسان است. زمانی که عامر و برهان به خانه عبدالطاهر کنانی می‌روند تا سکه‌ها را بردارند و در میانه راه عامر به‌طور ناگهانی توسط عراقی‌های مسلح گرفتار می‌شود، برهان سلاح و امکان درگیری با عراقی مسلح را ندارد و درنهایت سکه‌ها را برمی‌دارد... این عمل نه‌تنها نشانه‌ای از چرخش اخلاقی او، بلکه بازتابی از اضطراب وجودی‌اش است: آیا برای بقا و حل مشکلات خود مجاز است که اصول اخلاقی را زیر پا بگذارد؟ این موقعیت‌گرایی برهان را می‌توان در چارچوب پراگماتیسم بررسی کرد؛ او درنهایت به انتخاب‌هایی تن می‌دهد که اگرچه ممکن است در نگاه اول غیراخلاقی به نظر برسند، اما به نفع خود و اطرافیانش تمام می‌شود.

از منظر آلن دوباتن و اضطراب‌های موقعیتی، برهان نمونه افرادی است که با اضطراب عشق و پذیرش اجتماعی مواجه هستند. او درنهایت همسر ایدئال ابتسام می‌شود و برای او زندگی آرامی فراهم می‌کند. عشق او به ابتسام، برخلاف احساسات عامر، مبتنی بر تعهد و حمایت است. این عشق نشان می‌دهد که او نیاز به پذیرش و تعلق را در چارچوب یک رابطهٔ واقعی و مسئولانه جست‌وجو می‌کند. به این ترتیب، برهان نه‌تنها در موقعیت‌های بحرانی منطق و شجاعت خود را حفظ می‌کند، بلکه در زندگی شخصی‌اش نیز به فردی تبدیل می‌شود که ارزش‌های پایدار عشق و امنیت را برای همسرش به ارمغان می‌آورد.

درنهایت، برهان شخصیتی است که بین اصول اخلاقی و موقعیت‌های سخت زندگی در نوسان است. او شجاع و منطقی است، اما در برخی موارد مجبور می‌شود انعطاف نشان دهد و این انعطاف او را از نظر اخلاقی به چالش می‌کشد. بااین‌حال، انتخاب‌های او از یک منطق درونی پیروی می‌کند: برهان نه یک شخصیت کاملاً آرمان‌گراست و نه یک شخصیت کاملاً عمل‌گرا، بلکه فردی است که در مسیر یافتن تعادل میان این دو قطب گام برمی‌دارد.

٤-٦. نجلا (زنی درکشاکش اضطراب و مقاومت)

زیست شجاعانه مستلزم احساس ارزشمندی است. (براون، ۱٤۰۳: ٦٨)

نجلا، بیش از هر چیز، گرفتار اضطراب سرنوشت، گناه و موقعیت است. او به‌عنوان زنی که پسری به دنیا نیاورده، در برابر همسر و عشیرهٔ همسرش احساس گناه دارد و از این که سرنوشتش به همزیستی با هووها ختم شود، وحشت دارد. پس از تولد ابتسام، سال‌ها فرزندی نمی‌آورد و وقتی هم باردار می‌شود، دوقلوهای دختر به دنیا می‌آورد، امری که جایگاهش را در خانواده متزلزل‌تر می‌کند. علی‌رغم تحصیل‌کرده بودن همسرش، موقعیت او شکننده است و این امر به اضطراب مدام و کج‌خلقی‌اش می‌افزاید. بااین‌حال، نجلا زنی منفعل نیست. او بر سر تحصیل دخترش با همسرش جدال کرده و موفق شده او را از ازدواج اجباری در سن کم نجات دهد:

نمیدونی چه بلایی به سرم میارن عم بزرگت و سه تا زنش؟ نمی‌دونی چطور دلم می‌سوزونن واسه پسر زاییدنشون؟ طفل که بودی دعوا افتاده بود بین سه تا زن که کدومشون تو رو بگیره برای پسرش. نه از خواستت، از نخواستت! می‌ترسیدن برای پسرشون بگیرنت و همون بلا به سر بچه‌شون بیاد که به سر بوات اومد... (فلاح، ۱۳۹٤: ۲۷)

نجلا به‌خوبی می‌داند که دخترش، ابتسام، دلباختهٔ عامر شده است و از این بابت بیم دارد. او نمی‌خواهد ابتسام سرنوشتی مشابه او داشته باشد:

با این دل سوخته تا حالا نگهت نداشتم که خودت دسی‌دسی همه‌ش خراب کنی. می‌دونی چقدر به پای بوات افتادم که بذاره درست بخونی؟ که خانم بشی که مردی گیرت بیاد غیر این مردای عرب... (فلاح، ۱۳۹٤: ۲۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نجلا از هیچ تلاشی برای دور کردن ابتسام از این عشق ناممکن دریغ نمی‌کند؛ از تهدید ابتسام به گفتن این راز به محمد دریساوی گرفته تا نصیحت، گریه و زاری؛ اما این تلاش‌ها بی‌نتیجه می‌ماند. او همچنین داستان پدر و مادر عامر را برای ابتسام تعریف می‌کند، چراکه هراس دارد که عامر نیز او را رها کند، همان گونه که لفته، پدر عامر، مادرش را ترک کرد.

نجلا در چارچوب نظری اضطراب‌های سه‌گانه پل تیلیش، بیش از همه با اضطراب سرنوشت و مرگ و اضطراب گناه و محکومیت مواجه است. او از یک‌سو می‌ترسد که جایگاه اجتماعی‌اش را از دست بدهد و در سناریویی تکراری، به زنی مطرود تبدیل شود. از سوی دیگر، در درون خود نیز احساس گناه دارد که نتوانسته انتظارات جامعه را برآورده کند. این احساس گناه، همراه با نگرانی از آینده دخترش، او را به مبارزه‌ای فرسایشی با سنت‌ها و محیط اطرافش سوق می‌دهد

از منظر آلن دوباتن و اضطراب‌های موقعیتی، نجلا زنی است که به‌شدت تحت فشار اضطراب عشق و پذیرش اجتماعی قرار دارد. او نه‌تنها در پی حفظ جایگاه خود در نظام خانوادگی و قبیله‌ای است، بلکه عمیقاً نگران پذیرش و سرنوشت دخترش نیز هست. به همین دلیل، وقتی خبر شهادت عامر و پس از آن، خواستگاری برهان می‌رسد، نگرانی نجلا دوچندان می‌شود. او به ابتسام هشدار می‌دهد که اگر برهان را نپذیرد، در عشیره شانسی برای ازدواج نخواهد داشت:

خیلی سعادت داشته باشی بشی هووی یکی از عروس‌های عاموت... (فلاح، ۱۳۹٤: ۱٦۰)

خواستگاری برهان، به‌ویژه از آن جهت که او نه از عشیرهٔ عرب است و نه محدود به سنت‌های آن، برای نجلا روزنه‌ای از امید است. او در برهان آینده‌ای را می‌بیند که شاید بتواند ابتسام را از سرنوشت محتوم زنان عشیره نجات دهد. به این ترتیب، نجلا نه‌تنها زنی درگیر اضطراب و محدودیت‌های اجتماعی است، بلکه در برابر آن‌ها مقاومت می‌کند. او نماد زنی است که در دل نظامی مردسالار، با تمام محدودیت‌ها، برای خود و دخترش مسیر متفاوتی می‌جوید.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

٦-۵. محمد درویساوی (گرفتار میان موقعیت و سرنوشت)

مسئلهٔ اصلی مردان نیستند، بلکه هنجارهای اجتماعی مردانه‌اند که در چگونگی ترغیب مردان به فکر و رفتار کردن تأثیر می‌گذارند. (پارساپور و دیگران: ۱۳۹٦، ۳)

www.anjomanfarsi.ir

محمد دریساوی، پدر ابتسام و مدیر مدرسه، مردی تحصیل‌کرده است که به دلیل نداشتن فرزند پسر گرفتار اضطراب موقعیت و فشارهای فرهنگی و سنتی جامعهٔ عشیره‌ای خود است. او از یک‌سو به تحصیل و پیشرفت علمی باور دارد و از سوی دیگر، در جامعه‌ای زندگی می‌کند که ارزش و جایگاه مرد به داشتن پسر گره خورده است. این تعارض، او را در موقعیتی پرتنش قرار می‌دهد. محمد دریساوی برخلاف بسیاری از مردان عشیره، راه‌حل پیشنهادی جامعه برای ازدواج مجدد و داشتن فرزند پسر را در ابتدا نمی‌پذیرد؛ اما در پایان داستان، پس از درگذشت همسرش نجلا، درمی‌یابیم که او درنهایت ازدواج کرده و دارای فرزند پسری شده است. این تصمیم، نشانه‌ای از پذیرش تدریجی سنت‌ها در مقابل فشارهای اجتماعی و نیز گریز از اضطراب سرنوشت و مرگ است، او از این که بدون فرزند پسر بماند و نامش در جامعه عشیره‌ای از بین برود، هراس دارد... محمد درویساوی در برخی موقعیت‌های دیگر نیز با قواعد عشیره مخالفت می‌کند. زمانی که ام ریحان به خواستگاری ابتسام برای عامر می‌آید، محمد دریساوی نگرانی خود را از این وصلت ابراز کرده و می‌گوید:

از کجا بدونم پسرت هم به این وصلت رضاست؟ (فلاح، ۱۳۹٤: ۷۹)

محمد تصریح می‌کند که دخترش را به عموزاده‌هایش نداده است، چراکه این وصلت صرفاً براساس قانون عشیره و نه بر پایهٔ علاقه و اختیار فردی پیشنهاد شده است؛ اما زمانی که ام ریحان از نشانه‌ای از عشق عامر (ساعتی که به ابتسام داده) سخن می‌گوید، محمد دریساوی از موضع خود عقب‌نشینی کرده و رضایت می‌دهد. همچنین وقتی خبر شهادت عامر به خانوادهٔ ابتسام می‌رسد. نجلا با هراس می‌گوید:

ای دختر افتاد سر نگون شد. (فلاح، ۱۳۹٤: ۷۹)

محمد دریساوی که نگرانی نجلا از قضاوت زنان عشیره را درک می‌کند، تلاش دارد او را آرام کند و یادآور می‌شود که باید به فشار روحی وارد بر دخترش توجه داشته باشد. این تضاد در رفتار او، بیانگر کشمکش میان سنت و فردیت است. جایی از زبان نجلا می‌شنویم که با التماس و اصرار، همسرش حاضر شده با ادامهٔ تحصیل دخترش تا دیپلم و امید به دانشگاه رفتنش موافقت کند گویی او بین اطاعت از سنت‌ها و تمایلات مدرن خود در زمینهٔ تحصیل دخترش دچار احساس گناه و محکومیت است. محمد دریساوی در تلاش است تا میان ارزش‌های شخصی‌اش (تحصیل، علم، استقلال فردی) و ارزش‌های جامعه عشیره‌ای تعادل برقرار کند؛ اما درنهایت، به‌نظر می‌رسد که مسیر زندگی او توسط سنت‌ها تعیین می‌شود و این او را به مردی تبدیل می‌کند که خود نیز قربانی نظام اجتماعی است.

از دیدگاه آلن دوباتن و اضطراب‌های موقعیتی، محمد دریساوی بیش از همه تحت‌تأثیر اضطراب موقعیت اجتماعی و پذیرش در جامعه است. او اگرچه تحصیل‌کرده است و به ارزش‌های مدرن گرایش دارد، اما همچنان نگران جایگاه خود در عشیره است. ازدواج مجدد و تولد فرزند پسر، به نوعی سازش با این وضعیت و پذیرش قوانین اجتماعی برای حفظ موقعیت خود در جامعه محسوب می‌شود. محمد دریساوی از جمله افرادی است که در میان سنت و مدرنیته در نوسان است. او تلاش می‌کند تا ارزش‌های جدید را در زندگی خود جای دهد، اما درنهایت، فشارهای اجتماعی و اضطراب‌های موقعیتی او را مجبور به مصالحه می‌کنند. در این میان، او و دخترش ابتسام هردو قربانی شرایطی می‌شوند که فردیت را در برابر سنت‌های عشیره‌ای سرکوب می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۲

۷. بررسی رمان از لحاظ اقلیمی

www.anjomanfarsi.ir

بی‌شک زبان داستان اولین شاخصه‌ای است که به چشم می‌آید و زودتر از هر محتوایی و شکلی، منطقه‌ای را که داستان به آن متعلق است و حوادث داستان در آن واقع می‌شود، افشا می‌کند. انتخاب کلمات، نحو جمله‌ها، ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات خاص آن محیط و نگرش خاص مردم آن منطقه که در زبان متجلی است، به نثر داستان رنگ بومی می‌بخشد. (پارساپور، ۱۳۹۲: ۷۳)

رمان خون‌مردگی در بستری از جنوب ایران، با تأکید بر بوشهر و خوزستان، روایت می‌شود و از لهجهٔ محلی در روایت و گفت‌وگوها بهره می‌گیرد. استفاده از لهجه از سویی به اصالت و باورپذیری روایت کمک می‌کند و از سویی دیگر نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق شخصیت‌ها با جغرافیای خود است. لهجه تنها به کلام مقید نمی‌شود، بلکه بخشی از هویت و جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها را تعیین می‌کند. در بسیاری از موارد، شخصیت‌هایی که لهجهٔ محلی دارند، به سنت‌ها و محدودیت‌های جغرافیایی وابسته و پایبند هستند، درحالی‌که صحبت از رفتن به‌جایی دیگر، نوعی تلاش برای خروج از این چارچوب فرهنگی نیز محسوب می‌شود.

ویژگی محیط زیستی منطقه، نیز از عوامل دیگر اقلیمی‌دانستن رمان است. گرما و خشکسالی بر فضای داستان سایه گسترده است و خود نمادی از سنت‌ها و دشواری‌های زندگی زنان نیز می‌تواند باشد. کمبود آب نه‌تنها یک واقعیت زیست‌محیطی، بلکه

استعاره‌ای از فقر، کمبود فرصت‌ها و عطش به زندگی بهتر است. شخصیت‌هایی مانند ابتسام در چنین فضایی رشد کرده‌اند، جایی که نه‌تنها منابع طبیعی محدود است، بلکه امید به تغییر نیز کم‌رنگ به نظر می‌رسد. نجلا، برای فرار از این وضعیت سفر به‌جایی با شرایط بهتر را آرزو دارد. جملهٔ نجلا که به ابتسام می‌گوید:

که خانم بشی که مردی گیرت بیاد غیر این مردای عرب که ببردت جایی که زمستونش برف بباره. (فلاح، ۱۳۹٤: ۲۷)

در واقع اشاره‌ای به جغرافیایی متفاوت است که می‌تواند رهایی و آزادی را به گمان او برای زنان فراهم کند. در این جغرافیا زنان گاه مانند ابتسام، در ابتدا تسلیم می‌شوند، درحالی‌که برخی دیگر، مانند نجلا، راهی برای فرار از آن جست‌وجو می‌کنند.

باورها و سنت‌های عشیره نیز می‌تواند در همین راستا ارزیابی شود، جایی از داستان نجلا به ابتسام می‌گوید:

پس تو هم فهمیدی که پسر نداشتن عینهو زخمه برای مرد عرب. هردو ساکت شدند، انگار برای دو زن عرب هیچ حرفی برای گفتن نیست، وقتی سایهٔ غم نداشتن پسر و برادر افتاده باشد به زندگی شان. (فلاح، ۱۳۹٤: ۱۲)

موضوع اقلیم و زنان در داستان بسیار پررنگ است. از جمله، ترک تحصیل یا ازدواج در دخترهای کم سن و سال طبق سنن عشیره رایج است:

ببینم امروز کدام یکی از دخترها بالغ شده یا شوهرش دادن که مدرسه‌آمدن حرامش شده باشه. پرونده‌ش بذارم تو گونی باطله‌ها. (فلاح، ۱۳۹٤: ٤۰)

وقتی دختربچه‌ای خطایی می‌کند، سه زن به مدرسه می‌آیند و خود را مادر او معرفی می‌کنند. معلوم می‌شود که هرسه زن، هوو هستند:

عروس اول بیت مرادی‌ها هستم. نمی‌ذارم بابت ای دختره، نوال، ننگ دزدی به اولاد منم بیفته. (فلاح، ۱۳۹٤: ٤۱)

در جایی ناظم دبستان به ابتسام که برای کمک به پدرش به مدرسه می‌رود، می‌گوید:

اینا که اول و آخرش درس بخون نیستن. خیلی طول بکشه چهار سال دیگه شوهرشون دادن. (فلاح،۱۳۹٤» ٤۲)

ریحان مادر عامر قربانی فرهنگ عشیره است. عشیره او را به‌عنوان همسر مناسبی برای لفته نمی‌پذیرد، نهایتا لفته تسلیم فشارهای خانواده می‌شود و ریحان، همسرش را با یک فرزند رها می‌کند و خود به کویت می‌رود. وقتی خبر ازدواج او در کویت به گوش خانواده‌اش می‌رسد، خرسند می‌شوند.

در جایی دیگر، وقتی خبر شهادت عامر می‌رسد و برهان خواستگاری می‌کند، نجلا بدون آن که نظر ابتسام را بپرسد، می‌گوید:

ازاین جا به بعد به بزگر ترت مربوطن. (فلاح، ۱۳۹٤: ٦۷)

رمان خون‌مردگی نه‌تنها یک روایت داستانی، بلکه تصویری زنده از جغرافیا، اقلیم و فرهنگ جنوب ایران است. زبان، سنت‌ها و ویژگی‌های زیست‌محیطی در این داستان به هم تنیده شده‌اند و بر سرنوشت شخصیت‌ها تأثیر مستقیم دارند. اقلیم خشن و کم‌آب، همراه با سنت‌های عشیره‌ای، به‌مثابهٔ چارچوبی محدودکننده عمل می‌کند که ساکنان، به‌ویژه زنان داستان یا باید به آن تن دهند، یا برای رهایی از آن بجنگند. در این میان، شخصیت‌هایی همچون نجلا و ابتسام دو رویکرد متفاوت به این واقعیت ارائه می‌دهند: یکی در تلاش برای فرار و دیگری در مسیر سازش. درنهایت، خون‌مردگی تصویری تلخ و واقع‌گرایانه از تأثیر اقلیم و فرهنگ بر زندگی زنان در این جغرافیا ارائه می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه طبیعت و جامعه، دست در دست هم سرنوشت آن‌ها را رقم می‌زنند.

۸. بررسی نمادها در رمان خون‌مردگی

رمان خون‌مردگی سرشار از نمادهایی است که به عمق مفاهیم اضطراب، سرنوشت و موقعیت شخصیت‌ها می‌افزایند. این نمادها نه‌تنها در پیشبرد داستان نقش دارند، بلکه لایه‌های پنهانی از درگیری‌های ذهنی و اجتماعی شخصیت‌ها را نیز آشکار می‌کنند.

۸-۱. آب؛ حیات، تشنگی و بحران

آب در این رمان، نمادی دوگانه از زندگی و بحران است. تصویر یک لیوان آب روی جلد کتاب می‌تواند به نوعی اشاره به تشنگی شخصیت‌ها برای امید، رهایی یا تغییر باشد. بااین‌حال، در دل این تشنگی، بحران نیز نهفته است. کمبود آب در منطقه، علاوه بر نشان دادن مشکلات محیطی، استعاره‌ای از محرومیت و کمبود فرصت‌هاست. آب در این معنا، نشان‌دهندهٔ نیازهای سرکوب‌شده و آرزوهای ناکام شخصیت‌هاست، به‌ویژه برای زنانی چون نجلا و ابتسام که در تلاش برای بقا و تغییر سرنوشت خود هستند.

۸-۲. برف؛ آرزوی رهایی و تغییر

در مقابل خشکی و گرمای طاقت‌فرسای منطقه، برف نمادی از امید، رهایی و جهانی متفاوت است. نجلا که خود قربانی سنت‌ها و محدودیت‌های عشیره‌ای بوده، به ابتسام می‌گوید که باید جایی برود که برف ببارد. این جمله را می‌توان به‌عنوان تمثیلی از میل به فرار از سرنوشت محتوم، جست‌وجوی عدالت و آزادی و رؤیای جهانی متفاوت تفسیر کرد. برف در اینجا به‌مثابهٔ بهشتی گمشده است که شخصیت‌ها در آرزوی آن هستند، اما دسترسی به آن دشوار یا ناممکن به نظر می‌رسد.

۸-۳. ساعت؛ زمان، تعلیق و سرنوشت مبهم

ساعت در خون‌مردگی نمادی از زمان، سرنوشت و همچنین تعلیق است. وقتی عامر ساعتش را به ابتسام می‌دهد، این عمل را می‌توان چندلایه تفسیر کرد. از یک‌سو، ساعت نشان‌دهنده وابستگی، تعهد یا یادگاری از عامر برای ابتسام است. از سوی دیگر، این حرکت می‌تواند تعلیق عامدانه‌ای باشد؛ عامر که قصد بازگشت ندارد، اما با این هدیه، نوعی امید و انتظار را در دل ابتسام زنده نگه می‌دارد. ساعت به‌عنوان شیئی که گذر زمان را نشان می‌دهد، در اینجا نمایانگر آینده‌ای نامعلوم و بلاتکلیفی ابتسام نیز هست؛ آینده‌ای که در آن او همچنان در انتظار عامر می‌ماند، بی‌آنکه بداند این انتظار بی‌نتیجه خواهد بود.

۸-۴. خون‌مردگی؛ درد پنهان و زخم‌های سرکوب‌شده

نام رمان، خون‌مردگی، خود یک نماد پرقدرت است. خون‌مردگی زخمی داخلی است که در ظاهر شکافته نمی‌شود، اما در زیر پوست لخته‌شده و دردناک است. این مفهوم در رابطه با شخصیت‌های رمان معنادار می‌شود؛ همگی آن‌ها با دردهایی سرکوب‌شده، آرزوهای ناکام و سرنوشته‌ای ناخواسته دست‌وپنجه نرم می‌کنند. نجلا، ابتسام، برهان و حتی عامر، هرکدام به نوعی دچار این خون‌مردگی‌های روحی هستند؛ زخم‌هایی که در ظاهر دیده نمی‌شوند اما تأثیرات عمیق‌شان بر سرنوشت آن‌ها سایه انداخته است.

این نمادها در کنار یکدیگر، نه‌فقط به فهم بهتر اضطراب‌های سه‌گانه در رمان کمک می‌کنند، بلکه رمان را از سطح یک داستان فردی به اثری اجتماعی و فلسفی ارتقا می‌دهند. خون‌مردگی روایتی از تعلیق، آرزوهای سرکوب‌شده و تلاش برای رهایی از سرنوشت محتوم است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی ـ ۱ بهمن ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۹. نتیجه‌گیری

رمان خون‌مردگی را می‌توان از منظر اضطراب‌های سه‌گانهٔ پل تیلیش بررسی کرد، چراکه شخصیت‌های آن به‌طور مداوم با اضطراب سرنوشت، گناه و پوچی درگیرند. این اضطراب‌ها نه‌فقط درونی، بلکه تحت‌تأثیر بافت جغرافیایی، فرهنگی و اجتماعی شخصیت‌ها شکل گرفته‌اند. اضطراب سرنوشت در ترس نجلا از آینده خود و دخترش، در تردیدهای محمد دریساوی نسبت به موقعیتش در جامعهٔ عشیره‌ای و در سرگردانی عامر بین گذشته و آینده به‌وضوح دیده می‌شود. اضطراب گناه در کشمکش‌های اخلاقی برهان و تصمیم‌های عامر آشکار است؛ این اضطراب باعث می‌شود که شخصیت‌ها در موقعیت‌های بحرانی بین اصول خود و شرایط بیرونی دست به انتخاب‌هایی بزنند که پیامدهای آن تا پایان داستان گریبان‌گیرشان است. از سوی دیگر، اضطراب پوچی در سرنوشت ابتسام بیش از همه به چشم می‌خورد؛ او درنهایت درمی‌یابد که عشقی که سال‌ها برای آن انتظار کشیده، چیزی جز یک توهم نبوده است.

در این میان، جنگ نه‌فقط به‌عنوان یک پس‌زمینه تاریخی، بلکه به‌عنوان عاملی که اضطراب‌های سرنوشت، گناه و پوچی را در زندگی شخصیت‌ها تشدید می‌کند، نقشی اساسی دارد. برای برخی، مانند عامر، جنگ سرنوشت را رقم می‌زند، برای برخی، مانند برهان، به آزمونی اخلاقی تبدیل می‌شود و برای ابتسام، به تجربه‌ای که معنای زندگی را برای او دگرگون می‌کند. جنگ مسیر زندگی بسیاری از شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد، ارزش‌های‌شان را به چالش می‌کشد و آن‌ها را در موقعیت‌های دشواری قرار می‌دهد که ناچار به تصمیم‌گیری‌های سخت می‌شوند. این جنگ نه‌تنها در میدان نبرد، بلکه در سرنوشت فردی و جمعی شخصیت‌ها جریان دارد و آنان را به مواجهه با انتخاب‌هایی وادار می‌کند که گاه با باورهای پیشین‌شان در تضاد است.

درنهایت، خون‌مردگی رمانی است که نشان می‌دهد چگونه فرهنگ، سنت، جنگ و ساختارهای اجتماعی، شخصیت‌ها را در موقعیتی قرار می‌دهد که ناچارند میان ارزش‌های فردی و انتظارات بیرونی یکی را برگزینند. برخی، مانند برهان، به‌تدریج به مصالحه با واقعیت روی می‌آورند، برخی، مانند نجلا، با تمام توان مقاومت می‌کنند و برخی، مانند ابتسام، در پایان درمی‌یابند که نبردی که سال‌ها درگیر آن بوده‌اند، شاید از ابتدا مسیری مبهم و ناشناخته بوده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- آقاخانی بیژنی، محمود (۱۳۹۶). «جلوه‌های ترس و اضطراب در رمانزمین سوخته»، ***فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی***. س ۱۰، ش ۳۷، صص ۷-۲۸.
- براون، برنه (۱۴۰۳). ***شجاعانه زیستن***، شقایق نظرزاده، چاپ اول، تهران: دوستان.
- پارساپور، زهرا (۱۳۹۲). ***نقد بوم‌گرا***، اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پارساپور، زهرا و دیگران (۱۳۹۶). «خوانش اکو فمنیستی رمان اندوه جنگ با تکیه بر رابطهٔ فرهنگی و نمادین»، ***پژوهش‌نامهٔ زنان***، ویژه‌نامهٔ فرهنگ، ادب و هنر، شمارهٔ هشتم، صص ۱-۲۱.
- تیلیش، پل (۱۳۸۷). ***شجاعت بودن***، مراد فرهادپور، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- دوباتن، آلن (۱۳۹۷). ***اضطراب موقعیت***، سید حسن رضوی. چاپ چهارم. تهران: ملکان.

- سروش، سارا و دیگران (۱۳۹٤). «بررسی ترس از مرگ در سه قطره خون هدایت و ضداخلاق ژید براساس روش نقد ژیلبر دوران»، ***نقد زبان و ادبیات خارجی***، یازدهم، ش ۱۵، صص ۲۷۵-۲۹۱.
- شاملو، احمد (۱۳۸۵). ***مجموعه آثار***، چاپ هفتم، تهران: انتشارات نگاه، تهران.
- کریمی‌نیا، مرتضی (۱٤۰۱). «جلوهٔ اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها براساس آراء پل تیلیش»، ***مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه***، هشتم، ش ۲، صص ٦٦-۷۷.
- کیرکگور، س.رم (۱٤۰۱). ***مفهوم اضطراب***، صالح نجفی، اول، تهران: مرکز.
- گرجی، مصطفی (۱۳۹۹). «بررسی و تحلیل رمان رهش با توجه به دیدگاه آلن دوباتن (اضطراب موقعیت)»، ***ادبیات پارسی معاصر***، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۲، صص ۳۲۹-۳۵۳.
- گرجی، مصطفی (۱۳۸۸). «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آرا پل تیلیش»، ***فصلنامهٔ نقد ادبی***، دورهٔ ۲، ش ٦، صص ۱۸۵-۱۹۸.
- گرجی، مصطفی (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی داستان‌های بن‌بست و سمفونی مردگان با تأکید بر مسئله اضطراب مرگ (برادرکشی)»، فصلنامه علمی- پژوهشی ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، تابستان، ش ۲۱، صص ۲۰۷-۲۲۳.
- لوفان بومر، فرانکلین (۱۳۸۵). ***جریان‌های بزرگ در تاریخ اندیشهٔ غربی***، ترجمهٔ حسین بشیریه، سوم، تهران: انتشارات باز.
- فلاح، الهام (۱۳۹٤). خون‌مردگی، اول، تهران: چشمه.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل ساختار ناخودآگاه با تکیه بر مفهوم دیگری در غمنامهٔ رستم و سهراب

فرزانه کوچک‌پور
کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
farzanekoochakpour@semnan.ac.ir
راضیه براتی دهسرخی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
rbaratis631@gmail.com

چکیده

در این پژوهش، با تکیه بر نظریهٔ روانکاوی لکان، کوشیدیم تا پرده از لایه‌های پنهان ناخودآگاه شخصیت‌های رستم و سهراب برگرفته و منظومه‌ای از تراژدی، زبان و روان را در متن شاهنامهٔ فردوسی بازخوانی کنیم. لکان، روانپزشک و اندیشمند فرانسوی، با آمیختن مفاهیم روانکاوانه با اندیشه‌های فلسفی، زبانی و انسان شناختی، چشم‌اندازی نو در تحلیل روان انسان و آثار ادبی گشود. نظریهٔ او که بازخوانی‌ای نو از آموزه‌های فروید در بستر زبان‌شناسی و فلسفه است، بر سه ساحت بنیادین روان انسان استوار است: امر خیالی، امر نمادین و امر واقع. در این پژوهش پس از بررسی مفهوم این سه ساحت در نظریهٔ لکان کوشیده‌ایم با تکیه بر آن و با نگاهی تحلیلی به زبان و کنش شخصیت‌ها روایت تراژیک رستم و سهراب را واکاوی کنیم؛ روایتی که در لایه‌های پنهان خود بازتابی از گسست‌ها، نبودها و میل‌های سرکوب شده‌ای است که تنها در پرتو روان‌کاوی لکانی رخ می‌نماید. این مطالعه برآن است تا میزان کارآمدی رویکرد لکانی را در فهم روان فردی و جمعی درمتون کلاسیک فارسی به‌ویژه شاهنامه به بوته بررسی بگذارد.

واژگان کلیدی: شاهنامه فردوسی، ژاک لکان، رستم و سهراب، دیگری

یازدهمین همایش پژوهشی زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

با آنکه فروید[۱]، پدر روانکاوی، به خوانش آثار شاعران و نویسندگان از جمله داستان‌های وهم‌آمیز و فراواقع‌گرا، روی آورده بود، در نقد ادبی روزگار ما، نقد روانکاوانه، آماج نقد شدید مخالفان نیرومند نظریه‌پردازانی چون فروید، لکان[۲] و دیگران قرار گرفته است؛ درحالی‌که بررسی متون ادبی از دیدگاه روانکاوانه، موجب درک و فهم بهتر متون و تحلیل دقیق‌تر شخصیت‌های خلق‌شده می‌شود.

۱. سیگموند فروید (آلمانی: Sigmund Freud, ۱۸۵۶ -۱۹۳۹) عصب‌شناس اتریشی و بنیان‌گذار دانش روانکاوی، روشی بالینی برای ارزیابی و درمان آسیب‌های روانی، بود.
۲. ژاک ماری امیل لکان (به فرانسوی: Jacques Marie Émile Lacan)؛ (۱۹۰۱ -۱۹۸۱) روان‌پزشک و روان‌کاو برجسته فرانسوی بود که نخستین بار برای نگره «بازگشت به فروید» و نگاشته‌ای مشهور شد که در آن ناهشیار را همانند زبان ساختاربندی شده نامید. لکان از تأثیرگذاران بر فلسفه در فرانسه بوده‌است. به جز زیگموند فروید، او از زبان‌شناسی ساختارگرای فردینان دو سوسور و قوم‌شناسی ساختاری کلود لوی-استروس نیز تأثیر پذیرفت.

به‌گونه‌ای آرای لکان با استفاده از رهیافت‌های فلسفی هگل[۱] و زبان‌شناسی سوسور[۲] بازگشتی به آرای فروید دارد و به نظریه‌ای جدید برای روانکاوی انسان تبدیل شد. آرا و نظرات او متأثر از فروید و زبان‌شناسی ساختارگرای فردینان دو سوسور، قوم شناسی ساختاری کلود لوی ـ استروس[۳] و هگل است. او معتقد است که ساختار ضمیر ناخودآگاه انسان مانند ساختار زبان عمل می‌کند. از نظر او زبان متشکل از دالّ و مدلول‌ها است که برهم تأثیر می‌گذارند. زبان صرفاً کلام نوشتاری یا گفتاری نیست؛ بلکه هرگونه سیستم دلالت که بر مبنای رابطهٔ قراردادی استوار باشد زبان است و ناخودآگاه انسان به دلیل داشتن ویژگی دلالت ساختاری، زبانی دارد و مانند زبان رمزگشایی و رمزگذاری می‌کند. او معتقد است ناخودآگاه هیچ‌گونه هویتی از خود ندارد و از تأثیر نظم نمادین بر سوژه به‌وجود می‌آید. از نظر او شکاف بین دال و مدلول در مرحله‌ای به نام مرحله آیینه‌ای کودک ایجاد شده و عوامل و احساسات منفی از آنجا شکل می‌گیرد و آثار برجای‌مانده از این مرحله بر ذهن انسان که لکان از آن به سوژه (Subject) یاد می‌کند تا آخر عمر تأثیرگذار است.

لکان در رسالهٔ معروف خود با ایده بازگشت به فروید، ناخودآگاه را به‌صورت یک زبان ساختار بندی شده و دارای قواعد و دستور معرفی کرد. او نظریه خود را بر پایه زبان‌شناسی فردینان دوسوسور و قوم شناسی کلود لویی استروس بنا نهاد (موللی،۱۳۸٤:۱٦۹). از این منظر که سوسور زبان را به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای متشکل از دالّ و مدلول تعریف کرده که در این تعریف منظور از دال صورت لفظی و مدلول مفهوم است. او تأکید می‌کند که معنای واژگان نه به‌طور ذاتی، بلکه از طریق روابط تفاوتی میان نشانه‌ها در نظام زبانی شکل می‌گیرد که این رویکرد او با دیدگاه روانکاوی فروید دربارهٔ ناخودآگاه همخوانی دارد. ناخودآگاه نیز ساختاری مشابه آن داشته و براساس تداعی روابط میان نشانه‌ها عمل می‌کند. از نظر سوسور زبان ساختاری اجتماعی است و افراد آن را ناآگاهانه می‌آموزند و به‌کار می‌برند. این موضوع نشان دهنده آن است که بخش بزرگی از فرایندهای زبانی در سطح ناخودآگاه انسان رخ می‌دهد. سوسور را باید از نو دستوریانی دانست که درزمینهٔ مسائل آوایی زبان به نتایج بزرگی رسیده‌است. از نظر وی، کار اساسی زبان‌شناسی پیش از هر چیز، بررسی شناخت ماهیت خود زبان به‌عنوان سوژه مورد مطالعه است؛ زیرا زبان انسان پدیده‌ای به غایت پیچیده و نامتجانس است که حتی یک عمل گفتاری ساده می‌تواند دنیایی از راز و رمزهای سر به مهر را با خود حمل نماید. او معتقد است انسان در نظام زبانی به وجود می‌آید. لکان نیز ضمن صحّه گذاردن بر این عقیده سوسور، معتقد است که این زبان و قوانین حاکم بر آن است که بر انسان مسلط است، نه زبان بر زبان؛ این انسان است که محدود و محصور در زبان است و راه برون شد از آن را نیز ندارد. هرچند از طریق همین زبان است که انسان وارد نظام نمادین می‌شود و برای رسیدن به کمال نیز از این مرحله ناگزیر است (مهری، ۱۳۹٤: ۱٤۷).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

۱ . گئورگ ویلهلم فریدریش هگل (تلفظ آلمانی: [ˈgeːɔɡK ˈvɪlhɛlm ˈfʁiːDʁɪç ˈheːg l]) فیلسوف بزرگ آلمانی و یکی از پدیدآورندگان ایدئالیسم آلمانی بود. هگل با فلسفه‌اش ملزومات ایدئالیسم مطلق که با نام اصالت تصور مطلق نیز شناخته می‌شود ایجاد کرد. تاریخ‌گرایی و ایدئالیسم او انقلاب عظیمی در فلسفهٔ اروپا به وجود آورد.

۲. فردینان دو سوسور (به انگلیسی: Ferdinand De Saussure) (۱۸۵۷ در ژنو-۱۹۱۳) زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی بود. او که پژوهش‌های خود را به دو زبان فرانسه و آلمانی انجام می‌داد با نگرش به ساختار زبان به‌عنوان اصل بنیادین در زبان‌شناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومیِ نشانه‌شناسی دانست. سوسور از بنیانگذاران زبان‌شناسی قرن بیستم و یکی از بنیانگذاران (به همراه چارلز سندرز پرس) نشانه‌شناسی به‌شمار می‌رود.

۳. کلود لوی استروس (به فرانسوی: Claude Lé vi-Strauss) (۱۹۰۸ـ۲۰۰۹) قوم‌شناس و انسان‌شناس فرانسوی و از نظریه‌پردازان انسان‌شناسی مدرن بود که در تمامی حوزه‌های کلیدی آن نظریه های ارائه کرده بود. نام وی با ساختارگرایی عجین شده است.

به نظر لکان هویّت و روابط اجتماعی انسان تحت‌تأثیر سه نظم (نظم خیالی، نظم نمادین، نظم واقعی) قرار دارد و ریشه بسیاری از مشکلات روانی را می‌توان در تعامل میان این نظم‌ها جست‌وجو کرد. برای درک از بنیان اندیشه لکان باید به شرح او دربارهٔ رشد روانی سوژه پرداخت. نظریه لکان دربارهٔ رشد روانی سوژه مبتنی برآراء فروید است. لکان زبان را در این رشد و تکوین ضمیر آگاه و درک خویشتن واحد بسیار مؤثر می‌داند. رشد مورد نظر لکان نیل انسان به یک نفس وحدت یافته و عاری از نقص روانی است که لکان آن را با اصطلاحات خاص خود شامل امر خیالی، مرحله آیینه، مرحله نمادین، فقدان ابژه دیگری، دیگری کوچک و امر واقع بیان می‌کند (ژیژک، ۱۳۸۵: ۳۷).

۱ - ۲. پرسش‌های پژوهش

۱. نظریهٔ اصلی لکان و منظور او از مفهوم «دیگری» چیست؟

۲. آیا اِعمال نظریهٔ لکان در شاهنامه، می‌تواند دیدگاهی جدید دربارهٔ این اثر ادبی فاخر ایجاد کند؟

۱ - ۳. روش تحقیق

این تحقیق توصیفی به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با استفاده از روش و موازین نظریه لکان (با تأکید بر مفهوم دیگری) انجام شده است.

۱ - ٤. پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که درزمینهٔ نقد روانشناختی داستان‌های شاهنامه انجام گرفته از این قرار است:

تحلیل اسطوره قهرمان در داستان فریدون و ضحاک (۱۳۸۱) محمدرضا امینی، تحلیل داستان سیاوش برپایه نظریه یونگ (۱۳۸٦) ابراهیم اقبالی، شخصیت ضد اجتماعی افراسیاب در شاهنامه (۱۳۹۲) جلیل تجلیل و دیگران، شخصیت مرزی سودابه در شاهنامه فردوسی (۱۳۹۲) داوودنیا و دیگران، روانشناسی جنگ در شاهنامه (۱۳۹۳) خیرالله محمودی، روانشناسی شخصیت کاووس در شاهنامه (۱۳۹۳) فاطه کلاهچیان و لیلا پناهی.

مقاله‌ای نیز از فاطمه حیدری و میثم فرد، با عوان خوانشی لکانی از غمنامه رستم و اسفندیار (۱۳۹٤)، پیش از این منتشر شده است؛ ولی در هیچ‌یک از مقالات و آثار مزبور، داستان رستم و سهراب مورد تحلیل و بررسی قرار نگرفته‌است.

۲. چارچوب نظری

بنیان نظری این پژوهش، همچنان که گفتیم نظریه «دیگری» لکان است. پس در گام اول این نظریه را معرفی، سپس نحوه کاربرد آن را در نقد وتحلیل آثار ادبی تبیین می‌کنیم.

۲ - ۱. روانکاوی نوفرویدی

روانکاوی نوفرویدی به مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها و نظریه‌هایی اطلاق می‌شود که با الهام از بنیان‌گذاری‌های ابتدایی زیگموند فروید، درصدد بازنگری، گسترش و اصلاح برخی مفاهیم بنیادین برآمده است. این جریان فکری هرچند ریشه در روان کاوی کلاسیک دارد، اما با فاصله‌گیری از برخی عناصر تثبیت شده نظریه فروید، برابعاد اجتماعی، فرهنگی و تحول شخصیت در بستر

زندگی تأکید بیشتری می‌نماید. نوفرویدی‌ها در تلاش برای تلطیف نگرش غریزه محور فرویدی، به جنبه‌های بین فردی، تاریخی و زبانی روان انسان توجه نشان می‌دهند. در این میان ژاک لکان به‌عنوان یکی از چهره‌های برجسته و تأثیرگذار این جریان خوانشی بدیع و ساختارگرایانه از روان کاوی ارائه می‌دهد. او با بازخوانی انتقادی فروید از منظر زبان‌شناسی، فلسفه و ساختارهای نمادین، روان کاوی را از چارچوب صرفا زیستی بیرون کشیده و به عرصه‌های گسترده‌تری از معنا، سوژگی و دیگری وارد می‌سازد. لکان در عین وفاداری به برخی اصول فرویدی، دستگاه مفهومی پیچیده‌ای را بنا می‌نهد که واجد ظرفیت‌های فراوان برای تحلیل متون ادبی، گفتمان‌های فرهنگی و مناسبات قدرت در زیست جهان مدرن است.

۲ - ۲. ژاک لکان

ژاک لکان (۱۹۸۱_۱۹۰۱)، روانکاو نو فرویدی فرانسه، از جمله اندیشمندانی است که آرای وی به‌ویژه دربارهٔ روانکاوی مورد توجه واقع شده است. در طول تاریخ اندیشه بشر، نظریه‌های اخلاق به اعتبار هنجارمندی به اخلاق غایت‌گرا و اخلاق وظیفه‌گرا تقسیم‌بندی شده‌اند. ذیل هرکدام از این دو دسته، دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ اخلاق در مکتب‌های گوناگون فکری بشر بروز یافته است. ژاک لکان در تبیین و ارائه آموزه‌های روانکاوانه خود از اصطلاحات فلسفی، مانند دیگری استفاده کرده و در مفصل بندی مقوله اخلاق به اندیشه کانت با ساد توجه داشته‌است. در نگرش لکان، اخلاق نه در سطح خودآگاه، بلکه در سطح ناخودآگاه سنجیده و ارزیابی می‌شود (طایفی، شالچیان ناظر،۱۴۰۲:۴۷). ناخودآگاه جمعی یا به عبارتی ناهوشیار جمعی شامل مجموع‌های از تجارب نسل‌های گذشته است که بخشی از میراث انسان و حلقه زنجیری ست که ذهنیت افراد یک جامعه را به هم متصل می‌نماید و نمادهایی را در ذهن متبادر می‌نماید که برای اکثر افراد جامعه با فرهنگ مشترک قابل درک است. ناخودآگاه بخشی از ذهن انسان است که زبان نمادهاست. با ما صریح سخن می‌گوید و زبان رمز و راز است. ناخودآگاه به زبان رؤیا و اسطوره با ما سخن می‌گوید. یونگ رؤیای جمعی یک ملت را اسطوره می‌نامد که در طی تاریخ، اقوام و ملل آن را دیده و به زبان داستان و نماد بازگو کرده‌اند. در حقیقت ناخودآگاه جمعی همان عاملی است که نمادهای جمعی را پدید می‌آورد. از سوی دیگر در گستره فرهنگ نمادهای جمعی، ژرف ترین لایه‌های ناخودآگاه را آشکار می‌سازند. این نمادها کالبدهایی را تشکیل می‌دهند که کهن‌ترین نمونه‌ها در نهادشان شکل می‌گیرد و پدیدار می‌شود (پروین و جان،۱۳۸۱:۱۱۴).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۳. سوژه و ابژهٔ لکان

به‌طورکلی سوژه و ابژه از مفاهیم بنیادین درحوزه فلسفه، پدیدار شناسی، فلسفه ذهن و شناخت شناسی است. سوژه فاعل آگاه یا آگاهنده است یعنی موجودی که تجربه یا درک می‌کند. ابژه به چیزی گفته می‌شود که سوژه آن را مورد شناخت، ادراک یا توجه قرار می‌دهد. از این رو مفهوم مرکزی اندیشه‌های لکان، سوژه است که آن را موقعیتی در نسبت با دیگری می‌داند. دیگری طیفی از پدیده‌های غیر شخصی از قبیل زبان، قانون، احکام و امیال دیگران را در بر می‌گیرد که رکن اساسی در شکل گیری سوژه به‌شمار می‌رود. لکان سوژه را فراتر از اگو تعریف می‌کند (استاورا کاکیس، ۱۳۹۲: ۳۸).

از نگاه لکان سوژه به‌طور پیوسته درحال هویت‌یابی است. به‌گونه‌ای که امر سابژکتیو با بهره گیری از نگرش‌های تفسیری برای انسداد موقتی معنا، هویت خود را دائماً در معرض تفسیر و باز تفسیر قرار می‌دهد. از این رو چنین روشی منجر به گشوده شدن امکان‌هایی دائم برای نقش آفرینی مؤثر هویت‌هایی در حاشیه می‌شود. به نحوی که آنان از طریق این امکان نوشوندگی می‌توانند

دیدگاه‌های خود را در عرصه سیاسی و اجتماعی مطرح کرده، در صورت کسب توجه و اقبال افکار عمومی به قدرت دست یابند (زنگنه،۱۴۰۲:۲۵).

از نظر لکان ناخودآگاه عرصه ظهور و ابراز میل دیگریست. از آنجایی که دیدگاه‌ها و امیال دیگران از طریق کلام در ما جریان می‌یابد، گفتمان دیگری در ناخودآگاه ذخیره شده و چنان می‌نماید که این گفتمان در ما از نوعی استقلال برخوردار است (Lacan.۱۹۷۷:۱۴۹)

بنابراین دو جریان است که سوژه لکانی را می‌سازد: اولی مربوط به فرایند بیگانه‌شدگی از طریق زبان است و دومی مربوط به جداسازی میل؛ اما لکان لحظه دقیق ظاهر شدن سوژه را تعیین نمی‌کند، زیرا سوژه هرگز به معنای دقیق کلمه ظاهر نمی‌شود. سوژه در روانکاوی لکانی ثبات و استمرار ندارد. لکان همواره از سوژه به‌عنوان چیزی که درحال رسیدن است یا تازه رسیده یاد می‌کند؛ مانند همیشه بسیار زود یا بسیار دیر. لحظه‌ای در زمان وجود ندارد که سوژه سرانجام به شکل موجودی پایدار و کامل ظاهر شود. سوژه به‌جای این که در لحظه خاصی از زمان ظاهر شود، تنها به‌طور گذرا از طریق فرایند پیوسته سوژه‌سازی بیگانه‌شدگی و جداسازی ظاهر می‌شود (هومر،۱۳۸۸:۵۴).

۲-۴. مرحلهٔ خیالی

از نظر لکان این مرحله از همان روزهای نخستین کودکی آغاز می‌شود و کودک هرچند از اعضای خود درکی پاره پاره و گسسته دارد. به‌طورکلی از خود، به‌عنوان موجودی مستقل که دارای هویت باشد تصوری ندارد و پیوسته خود را با مادر و محیط اطراف، متحد و یکپارچه می‌پندارد (پاینده،۱۳۸۸:۲۹). این مرحله ارتباط زیادی با مرحلهٔ آینه‌ای دارد که در آن کودک برای اولین بار تصویر خود را در آینه تشخیص می‌دهد و یک «من» خیالی شکل می‌گیرد.

کودک در مرحلهٔ آینه‌ای به کشف تصویر خود نائل می‌گردد. تکوین آن را میان سنین شش ماهگی تا هجده ماهگی مشخص کرده‌اند و تکامل آن را تا حدود سه سالگی. ابتدا کودک با حرکات، اطوار و حالت‌هایی که به خود می‌گیرد نشان می‌دهد که چگونه ناگهان به تشخیص تصویر خود در آینه نائل آمده است. سپس با شعف و شادی به پایکوبی پرداخته در احساسی سرشار از پیروزی غرق می‌شود.

مشاهدات حاکی از آن‌اند که این احساس نزد حیوانی چون شامپانزه ناموجود است، درحالی‌که این حیوان نیز چون طفل آدمی به تشخیص تصویر خود در آینه نائل می‌آید (موللی،۱۳۹۵:۱۵۱).

کودک برای اولین بار قادر به شناسایی تصویر خویش در آینه می‌شود و کالبد خود را برای نخستین مرتبه به‌صورت یک کل ملاحظه می‌کند. با برانداز کردن هیئت خود در آینه بادی به غبغب انداخته حالتی متفاخر به خود می‌گیرد. این حالت او را به این توهم می‌اندازد که بر عسرت و درماندگی خود فائق آمده و همه‌چیز را تحت تسلط و کنترل قرار داده است. لذا کودک در احساس فریبی بیش نیست چراکه بر انکار واقعیت متکی است. رویت هیئت کلی کودک همواره پوششی است بر پراکندگی و انفصال موجود در رانش‌های او (موللی، ۱۳۹۵:۱۵۲).

مطالعات الزا کهلر حاکی از این است که تصویر کودک در آینه تصویری است که برای نخستین بار شکلی هماهنگ برای او حاصل آورد. کودک تا این زمان کالبد خود را به‌صورت ناهماهنگ و کارگزاری‌های آن را به‌طور منفصل و پراکنده در می‌یافته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ولی عجالتا برای نخستین بار قادر به اخذ شکل کلی و منظم از بدن و کالبد خود می‌گردد. اخذ یک چنین تصویری کلی و هماهنگ القاء کننده احساس تسلط در نزد کودک است ولی این احساس تسلط با واقعیت تناقض دارد چراکه تمامی وجود طفل در این سنین در اتکا و وابستگی دیگران خلاصه می‌شود (موللی، ۱۵۲:۱۳۹۵).

تشکیل حیث خیالی منوط به دسترسی آدمی است به تصویر و نقش حاصل از کالبد خود. شناسایی این تصویر طی فرایندی صورت می‌گیرد که لکان آن را مرحله آینه می‌خواند. کارگزاری من نفسانی که آن را من متفاخر نیز می‌توان نامید، در مستور ساختن ذات اصلی و حقیقی آدمی یعنی ساخت رمز و اشارت است. صورت خیالی به‌عنوان استتار حقیقت و گریز از آن به حساب می‌آید. ژک لکان در عین تأکید بر رابطه مستقیم حیث خیالی و ساحت رمز و اشارت همواره آن‌ها را در تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد تا نشان دهد که اصرار بر حیث خیالی چیزی جز انحراف و گمگشتگی از ذات اشارت پرور انسان نیست. (موللی،۱۳۹۵: ۱۵۰/۱۴۹).

۲ ـ ۵. مرحلهٔ آینه‌ای

مرحلهٔ آینه‌ای بیانگر آن است که (من نفسانی) درکودک از رهگذر بازشناسی تصویر خویش در آینه شکل می‌گیرد؛ فرایندی که در فاصله شش تا هجده ماهگی تکوین یافته و به پیدایش نخستین نمودهای هویت می‌انجامد، همان ساحتی از روان که فروید از آن با عنوان (من) یادکرده است. لکان ماهیت تصویر را در فسوس و جذابیت آن می‌داند. برای او تصویر سرابی است که با فریبندگی خود فرد را به نوعی انقیاد می‌کشاند و او را اسیر و مجذوب می‌گرداند. ناگفته پیداست که این فریبندگی امری بی‌اساس و نافرجام است و حکم حبابی را دارد که در عین درخشانی فاقد هر گونه تقومی است. تکوین من نفسانی در طی مرحله آینه صورت می‌گیرد و هم از این روست که در عرف لکان عامل اصلی غفلت آدمی بوده و نمی‌توان آن را با قوه فاهمه یکسان دانست (موللی،۱۵۱:۱۳۹۵). نوزاد پیشا ادیپی از نظر لکان، در ساحت خیالی زندگی می‌کند. در این مرحله که کودک هنوز قادر به سخن گفتن نیست، در معرض خیالات، فانتزی‌ها، انواع سائق‌ها (غرایز) و بدون درکی از محدودیت‌ها و کران مندی‌ها قرار دارد. در مرحله امر خیالی که مرحلهٔ آینه‌ای نامیده شده، ما با تصویر آینه از جهان_که شناختی تحریف شده از جهان است_رو به روییم؛ شناختی که بنیان هویت ما را شکل می‌دهد (ابوالقاسمی، ۱۳۸٤: ۱۸۲).

نکته مهم دیگر نتیجه‌گیری است که لکان از این مرحله می‌کند؛ او توضیح می‌دهد که در این مرحله یک همانند سازی شکل می‌گیرد که در آن کودک در توهم همیشگی و رؤیا، خود را با تصویر آینه‌ای یکی می‌داند و دچار این فریب می‌شود که یک من آرمانی وجود دارد (اونز، ۱۳۸۷: ٤٤٤).

امر دیگری که در این مرحله اتفاق می‌افتد، نارسیسیسم نامیده می‌شود. لکان این اسم را از اسطوره نارسیس گرفته است که در آن مرد جوان شیفته تصویر خود در آب می‌شود. لکان معتقد است این همانندسازی اگر از مرزهای عادی خودش خارج شود می‌تواند مرگبار باشد (اونز،۱۳۸۷: ٤٧٠/٤٧١)؛ زیرا سبب می‌شود انسان همواره در تمنای یک ایده آل و کمال مطلوب به سر برد (احمدی، ۳:۱۳۸۷).

۲ ـ ٦. امر نمادین

نظم دومی که لکان از آن صحبت می‌کند نظم نمادین نام دارد. این نظم با ورود به زبان و قوانین اجتماعی مرتبط است. کودک از طریق زبان و فرهنگ، وارد جهانی شده که توسط ساختارهای زبانی و نشانه‌ای کنترل می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

از نظر لکان زبان تعریفی مانند آنچه فردینان دو سوسور ارائه می‌دهد دارد (موللی،۱۳۸٤:۱٦۹). از نظر سوسور زبان نظامی از نشانه‌هاست (کالر، ۱۳۹۰: ۱۸).

سوسور معتقد است که مفهوم مانند مدلول است و زبان یا نشانه‌ای که برای بیان آن استفاده می‌کنیم دال نام دارد. تفاوت سوسور و لکان در این است که سوسور معتقد است مدلول همیشه بر دال مقدم است و دال می‌تواند مفهوم و منظور گوینده را بیان کند. درحالی‌که لکان باور دارد که به دلیل وجود بار میان دال و مدلول، دال‌ها همواره بر روی مدلول درحال سر خوردن هستند و نمی‌توانند بر روی یک مدلول خاص ساکن شوند؛ بنابراین یک دال در یک زنجیره دلالتی همواره بر دال دیگر اشاره می‌کند و منظور گوینده را به تعویق می‌اندازد (هومر،۱۳۸۸:٦۱/٦۲). هر شکلی از بیان در نظم نمادین برای سوژه دیگری محسوب می‌شود؛ زیرا که خارج از سوژه است و در اختیار دیگری است (احمدزاده، ۱۳۸۵:۱۱).

در این مرحله دیگری بزرگ که شامل قانون و زبان و جامعه است فرد را در بر می‌گیرد. این نظم به سوژه انسانی امکان می‌دهد که در جامعه جایگاهی پیدا کند اما هم‌زمان موجب از دست رفتن یکپارچگی و تجربه سرکوب خواسته‌های نخستین می‌شود. توهم‌های مرحله خیالی با گام نهادن در مرحل‌های که لکان آن را «مرحله نمادین» یا «نظام نمادین» می‌خواند، به پایان می‌رسد.

باید یادآور شد که لکان در تدوین این مرحله، از آرای سه اندیشمند برجسته، یعنی لویی استروس (۱۹۰۸)، فردینان دو سوسور (۱۹۱۳) و یاکوبسن (۱۹۸۲) متاثر بوده است (مهری،۱۳۹٤:۱٤٥).

۲-۷. امر واقع

امر واقع در مکتب لکانی، مرحله تکامل یافته‌ای است که انسان در سایه آن قادر است پدیده‌های عینی را آن‌گونه که در عالم خارج عارض می‌شود، مورد داوری و حکم قرار دهد اما پیش زمینه چنین برخوردی با واقعیت مستلزم گذار از مرحله خیال به مرحله نمادین و سپس دریافت واقعیت است. این نظریه قابل قیاس با دیدگاه ژان پیاژه دربارهٔ سیر رشد اندیشه و شخصیت کودک است. به نظر لکان رشد ذهنی از مرحله خیال آغاز شده و سرانجام به حوزه واقعیت منجر می‌شود. آنچه از میان واقعیت و خیال پیوند برقرار می‌سازد، گستره نمادین است. در واقع ما نمی‌توانیم گستره واقعیت را جدای از گستره خیال و گستره نماد بررسی کنیم. چراکه این سه در یک رابطه سازواره با یکدیگرند.

بر این بنیاد بحث از این سه حوزه به‌صورت مستقل اصلا قابل توجیه نیست (ضیمران، ۱۳۷۸: ۸۵). کودک در مرحله‌ای که هنوز تمایزی میان خود و مادر قائل نشده در این مرحله قرار دارد. کودکی که هنوز دچار این جدایی نشده و تنها نیازهای ارضا شدگی دارد و تمایزی هم میان خود و آنچه نیازهایش را برآورده می‌کند نمی‌گذارد، به گفته لکان در قلمرو واقعی است. قلمرو واقعی، مرکزی (ذهنی) است که این وحدت اولیه در آن قرار دارد؛ به این دلیل، هیچ غیبت یا فقدان یا نبودی در آن قرار ندارد (کلیگز،۱۳۸۸:۱۱٦).

۲-۸. دیگری

از مهم‌ترین مفاهیم نظریه‌ها روانکاوی لکان مفهوم (دیگری) است که در نظریه ساحت‌های سه‌گانه یا نظم‌های بنیادین او تأثیر بسزایی دارد. فروید ناخودآگاه را (صحنه‌ای دیگر) نامید؛ قلمرو تغییر ناپذیر میل بشر. لکان ناخودآگاه را به سادگی (کلام دیگری بزرگ) می‌نامد. (هومر،۱۳۸۸:۹۹).

از نظر لکان، اساساً سوژه به معنای واحد وجود ندارد و حیات و ماهیتش وابسته به دیگری است. ابژه محوری در ابعاد مختلف تئوری لکان خود را نشان می‌دهد. در شکل گیری سوژه، در ورود او به زبان نمادین، در بحث میل که دیگری هم علت و هم غایت سوژه است در یک کلام، سوژه بدون دیگری معنا ندارد (احمدی،۱۳۸٦:۹٦). لکان معتقد است که هگل با بینش عظیم خود نشان داد که چگونه هر انسانی در وجود دیگری است (لکان، ۱۹۸۷:۷۲).

ما گرفتار دیالکتیک متقابل و کاهش ناپذیر بیگانه‌شدگی هستیم. از نظر لکان، دو لحظه بیگانه‌شدگی وجود دارد: اول، از طریق آینه‌ای و شکل گیری اگو و دوم از طریق زبان و ساخته شدن سوژه (هومر،۱۳۸۸:۲۲). کودک برای وارد شدن به جهان اجتماعی و زبانی، باید از طریق دیگری عمل کند. قانون پدر به‌عنوان نماینده دیگری بزرگ، کودک را از پیوند خیالی اولیه با مادر جدا می‌کند و او را وارد نظم نمادین می‌سازد. دیگری از مفاهیمی است که ابتدا از زبان فروید مطرح شد و سپس لکان باز تعریفی نو از آن ارئه داد.

در مرحله آیینگی دیده شد که وجود مادر (به‌عنوان آیینه) باعث توهمی خیالی برای کودک و ساخته شدن الگوی سوژه و هویتش شد. هرچند این هویت توهمی بیش نیست اما مادر برای کودک حکم دیگری‌ای دارد که هویت کودک بدان وابسته است؛ بنابراین بنیاد دیگری بر میلی استوار است که کودک برای هویت یابی دارد.

در مرحله بعد یعنی مرحله نمادین، این نام پدر و به‌طورکلی نظام نمادین و زبان است که جای گزین نام مادر می‌شود و لکان آن را دیگری بزرگ می‌گوید (مهری،۱۳۹٤:۱٤۸).

دیگری بزرگ نماد ساختار زبان، قانون، فرهنگ و نظم اجتماعی است که فرد را احاطه کرده و به او معنا می‌دهد. این دیگری نظم نمادین است جهانی که از طریق زبان، قوانین اجتماعی، نهاد، دین، اخلاق و... تعریف می‌شود. آنچه روانکاوی به ما می‌آموزد این است که امیال ما به طرز تفکیک ناپذیری مبتنی بر امیال دیگران است. در وهله نخست، این‌ها امیال والدین ماست، زیرا آن‌ها تمام امیدها و آرزوهایشان دربارهٔ زندگی پررونق و پربار را به کودک تازه متولد شده می‌بندند. همچنین آن‌ها تمام رؤیاها و آرزوهای برآورده نشده خود را در کودکشان نیرو گذاری می‌کنند. این امیال و آرزوها ناخودآگاه از طریق زبان _از طریق کلام یا گفتار_در ما جریان می‌یابد؛ بنابراین، میل همواره از طریق زبان شکل می‌گیرد و پی‌ریزی می‌شود. ما تنها با استفاده از زبان قادر به بیان میلمان هستیم و زبان را باید از طریق دیگران بیاموزیم. از نظر لکان، همان‌طور که ناخودآگاه بدون زبان وجود ندارد، از طریق زبان است که میل پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد؛ بنابراین، میل ناخودآگاه در رابطه با دیگری بزرگ_نظام نمادین_ پدیدار می‌شود. ناخودآگاه تا آنجا که ما ملزم به بیان می‌لمان از طریق زبان و امیال دیگران هستیم، کلام دیگری بزرگ است (هومر،۱۳۸۸:۵۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۲ـ۹. حس فقدان و دیگری کوچک

اساساً ذهن انسان بر مبنای فقدانی بنیادین سازمان یافته است. این فقدان، نه یک نقص یا خلأ ساده، بلکه یک شرط ضروری برای امکان میل است. تمایل، تمایل دیگری است (لکان،۱۳۷۹:۱۵۸). انسان هیچ‌گاه با خود، دیگری، زبان یا جهان در وحدتی کامل قرار ندارد و این ناتمامی و فقدان است که سوژه را به حرکت وا می‌دارد. همان‌طور که بیان شد یکی از پیامدهای بنیادین فقدان زایش میل است.

انسان‌ها نه از روی نیاز بلکه از روی میل به چیزی که ندارند یا نمی‌توانند داشته باشند، حرکت می‌کنند. میل همیشه به چیزی گرایش دارد که غایب است. این میل هرگز به تمامی ارضا نمی‌شود. چیز فراسوی مدلول است؛ یعنی ذاتاً ناشناختنی است. چیز، فراسوی نمادپذیری است و بنابراین مربوط به امر واقعی است. چیز، ابژهٔ مفقودی است که همواره باید یافته شود. ابژه‌ای است که

هیچ‌جا آشکار نمی‌شود. چیز ابژهٔ گمشده است؛ اما تناقض در اینجاست که هرگز از همان اول در جایی نبوده که بعداً از آنجا گم شود (لکان،۱۹۹۳:۸۵ به نقل از هومر،۱۳۸۸:۱۱۸).

میل کودک در تلاش او برای فراچنگ آوردن چیزی در میل دیگری بزرگ اساساً رمز ناگشودنی می‌ماند و آنچه لکان ایکس متغیر یا به بیان بهتر ناشناخته می‌نامد، پی‌ریزی می‌شود. میل دیگری بزرگ به‌عنوان علت میل کودک عمل می‌کند (فینک،۱۹۹۵:۵۹).

نوزاد برای ورود به عرصهٔ تمدن و فرهنگ باید از مادر جدا شود و هویت مجزایی شکل دهد. این جدایی که نخست در مرحله نمادین و با شکل گیری زبان پدید می‌آید، در مرحله بعد با نام پدر که همان قوانین وآداب و رسوم اجتماعی است، بیشتر می‌شود. این جدایی متضمن نوعی فقدان است؛ هنگامی که نوزاد از مادر جدا می‌شود، خود را موجودی مستقل تصور می‌کند و حس وحدت را که در ابتدا داشت، از دست می‌دهد. از دست رفتن وحدت برای نوزاد اندوه و حسرت به‌دنبال دارد؛ اندوه و حسرتی که در دوره‌های بعد ادامه می‌یابد و تا پایان عمر انسان با وی همراه خواهد بود (هومر ۱۳۸۸: ۸۰). پراکندگی موجود در رانش‌های کودک باعث همخوانی در فعالیت‌های او گردیده و منشأ اصلی هراس و اضطراب وی را تشکیل می‌دهد.

برای کودک دسترسی به بدن به‌عنوان هیئتی منظم و کلی حکم پیروزی بر این اضطراب را دارد و تدبیری است فریبکارانه که بنابر آن کودک بدین دل خوش می‌کند که بر کالبد خود تسلط دارد. این احساس تسلط به‌زعم لکان نوعی پیش دستی است که به میل کودک به کنترل و تسلط واقعی خیالی می‌بخشد.

وی در این مرحله به‌خوبی در می‌یابد که افراد بزرگسال واجد چنین تسلطی هستند و لذا به‌طور خیالی پیش‌دستی کرده خود را به مانند آن‌ها می‌نگرد و سعی در انطباق هویت با آن‌ها دارد. انطباق هویت پایه و اساس من نفسانی است. این احساس تسلط و پیروزی که حاکی از این است که کودک به‌طور خیالی برعامل اصلی تهدید کننده وجود خویش یعنی پراکندگی کالبد خود فائق آمده، حالتی خود بزرگ بینانه یعنی پارانویا به او می‌دهد. لذا از این پس من نفسانی واجد خصوصیتی نزدیک به پارانویا می‌شود. این خصوصیت را لکان معرف مقرون به پارانویا می‌نامد (موللی،۱۳۹۵:۱۵۳).

۳. خلاصهٔ داستان رستم و سهراب

داستان رستم و سهراب از تلخ ترین و تأثیرگذارترین حکایت‌های شاهنامه است. در داستان رستم و سهراب، شخصیت‌ها هریک نقشی مهم در پیشبرد روایت و شکل گیری این حماسه تلخ دارند. در آغاز داستان فردوسی با ابیات خاص خود به مخاطب اعلام می‌کند که قرار است یکی از تلخ ترین و غم انگیزترین روایت‌های شاهنامه را بشنود. او به‌طور ضمنی هشدار می‌دهد که داستان پیش رو سرشار از اشک و اندوه است و حتی دل قهرمانی چون رستم را می‌تواند به درد بیاورد. سهراب از آغاز روایت، شخصیتی است که در پی یک (دیگری) گمشده است: پدرش رستم.

بر مادر آمد بپرسید از اوی — بدو گفت گستاخ با من بگوی
ز تخم کیم وز کدامین گهر؟ — چه گویم چو پرسند نام پدر؟

(آیدنلو،۱۳۹۰:۳۸۶)

اما نکتهٔ اساسی آن است که او از هویت پدرش آگاه نیست. او به‌مثابهٔ یک سوژهٔ فاقد اتصال به نام پدر است. در آراء لکان نام پدر یکی از اجزای مهم دیگری بزرگ است؛ یعنی قانون و ساختاری که فرد را وارد نظم نمادین می‌کند. سهراب توسط مادرش تهمینه در فضایی خیالی رشد کرده و بزرگ می‌شود و در مرحلهٔ آینه‌ای لکانی باقی می‌ماند و هیچ‌گاه به‌درستی وارد نظم نمادین نمی‌شود:

بدو گفت مادر که بشنو سخن بدین شادمان باش و تندی مکن
تو پور گو پیلتن رستمی ز دستان سامی و از نیرمی
جهان آفرین تا جهان آفرید سواری چو رستم نیامد پدید

(همو)

این توصیفاتی است که مادرش از پدر برای او بیان می‌کند و تصویری خیالی از پدر برای او ایجاد می‌کند. از زمان تولد کودک پیوسته در تلاش است تا مقداری از کام‌های خود را راضی کند و آزردگی‌ها را جبران نماید. لیکن توانایی اینکار را ندارد و کام‌های راضی‌نشده در ضمیر ناخودآگاه باقی مانده فشرده و درهم می‌شوند. کام‌های فشرده مقداری نیرو در بردارد و هنگامی‌که این نیروها نتوانند از ناخودآگاهی بیرون آمده به‌خودآگاهی برسند، در داخل ضمیر نابخود تغییراتی پدید می‌آورد که بدان (جبرروانی) می‌گویند.

۳ـ۱. دو سوژهٔ رستم و سهراب در کشاکش با دیگری بزرگ و دیگری کوچک

آنچه به یاد مادر و یکی بودگی پیشازبانی با مادر را در ضمیر ناخودآگاه سوژه (انسان) زنده کند، مصداقی از ابژهٔ دیگری کوچک است (پاینده،۱۳۸۸:۳۶). از همین رو می‌توان گفت دیگری‌های کوچک بی‌شمارند و محدود به چند جز نیستند.

ماندن کام‌ها در ضمیر ناخودآگاه سبب تراکم و برهم زدن نظم روانی شده و کام‌های وازده در خودآگاه گردآمده سپس فشرده می‌شوند و روان را جریحه‌دار می‌سازد. این جریحه را کمپلکس (عقده) می‌نامند (باب الحوائجی،۱۳٤۷:۷۵). مانند عقدهٔ ادیپ و الکترا.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

عقدهٔ ادیپ، لحظهٔ تولد دیگری بزرگ در روان کودک است. در روانکاوی فروید، عقدهٔ ادیپ مرحله‌ای از رشد روانی کودک است که در آن، کودک میل جنسی به والد جنس مخالف خود پیدا می‌کند. برای مثال فرزند پسر به مادر و درعین‌حال پدر را به‌مثابهٔ رقیب می‌بیند. کودک پس از تولد به مادر علاقهٔ زیادی پیدا می‌کند، چون مادر پستان به دهان او می‌گذارد، بدو غذا می‌دهد و شب‌ها برای سیر کردن و خواباندن او خواب را بر خود حرام می‌کند. این علاقه گسستنی است و کودک رفته رفته غیر از مادر به پدر نیز علاقه‌مند می‌شود، منتها علاقهٔ او به پدر همواره با بیم و هراس همراه است، زیرا پدر خشن‌تر از مادر است و رفتار خشونت‌آمیز پدر با مادر در کودک اثر می‌گذارد. هنگام از شیر گرفتن بیشتر متوجه روابط خصوصی آن‌ها می‌شود و احساس می‌کند مادر از او بریده و فقط به پدرش فکر می‌کند. از این رو عقده و حس شدیدی نسبت به پدر در دل می‌گیرد. گاهی این عقده کینه‌آمیز است. در این حال است که کودک به‌حال بازگشت درآمده، محبت ناسازگاری به نام عقدهٔ ادیپ پیدا می‌کند و نیز چون پدر و مادر اطفال را از خوگرفتن به کارهای پلید باز می‌دارند و عشق او را برهم می‌زنند لیبیدوی کودک واپس زده شده نفرتی نسبت به والدین در دل می‌گیرد که همان عقدهٔ ادیپ است که منتها شدت تنفرش از پدر بیش از مادر است (باب الحوائجی،۱۳٤۷:۷٦).

به سبب میل کودک به مادر، کودک می‌ترسد که پدر متوجه این میل شود و او را تنبیه کند. دربارهٔ پسر (ترس از اختگی) درنهایت، کودک از این میل دست می‌کشد و پدر را به‌عنوان قانون می‌پذیرد و از این طریق وارد دنیای نمادین می‌شود. این گذار شکل‌گیری

سوژه را ممکن می‌سازد. واپس رانی سوژه /انسان نیز زمانی صورت می‌گیرد که بر اثر ترس از اختگی به‌وسیلهٔ پدر، سوژه /انسان میل به مادر را سرکوب و درونی می‌کند و به همین سبب دچار عقدهٔ ادیپ می‌شود (مهری، ۱۳۹۴:۱۴۷).

سهراب به دلیل نداشتن پدر به‌عنوان دیگری بزرگ وارد نظم نمادین نمی‌شود و از همین رو میل او به پیوستن به سپاه ایران، در واقع تلاشی ناخودآگاه برای بازیابی پدر یا دیگری بزرگ است، ولی چون زبان (ساختار نمادین) مانع آشکار شدن حقیقت می‌شود، سهراب در شناخت پدر ناکام می‌ماند.

برانگیزم از گاه کاووس را ز ایران ببرّم پی طوس را
چو رستم پدر باشد و من پسر نباید به گیتی یکی تاجور

(همو)

رستم نیز نمادی از (پدر غایب) است. او همان عنصری است که باید (نام) را به فرزند بدهد و او را وارد نظم قانون کند، اما از این وظیفه غافل می‌ماند. در روایت، رستم پس از گذراندن یک شب با تهمینه، بی‌آنکه از جنسیت فرزند خود آگاه شود بازمی‌گردد. این فقدان شناخت مصداقی از فروپاشی نام پدر است. می‌توان گفت سوژه در نسبت با دیگری بزرگ ساخته می‌شود. اگر کودک نتواند دیگری بزرگ را به‌رسمیت بشناسد یا آن را انکار کند، ممکن است دچار ساختار روانی روان‌پریشی شود. دیگری بزرگ در ساختار روانی‌اش وارد نشده درنتیجه زبان، میل، هویت و همه به‌هم می‌ریزد.

همان گونه که ذکر شد در سطح کلان‌تر دیگری بزرگ در داستان می‌تواند جامعه و نظم سیاسی و اجتماعی حاکم بر آن نیز باشد. ساختار حاکم بر جامعهٔ ایران و توران که جنگ را آغاز کرده و سامان می‌دهد و هویتی غیرشخصی و کلان دارد. رستم و سهراب در این ساختار، کاملاً بی‌اختیار و به‌مثابهٔ ابزارهای نظامی هریک به دفاع از جامعهٔ خود می‌پردازد. این ساختار که فراتر از سوژه‌هاست، دیگری بزرگ اجتماعی است که امیال شخصی در مقابل آن سرکوب شده و سرنوشت افراد را رقم می‌زند. سوژه نه طبق خواستهٔ خود بلکه به خواستهٔ دیگری بزرگ عمل می‌کند. در این داستان سهراب نماینده‌ای از جامعهٔ تورانیان و رستم نمایندهٔ ایران است که هرکدام سعی بر غلبهٔ بر دیگری به‌جهت حفظ غرور جامعهٔ خود دارد.

چوافراسیاب آن سخن‌ها شنود خوش آمدش و خندید و شادی نمود
ز لشکر گزید او دلاور سران کسی کو گراید به گرز گران
سپهبد چو هومان وچون بارمان که درجنگ شیران نجستی زمان
ده و دوهزار از دلیران گرد گزیده سپاهی بدیشان سپرد
چنین گفت کاین چاره اندر جهان بسازید و دارید اندر نهان
پسر را نباید که داند پدر که بندد بدان مهرجان و گهر

به گفتهٔ لکان زبان همیشه با فقدان یا غیبت در ارتباط است. شما وقتی از واژه استفاده می‌کنید که شیء مورد نظرتان حضور ندارد. اگر دنیای شما دارای جامعیت تمام بود و هیچ غیبتی نداشت، در آن صورت نیازی به زبان نبود (کیلگز،۱۳۸۸:۱۱۶). زبان همواره ناقص و خیانتکار است؛ چراکه میان دال و مدلول، شکافی بنیادین ایجاد می‌کند. در این روایت، زبان را می‌توان عامل پنهان ماندن حقیقت دانست. سهراب طی سالیان دراز از شناخت پدر خویش محروم است تا آنگاه که تهمینه، مادرش، نام پدر را بر زبان می‌آورد

و او را روانهٔ جست‌وجوی وی می‌سازد. زمانی‌که رستم و سهراب رویاروی یکدیگر قرار می‌گیرند، هردو بر پنهان داشتن نام خود اصرار می‌ورزند. این سکوت و کم‌گویی را می‌توان جلوه‌ای از کارکرد زبان در مقام (دیگری بزرگ) دانست که حقیقت را نه از رهگذر بیان بلکه از طریق ناگفتن، در ساختار خود مدفون می‌سازد.

من ایدون گمانم که تو رستمی کز از تخمه نامور نیرمی
نشان‌های مادر بیایم همی بدان نیز لختی بتابم همی
گمانی برم من که او رستم است که چون او به گیتی نبرده کم است

(آیدنلو، ۱۳۹۰:۳۹۲)

و همچنین رستم نیز دچار شک می‌شود که او سهراب باشد و می‌گوید:

من از دخت شاه سمنگان یکی پسر دارم و باشد او کودکی

در شاهنامه و داستان رستم و سهراب انسان به حقیقت نزدیک می‌شود، اما نه با گام‌هایی استوار بلکه با تردید و ترس. این نکته حاکی از آن است که پردهٔ سنگین پارانویا سایه‌ای سنگین بر صحنهٔ شناخت افکنده است. معرفت مقرون به پارانویا که نحوهٔ شناسایی من نفسانی را تشکیل می‌دهد، می‌تواند واجد تظاهراتی بیمارناک باشد: حسادت، جنون محبوبیت یا توهمات پارانویا که بنا بر آن‌ها فرد پیوسته مترصد خواهد بود که مبادا مورد آزار و اذیت یا تحت تعقیب قرار گیرد. چنان‌که گفتیم تشکیل حیث خیالی منوط به تکوین تصویری است که کودک از کالبد خود حاصل می‌کند و موجب پیدایش من نفسانی او به‌عنوان عنصری جدا از مادر می‌گردد. از این به بعد هم‌آمیختگی مادر و نوزاد دچار تزلزل می‌گردد. چه کودک به جهت دسترسی به تصویر خویش، خود را موجودی جداگانه احساس می‌کند. این جدایی است که به او اجازه می‌دهد سعی در انطباق هویت با دیگران داشته باشد. انطباق هویت عبارت است از مکانیسمی نفسانی که طی آن کودک بر آن می‌شود تا تصویر خود را با تصویر فرد مورد نظر خویش مطابقت دهد. انطباق هویت مکانیسمی است پیچیده حاوی سه عنصر اصلی: ۱. تصویری که فرد از خویشتن خویش دارد. ۲. تصویری که فرد از شخص مورد (تقلید) دارد. ۳. مورد یا مطلوب انطباق (موللی، ۱۳۹۵: ۱۵٤/۱۵۳).

در این روایت هردو شخصیت رستم و سهراب دچار نوعی معرفت مقرون به پارانویا هستند. سهراب در جست‌وجوی پدر است اما سرنوشت این جست‌وجو را منتهی به مرگ او می‌کند. او در لحظاتی کوتاه دچار شک می‌شود که شاید این پیرمرد دلیر پدرش باشد اما این جرقهٔ شک به‌وسیلهٔ سیاست، فریب و هراس خاموش می‌شود و پارانویا حقیقت را مخفی می‌کند. از طرفی رستم در میدان جنگ با جوانی نیرومند مواجه می‌شود که نه‌تنها نمی‌خواهد او را بشناسد، بلکه به‌نحوی سعی در کتمان حقیقت می‌کند. در اینجا پارانویا چون زرهی نادیدنی او را از معرفتی نجات‌بخش محافظت می‌کند. محافظتی فریبنده که منتهی به مرگ فرزندش می‌شود.

نکتهٔ دیگری که در مباحث کلامی لکان وجود دارد رابطهٔ دیالکتیک ارباب و برده است که سوژه‌ها را وادار به جنگیدن بر سر قدرت می‌کند؛ بنابراین نکتهٔ اساسی بین آن‌ها قدرت زبانی است (وحیدنیا،۱۳۹۸:۱۳۳/۱۳۵).

در خوانش لکانی از داستان «رستم و سهراب»، مرز میان ارباب و برده دگرگون می‌شود و این دو پهلوان، نه صرفاً شخصیت‌هایی با کنش‌های حماسی، بلکه پیکرهایی درگیر در ساختارهای پیچیده میل، زبان و دیگری‌اند. لکان ارباب را کسی می‌داند که میل دیگری

را در تملک خویش می‌پندارد و برده را آنکه میل خود را در خدمت میل دیگری می‌گذارد. در این چارچوب، نه رستم تماماً ارباب است و نه سهراب صرفاً برده، بلکه هریک در رابطه‌ای دیالکتیکی با دیگری، موقعیت‌های ارباب بودن و برده بودن را درهم می‌تنند.

سهراب در جایگاه برده‌ای ظاهر می‌شود که میلش در تلاقی و تزاحم با امیال دیگری‌های متعددی چون مادر، اجتماع و روایت ایدئولوژیک قدرت شکل گرفته است. او در پی شناخت پدر است، اما میل به حقیقت، پیوسته سرکوب می‌شود؛ زیرا زبان و ساختار روایت، امکان بیان صادقانه این میل را از او دریغ می‌کند. او در نبردی می‌جنگد که نه به‌تمامی از آنِ اوست و نه مبتنی بر آگاهی از حقیقت خود و دیگری.

در برابر او، رستم اربابِ میدان جلوه می‌کند؛ کنشگری که ظاهراً قهرمانِ آگاهِ روایت است؛ اما این سلطهٔ ظاهری، جز نقابی بر چهرهٔ اضطراب و ناآگاهی نیست. رستم نیز در بند ساختارهایی است که ناخودآگاهش را شکل داده‌اند: ترس از فروپاشی موقعیت، تمایل به نادیدن گذشته و تلاش برای تثبیت خویشتن در جایگاه اسطوره‌ای. او بدون وجود برده‌ای چون سهراب، معنا و میل خود را از کف می‌دهد، چراکه قدرتش در آینهٔ ضعف دیگری تثبیت می‌شود.

در صحنهٔ نبرد، آنچه رخ می‌نماید تنها مصاف دو جسم نیست، بلکه تلاقی دو میل، دو تصویر و دو جایگاهِ روانی است. رستم در هیئت پدر ناآگاه، با جوانی روبه‌رو می‌شود که نه‌تنها نیرویی بیرونی، بلکه تصویری از خودِ سرکوب‌شده و گذشته فراموش‌شده اوست. سهراب برای رستم «دیگری کوچک» است؛ بازتابی خیالی از جوانی، توان و تهدید. او هم‌زمان که فرزند است، رقیب و سایه نیز هست؛ تهدیدی علیه خودبسندگی قهرمان که از ناخودآگاه سر برآورده و با چهره‌ای بیگانه، به مصاف آمده است.

در این روایت، زبان نه ابزاری برای روشن‌ساختن حقیقت، بلکه ساختاری است که شخصیت‌ها را در شبکه‌ای از ناآگاهی، میل و قدرت به بند کشیده است. آنچه گفته نمی‌شود، آن‌چه ناگفته می‌ماند و آن‌چه از خلال سکوت‌ها و سوءتفاهم‌ها شکل می‌گیرد، داستان را به تراژدی بدل می‌کند. از این منظر، تراژدی رستم و سهراب نه صرفاً در مرگ پسر به‌دست پدر، بلکه در ناتوانی زبان برای گفتن حقیقت میل و شناخت دیگری نهفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای ادبیات فارسی ۱۳۹۰ دیپلماسی ۱۴۰۶

٤. نتیجه‌گیری

www.anjomanfarsi.ir

داستان رستم و سهراب را نمی‌توان صرفاً به‌عنوان تراژدی پدر و پسری در نظر گرفت بلکه این روایت بازنمایی عمیق‌تری از تقابل سوژهٔ انسانی با ساختارهای نمادین و ناپیدایی است که ژاک لکان آن را (دیگری بزرگ) می‌نامد. در این اثر، زبان که می‌بایست ابزاری برای آشکارسازی حقیقت باشد، نقشی معکوس می‌یابد و خود بدل به مانعی در مسیرافشاگری می‌شود. سهراب، به‌عنوان سوژه‌ای فاقد پدر، در طلب حضور دیگری بزرگ و برای پرکردن خلأ وجودی خود، به‌سوی مرگ سوق می‌یابد. این مرگ نه پایان که تحقق نهایی میل ناآگاهانه او برای رسیدن به نوعی وحدت گمشده است؛ وحدتی که تنها در نبودن، در مرزهای فنا امکان پذیر می‌شود.

در این میان رستم به‌عنوان پدر ناآگاه، بی‌آنکه بداند، نقش عامل فقدان را ایفا می‌کند. کنش او نه‌تنها مرگ فرزند، بلکه فرو ریختن جایگاه اسطوره‌ای‌اش را رقم می‌زند. بدین‌سان او از قلهٔ قهرمانی به درهٔ رنج و سوژگی رانده می‌شود. سهراب در لحظهٔ مرگ به دیگری می‌پیوندد که در جست‌وجویش بود. مرگ او بازتابی است از تمنّای بنیادین انسان برای بازگشت به وضعیت پیشانمادین جایی که هنوز جدایی، فقدان و تمنّا معنا نیافته بود.

بدین گونه مفاهیمی چون فقدان، دیگری بزرگ، دیگری کوچک و نظام بنیادین در بستری نمادین و تراژیک در داستان رستم و سهراب به‌وضوح تجلی می‌یابند. روایت فردوسی با ظرفیت‌های خود، امکان تحلیل برپایهٔ نظریهٔ روانکاوی لکان را فراهم ساخته و گواهی است بر قابلیت متون کلاسیک فارسی برای درک و تأویل از منظری بینارشته‌ای. این خوانش نه‌تنها افقی نوین برای فهم بهتر شاهنامه می‌گشاید، بلکه نشان می‌دهد که برخوردهای میان‌رشته‌ای چگونه می‌توانند درک ما را از ساختارهای روانی، زبانی و فرهنگی نهفته در آثار ادبی ژرف‌تر سازند.

منابع

- احمدزاده، شیده (۱۳۸۵). «تئوری دیگری در نقد روانکاوی لکان»، ***همایش ادبیات تطبیقی خودی از نگاه دیگری***، دانشکده زبان‌های خارجی دورهٔ ۴. دانشگاه تهران.
- احمد زاده، شیده (۱۳۸۶). «ژاک لکان و نقد روانکاوی معاصر»، ***پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر***، شمارهٔ ۴، صص ۹۳-۱۰۰.
- استاروا کاکیس، یانیس (۱۳۹۲). ***لکان و امر سیاسی***، ترجمهٔ محمد علی جعفری، تهران: ققنوس.
- اونز، دیلن (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات روانکاوی لکانی***، ترجمهٔ مهدی رفیع و مهدی پارسا، تهران: گام نو.
- باب الحوائجی، نصرالله (۱۳۴۷). ***فروید چه می‌گوید؟*** تهران: نشر دریا.
- برتنس، هانس (۱۳۸۴). ***مبانی نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸). «نقد شعر زمستان از منظر نظریهٔ روانکاوی لاکان»، ***فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی***، شمارهٔ ۴۴، صص ۲۷-۴۶.
- پروین، لارنس و جان، الیور (۱۳۸۱). ***شخصیت: نظریه پژوهش***، ترجمهٔ دکتر محمد جعفر جوادی و دکتر پروین کدیور، تهران: نشرآییژ.
- دلشاد، شهرام و فیض، فاطمه و حسینی طالمی، زهرا (۱۳۹۹). «خوانش و تحلیل لکانی حکایت (خی بن یقظان) از ابن طفیل»، ***فصلنامهٔ لسان مبین (پژوهش ادب عربی)***. شمار، ۳۹، سال ۱۱، صص ۱-۱۹.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۵). ***آنچه همیشه می‌خواستید دربارهٔ لکان بدانید: اما می‌ترسید از هیچکاک بپرسید***، ترجمهٔ مهدی پارسا، گام، تهران: نشر نو.
- شالچیان ناظر، توحید و طایفی، شیرزاد (۱۴۰۳). «تحلیل جایگاه سوژه اخلاقی در داستان (پستچی) بر مبنای آرای لونیاس و لکان»، ***فصلنامهٔ تأملات اخلاقی دانشگاه زنجان***، دورهٔ پنجم، صص. ۴۱-۶۱.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۸). «سیری در اندیشه‌های ژاک لکان، گفت‌وگواز محمد رضا ارشاد»، ***بایا***، شماره ۸،۷،صص۵۴-۶۲.
- فینک، بروس (۱۹۹۵). ***سوژه لکانی***، ترجمهٔ علی حسن زاده، تهران: نشربان.
- کالر، جاناتان (۱۳۹۰). ***تئوری ادبی***، ترجمهٔ حسین شیخ الاسلامی، تهران: نشر افق.
- کلیگز، مری (۱۳۸۸). ***درسنامهٔ نظریه ادبی***، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران. تهران: اختران.
- مهری، بهروز (۱۳۹۴). «خوانش لکانی از غم‌نامهٔ رستم و اسفندیار»، ***شعرپژوه (بوستان ادب)***، شمارهٔ ۴، سال ۷، صص ۱۴۱-۱۶۶.
- موللی، کرامت (۱۳۸۴). ***مبانی روانکاوی فروید لکان***، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
- وحیدنیا، عاطفه (۱۳۹۱). ***بررسی زبان (از پشت شیشه‌ها) در حمیده بانو عنقا***، (گردآورنده) رادی شناسی ۱ (۱۱۹_۱۴۳). تهران: نشرقطره.
- هومر، شوت (۱۳۸۸). ***ژاک لکان***، ترجمه: محمد علی جعفری و سید ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.
- Lacan,J(۱۹۷۷).The fourfundame tals Concepts of Psycho analysis, edited by J.A.Miller,translated by A.sherdan,London:Hogarth Paress.
- Evans,D, (۲۰۰۶),An Introductory Dictionary of Lacanian Psycho analysis, Londan and

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

NewYork:Routledge.

- ۱۹۹۸ *The seminar of Jacques Lacan Book II:the ego in Lreads Theory and in the Technique of Psycho an analysis* ۱۹۵٤_۱۹۵۵. *Translated by S.Tomaselli. cambridge university*.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

تحلیل شعر «ستارهٔ من الهام» از «مجید فروتن» براساس رویکرد نشانه‌شناسی شعر «مایکل ریفاتر»

آناهیتا فروتن
دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهر کرد
Ana.ilia.aria@gmail.com
سیدکاظم موسوی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهر کرد
mosavikazem@yahoo.com

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل شعر «ستارهٔ من الهام» از مجید فروتن پرداخته است که یکی از شاعران پیشتاز شعر موج ناب است. شعر موج ناب در شعر فارسی از زایش‌های جریان شعر «موج نو» است. شعر موج ناب خالی از مضمون و براساس خیال‌پردازی شناخته شده است؛ امّا این پژوهش این تفکر را نقض می‌کند یا حداقل دربارهٔ شعر فروتن این‌گونه نشان می‌دهد؛ البته اظهار نظر کردن در این باره به مطالعهٔ ساختاری شعر ناب نیازمند است تا بعد از بررسی کلیهٔ متون این نوع شعر بتوان به نتیجهٔ درستی رسید. فرم شعر فروتن همان فرم موج ناب با تصاویر خیالی و صحنه‌های متحرک نمایشی است که مفاهیمی سرشار در خود جای داده است. برای سبک‌شناسی ساختاری شعر فروتن به تحلیل تمامی متون موج ناب نیازمند هستیم که در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ بنیان‌گذاری شدند؛ پس نمی‌توان شعر فروتن را براساس این پژوهش نسبت به سبک موج ناب و شاعرانش مقایسه کرد و نتیجهٔ درستی گرفت. برای مشخص شدن جایگاه شعر فروتن در این قالب شعری نیازمند تحقیق ساختارشناسی گسترده در این زمینه هستیم. نظریهٔ ریفاتر بهترین گزینهٔ نظری برای تحلیل شعر موج ناب است؛ چراکه در بررسی شعر سوررئال کاربرد دارد که ویژگی برجستهٔ موج ناب است. این شیوهٔ تحلیل به رمزگشایی مضمون منجر می‌شود. مفاهیم واپس‌رانده‌شده به اعماق ذهن شاعر در این رمزگشایی آشکار می‌شود که کیفیت تحلیل آن به توانش ادبی منتقد بستگی دارد؛ اما آنچه مسلم است، این شیوهٔ تحلیل، شعر ناب را از تعهد انحصاری به فرم و زبان می‌رهاند و آن را با اتصال به مضامین عالی و سرشار نهفته در شعر به نوع ادبی در خور تبدیل می‌کند و به جایگاه حقیقی‌اش در ادبیات رهنمون می‌شود. درنهایت شیوهٔ تحلیل ریفاتر برای این سبک شعر مناسب است و به رمزگشایی مضمون آن منجر می‌شود.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی شعر، مایکل ریفاتر، موج ناب، مجید فروتن، ساختارگرایی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۳ و ۱۴ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

مایکل ریفاتر (۲۰۰۶-۱۹۲۴) در نظریهٔ ادبی نامی آشناست. او را در حوزهٔ نشانه‌شناسی شعر می‌شناسیم که در حوزهٔ ساختارگرایی در کنار دیگر نظریه‌پردازان قرار دارد. از انقلاب ادبی که از زمان سوسور آغاز شد و به زبان به‌عنوان یک نظام در مطالعه‌ای همزمانی پرداخته‌شد، واکاوی آثار ادبی، متفاوت از قبل در کانون توجه پژوهشگران قرار گرفت.

هر هنری مادهٔ مخصوصی دارد که با ترکیب و تغییر آن می‌توان به مرحلهٔ ظهور و موجودیت رسید. آموزش هنرها و توضیح چگونگی و عملکرد آن‌ها از طریق زبان ممکن است. ادبیات هنری است که با مادهٔ زبان شکل گرفته است و با همین ماده نیز تحلیل می‌شود. تودوروف ادبیات را نظام نمادین ثانوی می‌داند؛ زیرا از زبان به‌عنوان مادهٔ اولیهٔ خود سود می‌جوید. (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۴-۳۳) زبان از یک طرف مادهٔ ادبیات و از طرفی آفریدهٔ بشر است؛ پس به‌عنوان یکی از واقعیت‌های زندگی بشر به‌طور کامل طبیعی است که در تمام امور انسانی نمود بارز داشته باشد. ادبیات برخلاف دیگر هنرها مادهٔ مخصوص به خود ندارد و ماده‌اش زبان است. به همین دلیل ادبیات به وسیلهٔ زبان با تمام جوانب ذهن بشر هم‌پوشانی دارد که تمایز آن از دیگر رشته‌های امور انسانی به‌ظاهر سهل اما به‌طور علمی دشوار است که البته این دشواری سبب غیرممکن بودن آن نیست. نظریه‌های ادبی تمام تلاششان به‌منظور دست یافتن به چنین شناخت متمایزی از ادبیات است. هیچ نظریه‌ای به‌طور جامع نمی‌تواند یک متن را از تمام زوایا بررسی کند؛ اما تمام متون ادبی را می‌توان با تمام رویکردهای نظری بررسی کرد؛ حتی اگر در نگاه اول چنین تطابقی به نظر نرسد؛ لیکن نتیجه‌بخش خواهد بود؛ هرچند ممکن است نتیجهٔ به دست‌آمده محدود باشد.

ساختارگرایی یک شیوه یا روش است که به بررسی پدیده‌ها از طریق تحلیل اجزاء آن پدیده‌ها می‌پردازد. زبان و ادبیات پدیده‌هایی هستند که قابلیت بررسی را به این شیوه دارند. ساختارگرایی با تجزیهٔ متون به اجزاء کوچک‌تر به تحلیل متن می‌پردازد.

ساختارگرایان پدیده‌های مختلف را به‌طور مستقل و جداگانه از یکدیگر مطالعه نمی‌کنند؛ بلکه همواره می‌کوشند هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی بررسی کنند که جزئی از آن‌ها است. (بالایی وکویی پرس، ۱۳۶۶: ۲۶۷) این روش بررسی مورد استفادهٔ نظریه‌پردازان قرار گرفت. ریفاتر نیز در این مکتب پرورش یافت. او به دنبال یافتن الگویی برای تحلیل شعر است. یک قاعده و قانون که بتواند گروهی از متون ادبی را در بر بگیرد. او اجزاء درونی شعر را استخراج و سپس ارتباط بین آن‌ها و دلالت در کلیت ساختار را بررسی می‌کند؛ از این حیث در دستهٔ ساختارگرایان قرار دارد. البته ریفاتر را سبک‌شناس هم می‌دانند؛ لذا روش تحلیل متن او می‌تواند در آثار به‌صورت منفرد هم استفاده شود.

ریفاتر به نشانه‌های موجود در متن می‌پردازد. علم نشانه‌شناسی یا سمیولوژی «علمی است که به مطالعهٔ حیات نشانه‌ها در درون حیات اجتماعی می‌پردازد.» (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۱)

سرآغاز علم نشانه‌شناسی سوسور است؛ اما بعد از او تغییر و تحول فراوانی یافت. نشانه‌شناسی سوسور به علم محدود است. یلمسلف آن را زبانی فراعلمی می‌داند؛ اما نشانه‌شناسی بارت منحصر به فرد و نگاهی ویژه به نشانه‌هاست. بارت چهار عنوان مهم در نشانه‌شناسی را مشخص می‌کند؛ او این مفاهیم را از سوسور، یلمسلف، یاکوبسن و ماتینه وام می‌گیرد. ۱- زبان و کلام ۲- دال و مدلول ۳- دستگاه و عناصر همنشین ٤- دلالت مصداقی و دلالت مفهومی. (همان)

نشانه‌شناسی مورد استفادهٔ ریفاتر براساس معنا و دلالت شکل گرفته‌است.

استیون کانر اشاره می‌کند که مطابق با نظریهٔ ریفاتر، شعر زمانی به وجود می‌آید که زبان آن به جای بازنمایی (محاکات) به سمت ایجاد الگوهایی از دلالت حرکت می‌کند، الگوهایی که مختص ساختارهای کلامی در خود آن شعر هستند (نشانه‌پردازی). (پاینده، ۱۴۰۱: ۳۹-۳۸)

ریفاتر همچون دیگران کارکرد شعر را از زبان روزمره جدا می‌کند. او «ویژگی مشخصهٔ شعر را زبان غیرعملی و دلالتگر» (همان: ۱۶) آن می‌داند که این ماهیت غیرعملی یک مرجع دارد وآن هم خود متن است نه چیز دیگری. (همان، ۱۷)

یکی از محدودیت‌های رویکرد ریفاتر این است که تنها برای شعر طراحی شده است؛ لذا دامنهٔ کاربرد گسترده‌ای ندارد.

نظریهٔ ادبی ریفاتر خواننده‌محور است. به‌نظر او شعر در طی قرائت، شکل و موجودیت می‌یابد؛ پس اثر ادبی فقط متن نیست؛ بلکه واکنش خواننده هم نسبت به آن نیز جزء متن است. (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۶۸)

نقد خواننده‌مدار نقدی است که معنای متن را بالقوه می‌داند و خواننده با قرائت متن آن را بالفعل می‌کند. (شمیسا، ۱۳۹۹: ۴۰۱)

ریفاتر بین دو دسته از خوانندگان شعر تمایز می‌گذارد. به اعتقاد او شعر را به دو طریق می‌توان خواند. ۱- روش معمولی (غیرتحلیلی) ۲-روش تخصصی (با به کارگیری روش‌شناسی‌های تحلیلی). (پاینده، ۱۴۰۱: ۴۴) خوانندگان دارای توانش ادبی در شیوهٔ تخصصی می‌توانند از معنای سطحی شعر به دلالت‌های ژرف آن پی ببرند.

برای درک معنایی شعر، توانش زبانی اما برای تفسیر شعر و پرداختن به جنبه‌های اغلب غیردستوری آن توانش ادبی نیاز است. (سلدن و ویدوسون، ۱۴۰۰: ۹۹) ریفاتر توانش زبانی را از نوام چامسکی و توانش معنایی را از جاناتان کالر وام گرفته‌است. «توانش زبانی ناظر بر استعدادهای ذاتی است که به ما امکان می‌دهد بر قوانین شالودهٔ زبان مسلط شویم» (ایگلتون، ۱۳۹۹: ۱۶۷) و درواقع دانشی است که فهم زبان مادری را ممکن می‌کند و «توانش ادبی برای فهم معانی غیر صریح متون ادبی است.» (پاینده، ۱۴۰۱: ۲۵) ریفاتر خوانندهٔ دارای توانش ادبی را ابرخواننده می‌خواند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)

این پژوهش قصد دارد رویکرد ریفاتر را در خوانش شعری از مجید فروتن به‌کار گیرد. هدف از این پژوهش به کارگیری الگوی ریفاتر در شعر و نشان دادن نقاط ضعف و قوت نظریه به‌صورت کاربردی و عملی است و از طرفی به بررسی شعر مجید فروتن به‌عنوان یکی از بنیانگذاران شعر ناب پرداخته است که پیش از این کمتر توجهی به او شده است.

www.virgoolfarsi.ir

شعر ناب جریانی است که در حدود سال ۱۳۵۴ یا ۱۳۵۵ در کنار جریان‌های دیگر شعری از جمله شعر حجم به وجود آمد. منوچهر آتشی عنوان «شعر ناب» را بر این جریان نهاد. هوشنگ چالنگی و چند شاعر جوان دیگر جریان موج ناب یا شعر ناب را پایه‌گذاری کردند. (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۱: ۳۳۱) مجید فروتن را «از مهم‌ترین شاعران تأثیرگذار بر شعر ناب به شمار آورده‌اند.» (یاری، ۱۳۸۸: ۵۷) این پژوهش از این منظر می‌تواند مفید و قابل تأمل باشد. میرصادقی می‌گوید:

شعر ناب یا شعر محض به شعری اطلاق می‌شود که از مضمون و محتوای آموزندهٔ اخلاقی خالی باشد و هدف آن تنها لذّت بخشیدن به خواننده از طریق موسیقی کلمات یا تصویرهای خیالی باشد که القاء می‌کند و بدین ترتیب در مقابل شعر تعلیمی قرار می‌گیرد. (همان)

موج ناب در سیر تحول شعر فارسی، حرکتی است که از موج نو متمایز شده است و ویژگی‌های بنیادین آن را به همراه دارد و به‌عنوان شعر فرم شناخته شده است که بعدها در ایجاز به کلمه‌سرایی رسیده است. شعر فروتن می‌تواند بینابین موج نو و موج ناب باشد؛ گرچه از ظاهر فرم مصور و پیچیده به مضامین کلاسیک نیز راه یافته و در سیر تاریخی زندگی شاعر در هم تنیده شده است.

ریفاتر در اصل سبک‌شناس است و در نقد سبک‌شناسانه جهت جدیدی را با نظریه‌ای دربارهٔ خوانش متن ایجاد کرده‌است. «به نظر او کنش سبک‌شناسانهٔ یک متن را می‌توان به‌صورت عینی نشان داد و تجزیه و تحلیل کرد.» (شمیسا، ۱۳۹۹: ٤٠٢) این قابلیت سبک‌شناسانهٔ نقد ریفاتر در شناخت سبک شعری شاعران معاصر که تحلیل علمی نشده‌اند می‌تواند مؤثر عمل کند.

منوچهر آتشی چند ویژگی برای شعر ناب ذکر می‌کند که این ویژگی‌ها همچون سخن گفتن از تجربه‌های ملموس زندگی، در هم ریختگی قواعد و اصول شعری، تخیلی بودن شعر (که موجب نزدیکی به سوررئالیسم می‌شود) (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۱: ۳۳۲) می‌تواند شعر را برای تحلیل ازنظر ریفاتر مناسب سازد.

۱ - ۱. پیشینهٔ مطالعات

تاکنون پژوهش‌های زیادی با رویکرد نشانه‌شناختی شعر ریفاتر انجام شده است. از آن‌جایی که این رویکرد مبنی بر قرائت خواننده است، پس نتایج مطالعاتی هر پژوهشگر می‌تواند منحصر به فرد باشد؛ چه بسا که یک اثر ادبی بارها توسط افراد مختلف مطالعه و پژوهش شود و هربار نتیجه‌ای متفاوت به دست آید. این امر، گستردگی پژوهشی رویکرد ریفاتر و عدم وابستگی آن را به مطالعات گذشته مطرح می‌کند؛ لذا برشمردن پژوهش‌های پیشین چندان کارآمد نیست؛ اما به هر حال در ذیل به چند مورد اشاره می‌شود. این پژوهش دربارهٔ شناخت شعر موج ناب است که تاکنون به‌طور علمی به آن پرداخته نشده است.

– آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۵) کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۱.

– برکت، بهزاد و افتخاری، طیبه (۱۳۸۹) کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پر گهر» فروغ فرخزاد، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ٤.

–آشوری، هنگامه و شفیعی، فهیمه (۱٤۰۱) تحلیل غزل «چهرهٔ آفتاب پنهان است» از حسین منزوی براساس رویکرد نشانه‌شناسی شعر ریفاتر، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ٦۷.

–صفایی سنگری، علی و فیاض‌بخش، پرند (۱۳۹۵) خوانش شعر نوبت براساس رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ٤۳.

–نبی‌لوچهرقانی، علیرضا (۱۳۹۰) کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما، پژوهش‌های زبان شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲.

۲. تبیین نظریهٔ نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر

مایکل ریفاتر نظریه‌پرداز فرانسوی است. نظریهٔ او نشانه‌شناسی شعر است که براساس نظریه‌های پیشگام ساختارگرایی تدوین شده است. ریفاتر همچون فرمالیست‌ها معتقد است که برای فهم آثار ادبی از راه و روشی برآمده از خود ادبیات باید استفاده کرد و در این روش بخش مرجع را خود متن اثر ادبی معرفی می‌کند. او کارکرد زبان در متون ادبی خواه منظوم یا منثور را غیرمستقیم و غیرعملی می‌داند و زبان شعر را متفاوت از زبان روزمره و داستان تلقی می‌کند. به عبارتی دیگر شعر، زبانی موسیقیایی و دور از تجربهٔ روزمره است که با تصور ذهن شاعر دنیایی برای خواننده ترسیم می‌کند. ساخت زبانی شعر چهار جوهر اصلی دارد. ساختار زبانی

اثر، ساختار ذهنی و مضمونی اثر، ساختار هنری و موسیقیایی اثر و ساختار پیکره یا قالب اثر. (امامی، ۱۳۸۲: ۲۹) آنچه در نظریهٔ ریفاتر بررسی می‌شود، زبان و مضمون و ارتباط این دو با هم است. پیکره و قالب و موسیقی شعر نادیده گرفته می‌شود. همین امر از کارکرد اصلی شعر باز می‌ماند که زیبایی‌شناختی است؛ بنابراین باید توجه کنیم که رویکرد ریفاتر به هیچ وجه نمی‌تواند ارزش زیبایی‌شناختی صورت شعر را تعیین کند. به هر حال در پرداختن به ژرف‌ساخت موفق بوده است و خواننده را به فهم عمیق از شعر رهنمون می‌کند و ارزش‌گذاری محتوای اثر را به‌صورت علمی و به دور از سلایق شخصی ممکن می‌سازد.

ریفاتر نقش خواننده را در دریافت معنا مؤثرتر از نیت مؤلف بیان می‌کند و به همین خاطر در زمرهٔ نظریه‌پردازان «دریافت» قرار می‌گیرد. او خواننده‌ای را که دارای توانش معنایی باشد «ابرخواننده» می‌نامد. ابرخواننده می‌تواند معنای ضمنی و تلویحی متن را بیابد. به علت عدم حضور مؤلف، خواننده با متن و ساز و کارهای برآمده از آن ارتباط برقرار می‌کند. درواقع زبان متن و نشانه‌های آن است که در تفسیر خواننده از متن اثر می‌گذارد.

ریفاتر خوانش شعر را به دو طریق تحلیلی (پس‌کنشانه) و غیرتحلیلی (اکتشافی) تقسیم می‌کند. در روش غیرتحلیلی به معنای ظاهری شعر توجه می‌شود که همان سطح محاکاتی شعر است. خوانشی معمولی از ابتدا به انتهای شعر که به معنای شعر در هماهنگی دال‌ها به مدلول‌های عینی می‌پردازد. گویشوری که زبان اثر ادبی را بداند به‌راحتی معنای ظاهری را می‌یابد و اطلاعات را در سطح محاکاتی شعر کسب می‌کند. خواننده در خوانش تحلیلی یا نشانه‌شناختی از توانش ادبی برخوردار است که با دلالت دال‌های شعر به مدلول‌های مد نظر شاعر به تفسیری دست یابد که حاصل وحدت صوری و معنایی شعر است که از کل شعر منتج می‌شود و دلالت کل متن را به یک واحد معنایی نشان می‌دهد. هدف نقد شعر ریفاتر راه بردن به دلالت‌های شعری است.

تلاش خواننده برای فهم متن، رمزگشایی از شبکهٔ در هم تنیده‌ای از نشانه‌ها است که مؤلف جایگزین مدلول‌های مورد نظرش کرده است. این نشانه‌های در هم تنیده با سه فرایند شکل گرفته‌اند؛ ۱. جابه‌جایی معنا ۲. دگردیسی معنا ۳. آفرینش معنا. این سه عنوان بیان غیرمستقیم شعر را ایجاب می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

جابه‌جایی معنایی: یک واژه جایگزین واژه‌ای دیگر می‌شود که با دو صنعت ادبی استعاره و مجاز مرسل نمود می‌یابد.

دگردیسی معنایی: در صنعت‌هایی مثل ابهام یا تضاد دیده می‌شود و دگرگونی معنایی دال یا دال‌هاست.

www.anjomanfarsi.ir

آفرینش معنایی: با صنعت‌هایی مثل قافیه و سجع متوازن، معانی ایجاد می‌کند که در متن متجلی می‌شود. «آن دسته از آحاد زبان‌شناختی که به خودی خود دارای معنای خاصی نیستند، طوری تفسیر می‌شوند که گویی یک نشانهٔ شعری هستند.» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۵: ۴۳)

این فرایندهای زبانی به تغییر کارکرد زبان شعر از محاکات به نشانه‌پردازی منجر می‌شود. محاکات، تقلید از واقعیت و بازنمایی عینی واقعه است؛ اما شعر آن را نقض کرده است و با فرایندهای ذکر شده جهان واقعی را ناسازگار با اصل واقعیت‌مانندی باز می‌نمایاند. «اصل واقعیت‌مانندی یعنی بازآفرینی جهان مألوف تا حد ممکن همان گونه که هست.» (پاینده، ۱۴۰۱: ۱۹) «و حقیقت خود امری پیچیده است و به تبع ارجاع بدان نیز در بردارند؛ این قبیل پیچیدگی‌ها می‌شود. زبان در این ساحت برای اینکه بتواند به بهترین سطح از محاکات برسد، جزئی‌نگری را پیشه می‌سازد.» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۳۸-۳۷)

انسان با زبان روزمره در تلاش است که واقعیت را در تطبیق یک به یک دال و مدلول بازآفرینی کند؛ اما زبان شعر علاوه بر بیان مدلول‌های مورد نظر مؤلف از دال‌هایی استفاده می‌کند که این هماهنگی یک به یک نشانه‌ها با واقعیت را نقض می‌کند. این امر در متن با فرایندهای «جابه‌جایی»، «دگردیسی»، «آفرینش معنا» و «گزاره‌های دستورگریز» انجام می‌شود و این‌گونه شعر، زبانی

غیرمستقیم را برای بازآفرینی واقعیت به‌کار می‌گیرد. برای فهم این زبان غیرمستقیم باید از امر بیان‌شده دور شد و به امر دلالت‌شده پرداخت. ریفاتر اجتناب از محاکات را نشانه‌پردازی می‌نامد. نشانه‌پردازی و دستورگریزی، عدم تناظر بین نشانه‌ها و واقعیت است که برای فهم شعر باید از سطح معنا به سطح دلالت شعر وارد شد. به عبارتی دیگرکدام دال‌های موجود در شعر به کدام مدلول واحد دلالت می‌کنند. «در مواجه با موانع غیردستوری، ناگزیر است سطح دوم و عالی‌تری از معنا را آشکار سازد که جنبه‌های غیردستوری متن را تبیین می‌کند.» (سلدن و ویدوسون، ١٤٠٠: ٩٩) ریفاتر مرجع این دلالت را در خود متن جست‌وجو می‌کند و دخالت هیچ علوم انسانی دیگر را از خارج مؤثر نمی‌داند.

او شعر را دارای ایدهٔ واحدی می‌داند به نام «خاستگاه یا ماتریس» که می‌تواند به‌صورت یک واژه، عبارت یا جمله بیان شود؛ اما «عملاً در شعر وجود ندارد.» (همان) این ایدهٔ واحد به شکل‌های مختلف در متن بیان می‌شود. «خاستگاه» اندیشه‌ای است که بیشتر در شعر بیان نمی‌شود. «خاستگاه، کارکردی همچون نشانه‌های روان‌رنجوری واپس‌رانده دارد.» (پاینده، ١٤٠١: ٢١) ریفاتر تبدیل خاستگاه به شعر را به واسطهٔ «کمینه‌نگاشت» معرفی می‌کند. «کمینه‌نگاشت‌ها عبارت‌اند از گزاره‌های پرکاربرد و کلیشه‌ای شده در زبان یا واژه‌هایی که تداعی‌های متعارفی را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند.» (همان: ٢٢-٢١) یا به عبارت دیگر ماتریس یا خاستگاه با شعر از طریق روایت‌های بالفعل یا کمینه‌نگاشت در پیوند است که این روایت‌ها «هایپوگرام» نامیده می‌شوند. (سلدن و ویدوسون، ١٤٠٠: ٩٩)

کارکرد کمینه‌نگاشت یا هایپوگرام با سه فرایند عملی می‌شود؛ «تعیّن چندعاملی»، «تبدّل» و «بسط».

تعیّن چندعاملی: دال‌های زبان شعر به دال‌های دیگر درون شعر دلالت می‌کنند. این نظام دلالت‌گر معنای خاصی را به واسطهٔ دال‌های مختلف درون شعر بیان می‌کند که این دال‌ها مرجع هم هستند نه به چیزی خارج از شعر.

تبدل: تعدیل شدن یک عبارت ادبی کلیشه‌ای که ترکیبی جدید را با تغییر معنا به وجود می‌آورد.

بسط: به شاعر امکان می‌دهد تا خاستگاه را تجزیه کند و هرکدام را جداگانه گسترش دهد. (پاینده، ١٤٠١: ٢٢)

بعد از به دست آوردن هایپوگرام‌ها، ماتریس را کشف می‌کنیم.

آفرینش اثر ادبی توسط نویسنده با ایجاد کمینه‌نگاشت‌ها در متن براساس خاستگاه موجود در ذهن نویسنده تدوین می‌شود. این خاستگاه شاید از ضمیر ناخودآگاه شاعر برخیزد که خود شاعر از آن بی‌اطلاع است. خواننده حین رمزگشایی با ساز و کاری شبیه شاعر اما بالعکس رفتار می‌کند. او خاستگاه را با جمع‌آوری کمینه‌نگاشت‌ها، رمزگشایی می‌کند. جمع‌آوری کمینه‌نگاشت با دو فرایند «انباشت» و «منظومهٔ توصیفی» تبیین می‌شود. پس در این نظام دلالتگر، بعد از تمایزگذاری بین معنا و دلالت به دنبال انباشت و منظومه‌های توصیفی در شعر هستیم.

انباشت مجموعه‌ای از واژه‌های در متن است که به یک معنی مشترک یا مدلول اشاره می‌کند. فرایند انباشت، یافتن تعیّن‌های چند عاملی در متن است. «فرایند انباشت وقتی اتفاق می‌افتد که خواننده با مجموعهٔ کلماتی مواجه می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی که به آن معنابن‌های مشترک می‌گوییم، به هم مربوط می‌شوند.» (برکت و افتخاری، ١٣٨٩: ١١٥) این معنی مشترک یا مدلول یا معنابن مشترک همان هایپوگرام یا کمینه‌نگاشت است که مثل معمایی باید از متن کشف شود.

منظومه‌های توصیفی، یافتن خاستگاه شعر است. خاستگاه درون شعر به صراحت بیان نشده است؛ اما واژه‌هایی در شعر حضور دارند که به آن اشاره می‌کنند. این واژه‌ها برخلاف انباشت که رابطهٔ مترادفی با هم دارند در ارتباط مجازی در کنار هم قرار می‌گیرند.

این رابطهٔ مجازی فرایندی است که به کشف هایپوگرام منجر می‌شود. «در منظومه‌های توصیفی رابطهٔ هسته و اقمار رابطهٔ مجازی است و ممکن است مفاهیم ناهم‌پایه‌ای را گرد هم جمع کند.» (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۹۱) خاستگاه و اقمار در این تعریف هسته، الفاظ مشترکی هستند که رابطهٔ مجازی با هم دارند.

کار منتقد این است که دلالت‌های شعر و چگونگی ارتقاء معنای کلام را از سطح محاکات به دلالت با «خوانش پس‌کنشانه» تبیین کند و دستورگریزی‌ها و ترکیب‌های متن و تناقض‌ها را رمزگشایی و ایدهٔ واحد را مشخص کند.

۳. کارکرد نظریهٔ ریفاتر در بازخوانی شعر ستارهٔ من الهام

شعر «ستارهٔ من الهام» از مجید فروتن از کتاب صدای دیگر انتخاب شده است. «هر انسانی که این جهان را در چارهناپذیریش می‌شناسد، این سطور مجید فروتن را شعر محض می‌شناسد.» (چالنگی، ۱۳۸۸: ۳۹) شعر محض همان شعر ناب است و به شعری اطلاق می‌شود که از مضمون و محتوای آموزندهٔ اخلاقی خالی باشد و هدف آن تنها لذت بخشیدن به خواننده از طریق موسیقی کلمات یا تصویرهای خیالی (تصویرخیال) باشد که القاء می‌کند و بدین ترتیب در مقابل شعر تعلیمی قرار می‌گرفت. (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۱: ۳۳۱)

از مزیت‌های رویکرد ریفاتر این است که به نوعی سبک‌شناسی می‌کند؛ پس می‌توان آن را با بررسی شعر فروتن با سبک موج ناب مقایسه کرد.

ستارهٔ من الهام

ستارهٔ من الهام/ رودی سپید/ که با زورقی طلایی/ بر آن می‌رانم/ اسب سفید بی‌انتها/ دمی به آینه می‌آید/ آه ستاره‌ای به گونه‌هایم می‌نشیند/ آتش چشمانم را می‌نوشد/ نامت را بر کاغذی کهنه می‌نویسد/ به خاطره‌ها و بوی کاج۱/ دوباره برین عصرهای پنهانی/ عطر می‌افشانی/ ردایی بلند شبم را می‌پوشاند/ با ستاره‌هایش/ که به مکان‌های غریب می‌تابند/ بازو می‌گشایم/ تا عطرها به برگیرم/ کاج‌ها به‌سان توانند/ چهر تواند/ سایه می‌کنند به شب/ آن‌گاه که ناله بر آن‌ها پوشد/ تن آشنا به شبنم و باد/ خیش۲ گیاهانند به گاهوار خیس/ مرا به اختری خوانند/ به اسبی که می‌تازد/ به رودی که از نگاه و خاطره ام/ به‌سوی تو می‌آید/ و انگشتان بلند بارانش به پیش می‌راند. (فروتن، ۱۳۷۹: ۴۶-۴۵)

خوانش غیرتحلیلی یا اکتشافی

شعر را در خوانش اکتشافی یا غیرتحلیلی به‌گونه‌ای می‌خوانیم که واژه‌ها در ارجاع به جهان واقعی معنا می‌یابند. یکی از ویژگی‌های شعر موج ناب نزدیک بودن به سوررئالیسم است که از تخیلی بودن شعر منجر می‌شود. تصویرگرایی که در شعر موج نو آن را به سوررئال نزدیک می‌کند نیز در شعر فروتن دیده می‌شود که این امر به دلیل تکامل و تحول سبک موج نو به سمت موج ناب شکل گرفته‌است. تصویرسازی برخلاف خیال‌بافی که از محاکات دور می‌شود، عالی‌ترین نوع محاکات از جهان واقعی است.

۱. لازم به ذکر است که درخت در ایران باستان مقدس بوده است و در طراحی فرش و مینیاتور ایرانی دیده می‌شود. کاج در طرح فرش بختیاری نیز وجود دارد. این توضیح به این دلیل ذکر شد که شعر اسطوره‌ای و شعر محلی دو نوع از سبک کاری شعر فروتن است. (عرفان، ۱۳۸۸: ۴۵)

۲. خیش به معنای پارچه خشن از کتان و شخم یا بشکار می‌تواند دو مفهوم محاکاتی را بازآفرینی کند. اولی به معنای پارچهٔ کتانی که روی گاهواره است و دوم جای شخم گیاهان روی زمین که با معنای استعاری زمین ارتباط دارد و در خوانش نشانه‌شناختی مناسب‌تر است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی و پژوهشی ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

تصویرسازی مانند نمایش، واقعیت‌های ملموس و عینی را بازآفرینی می‌کند. با توجه به این مقدمه به بازخوانی محاکاتی شعر پرداخته می‌شود.

در نگاه اول نام شعر که در سطر اول شعر خودنمایی می‌کند، «ستارهٔ من الهام» خواننده را متوجه این واقعیت می‌کند که شاعر ستاره‌ای به نام الهام دارد و می‌خواهد دربارهٔ آن صحبت کند. ستاره داشتن در دنیای واقعی یک اندیشهٔ خیالی است که بیشتر خیالی کودکانه است و در دنیای واقعی بر زبان کودکان جاری می‌شود. با این تفکر که شاعر قصد سخن گفتن از ستاره‌اش را دارد ناگهان سخن با «رودی سپید» تصویر را دگرگون می‌کند. گویی به توصیف تابلوی نقاشی پرداخته‌است. این توصیف مانند صحنه‌ای نمایش است؛ روایتی مثل داستان‌های فانتزی. شاعر با زورق طلایی درحال حرکت است. زورق حتمی روی آب حرکت می‌کند و اسب سفید در آینه می‌آید. این آینه ممکن است انعکاس آب باشد. دَمی یا دُمی به ترتیب لحظه‌ای و یک دم بی‌انتها معنا دارد. البته چون دم و بی‌انتها متوالی هم نیستند و در دو سطر متفاوت نوشته شده‌اند پس به نظر می‌رسد که لفظ دَمی مناسب‌تر است؛ گرچه لفظ بی‌انتها دمی تصویر قشنگ‌تری ارائه می‌دهد.

ستاره‌ای به گونه‌های شاعر می‌نشیند و آتش چشمان او را می‌نوشد. «نامت را بر کاغذی می‌نویسد» یعنی شاعر مخاطبی دارد که برایش شعر سروده است و [ستاره] نامش را در شعر روی کاغذ می‌نویسد.

مخاطب شاعر با نوشته شدن اسمش، عصرهای شاعر را با بوی خوش خاطره‌هایش پر می‌کند.

زمان شاعر از عصر به شب می‌گراید و شب شاعر ستاره‌هایی دارد که به مکان‌هایی نور می‌تابند و این مکان‌ها ناشناخته هستند.

شاعر دستانش را باز می‌کند تا عطرها را بگیرد و با مخاطبش حرف می‌زند: «کاج‌ها شبیه تو هستند و صورت تو را دارند» و زمانی که صدای ناله به آن‌ها می‌رسد شب را سایه‌گستر می‌کنند.

شاعر در ادامه از تن آشنا به شبنم و باد صحبت می‌کند که صاحبش مجهول است؛ اما به نظر تن خود شاعر باشد. سپس تصویر فضایی بعد از باران را بازسازی می‌کند که این تصویر با گاهوارهٔ خیس که از خیش گیاهان پر شده است، کامل می‌شود.

در بند بعدی کسانی شاعر را به اختر و اسب تازنده و به رودی (که از شاعر به سمت مخاطبش در جریان است و باران او را حرکت می‌دهد)، دعوت می‌کنند یعنی به همان تابلوی اول شعر. شاعر در ابتدا تابلویی تصویر می‌کند و از آن گذر می‌کند و درنهایت به همان تابلو فرا خوانده می‌شود.

این شعر روایتی است از بودن شاعر در فضایی خیالی که با تصاویر گوناگون خلق شده است که در خوانش محاکاتی این تصاویر به طرحی زیبا در ذهن خواننده شکل می‌گیرد؛ اما این واژه‌ها مثل ستاره، زورق، رود، اسب، آینه، کاج، شب، آتش و... که مصداق‌های عینی در واقعیت دارند در شعر به خدمت شاعر درآمده‌اند و رفتارهایی خیال‌انگیز را بیان می‌کند که در جهان بیرون مصداقی ندارد. پرسش‌هایی در ذهن خواننده شکل می‌گیرد که موانعی را در سطح محاکات ایجاد می‌کند. آیا ستاره روی گونه می‌نشیند؟ آیا ستاره آتش چشم را می‌نوشد؟ مگر چشم آتش دارد؟ آیا ستاره سواد نوشتن دارد؟ آیا ردا شب را می‌تواند بپوشاند؟ آیا ردا ستاره دارد؟ آیا می‌توان عطر را در آغوش گرفت؟ ناله چگونه کاج را می‌پوشاند؟ و آیا سرچشمهٔ رود نگاه و خاطره است؟ باران انگشت دارد؟ چگونه باران رود را حرکت می‌دهد؟ این پرسش‌ها نشان می‌دهد که واژه‌ها در شعر نه به جهان واقعی که به اموری دیگر دلالت دارند. این پرسش‌ها اصل معنا داشتن را تهدید می‌کنند و خواننده را برای نشانه‌شناختی و دلالت به یک امر واحد رهنمون می‌شوند.

دلالت شعر در محور هم‌نشینی شکل می‌گیرد که مبتنی بر چهار ساختار: زبان‌شناسی، سبکی، موضوعی و واژگانی است. از این میان ساخت واژگانی خاص شعر است و مستلزم همسانی‌هایی در صورت و موقعیت برخی از واژگان متن است که برحسب معنا توجیه و تأویل می‌شوند. (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱٤)

خوانش دوم را با توجه به این مطلب با تأکید به واژگان آغاز می‌کنیم.

خوانش پس‌کنشانه یا تحلیلی

«ستارهٔ من الهام» به باور دیرین تأثیر ستارگان در سرنوشت انسان اشاره می‌کند. در ادبیات فارسی بسیار از این باور عمومی سخن گفته شده است. شاعر با بیان این جمله در آغاز شعر و همچنین اسم شعر که همین عنوان عیناً تکرار شده است بر اهمیت این معنا در شعر تأکید دارد. «الهام» نیز به معنای ادراک درونی یا کشف و شهود و نیز نام زنانه است که می‌تواند بر معشوقه یا آنیمای (کمال مطلوب زن درون مرد) شاعر و یا پیر و مراد او دلالت کند. ستاره نماد روشنایی و ارتباط با عالم آسمانی است. در این عبارت ابهام یعنی دگردیسی معنایی وجود دارد. آیا ستارهٔ الهام شاعر، معشوقهٔ اوست یا درک شهودی شاعر است. این ابهام در ادامهٔ نقد شعر مد نظر قرار می‌گیرد.

«رودی سپید که با زورقی طلایی برآن می‌رانم، اسب سفید بی‌انتها دمی به آینه می‌آید» آب نماد پاکی و آگاهی است؛ اما رود سپید در این شعر زندگی شاعر است که جریان دارد. زورق طلایی نشان از سفر دارد؛ یعنی شاعر فصل جدیدی از زندگیش را پیش رو دارد و از تغییر خبر می‌دهد. اسب سفید نماد درستی و خیر و صلاح است؛ اما در این شعر نماد زندگی شاعر است که می‌تازد؛ یعنی همان پویا بودن. آینه نماد تجلی اسرار است یا همان الهامی که اسب زندگی شاعر خود را در آن می‌بیند. پس شاعر مسیر درست زندگیش را در شهود اسرار غیبی می‌بیند.

«آه ستاره‌ای به گونه‌هایم می‌نشیند، آتش چشمانم را می‌نوشد، نامت را بر کاغذی کهنه می‌نویسد» این بیت ابهام دارد؛ ستاره می‌تواند معشوق شاعر باشد که آتش چشم شاعر را می‌نوشد یا درکی از شهود باشد. آتش چشم هم دارای ابهام است؛ خشم و خروش یا غم و ناراحتی یا مجاز از گرمای اشک است (جابه‌جایی معنایی)؛ اما معشوق بودن ستاره در عبارت «نامت را برکاغذی کهنه می‌نویسد» نقض می‌شود؛ زیرا از مقایسهٔ ستاره‌ای می‌نشیند (سوم شخص مفرد) و نامت را می‌نویسد می‌توان فهمید که مخاطب کسی به جز ستاره است. نوشتن نام بر روی کاغذ توسط ستاره به علم ستاره‌شناسی قدیم اشاره می‌کند و شاعر سرنوشتش را با این علم می‌بیند.

«به خاطره‌ها و بوی کاج، دوباره برین عصرهای پنهانی عطر می‌افشانی»، مخاطب شاعر، عصرهای خلوت وتنهای او را عطرافشانی می‌کند. خاطره از گذشته خبر می‌دهد و از دست دادن را تداعی می‌کند؛ یعنی چیزی بوده است و اکنون نیست و تنها خاطره‌اش باقیست که می‌تواند بیانگر از دست دادن معشوق باشد یا همان مخاطب شاعر. کاج نماد جاودانگی و همیشگی است. پس می‌توان ستاره، الهام، آینه، نامت را بر کاغذی کهنه می‌نویسد، کاج تداعی‌کنندهٔ یک معنا یعنی کشف و شهود هستند و رابطهٔ ترادف با هم دارند. رودی سپید به معنی زندگی پاک شاعر که جریان دارد و پویا است. «آتش چشمانم را می‌نوشد» تحت تأثیر بودن شاعر را از سرنوشت آسمانیش بیان می‌کند. آتش می‌تواند عشق و یا ناراحتی در چشم امید و روشنای زندگی شاعر باشد که ستاره آن را از او می‌گیرد.

«ردایی بلند شبم را می‌پوشاند با ستاره‌هایش که به مکان‌های غریب می‌تابند» ردایی بلند شب شاعر را می‌پوشاند و این توصیف زندگی شاعر (شب) است که حوادث (ردا) بر او واقع می‌شوند. ستاره‌ها که به شب یعنی زندگی شاعر مربوط هستند به مکان‌های

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

غریب می‌تابند؛ یعنی خبر از حوادثی می‌دهند که اتفاق نیفتاده‌اند و با علم نجوم قابل پیشگویی هستند. اینجا ستاره‌ها جمع بسته شده‌اند؛ پس معنای معشوق نمی‌دهد و مخاطبِ شاعر نیز نیستند. پس مقایسهٔ واژهٔ ستاره در سطرهای اول، هفتم و چهاردهم نشان می‌دهد که ستارهٔ سطراول می‌تواند معشوق باشد؛ ولی آن دو دیگر امکان ندارد؛ پس ستارهٔ سطر هفتم و چهاردهم با توجه به دال‌های دیگر موجود در شعر به هدایت و ارتباط با عالم آسمانی دلالت دارد.

«بازو می‌گشایم تا عطرها به بر گیرم» تنها تلاش شاعر بعد از راندن قایق که خبر از زنده بودن می‌دهد، آغوش گشودن برای عطرهاست. عطرهایی که از طرف مخاطب افشانده شده‌اند و این یعنی پذیرش لذّت حضور مخاطب.

«کاج‌ها بسان توأند، چهر توأند، سایه می‌کنند به شب، آنگاه که ناله برآن‌ها پوشد» شاعر مخاطبش و چهرهٔ او را به کاجی تشبیه می‌کند که هنگام ناله شب را تاریک می‌کند. شب زندگی شاعر که ماهیتش تاریکی است وقتی با ناله همراه می‌شود، تاریک‌تر می‌شود. کاج شبیه معشوق، ناله و شب باهم اندوه عمیق‌تری فراهم می‌کنند.

«تن آشنا به شبنم و باد، خیش گیاهانند به گاهوارهٔ خیس، مرا به اختری خوانند، به اسبی که می‌تازد، به رودی که از نگاه و خاطره ام، به‌سوی تو می‌آید و انگشتان بلند بارانش به پیش می‌راند» شاعر به فضای بعد از باران آشنایی دارد؛ به شبنم و باد و رویش گیاهان روی زمین توصیفی است که فضای پس از باران را نمایش می‌دهد. بارش باران و عناصر طبیعت شاعر را فرا می‌خواند. فرا خوانده شدنش به اختر و اسب و رود که در مسیر زندگیش به او جهت می‌دهند. طبیعت، شاعر را به تابلوی توصیف‌شده در بخش اول شعر می‌خواند به‌سوی مخاطبش که او را از دست داده است و از او خاطره دارد. پس این عناصر طبیعت نقش هدایتگر و الهام را برای شاعر دارند. انگشتان باران او را جلو می‌برند. این گزاره‌ها خبر از منفعل بودن شاعر در زندگی می‌دهد و پذیرش سرنوشت محتومش. آنچه در تقدیر برایش نوشته‌شده است و او می‌پذیرد. تنها تلاش شاعر راندن قایق است؛ یعنی زندگی کردن و بازو گشودن برای در آغوش گرفتن عطر مخاطب؛ یعنی لذت حضور معشوق که بر عصرهای پنهانیش افشانده شده است. نشانه‌هایی که شاعر از معشوقش می‌دهد مانند نامی دارد، از او خاطره دارد، عطرافشانی می‌کند و چهره‌اش شبیه کاج است که شب را تیره می‌کند و زندگی شاعر به‌سویش در جریان است و شاعر با درک شهود و فراخوانی عناصر طبیعت به‌سویش پیش می‌رود. این مشخصات می‌تواند مربوط به معشوقی عینی و یا ذهنی باشد و یا کمال مطلوب زن (آنیما) مطرح شود. داستان زندگی منفعل شاعر که با حرکتی امیدوارانه پویاست و این «نقص آنچه در خود شعر امر هنجارین فرض شده است.» (پاینده، ١٤٠١: ١٧) است که در همزمانی زندگی منفعل با امیدی پویا دیده می‌شود. لازم به ذکر است که انتهای شعر که به ابتدای شعر برگشت می‌خورد و شاعر به همان تابلوی اول رهنمون می‌شود یک چرخش مدور است که یادآور عنصر زمان دایره‌ای یا صفر درجه است. (در ریاضیات صفر برابر با ٣٦٠ درجه است). همان بی‌زمانی یا زمان مدور داستان‌های خیالی و فانتزی.

با توجه به عبارات گفته شده دو انباشت می‌توان دید.

انباشت ١: کشف و شهود

انباشت ٢: پذیرش تقدیر

مخاطب شاعر در شعر می‌تواند معشوق، همراه همیشگی شاعر، مراد شاعر یا پیر طریقت باشد که حضورش در کنار شاعر همیشگی و جاودانگی است؛ اما این حضور معنوی است؛ زیرا شاعر از او خاطره دارد. [ستاره] نام این مخاطب را بر کاغذ می‌نویسد و با خاطره‌هایش بر عصر شاعر عطرافشانی می‌کند و او شبیه کاج است؛ یعنی همیشه زنده و جاودان است و زمانی که نالهٔ

شاعر به او می‌رسد به شب شاعر سایه می‌افکند؛ یعنی ناله کردن شاعر امری بیهوده است که در تاریکی شب شاعر هیچ تأثیری ندارد.

گزارهٔ «تن آشنا به شبنم و باد» جای تأمل دارد. شاعر از تن خود سخن می‌گوید که به فضای بعد از باران آشناست. در وجه اول جدایی جسم از تن در وجود شاعر مطرح است. من شاعر که سخن می‌گوید این تن یا جسم نیست؛ بلکه وجود و هستی شاعر است که لب به سخن گشوده است و در وجه دیگر توصیف فضای پس از باران که با شبنم و باد آمده است. این توصیف با گزارهٔ «خیش گیاهانند به گاهوارهٔ خیس» ادامه دارد. تصویر محاکاتی این گزاره زمین خیس است که با گیاهان خش افتاده. فضای پس از باران به زیبایی و آرامش بعد از آن اشاره می‌کند. فضایی که شاعر با آن آشناست. باران به پیش راندن شاعر در مسیرش کمک می‌کند؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که امور طبیعت نیز در پیش‌برد سرنوشت از پیش تعیین‌شدهٔ شاعر هم سو هستند و او را به اختری، اسبی و رودی فرا می‌خوانند که به سمت مراد شاعر می‌روند.

«ماتریس» شعر همان چارچوب شعر است که عناصر شعر گرد آن می‌چرخند. «در شعر، فرم و صورت است که به شاعر تعلّق دارد، مضمون همان گونه که جاحظ و جرجانی گفته‌اند امری است مطروحهٔ در طریق.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۷۲) ماتریس در ناخودآگاه شاعر حضور دارد و بی‌آنکه تلاش کند بر تمام شعر سایه می‌گستراند. واژگان ما را به‌سوی آن راهنمایی می‌کنند. ماتریس این شعر درک و شهود تقدیر و پذیرش آن است. این ماتریس از دو انباشت «کشف و شهود» و «پذیرش سرنوشت» و یک منظومهٔ توصیفی «وجود» تشکیل شده است.

انباشت: پذیرش سرنوشت، کشف و شهود (کلماتی که ازنظر معنایی رابطهٔ مترادف دارند).

انباشت کشف و شهود: ستاره، الهام، آینه، ستاره نامی را روی کاغذ می‌نویسد، ستاره‌ها به مکان‌های غریب می‌تابند، اختری.

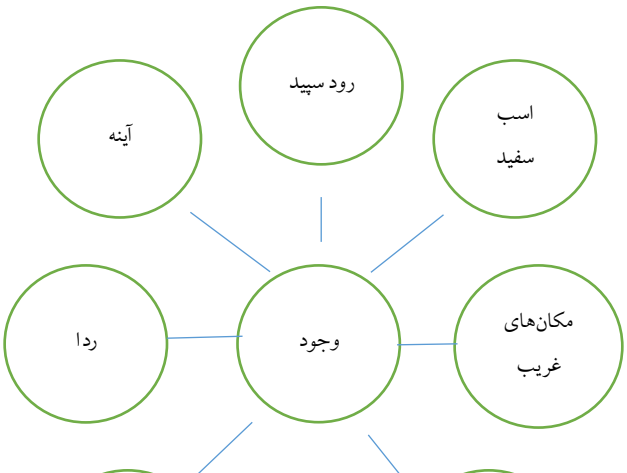
انباشت پذیرش سرنوشت: رودی سپید که با زورقی طلایی برآن می‌رانم، اسب سفید دمی به آینه می‌آید، ستاره‌ای به گونه‌هایم می‌نشیند، [ستاره] آتش چشمانم را می‌نوشد، ردایی بلند شبم را می‌پوشاند، بازو می‌گشایم تا عطرها به بر گیرم، مرا به اختری خوانند و انگشتان بلند بارانش به پیش می‌راند.

ماتریس یا خاستگاه: کشف و شهود هستی و پذیرش تقدیر.

کمینه‌نگاشت یا هایپوگرام: وجود، پذیرش سرنوشت، کشف و شهود.

منظومهٔ توصیفی وجود: رود، اسب، آینه، ستاره، ردا، شب، مکان‌های غریب، سایه، ش در لفظ بارانش (کلماتی که از نظر معنایی رابطهٔ مجازی دارند).

منظومهٔ توصیفی وجود:



یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

جابه‌جایی معنایی	رود، زورق، اسب سفید، آینه، ستاره، آتش، ردا، شب، گاهواره، اختر، باران.
دگردیسی معنایی	خیش گیاهانند به گاهوارهٔ خیس، ستارهٔ من الهام، ستاره‌ای به گونه‌هایم می‌نشیند، آتش چشمانم را می‌نوشد.
آفرینش معنایی	شعر خالی از قافیه و سجع است اما واج‌آرایی س، ش، ب، ن، گ دیده می‌شود که صدای طبیعت با آن تداعی می‌شود. ادغام س و ش صدا جیرجیرک در شب و ب صدای آب و ش و گ صدای آتش وس صدای حرکت حجم زیاد برگ درختان در باد.
گزاره‌های دستورگریز	حذف فعل‌ها بدون قرینه مثل ستارهٔ من الهام، استفاده از حرف اضافهٔ به که جایگزین با شده است، خارج کردن متمم از جمله مثل با ستاره‌هایش که از ردایی بلند جدا شده و به‌صورت گزاره‌ای جدا آمده است. آمدن ضمیر مفعولی در نقش اضافه مثل بارانش به پیش می‌راند.
تعین چندعاملی	۱- ستاره، الهام، آینه، ردا، عطر، اختر، باران. ۲- رود، شب، اسب. ۳- نامت، کاج، چهر.
تبدل	بوی کاج، عصرپنهانی، آتش چشم، خیش گیاهان، گاهوارهٔ خیس، انگشت بلند باران.
بسط	کشف و شهود در فرایند بسط در مفاهیم ستاره، الهام، آینه، ستاره نامی را روی کاغذ می‌نویسد، ستاره‌ها به مکان‌های غریب می‌تابند، اختری. پذیرش تقدیر در فرایند بسط در ستاره‌ای که به گونه‌هایم می‌نشیند، ردایی بلند شبم را می‌پوشاند، مرا به اختری می‌خوانند، انگشتان بلند بارانش به پیش می‌راند.
ماتریس یا خاستگاه	کشف و شهود هستی و پذیرش تقدیر.
کمینه‌نگاشت یا هایپوگرام	وجود، پذیرش سرنوشت، کشف و شهود.
انباشت	پذیرش سرنوشت، کشف و شهود.
منظومهٔ توصیفی	وجود.

جدول بالا خلاصهٔ نظریهٔ ریفاتر را در شعر «ستارهٔ من الهام» نشان می‌دهد.

شرح جدول:

جابه‌جایی معنا در حالت استعاره و مجاز رخ می‌دهد. ستاره استعاره از روشنایی و ارتباط با عالم آسمانی است یا استعاره از معشوق، رود استعاره از رکاب زندگی مادی است که وجود شاعر بر آن سوار است. زورق استعاره از زندگی شاعر است. اسب سفید استعاره از مصلحت، آینه استعاره از محل تجلی اسرار، آتش استعاره از غم یا عشق ویا مجاز از اشک است. ردا استعاره از وقایع، شب استعاره از زندگی شاعر، گاهواره استعاره از زمین، اختر استعاره از معشوق یا الهام، باران استعاره از حادثه.

دگردیسی معنایی درابهام و تضاد دیده می‌شود: خیش گیاهانند به گاهوارهٔ خیس ابهام در بین پارچهٔ روی گهواره و زمین خیس خورده دارد. ستاره ابهام بین معشوق و ارتباط با عالم معنا است. آتش ابهام بین اشک چشم و اندوه عشق است.

آفرینش معنایی در سجع و قافیه است و چون این ویژگی در شعر نو بسیار کم دیده می‌شود و آهنگ و وزن در کلمات و واژه‌ها دیده می‌شود پس واج‌آرایی می‌تواند همراه با دستورگریزی جزء آفرینش معنا حساب شود که خارج از شعر معنا ندارد و در شعر موجودیت می‌یابد. دستورگریزی غیرمحاکاتی است و موجب دلالت و نشانه‌پردازی در شعر می‌شود.

تعین چندعاملی دال‌هایی را نشان می‌دهد که بر هم دلالت می‌کنند: شمارهٔ یک عوامل معنوی مؤثر بر زندگی شاعر، شمارهٔ دو مسیر زندگی و شمارهٔ سه بر معشوق دلالت دارند. طبق تعین چندعاملی واژه‌های ستاره که در سه قسمت از شعر آمده است باید بر هم دلالت کنند؛ یعنی ستاره به‌عنوان ارتباط با عالم معنا در نظر گرفته شود. همانطور که قبلاً توضیح داده شد، اگر به معنای معشوق باشد در مورد دوم و سوم با معنای سطور همخوانی ندارد.

تبدل شامل ترکیب‌های جدید است که شاعر خلق کرده است و در خارج از شعر معنای تعریف شده‌ای نداشته‌اند.

بسط، کلمات یا عباراتی را نشان می‌دهد که مبین خاستگاه است.

ماتریس ایدهٔ واحد متن است که به‌صورت‌های مختلف بیان می‌شود.

کمینه‌نگاشت‌ها روایت‌ها و صورت‌های موجود در متن است که بیانگر ماتریس هستند. کمینه‌نگاشت‌ها از روی عباراتی مشخص می‌شود که تعین چندعاملی و تبدل و بسط نشان می‌دهند.

کلمات و عباراتی را که رابطهٔ مترادف دارند، انباشت و آن‌هایی را که رابطهٔ مجازی دارند منظومهٔ توصیفی می‌گویند. خاستگاه ذهن شاعر موجب به وجود آمدن عبارات و کلماتی می‌شود که با شگردهای جابه‌جایی و دگردیسی و آفرینش معنایی متن شعر را به کمک گزاره‌های دستورگریز می‌سازد و منتقد با کمک فرایند انباشت و منظومه‌های توصیفی و مشخص کردن تعین چندعاملی و تبدل و بسط مسیر بالعکس به‌منظور ساخت شعر را طی و شعر را رمزگشایی می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

٤. نتیجه‌گیری

www.anjomanfarsi.ir

با توجه به بررسی‌ای که در شعر بالا انجام شد، نظریهٔ ریفاتر بیشتر در رمزگشایی و شناخت دلالت‌های شعر موفق بوده است تا زیبایی‌شناختی و بلاغت زبانی متن؛ لیکن می‌تواند سبک نویسنده را تا حدودی مشخص کند؛ گرچه ازنظر زبان‌شناسی کامل نیست و تمام صنایع ادبی را پوشش نمی‌دهد. این پژوهش فراوانی بالای تصاویر متحرک و نمایشی در شعر فروتن را نشان می‌دهد. مفهوم شعر در نگاه اول و سطحی، مبهم و ناشناخته است و حضور بعضی کلمات یک‌سری معانی را القا می‌کند که در بررسی نظریهٔ ریفاتر با تناقض روبه‌رو می‌شوند. نظریهٔ ریفاتر مفاهیم ابتدایی را که در ضمیر ناخودآگاه شاعر وجود دارد از ژرفای الفاظ و کلمات بیرون می‌کشد و ما را به دلالت‌های صحیح از شعر رهنمون می‌شود. این پژوهش نشان می‌دهد که رویکرد ریفاتر برای بررسی شعر موج نو توانا است و راه‌گشای بیان رمزهای شعر است؛ اما در تعریف گفته‌شده از شعر موج نو که آن را خالی از مضمون اخلاقی می‌داند و آن را در مقابل شعر تعلیمی قرار می‌دهد، دچار تناقض می‌شود؛ زیرا این پژوهش نشان می‌دهد که مضامین زیادی در تصاویر خیالی موج نو می‌تواند مطرح شود؛ بنابراین شعر فروتن که ویژگی‌های فرمی شعر موج ناب را دارد، سرشار از مضمون و معناهای ضمنی است که در شعر منسجم شده و با رویکرد نشانه‌شناختی قابل بررسی و تأمل است. پس شعر فروتن ازنظر فرم می‌تواند در دستهٔ موج ناب قرار بگیرد؛ اما ازنظر مضمون از آن متفاوت است و همین امر سبک خاص فروتن را ایجاد کرده است.

شعر فروتن سرشار از تصاویر خیالی است که ارزش‌های ملی و اقلیمی مثل اسطوره‌ها و سنت‌های بختیاری و مفاهیم فلسفی و دینی را همراه دارد که تحلیل آن‌ها مورد نظر این پژوهش نیست؛ اما در نقد ریفاتر می‌تواند اشاره شود. در نظر داشتن فضای سه‌بعدی تصاویر متن شعر به درک و دریافت دلالت‌های شعری کمک می‌کند. همین تصاویر هستند که به شعر انسجام می‌دهد و کلیت مفهومی شعر را روشن می‌کند؛ لذا تجسم سه‌بعدی و فضایی تصاویر در فهم معنای شعر تقریباً ضروری است که چه بسا درک سطح دوبعدی و خطی متن به‌تنهایی در رمزگشایی مضامین، کاری مشکل و حتی غیرممکن است. درنهایت می‌توان گفت شعر موج ناب براساس شعر الهام از مجید فروتن، شعری خالی از محتوا نیست واین امر را با رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر می‌توان اثبات کرد.

منابع

- امامی، نصرالله (۱۳۸۲). ***ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل***، اهواز: نشر رسش.
- آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۵). «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر»، ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۱، صص ۳۳-۵۸.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۹). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.
- بالایی، کریستف و کوپی پرس، میشل (۱۳٦٦). ***سرچشمه‌های داستان کوتاه***، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.
- برکت، بهزاد و افتخاری، طیبه (۱۳۸۹). «کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر برشعر «ای مرز پر گهر» فروغ فرخزاد»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ٤، صص ۱۰۹-۱۳۰.
- پاینده، حسین (۱٤۰۱). ***نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای***، جلد دوم، تهران: سمت.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). ***بوطیقای ساختارگرا***، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: نشر آگاه.
- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱٤۰۰). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم: نشربان.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). ***مبانی معناشناسی نوین***، چاپ هفتم، تهران: سمت.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۹). ***نقد ادبی***، تهران: نشر میترا.
- _____ (۱۳۹۵). ***کلیّات سبک‌شناسی***، تهران: نشر میترا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲). ***با چراغ و آینه در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران***، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۰). ***جریان‌شناسی شعر معاصر***، تهران: سخن.
- عرفان، حمید (۱۳۸۸). «پل شعر و داستان خوزستان»، ***گاهنامهٔ انجمن شعر اهواز***، شمارهٔ پنجم، صص۵۲-٦۱.
- فروتن، مجید (۱۳۷۹). ***صدای دیگر***، شهرکرد: نشر مرید.
- نبی‌لوچهرقانی، علیرضا (۱۳۹۰). «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما»، ***پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص.
- یاری، علی (۱۳۸۸). «پل شعر و داستان خوزستان»، ***گاهنامهٔ انجمن شعر اهواز***، شمارهٔ پنجم،صص۳۲-۳۷.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل فرگشتی رمان رازی در کوچه‌ها اثر فریبا وفی

فرزانه کوچک پور
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
farzanekoochakpour@semnan.ac.ir
حسن اکبری بیرق
دکتری تخصصی ادبیات تطبیقی، دانشیار دانشگاه سمنان، سمنان، ایران
hakbari@semnan.ac.ir

چکیده

نظریهٔ «فرگشت براساس انتخاب طبیعی» که در نیمه دوم قرن نوزدهم توسط چارلز داروین ارائه شد، محدود و منحصر به حیطه زیست‌شناسی نماند و بر هستی‌شناسی و درک عالمان علوم انسانی و اجتماعی از موضوعات مورد مطالعه خود، تأثیر ژرفی نهاد. روانشناسی و نقد ادبی، از جمله معارفی بودند که به لحاظ بینش و روش، تحت‌تأثیر این نظریه قرار گرفتند و داروینیسم ادبی را بنیان نهادند. داروینیسم ادبی مدعی است رفتارهای ادبی در طبیعتِ فرگشت‌یافته بشر ریشه دارد. در این مقاله کوشیده‌ایم گزارشی از سیر تأثیرپذیری ادبیات و نقد ادبی از نظریه فرگشت (تکامل) ارائه کنیم و نشان دهیم که نقد ادبی فرگشتی، با برجسته‌سازی نیازهای اساسی و مشترک انسان از قبیل جذابیت جنسی، فرزند آوری، موقعیت اجتماعی، بر پایه روانشناسی و زیست‌شناسی فرگشتی، ضمن ارائه خوانشی نوین از متون ادبی به کاوش در شخصیت‌های انسانی که در ادبیات بازنمایی شده، می‌پردازد. پس از معرفی این رهیافت به متون ادبی، با روشی توصیفی-تحلیلی، رمان رازی در کوچه‌ها نوشته فریبا وفی را به محک نقد فرگشتی زده‌ایم و با استخراج و استقصای مضمون‌های داروینیستی در این داستان و رفتارهای زیستی و وجودی شخصیت‌های رمان به این نتیجه رسیده‌ایم که نقد ادبی برپایه نظریه فرگشت، ظرفیت بازنمایی محتوای زیستی متون داستانی را داراست و طبیعت انسانی را به خوبی از طریق تحلیل این نوع متون به تصویر می‌کشد.

واژگان کلیدی: داروینیسم، نقد فرگشتی، داستان فارسی قرن چهاردهم شمسی، فریبا وفی، رازی در کوچه‌ها.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

انتشار کتاب خاستگاه گونه‌ها[۱] در سال ۱۸۵۹ میلادی و ارائهٔ نظریه «فرگشت براساس انتخاب طبیعی» توسط چارلز داروین[۱] تحولی در دانش بشری به وجود آورد که از نظر بسیاری از مورخان علم، قابل قیاس با انقلاب کوپرنیکی یا نیوتنی بود. هرچند نظریه

۱. On The Origin Of Species By Means Of Natural Selection

داروین، در حیطه زیست‌شناسی می‌گنجید، از چنان حیثیت عام و جهان شمولی برخوردار بود که نمی‌توانست در دایره هرچند وسیع علوم طبیعی محصور بماند. شاید از این روست که نویسنده کتاب ایده خطرناک داروین، بر این باور است که نظریه فرگشت[۲]، همچون اسیدی جهانی است که همه‌چیز را در خود حل می‌کند و هیچ اندیشه‌ای را یارای مقاومت در برابر تأثیر بنیان‌برافکن او نیست (Dennett: ۱۹۹۵, ۵۲۱). همچنین در کتاب چیستی تکامل نیز آمده‌است که: «تفکر انسان مدرن، آگاهانه یا ناآگاهانه، عمیقاً تحت‌تأثیر تفکر تکاملی است وشاید بتوان گفت توسط آن تعیین می‌شود» (Mayre, ۲۰۱۷:۲۱) این مایه سیطره نظریه داروین[۳] بر عالَم اندیشه و به طریق اولی، علوم انسانی و اجتماعی، چیزی نبود که از نگاه دوربین خودِ وی پنهان بماند؛ او در صفحات پایانی کتاب خاستگاه گونه‌ها، ضمن بررسی اجمالی چشم اندازهای نظریه‌ای که ارائه کرده‌بود، می‌نویسد: «من گستره بی‌انتهایی، در آینده دور، برای پژوهش‌هایی به مراتب جدی‌تر می‌بینم. روانشناسی، بر پایه نوینی بنا خواهد شد...نوری بر خاستگاه انسان و پیشینه‌اش تابانده خواهدشد»(Darwin:۱۸۵۹, ٤٨٨).

این‌گونه بود که ایدهٔ تکامل یا فرگشت بر تمامی ساحات معارف بشری تأثیری زیر و زبرکننده نهاد و پس از آن بود که شاهد ظهور دانش‌هایی همچون فلسفه فرگشتی (تکاملی)، جامعه‌شناسی فرگشتی، روانشناسی فرگشتی و... بودیم.

یکی از آن رشته‌ها و دیسیپلین[٤]های دانشگاهی که طی فرایندی پرفراز و نشیب، تحت‌تأثیر این نظریه، پا به عرصه محافل علمی نهاد، ادبیات فرگشتی بود. براساس موازین این دانش، متون ادبی با رویکردی فرگشتی مورد مطالعه و نقد و بررسی قرار می‌گیرند؛ به دیگر سخن، منتقد ادبی برپایه هستی‌شناسی و روش‌شناسی داروینیستی آثار ادبی را قرائت و تحلیل می‌کند.

در چند سال اخیر، این رشته به‌عنوان پویاترین جریان در مطالعه نوین ادبی ظهور کرده‌است. انبوه روزافزون مقالات، کتاب‌ها و مجلات تخصصی ویژه این مبحث و اقبال عمومی گسترده به همراه جستارهای منتشر شده در روزنامه‌ها و مجلات برجسته در سراسر دنیا گواه این امر است. همان گونه که مشهود است، این جریان توانسته است نقد و نظرهای فراوانی نیز، از منظر شاخه‌های گوناگون علمی، برانگیزد؛ از انسان‌باوری سنّتی[٥] و پساساختارگرایی گرفته تا بوطیقای‌شناختی[٦] و علوم اجتماعی فَرگشتی (برای دیدن گزارشی جامع در این‌باره، نک: Carrol: ۲۰۱۱, ۳). تلاش ما در این مقاله بر آن است که ضمن معرفی اجمالی این شیوه نقد ادبی، به لحاظ عملی نیز کارآمدی آن را در تحلیل یک متن داستانی فارسی بیازماییم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۱. بیان مسئله

«مطالعات ادبی باید بیشتر شبیه علوم شود. استادان و دانشجویان ادبیات باید از روش‌های تحقیق علمی، نظریه‌های آن، ابزارهای آماری آن و اصرار آن بر فرضیه و اثبات، استفاده کنند...»(Peterson: ۲۰۰۸)؛ مطالعات ادبی باید در نظر و روش به علوم تجربی نزدیک شود تا از رکود و سکون ناشی از نظریه‌زدگی، برهد (Gottschall ۲۰۰۸:۸). اینها، نمونه‌های جملاتی است که در سال‌های

۱. Charles Robert Darwin
۲. Evolution
۳. Charles Robert Darwin (۱۸۰۹-۱۸۸۲)
٤. Discipline
٥. Traditional Humanism
٦. Cognitive Poetics

اخیر در محافل ادبیِ دانشگاهی، بلندتر از پیش به گوش می‌رسد و به‌تدریج به گفتمان مسلط تبدیل شده است. البته ردّپای تأثیر علوم نوین به‌ویژه زیست‌شناسی انطباق‌گرا[۱] در نظریه و نقد ادبی را می‌توان تا یکی از معاصران داروین به نام ایپولیت تین[۲] و چند نویسنده شاخص اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به‌ویژه امیل زولا[۳]، لسلی استفن[٤] و سرانجام کارل گوستاو یونگ[٥]، دنبال نمود. صرف نظر از تأثیر غیرمستقیم داروین بر ایده آرکی‌تایپ (سرنمون) یونگ و افکار نورتروپ فرای[٦]، رویکردهای فرگشتی، بر توسعهٔ جریان اصلی نظریهٔ انتقادی در بیشتر سال‌های قرن بیستم تأثیر داشته‌است (Carrol: ۲۰۰۲, ٦۰۳). به هرحال ایده رهیافت علمی به نقد ادبی، پدیده جدیدی نیست؛ به‌عنوان مثال، ریچاردز[۷] (۱۹۳۰)، نزدیک به یک سده پیش، تحلیل ادبی را نوعی تحقیق عقلانی میانگاشت که هیچ تفاوتی با روانشناسی، زبان‌شناسی یا انسان‌شناسی ندارد.

در سال‌های اخیر که مطالعات بین‌رشته‌ای در محافل دانشگاهی رونق گرفته‌است، ضرورت تلفیق شاخه‌های مختلف علوم انسانی و اجتماعی با علوم تجربی، قائلان روزافزونی یافته‌است. در این رهگذر، ادبیات نیز حظّی و بهره‌ای از این همکاری‌های میان‌رشته‌ای برده که شاید برجسته‌ترین آن، تلفیق روشمندتر زیست‌شناسی داروینی و نقد ادبی باشد. طرفداران این نوع تلفیق و همکاری، می‌خواهند با رویکردی علمی‌تر، همسانی‌های زیست‌شناختی در طبیعت مشترک انسانی را نشان دهند و برای ادبیات در تشخیص و نمایش آن‌ها، اهمیتی حیاتی قائل شوند[۸].

۱ - ۲. پرسش‌های تحقیق

نقد فرگشتی متون ادبی به چه شیوه‌ای انجام می‌پذیرد؟

چه درونمایه‌های فرگشتی را در رمان رازی در کوچه‌ها، اثر فریبا وفی می‌توان یافت؟

۱ - ۳. روش تحقیق

این تحقیق توصیفی، به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با استفاده از روش و موازین نقد فرگشتی انجام شده است.

۱ - ٤. پیشینهٔ تحقیق

در زبان فارسی تا به امروز کمتر پژوهش مستقلی دربارهٔ داروینیسم ادبی یا نقد ادبی فرگشتی منتشر شده است؛ در این مورد، تنها به دو اثر با مشخصات زیر می‌توان اشاره کرد:

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. Adaptationist

۲. Hippolyte Taine (۱۸۲۸-۱۸۹۳)

۳. Emile Zola (۱۸٤۰–۱۹۰۲)

٤. Leslie Stephen (۱۸۳۲-۱۹۰٤)

٥. Carl Gustav Jung (۱۸۷٥-۱۹٦۱)

٦. Herman Northrop Frye (۱۹۱۲–۱۹۹۱)

۷. I.A. Richards

۸. برای دیدن مجموعه‌ای ارزشمند از مباحث علمی حول محور این نظریه و مسائل مربوط به آن (نک: Gottschall And Wilson ۲۰۰٥, Boyd, Carroll And Gottschall ۲۰۱۰, And The Journal Style ۲۰۰۸, ۲/۳ And ۲۰۱۲, ۳/٤.)

همدانی (۱۳۹۸)، امید، نظریه ادبی، ادبیات و مسئلهٔ شناخت، تهران: نگاه معاصر.
همو (۱۳۹۹)، تکامل و کارکرد شناختی روایت تخیلی: منظری داروینیستی، نشریه نقد و نظریه ادبی، شماره دهم.

که در اولی، به مقوله داروینیسم ادبی، اشاراتی مجمل، گذرا و استطرادی رفته‌است و در دومی نیز صرفاً به جنبه‌های شناختی این نظریه به‌طور خلاصه پرداخته شده است.

همچنین دومقاله با مشخصات زیر در این زمینه منتشر شده است:

اکبری بیرق، حسن، رستم شامحمدی، امینه حقیقی پشتیری، نقد ادبی تکاملی و کاربرد آن در تحلیل داستان (مطالعه موردی: رمان بامدادخمار)، فصلنامه علمی ـ پژوهشی پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، دوره ۵، شماره ۹، خرداد ۱۴۰۲

اکبری بیرق، حسن؛ مریم اسفندیاری؛ محمد رضایی، روانشناسی فرگشتی و نقد ادبی تجربی، نشریه سبک شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی (بهار ادب سابق)، شماره ۹۴، اسفند ۱۴۰۲

۲. چارچوب نظری

بنیان نظری این پژوهش، همچنان‌که گفتیم، نظریه «فرگشت براساس انتخاب طبیعی» داروین است؛ پس در وهله اول این نظریه را معرفی، سپس نحوه کاربرد آن را در نقد و تحلیل آثار ادبی تبیین می‌کنیم.

۲ - ۱. داروینیسم چیست؟

داروین در کتاب خاستگاه گونه‌ها (۱۸۵۹)، پیدایش و تطوّر (فرگشت) موجودات را بر بنیاد نظریهٔ انتخاب طبیعی، تبیین کرد. نظریه وی را در قالب این دو گزاره، می‌توان خلاصه کرد:

اول؛ همه موجودات روی کرهٔ زمین به یک نیای مشترک بازمی‌گردند (درخت حیات).

دوم؛ انتخاب طبیعی، علت شباهت‌ها و تفاوت‌هایی‌است که در محیط‌زیست وجود دارد ((Sober, ۲۰۰۳:۲۶۸؛ بنابراین، نظریه فرگشت داروین از ترکیب سه مفهوم کلی، تشکیل شده است: تأثیر محیط، تغییرات تصادفی و تنازع بقا ((Barbor, ۱۹۸۳:۱۰۶ برپایه این تئوری، هر موجود زنده‌ای برای کسب غذا، مقابله با رقبا و عوامل ناسازگار محیط، همواره باید در تلاش باشد و با علل نابودی خود مقابله‌کند. داروین این کوشش دائم را «تنازع بقاء» نامید (Eugenine, ۲۰۰٤:۲۳).

فرض اساسی در تبیین فرگشتی، این‌است که در همه گونه‌های موجودات زنده (حیوان، گیاه و انسان)، تنها نسل آن‌هایی تداوم‌یافته که رفتارهایی داشته‌اند که در ارضای این دو غریزه اصلی یعنی بقاء و تولیدمثل، حداکثر موفقیت را داشته‌اند. پس افراد فعلی گونه‌ها دارای ژن‌های پدربزرگ و مادربزرگ‌هایی هستند که شانس زنده ماندن و تولیدمثل بالاتری داشته و آن را به نسل بعدی انتقال داده‌اند. داروین بر این باور بود که پدیدهٔ فرگشت توسط انتخاب طبیعی در طول یک دوره زمانی معین رخ می‌دهد. در این زمان معین، گونه‌های اصلی به پیدایش جمعیت‌هایی با ویژگی خاص و متفاوت از صفات موجود که در گونه‌های اصلی وجود دارد، منجر می‌شود ((Darwin,۱۸۵۹:۳۷٦. او می‌گوید: «هنگامی‌که تحولات سودمندی در ارگانیسم جانداری پدید آمد، افراد واجد آن در تنازع بقاء و دوام، بخت بیشتری خواهندداشت و طبق قوانین توارث اخلافی با همان خصایل از آن‌ها زاده می‌شوند. من همین اصول حراست از تغییرات مفید و بقای اصلح را انتخاب‌طبیعی نامیده‌ام.»(Darwin,۱۳۸۰:۱۷۷) بر این اساس، انتخاب طبیعی، سازوکار اصلی نظریه فرگشت است که مشتمل بر تغییرات نامنظم، تنازع بقا و انتخاب اصلح می‌باشد(Eugenie,۲۰۰٤:۲۳) .

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادب فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

داروین نظریه‌ای را که در خاستگاه گونه‌ها ارائه کرده‌بود، در کتاب تبار انسان، به گونه بشر نیز تسرّی داد. «بخش عمده‌ای از تبار انسان به تجزیه و تحلیل خاستگاه، عملکرد و رفتار اجتماعی انسان اختصاص یافته‌است. داروین روایتی کلاسیک از روانشناسی اخلاقی انسان ارائه می‌کند. او دو عنصر اصلی را در احساس اخلاقی انسان به رسمیّت می‌شناسد: اول حسّ همدلی اجتماعی فرگشت‌یافته که انسان با سایر حیوانات اجتماعی در آن مشترک است و دوم قابلیت حفظ رفتارهای مشخص در یک بازهٔ زمانی طولانی که مختصّ به انسان است»(Carrol: ۲۰۰۲, ۵۹۷). به نظر داروین هیچ ویژگی انسانی وجود ندارد که دنبالهٔ خصوصیات سایر گونه‌های بدوی نباشد؛ درنتیجه داروینیست‌ها بر این مدعا پای می‌فشارند که «انسان‌ها در یک رابطه انطباقی و سازگارانه با محیطشان، فرگشت یافته‌اند. استدلال آن‌ها این است که در نوع بشر، همانند همه گونه‌های دیگر، فرگشت باعث شکل‌گیری ویژگی‌های آناتومیک، فیزیولوژیک و عصب‌شناختی شده است و به نظر ایشان رفتار، احساس و اندیشه بشر دراساس با این ویژگی‌ها مقیّد و شناخته است. آن‌ها به منظور درک چیستی آن ویژگی‌ها و خصائص، کنکاش در زیست‌شناسی فَرگشتی و علوم‌اجتماعی فَرگشتی را شغل شاغل خویش ساخته و ادراک خود را از تصوّر انسان بر این اطلاعات بنا می‌نهند»(Carrol: ۲۰۱۱, ٦). از همین مجراست که روش‌شناسی و هستی‌شناسی داروینی وارد حوزه ادبیات و نقد ادبی می‌شود.

۲ - ۲. داروینیسم، فرگشت و ادبیات

نگاه داروینیستی ادبی، مدعی‌است رفتارهای ادبی در طبیعتِ فرگشت‌یافته بشر ریشه دارد. پژوهشگران حوزه ادبیات فرگشتی، مفاهیم زیست‌شناسی فرگشتی و علوم انسانی فرگشتی را برای تدوین اصول نظریه ادبی و تفسیر متون ادبی به‌کار می‌بندند. آنان تعامل بین «طبیعت انسانی» و اَشکال انگاره‌های فرهنگی، از جمله ادبیات و پیشینه شفاهی آن را بررسی می‌کنند. منظور آن‌ها از طبیعت انسانی، مجموعه‌ای از حالات و ویژگی‌های ژنتیکی منتقل شده توسط انسان می‌باشد؛ ازجمله: انگیزه‌ها، احساسات، ویژگی‌های شخصیت و اشکال شناخت. به‌طور معمول، داروینیست‌های ادبی استدلال می‌کنند که هر متن ادبی را می‌توان در چهار سطح تجزیه و تحلیل کرد (۱): به‌عنوان جلوه‌ای از طبیعت جهانی بشر؛ (۲) به‌عنوان یک نمونه خاص در یک صورتبندی فرهنگی خاص که عناصر طبیعت انسان را در برساخت‌های تخیلی مشترک (قراردادها، عقاید، اسطوره‌ها و سنّت‌ها) سازماندهی می‌کند؛ (۳) به‌عنوان اثر یک نویسنده مشخص که هویت او با برخی از ترکیبات منحصربه‌فرد از ویژگی‌های ارثی و شرایط تاریخی شکل گرفته است و (٤) به‌عنوان یک برساخت تخیلی خاص که نه‌تنها تأثیرات فرهنگی را بازتاب می‌دهد، بلکه قدرت خلاقیت اولیه و اصیل را نیز به نمایش می‌گذارد (Carrol, ۲۰۱۰).

از سوی دیگر روانشناسی فرگشتی نیز به کمک نقد ادبی آمده، استدلال می‌کند که ذهن آدمی همانند بدن او محصول فرایند فرگشت است. بسیاری از رفتارهای فعلی انسان و شیوه اندیشیدنش مردمریگ اجدادش است که برای تسهیل امر تولیدمثل آنان تطابق و سازگاری یافته‌بوده‌است. گرایش‌های مورد نظر روانشناسان فرگشتی عبارت‌اند از: جذابیت جنسی، راهبردهای جفت‌یابی، مراقبت مادرانه از فرزندان، حفاظت مردانه از همسر، حسادت، ستیزه‌جویی مردانه، تلاش برای به دست آوردن موقعیت، حفظ امتیاز اجتماعی، همکاری، آزادی عمل، رقابت خانوادگی، نوع‌دوستی، روابط بین نسلی و بین گروهی و منازعات گروهی. البته ادبیات همواره به‌دنبال ترسیم جذابیت جاودانی موضوعات انسانی از این دست بوده است: عشق، بلندپروازی، رستگاری، جنگ، دوستی، حرمان، نزاع سیاسی و نظایر آن. این‌ها دقیقا موضوعاتی هستند که به‌وسیله روانشناسی فرگشتی تئوریزه شده‌اند (Davies, ۲۰۱٦).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بر پایه همین رهیافت‌ها، تمرکز داروینیست‌های ادبی، بر کشف الگوهای فرگشتی (تکاملی) رفتار در متون ادبی است؛ برای نمونه ایلیاد از نظر تسلط و تجاوز، یا جین آستین از نظر آداب جفت‌گیری، مورد توجه این دسته از ادیبان می‌باشد (Liberman, ۲۰۰۸: ۱). درنهایت، نقد ادبی فرگشتی در ساده‌ترین و خشن ترین اشکال آن، تنها درپی شناسایی نیازهای اساسی و مشترک انسان است؛ برای مثال بقا، جنسیت و وضعیت ـ و استفاده از آن دسته بندی‌ها برای توصیف رفتار شخصیت‌های به تصویر کشیده‌شده در متون ادبی (Carrol, ۲۰۱۰).

ناگفته پیداست که «داروینیسم ادبی» یا «نقد ادبی فرگشتی»، همچون هر نظریه علمی دیگر، منتقدانی نیز داشته و دارد و هنوز تا تثبیت آن به‌عنوان یک گفتمان مسلط در جهان مطالعات ادبی، راه‌های نرفته فراوانی باقی‌است. برای نمونه به جاناتان کرامنیک[۱] و مقاله بحث‌برانگیز وی با عنوان «علیه داروینیسم ادبی»[۲]، همچنین مقاله مفصل «درباب فقر داروینیسم ادبی»[۳]، نوشته ویلیام بنزون[٤] می‌توان اشاره کرد که انتقادهای قابل تأملی بر این تئوری واردکرده‌اند که تفصیل آن‌ها خارج از حوصله مقاله حاضر است.

حال، فارغ از مباحث انتقادی و ارزشداورانه، می‌توان برپایهٔ ملاک و معیارهای انسان‌شناسی داروینی و روش‌شناسی فرگشتی، قرائت دیگری از متون ادبی به دست داده، خوانشی خاص از تصویرِ گونه انسان که در ادبیات بازنمایی شده است، ارائه نمود؛ کاری که در این مقاله با تحلیل رمان رازی در کوچه‌ها انجام داده‌ایم.

۳. نگاهی گذرا به رمان رازی در کوچه‌ها

رمان «رازی در کوچه‌ها» نوشتهٔ فریبا وفی به زبان نروژی و فرانسوی ترجمه شده است. این رمان همچون دیگر آثار وفی، مُلهم از جامعه و واقعیت‌های سخت حاکم بر آن است. او از راه قلم گرم و گیرایش مخاطبان خود را بر میانگیزد تا از زاویه‌ای تازه به زندگی روزمره و جامعه‌شان بنگرند. نثر وفی، ساده و روشن و درعین‌حال آمیخته به پیچیدگی‌های روایی خاص اوست. همه این ویژگی‌ها موجب شده‌اند که منتقدان و عموم مخاطبان، کتاب‌ها و آثار فریبا وفی را بستایند.

داستان از این قرار است که حمیرا بر بالین پدر حاضر می‌شود تا در آخرین لحظه‌های زندگی همراهش باشد و در همان حال سفری دارد به دوران کودکی و کوچه‌های کودکی، مادرش ماهرخ و دوست و همبازی‌اش آذر. کوچه تنگ و باریک است و مناسبات خاص خودش را دارد. ما همراه حمیرا از خانه به کوچه می‌رویم و زندگی با ماجراهای ریز و درشت آن را تجربه می‌کنیم. حمیرا و آذر با هم کوچه و خانه‌ها و آدم‌هایش را کشف می‌کنند و بزرگ می‌شوند. کوچه اما تحمل بلندپروازی و جسارت را ندارد و آذر عاصی را در بالای بلندترین درختش به آتش می‌کشد. داستان با یادآوری رنج و تردید ماهرخ در برگشتن به خانه اش به پایان می‌رسد.

عبو پدر خانواده، شخصیتی سختگیر و تنگ‌نظر دارد که کل خانواده را در تنگای خلق و خوی بد خود قرار داده است. مرد بدبینی که حتی به زن پا به سن گذاشته خود هم مشکوک است. در مقابل او «ماهرخ» مادر حمیرا قرار دارد که مانند برده‌ای تمامی این سختی‌ها را تحمل می‌کند تا گزندی به کانون خانواده وارد نشود و در مقابل تمامی بد خلقی‌های عبو کوتاه می‌آید.

۱. Jonathan Kramnick

۲ .Against Literary Darwinism, Critical Inquiry ۳۷ (Winter ۲۰۱۱), The University Of Chicago.

۳ .On The Poverty Of Literary Darwinism, Ssrn Electronic Journal

Doi:۱۰/۲۱۳۹/Ssrn.۲٦٦۲٥۱٦, January ۲۰۱٥

٤ .William L. Benzon

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان، ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

می‌توان گفت این داستان، به نوعی مرور خاطرات دوران کودکی شخصیت اصلی داستان حمیرا است. دلیل این مدعا نیز رفت و برگشت‌های ذهنی شخصیت اصلی داستان برای تشریح حال و هوای خانواده خود و چند همسایه اطراف‌شان است.

٤. خوانش فرگشتی رمان رازی در کوچه‌ها

در رمان رازی در کوچه‌هااکثر مضامین فرگشتی را که به تفصیل از آن‌ها سخن گفتیم، می‌توان تمیز داد؛ ازجمله: جذابیّت ظاهری، فرزند آوری (باروری)، موقعیت اجتماعی، حسادت جنسی و مالکیت، خیانت، خشونت، تلاش برای بقا (جاودانگی) و مردسالاری. در این مقال می‌کوشیم با ذکر شواهدی هریک از مقومات مذکور را از متن استخراج و تحلیل نماییم تا بتوانیم خوانشی فرگشتی از داستان به دست دهیم.

٤ - ١. باروری، تلاش برای بقا، جاودانگی

در فقرات مختلفی از رمان، اهمیت تولید مثل و باروری در شکل‌گیری و استحکام روابط بین زن و مرد دیده می‌شود. از گذشته‌های دور، فرزند آوری بالأخص داشتن پسر هم به‌عنوان وارث و هم نیروی حمایتی خانواده مهم بوده‌است و فقدان فرزند پسر به‌عنوان ضعف برای زن به حساب می‌آمد.

در متن رمان تلاش بدن برای بقا و عدم پذیرش مرگ دیده می‌شود که به نوعی ریشه‌ای فرگشتی و تکاملی دارد. «بدن آقاجان بسیار ضعیف و ناتوان شده بود بااین‌حال، بدن تلاش می‌کرد تا بتواند خود را هوشیار و زنده نگه‌دارد: عیب کار این بود که قلب آقاجان سالم بود. پاها راه نمی‌رفت. مغز درست فرمان نمی‌داد. زبان الکن شده بود و حواس پریشان بود. آن وقت قلب در این هیروویر مثل فرماندهٔ بود که در میدان جنگ پایان یافت‌های بی‌خودی نعره می‌کشید»(همو، ۳۱).

قرائتی مهم و محوری از رازی در کوچه‌ها نیز به نوعی دیگر صحنه همین کشمکش فرگشتی است؛ جنگیدن برای بقا! همان گونه که گفتیم، داستان با روایت حمیرا از عبو آغاز می‌شود که بسیار بیمار و ناتوان است و در بستر مرگ قرار دارد. بااین‌حال حمیرا روایت می‌کند که عبو تلاش می‌کند تا زنده بماند و قلبش از حرکت نایستد. ابتدا وضع بدنی او را این‌گونه توصیف می‌کند: «عبو دارد می‌میرد. مثل یک پیرمرد نه مثل یک تمساح می‌میرد. پلک‌هایش مثل گل خشک سنگین شده است. به زحمت بلندشان می‌کند و نصفه نیمه دنیا را می‌بیند. مردمک‌ها لیز و رنگ برگشته‌اند. پیرمرد دیگر نمی‌تواند به چیزی زل بزند حتی به من»(وفی، ۱۳۸۷: ۵). در ادامه اشاره می‌کند که با وجود بیماری شدید، باز هم با چشم‌هایش زورگویانه در پی حفظ حکومت خود است و نمی‌خواهد مرگ و پایان کار خود را باورکند: «عبو با زل زدن حکومت می‌کرد. زبان الکن می‌شد. راه رفتن مختل. خون جمع می‌شد توی صورت. گناه مثل علف خودرو از دلت بیرون می‌زد، بیخودی. اعتراف می‌کردی تا از سوزن نگاه در امان بمانی»(همو، همانجا).

در قسمت دیگری از داستان، حمیرا که بالای سر عبو نشسته‌است و در ذهن خود خاطراتش را مرور می‌کند، متوجه حرکت انگشت عبو در بستر می‌شود، برای حمیرا این امر عجیب است که چرا عبو با بیماری وخیمی که دارد باز هم برای بقا تلاش می‌کند: «از تکان خوردن انگشت عبو جا می‌خورم. انگشتانش را به نوبت بلند می‌کند. چاره‌ای ندارد. دست یکجا بلند نمی‌شود. دارد زنده بودنش را امتحان می‌کند. پیداست نمی‌خواهد از دنیا برود. نمی‌فهمم چرا»(همو، ٤١)

در پایان داستان نیز حمیرا حرکات دست و پای عبو را در بستر به این صورت توصیف می‌کند: «عبو دارد می‌میرد. انگشت شست پایش را عقب جلو می‌برد. شاید درد دارد شاید هم تکان انگشت امیدوارش می‌کند. دارم فکر می‌کنم نکند دنیا امکان دیگری برایش فراهم کرده‌است که از آن بی‌خبرم. شاید قرار است زمانی آن را بفهمم که مثل عبو به اینجا برسم. به آخر خط»(همو، ۱۸۰).

٤ ـ ۲. حسادت و غیرت

حسادت، اغلب ریشه در ناامنی‌ها و ترس‌هایی دارد که ممکن است فرد حتی متوجه آن‌ها نشود. این‌ها می‌تواند شامل ترس از ساده‌سازی بیش از حد، ترس از عدم کفایت، ترس از رها شدن، ترس از جایگزین شدن و ترس از قضاوت شدن باشد. یک روایت قابل قبول، این است که حسادت شامل ترس از دست دادن شریک زندگی خود و تصاحب آن توسط شخص دیگر است و داشتن کینه یا عصبانیت (رقیب جنسی/احساسی) از این واقعیت که شریک زندگی فرد، او را در این وضعیت ناامن قرار داده‌است. در برخی موارد حسادت توام با خیانت فرد است. همه این موارد پیشینه و تباری فرگشتی دارند. تفصیل مطلب این‌که «در طول تاریخ فرگشت، موفقیت باروری آن دسته از افرادی که نسبت به رقبا هوشیار بوده‌اند، افزایش‌یافته‌است؛ بنابراین حسادت باید یک احساس انسانی جهانی باشد. ادعایی که تحقیقات اخیر آن را تأیید کرده است» (Buss,۱۹۹۹:۱۲۵-۱۵۰).

ازآنجا که مردان و زنان اهداف مختلفی را در روابط‌شان دنبال می‌کنند، تجارب متفاوتی از حسادت دارند، «برای زنانی که نسبت به بزرگ شدن فرزندان خود تا سن باروری حساس‌اند، هر عدم اطمینان به‌عنوان نشانهٔ خیانت عاطفی همسرانشان تفسیر می‌شود. هنگامی‌که مردی رابطه جدیدی را با زنی دیگر آغاز می‌کند، زنِ رهاشده، منافع خود را درخطر می‌بیند. انتخاب طبیعی، تمایل به حمایت از زنانی دارد که نسبت به تعهد مردان به روابط و پیوندهای عاطفی آن‌ها واکنش نشان می‌دهند»(Haselton and D. M. Buss, ۲۰۰۰:۸۱-۹۱). روانشناسان فرگشتی معتقدند که حسادت، سیستمی دفاعی است که فرگشت به ما داده است. آن‌ها مدعی‌اند که حسادت مانند زنگ هشدار احساسی است که با به صدا در آمدن آن از ضررهای به خود جلوگیری می‌کنیم یا به حداقل می‌رسانیم.

در بخشی از داستان به‌وضوح حسادت زنانه بین شخصیت‌های مختلف دیده می‌شود. برای مثال حمیرا روایت می‌کند یک‌بار که عبو با ماهرخ دعوا کرده‌بود، برای این‌که از او دلجویی کند او را به سفر فرستاد و خرج سفرش را داد. عزیز که شاهد این صحنه بود، آتش حسادت در وجودش شعله‌ور می‌شود: «عزیز غرغر می‌کرد. از کی زن، عزیزتر از مادر شده است؟ خودش جواب خودش را داد. از همان اول، از زمانی که حوا بود ولی مادر نبود»(وفی، ۱۳۸۷: ۱۱).

بارها در این داستان، حسادت عبو به‌وضوح دیده می‌شود. او در قسمت‌های مختلف نسبت به ماهرخ غیرتی شده و گمان می‌کند حتی آرایش کردن ماهرخ نیز برای دیگر مردان است: «عبو جواب نمی‌دهد. زل زده‌است به لب‌های ماهرخ. قرمزند. می‌گوید: نکند تو هم می‌خواهی بروی تو دل یک گردان سرباز؟»(همو، ٦٤). در ادامه ماهرخ ساکت می‌شود و سر خود را با شستشوی لباس‌های چرک گرم می‌کند اما عبو دست بردار نیست: «بد نشدی، تحویلت می‌گیرند»(همو، ٦٤). در ادامه همین فراز از داستان، عبو که صدای بگو بخند شمس را که نابینا بود با ماهرخ شنیده‌است. با عصبانیت و فریاد و پرخاش از ماهرخ می‌پرسد: «تو با شمس حرف می‌زدی یا نه؟ عبو دستش را مثل سر تبر روی کله ماهرخ می‌گیرد و می‌گوید: چی می‌گفتید به هم؟»(همو، ٦٩).

به قدری تعصب و غیرت عبو روی ماهرخ شدید است و مدام بیان شده که خود ماهرخ این موضوع را باور کرده است: «ماهرخ اعتراف می‌کند. حق با عبوست. ماهرخ نه دویده بود که چادر سرش کند و نه حتی با دست یقه بازش را پوشانده بود. به‌جای این کار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

خندیده و گفته‌بود که شمس اموراتش بدون عالیه نمی‌گذرد»(همو، ٦٩). عبو ازین ماجرا نمی‌گذرد و مجدد پیگیری می‌کند: «پس داشتی با شمس لاس می‌زدی»(همو، ۷۰). ماهرخ از در انکار در می‌آید و سعی در تبرئه نشان دادن خود دارد اما عبو اصرار بر دریافت پاسخ دارد: «پس آن عشوه‌ها برای چی بود؟ آن خنده‌ها؟ چرا مردک نیشش باز بود؟»(همو، ۷۰).

هرچه در داستان پیش می‌رویم، حسادت عبو بیشتر می‌شود. باور دارد که ماهرخ با قصد و نیت سو با دیگر مردان ارتباط برقرار می‌کند: «عبو نمی‌فهمید چرا ماهرخ می‌خواهد خودش را به مردها نشان دهد.»(همو، ٩٤)

در اشپزخانه دوباره عبو با ماهرخ دربارهٔ این موضوع بحث می‌کند: «پس چرا ماتیک قرمز می‌زنی و می‌روی سبزی بخری؟ ماتیک زدی یا نه؟»(همو، ٩٦)

٤ - ٣. جذابیّت ظاهری

«ازنظر زیست‌شناسی فرگشتی، مزیت همسران به دو نوع ژنتیکی و مادی تقسیم‌پذیر است. مزایای ژنتیکی که با فرزندآوری، ظرفیت تولیدمثل بالا و حفظ بقا مرتبط است و مزایای مادی شامل غذا، مراقبت از فرزندان، محافظت جسمی یا جلوگیری از بیماری می‌شود. انتخاب طبیعی، تمایل به جفت گزینی با این ظرفیت‌های بالا را دارد. به گفتهٔ محققان، سازگاری و ترجیح ویژگی‌های جذاب در همسران، تأثیر انتخاب طبیعی است. انتخاب طبیعی از طریق فشارهایی که این ترجیحات روی صفات اِعمال می‌کنند، اثر می‌کند. درنتیجه، کسانی که از کیفیت بالاتری برخوردار هستند، میزان موفقیت بیشتری در تولیدمثل دارند. از همین‌رو بسیاری از افراد سعی در نشان دادن صفات ارجح دارند»(Crawford, ۲۰۰۸:۲٤۰).

توصیف ظاهر شخصیت‌ها در این داستان به بهترین نحو صورت گرفته‌است و با بیان جزییات، می‌توان هر فرد را در قالب مشخص تصور کرد. برای مثال در فصل ۱۲ از داستان ظاهر شهلا این‌گونه بیان شده است: «شهلا چاق است با دماغی بسیار خوشگل. چشم هایش فندقی است. گرد و پررنگ و غبغبش نزدیک‌ترین عضو به نگاه آدم است»(همو،۳۷).

راوی داستان همواره خود را نازیبا دانسته و در پی تغییر فرم چهره خود است تا بدین‌سان بتواند بر احساس خود کم بینی‌اش فائق آید: «من استخوانی‌ام و از آقا جان دماغی به ارث برده‌ام که همیشه موضوع صحبت است. بهتر نیست عملش کنم؟ اگر یک روز پولی دستم بیاید این کار را می‌کنم ولی قبل از آن هزار کار دیگر باید با آن پول بکنم»(همو،۳۷).

در بخشی از داستان آقاجان که مرد زن باره‌ای بوده‌است، در مقابل همسرش فرد دیگری به نام ویتامین را به منزل دعوت می‌کند تا حال و هوایش عوض شد و همسرش به زیر زمین پناه می‌برد. حسادت زنانه نیز در این جملات قابل تامل است: «آقاجان وقتی از مامان سیر می‌شد ویتامین را به خانه می‌آورد. ویتامین آواز می‌خواند و برخلاف خنده‌های بلندش بشکن‌های ریز می‌زد. موهای بلند و سیاهی داشت. مهین می‌گفت: «اگر این‌همه جوش نداشت زن خوشگلی به حساب می‌آمد». ولی آقاجان می‌توانست جوش‌ها را به‌جای خال بگیرد و برای ویتامین شعر بخواند و مامان به زیرزمین پناه ببرد چون صورت صافی مثل بلور داشت و کسی نبود که برایش شعر بخواند»(همو،٦١).

٤ - ٤. خشونت

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در یک تعریف ساده فرگشتی «خشونت رفتاری است تقابلی، به‌منظور اقدام به آسیب فیزیکی یا تهدید به آسیب فیزیکی که زمینه‌های روان‌شناختی آن در محیط فرگشتی ایجادشده است؛ و هدف آن حفظ یا به دست آوردن منابعی است که ازنظر فرگشتی ارزشمنداند و زمینه سازش بهتر موجود را فراهم می‌کند»(Walsh & Beaver,۲۰۰۹:٤۲۳)

در این رمان، یکی از دعواهای مادر با آقاجان توصیف می‌شود: «مامان به وقت درد زاری نمی‌کند. وقتی تلفن زیاد زنگ می‌زند یا صدای تلویزیون خیلی بلند است، زاری می‌کند. وقتی هم که آقاجان مهمان می‌آورد و دستور شام می‌داد صدای زاری‌اش در زیرزمین می‌پیچید. آن وقت آقاجان حتما چیزی پرت می‌کرد که به دیوار بخورد و صدا قطع شود»(همو، ۲۹).

در این داستان حتی حس عذاب وجدان نیز با خشونت بیان می‌شود. راوی داستان توضیح می‌دهد: «بعد از مرگ آقاجان بود که سکوتم را شکستم. آن هم با فریاد. آقاجان مرده بود تنها و مثل یک بچه. همین عذابم می‌داد. مامان جواب فریادم را با فریاد داد. شهلا و مهین طرف مامان را گرفتند. گفتند احمق شده‌ام و بهتر است خفه شوم. ولی من باز هم داد زدم»(همو، ٢٦). لازم به ذکر است در این داستان انواع خشونت کلامی و فیزیکی در هردو جنس زن و مرد به‌خصوص عبو و ماهرخ دیده می‌شود.

ماهرخ نیاز به استراحت داشت و در آشپزخانه دراز کشیده بود. عبو بارها اطراف او چرخید تا توجهش را جلب کند اما ماهرخ بسیار خسته بود. ناگهان عبو خود را روی ماهرخ انداخت: «عبو ایستاد بالاسرش. درمانده. بعد خم شد و خودش را انداخت روی ماهرخ. مثل آدمی که یک دفعه تلپ شود روی یک گونی گنده سیب‌زمینی و زد. بدجور زد. می‌زد که از نو تبدیلش کند به یک زن. ماهرخ بیدار نشد. مثل زنده‌ها جیغ نکشید. عبو عقب کشید و پس کله اش را کوبید به دیوار. انگار کله مال خودش نبود. بعد هم طرح یک گریه خشک و بچگانه روی صورتش نشست»(وفی، ۱۳۸۷: ٦).

عبو وقتی بی‌توجهی می‌بیند یا حسادتش بر انگیخته می‌شود، احساسش را با زدن و خشم نشان می‌دهد. پس از آن آهسته آرام می‌شود: «عبو بعد از کتک کاری جرصش می‌خوابد و می‌شود مرد عجول و بی‌آزاری که در نوبت مستراح قدم رو می‌رود»(همو، ۸۰).

خشونت و کتک‌کاری تنها در شخصیت عبو دیده نمی‌شود بلکه ماهرخ نیز وقتی از گیر دادن‌های بی‌جای عبو خسته می‌شود و توانایی تحملش را ندارد و با خشن ترین حالت خود، احساسش را بیان می‌کند: «ماهرخ به دیوار نگاه کرد. ناگهان انگار عقربی از جرز دیوار به رویش پرید. جیغ کشید. به‌صورتش چنگ زد. موهای فرفری‌اش را کند و خودش را کوبید به زمین. عبو با تعجب نگاهش کرد. ماهرخ به سر و صورتش زد... عبو بلند شد و از شیر آبی برایش آورد تا حالش بهتر شود اما ماهرخ لیوان را روی سر و صورتش خالی کرد و چنگ زد به گردن و سینه‌اش»(همو،۹۷).

در فرازی دیگر از این داستان می‌خوانیم که مراد، آذر و حمیرا را به کارگاه خود برده بود تا از آن‌ها طرحی بکشد. اواسط کار غلامعلی وارد کارگاه می‌شود و آذر و حمیرا از شرایطی که در آن قرار داشتند، بسیار وحشت‌زده می‌شوند. غلامعلی ناگهان به مراد حمله می‌کند: «غلامعلی به ناگاه برگشت و حمله کرد به مراد که از پشت سر می‌آمد. مراد جا خورد و عقب رفت. غلامعلی شانه آذر را گرفت و از پله‌ها کشاند توی حیاط. آذر دست و پا زد. بلند جیغ کشید. ناامید و از ته دل. آذر به در چسبید و مقاومت کرد. غلامعلی به دست هایش ضربه زد و به زور از در جدایش کرد و کشان‌کشان برد»(همو، ۱۲۱).

در بخشی از داستان رازی در کوچه‌ها حمیرا تعریف می‌کند که منیر حمام رفته اما آب سرد است. منیر فریاد می‌زند که آبگرمکن را روشن کنید؛ اما گویا اب گرمکن خراب است و نیاز به تعمیر دارد. منیر با عصبانیت از حمام بیرون آمده و با سرعت سمت اتاق می‌رود: «منیر آنقدر عصبانی است که سر راهش به چیزی می‌خورد. افتادنش را می‌شنویم. بعد هم صدای خفه جیغ می‌آید. انگار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uniromanfarsi.ir

منیر هرچه به دستش می‌رسد می‌شکند؛ و پاره می‌کند. صدای مراد نمی‌آید ولی صدای نفرین منیر هر لحظه بلندتر می‌شود. صدای هق‌هق گریه‌اش ماهرخ را بی‌قرار می‌کند»(همو، ۱۲٤).

در این داستان حتی شمس با این‌که نابیناست خشم خود را با شکستن وسایل خانه نشان می‌دهد: «شمس تمام شیشه‌های خانه را شکست. به شیشه‌های سرکه و آبغوره هم رحم نکرد»(همو، ۱۲۹).

در پایان داستان رازی در کوچه‌ها غلامعلی آذر را به جرم بازار رفتن بدون اذن و اطلاع او، کتک می‌زند: «صدای سیلی آمد. سرم گیج خورد از ترس غلامعلی افتاد به جان آذر. گوشه دهانش کف کرده‌بود»(همو،۱٦۳).

٤ - ٥. مردسالاری

در رمان رازی در کوچه‌ها بارها ظلم و زورگویی آقاجان نسبت به همسر و فرزندش دیده می‌شود؛ اما آن‌ها به دلیل حفظ احترام و شاید مردسالاری رایج در آن روزگار سکوت می‌کنند. برای نمونه در قسمتی از داستان هنگامی که راوی دربارهٔ مرگ مظلومانه آقاجان صحبت می‌کند، شهلا می‌گوید: «اگر به یاد بیاوری که آقاجان چه ظلم‌ها می‌کرد و چقدر قلدر بود، آرام می‌شوی. ولی من داد زدم اگر قلدر بود چرا نتوانست مثل قلدرها بمیرد»(وفی، ۱۳۸۱: ۲۷)

علائم قربانی بودن در شهلا به خاطر فرزند اول بودن، مشهودتر است. او تحت‌تأثیر فضای غالب و رایج مردسالاری، نفرت خود از جنس مرد را به انحاء مختلف بر آقتاب می‌افکند؛ مثلاً: «شهلا بیزاری‌اش را از هر رابطه‌ای که به جنس مرد ختم می‌شود اعلام کرده بود.»(همو، ۷۵)

مردسالاری در این رمان، جلوه و ظهور و بروز متنوعی دارد؛ حتی «پسردوستی» والدین نیز، به نوعی بازتاب همین طرز تفکر می‌باشد که در پیرنگ داستان و تک گویی‌ها و دیالوگ‌های شخصیت‌ها بازتاب یافته‌است؛ برای مثال، شهلا می‌گوید: «... من نه مادرم، نه زنم و نه دخترم. هیچم. از عهده هیچکدام از نقش‌هایی که به من داده‌اند، برنمی‌آیم. در نقش بچه هم هیچ بودم. حضورم معنایی نداشت. مادر مرا به عشق پسر به دنیا آورده بود و دختر از آب در آمده‌بودم. برای آقاجان یک پادوی کوچک خانگی بودم مرا فقط وقت پاک کردن کتش از شورهٔ سر، باد زدن منقل، آوردن زغال و گرفتن ناخن‌ها و درآوردن جوراب‌هایش می‌دید»(همو، ۷۹ و ۸۰).

اصولاً زنان قصه‌های فریبا وفی، با آن که در دنیای امروز زندگی می‌کنند و پایبند قید و بندهای جامعه سنتی نیستند، اما روح و جانشان زیر سلطه مردان و سنت‌های مردسالار است؛ چنان که هویتشان بی‌حضور مرد معنا نمی‌یابد.

یکی دیگر از نمونه‌های سیطرهٔ سایهٔ مردسالاری در این داستان اعمال قدرت غالباً غیرمنطقی فرزندان ذکور بر همسالان خود یا شوهران بر همسران خویش می‌باشد: «... احساس آزادی می‌کنم و از آن حرف می‌زنم ولی امیر اجازه نمی‌دهد... تا وقتی امیر در خانه است اجازه ندارم نادان باشم برای همین صبر می‌کنم تا او بیرون برود.»(همو، ۱۱-۱۰).

در نظام خانواده ایرانی که در این داستان به تصویر کشیده می‌شود، دستور دادن مرد به زن برای رسیدگی به امر مهمان یا انجام کارهای منزل با لحن خشن و تند نیز نمونه بارز دیگری از مردسالاری است. در اکثر نمونه‌های مردسالاری، خشونت مردان علیه زنان نیز مشاهده می‌شود. راوی تعریف می‌کند که مادرش بارها به دلایل مختلف گریه و زاری می‌کرد: «زاری‌اش به پیری مربوط نمی‌شود، وقتی هم که اقاجان مهمان می‌آورد و دستور شام می‌داد، صدای زاری‌اش توی زیرزمین می‌پیچید. توی اتاق‌ها می‌پیچید. توی حیاط می‌پیچید. آن وقت آقاجان حتما چیزی پرت می‌کرد که به دیوار بخورد و صدا قطع شود.»(همو، ۲۹)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۵. نتیجه‌گیری

بر پایهٔ انسان‌شناسی داروینیستی که ذکر مختصری در متن مقاله از آن به میان آمد، فردیّت عمیق انسانی دراساس بر واقعیت فیزیکی و زیستی زندگی انسان بستگی دارد؛ به احساسات جسمانی که افراد را در تماس با دنیای فیزیکی واقعی قرار می‌دهد، به نیازهای حیوانی، تمایلات و واکنش‌هایی مانند گرسنگی، تشنگی، دلهرهٔ درونی و میل جنسی؛ به احساسات پایه‌ای که در ژرفای طبیعت انسان جای گرفته‌اند: عشق مادر و فرزندی، همدردی، نفرت، اشتیاق به همنشینی و به اشکال شناختی که به‌طور خودبه‌خود در تمام ذهن‌های درحال رشد عادی، ظاهر می‌شوند. همه این منابع فردیّت، مقدم بر فرگشت انسان خردمند مدرن هستند؛ بنابراین، لزوماً اسبق بر فرگشت زبان و اشکال فرهنگ پیچیده هستند و صرفاً تقدّم زمانی ندارند. گرایش‌های فرگشت‌یافته و از طرق ژنتیکی منتقل‌شده، زبان و فرهنگ را مقیّد می‌کنند. زبان و فرهنگ تمایلات غریزی را بیان‌نموده، رسمیت می‌بخشند. مفهوم فردیت عمیق انسان یک واقعیّت زیستی است.

برپایه این مبنای تئوریک و باتوجه به پرسش‌هایی که در آغاز مقاله طرح کردیم، نخست کوشیدیم روایتی مجمل از ایده داروین به دست بدهیم که همان تکامل و فرگشت گونه‌ها براساس انتخاب طبیعی است. در این رویکرد، با نوعی روش‌شناسی و جهان‌بینی بر محور دانش زیست‌شناسی آشنا شدیم که حیات موجودات زنده و به‌ویژه انسان را درنتیجه تلاش برای بقای ذات و تولیدمثل از راه سازگاری با محیط پیرامون می‌انگارد. شمول عام این رهیافت خاص به مسئله، موجب تسرّی متدولوژی فرگشتی-انطباقی به دیگر شاخه‌های دانش، به‌خصوص علوم انسانی و اجتماعی و به تبع آن به ادبیات و نقد ادبی شده است؛ محصول این تعمیم روش‌شناختی، پدیداری نقد ادبی فرگشتی یا داروینیسم ادبی است. بدین لحاظ نشان دادیم که این رویکرد به آثار ادبی، در عمل به جست‌وجوی عناصر و اجزاء انسان‌شناسی داروینیستی و روانشناسی در متن، اعم از نظم و نثر، منجر می‌شود. پس بنا بر این مبنا نتیجه می‌گیریم که متون ادبی آینه‌ای است برای بازتاب رفتارها و تعاملات بشر با خود، دیگران و زیست‌جهان وی که در روانشناسی فرگشتی تبین و احصاء شده است.

برای تسجیل حکم و ارائهٔ نمونه‌ای گویا به سراغ یک متن داستانی فارسی رفته و با تحلیل فرگشتی رمان رازی در کوچه‌ها، اثر فریبا وفی کارآمدی نظریه ادبی داروینیستی را در تعلیل رفتارهای انسانی تبلور یافته در آثار ادبی، به محک تجربه زدیم. استخراج عناصری فرگشتی همچون جفت‌یابی، جذابیّت ظاهری، فرزندآوری، حسادت جنسی، خشونت، پدرسالاری و... از رمان مذکور ما را به این نتیجه رساند که اصول و موازین نظریه داروین، برای بازنمایی سرشت فرگشت‌یافته انسانی که در ادبیات متجلی شده، ظرفیت قابل‌قبولی دارد.

منابع

- پورخامنه، آیدین، (۱۳۹۷). «بررسی آثار فریبا وفی»، ***مجله فرهنگی و هنری نشست صبح‌های بخارا***، خانه کتاب وارطان.
- داروین، چارلز (۱۳۸۰). ***منشأ انواع***، ترجمهٔ دکتر نورالدین فرهیخته، تهران: زرین.
- مایر ، ارنست (۱۳۹۶). ***چیستی تکامل***، ترجمه مهدی صادقی، تهران: نشر نی.
- وفی، فریبا (۱۳۸۱). ***پرندهٔ من***، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- Buss (۱۹۹۹), D. M. Evolutionary psychology: The new science of the mind. Allyn & Bacon.
- Buss (۲۰۰۰), D. M. The Dangerous passion, (New York: The Free Press).

- Crawford (۲۰۰۸), Charles. Foundations of evolutionary psychology (New York: Psychology Press).
- Carroll (۲۰۰۲), Joseph. Adaptationist Literary Study: An Emerging Research Program, Style: Volume۳٦, No.٤, Winter۲۰۰۲.
- Carroll (۲۰۱۰), Joseph. Evolutionary Studies an entry for Blackwell's Encyclopedia of Literary and Cultural Theory(forthcoming).
- Carroll (۲۰۱۱), Joseph. Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice, Albany, New York: State University of New York Press.
- Darwin (۱۸٥۹), Charles Robert, On the Origin of Species by Means of Natural Selection, The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, London, Murray
- Davies (۲۰۱٦), Stephen. Evolutionary Approaches to Literature Philosophy, Published in The Routledge Companion to the Philosophy of Literature, edited by N. Carroll and J. Gibson, New York.
- Dennett(۱۹۹٥) Daniel C. Darwin's Dangerous Idea Evolution and the Meanings of Life, Penguin Press, London.
- Eugenie (۲۰۰٤), Carol Scott. Evolution Versus creationism, United States of America: Greenwood Press.
- Gottschall (۲۰۰۸), J. Literature, Science and a New Humanities, New York: Palgrave Macmillan.
- Haselton, M. G. and D. M. Buss (۲۰۰۰). Error Management Theory: A New Perspective on Biases in Cross-Sex Mind Reading, Journal of Personality and Social Psychology ۷۸:۱.
- Liberman (۲۰۰۸), Mark. Literary evolution, under Language and culture, August ۳.
- Peterson (۲۰۰۸), Britt. Darwin to the Rescue, The Chronicle Review Volume ٥٤, Issue ٤۷, Page B۷.
- Sober (۲۰۰۳), Elliott. Metaphysical and Epistemological Issues in Modern Darwinian Theory, In Jonathan Hodge and Gregory Radick, eds, s PP.۲۷٦-۲۸۷; The Cambridge Companion to Darwin; Cambridge: Cambridge University Press.
- Walsh and Beaver (۲۰۰۹). Biosocial criminology: New directions in theory and research first: published by Routled.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت الی ۲ خرداد ۱۴۰۲

www.anjomanfarsi.ir

تحلیل قابوس‌نامه از منظر استعارهٔ مفهومی

سمانه احمدوند

دانشجوی مقطع دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

samaneahmadvand@yahoo.com

چکیده

با پیشرفت‌های زبان‌شناسی، استعاره دارای مفهوم گسترده‌ای شد که دیگر فقط به ادبیات اختصاص نداشت. در این نگاه نوین، استعاره حاصل نوع بینش فرد به جهان است و با تفاوت نوع نگاه، استعارهٔ به‌دست‌آمده نیز متفاوت خواهد بود. از رهگذر استعاره‌های مفهومی که حاصل تلفیق شناخت و تجربه‌های گوناگون با دانش‌های زبانی است، دربارهٔ نگرش خالق اثر به جهان، اطلاعات مفیدی به دست می‌آید. به دلایلی مانند خاستگاه طبقاتی عنصرالمعالی، هدف نگارش کتاب و تجربه‌های زیستهٔ نویسنده که مهم‌ترین و تأثیرگذارترین این تجربیات، شرکت در جنگ‌های مختلف، حضور در دربار محمود غزنوی، در ارتباط بودن با طبقات گوناگون مردم، زندگی به‌عنوان شاهزاده و برخورداری از دانش‌های مختلف است، استعاره‌های متنوعی در قابوس‌نامه طرح شده‌اند. با بررسی متن قابوس‌نامه به این نتیجه می‌رسیم که عنصرالمعالی با بهره‌گیری از استعاره‌های مفهومی، مفاهیم آموزشی و اخلاقی ـ هدف اصلی نگارش کتاب ـ و مفاهیم حکومتی را منتقل کرده است. باورها و ارزش‌های دینی و عقاید شخصی مؤلف نیز از خلال استعاره‌های مفهومی کشف می‌شوند؛ زیرا قصد ندارد آراسته بنویسد بلکه ازآن‌رو که استعاری اندیشیدن کارکرد ذهن است، استعاره‌های مفهومی از قلمش جاری می‌شوند. روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است؛ به این صورت که پس از استخراج استعاره‌ها و تفکیک حوزه‌های مبدأ و مقصد، نگاشت هر اثر تحلیل شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: استعاره‌های مفهومی، نگاشت، زبان‌شناسی نوین.

۱. مقدمه

پیش از مطالعات نوین زبان‌شناختی، استعاره جزء صناعات ادبی بود و آرایه‌ای تلقی می‌شد که فقط به ادبیات اختصاص داشت؛ اما پس از پیشرفت مطالعات زبان‌شناختی و تلفیق ادبیات با علوم دیگر، استعاره نیز دارای مفهومی گسترده و متفاوت شد. در این مفهوم جدید، استعاره آرایه‌ای صرفاً ادبی نیست که برای تزئین متن به‌کار رود؛ بلکه زیربنای نگاه انسان به جهان، استعاری دانسته شد. رویکرد نوین به استعاره معتقد است که ما جهان را از دریچهٔ تجربیات گوناگون در قالب استعاره‌ها می‌بینیم. نگاه جدید زبان‌شناسی، این امکان را به ما می‌دهد که دریابیم خالق هر اثر ادبی، چگونه جهان را می‌بیند و نگاهش چه سمت‌وسویی دارد. نظریه‌پردازان استعاره‌های مفهومی، استعاره را ابزار تفکر می‌دانند؛ نه‌فقط آرایه‌ای زینتی.

استعارهٔ مفهومی

استعارهٔ شناختی که با نام‌های استعارهٔ ادراکی و استعارهٔ مفهومی نیز شناخته می‌شود، توسط جرج لیکاف و مارک جانسون مطرح شد. «استعارهٔ مفهومی را می‌توان دیدگاهی از استعاره در نظر گرفت که در آن ساختمان معنی استعاری موضوع این نکته است که چگونه استعاره‌ها ازهم‌بستگی در تجربه یا از شباهت‌ها بین حوزه‌های تجربی برمی‌خیزند.» (کوچش،۱۳۹۶:۱۳)

به بیان ساده، استعارهٔ مفهومی عبارت است از عینی کردن امور ذهنی از طریق تلفیق دو حوزهٔ گوناگون؛ به‌عنوان مثال در عبارت «راهمان از یکدیگر جدا شد.» دو حوزهٔ راه و روابط انسانی با یکدیگر تلفیق شده‌اند تا مفهوم گسست رابطه‌ای را منتقل کنند. در این بین، بافت دارای اهمیت زیادی است؛ زیرا هم گوینده هم شنونده (خواننده) استعارهٔ مفهومی را در بافت درک می‌کنند و افرادی با بافتار فرهنگی، مذهبی، سیاسی، علمی و... مختلف، برداشت‌های گوناگونی از مطلب یکسانی خواهند داشت.

اجزای استعاره‌های مفهومی

هر استعارهٔ مفهومی دارای دو جزء است:

«حوزهٔ مبدأ و مقصد» و «نگاشت»

ساده‌ترین تعریفی که می‌توان از حوزه‌های مبدأ و مقصد به دست داد عبارت است از اینکه مبدأ و مقصد همان مشبه و مشبه‌به در ساختار تشبیه سنتی هستند که زیربنای تمام استعاره‌ها محسوب می‌شوند. اگر بخواهیم جملهٔ «جهان دام بلاست.» را با ساختار تشبیه سنتی بررسی کنیم، خواهیم گفت: جهان به دام تشبیه شده است که جهان مشبه و دام مشبه‌به است و اگر بخواهیم با اصطلاحات حوزهٔ استعاره‌های مفهومی همین جمله را تحلیل کنیم می‌گوییم: «جهان» حوزهٔ مبدأ و «دام بلا» حوزهٔ مقصد است. ما در استعاره‌های مفهومی، حوزهٔ تجربهٔ (الف) یا مبدأ را برحسب حوزهٔ (ب) یا هدف، درک می‌کنیم. حوزهٔ مبدأ، محسوس و عینی و حوزهٔ مقصد، انتزاعی و ذهنی است.

«نگاشت» از دیگر مفاهیم مهم این حوزه است. وقتی دو چیز از دو حوزهٔ گوناگون به یکدیگر تشبیه می‌شوند، مفهوم مشترک میانی نگاشت است که بنیان و اساس رابطهٔ بین حوزهٔ مبدأ و مقصد محسوب می‌شود. «نگاشت عبارت است از رابطهٔ میان دو قلمرو که به شکل تناظرهایی میان مجموعه صورت می‌گیرد.» (فتوحی،۱۳۹۰:۳۲۶) در ترکیب «نور هدایت»، روشن شدن نگاشت است؛ همان‌طور که نور راه انسان را روشن می‌کند، هدایت هم راه زندگی انسان را روشن می‌سازد. (البته ترکیب راه زندگی نیز استعاره‌ای مفهومی است.) نگاشت، معادل وجه‌شبه در ساختار تشبیه سنتی است.

استعارهٔ مفهومی دارای ویژگی‌هایی است که آن را از مفهوم سنتی استعاره متمایز می‌کند. این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

«۱_ استعاره ویژگی مفاهیم است نه واژه‌ها؛ ۲_ استعاره برای درک بهتر مفاهیم به‌کار گرفته می‌شود نه برای خلق زیبایی؛ ۳_ استعاره بدون هیچ تلاشی توسط عوام در زندگی روزمره استفاده می‌شود و مختص افراد خاص مثلاً ادبا نیست؛ ٤_ نه‌تنها استعاره اضافی و تزیینی نیست بلکه فرایند اجتناب‌پذیر تفکر و استدلال بشری است.» (کوچش،۱۳۹۸:٦)

بررسی استعاره‌های قابوس‌نامه، ما را به ویژگی‌های برشمرده شده برای استعاره‌های مفهومی می‌رساند. عنصرالمعالی برای بیان مفاهیم گوناگون از حوزه‌های تجربی_ زیستی متفاوت، از استعاره‌ها استفاده می‌کند؛ به‌عنوان مثال، مفهوم نزدیک شدن مرگ را با استعارهٔ «ساز رحیل کردم» بیان می‌کند نه اینکه تنها از واژه‌ای که در غیر معنای خود به‌کار رفته، بهره گیرد. او قصد ندارد مانند ادیبی، کتابش را به انواع صناعات ادبی آراسته کند؛ بلکه ازآنجاکه استعاری دیدن و اندیشیدن، کارکرد طبیعی مغز است، به‌صورت طبیعی و بدون تصنع از زبان و قلمش جاری می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۰ اردیبهشت ۱۴۰۳
www.uqomaundarsi.ir

از رهگذر استعاره‌های مفهومی، می‌توان به ارزش‌های حاکم بر جامعه پی‌برد. اینکه چه چیزی طرف تشبیه قرار گرفته است ریشه در نظام فکری خالق اثر دارد؛ مثلاً در جامعه‌ای دینی است که جملهٔ «دنیا مزرعهٔ آخرت است.» ساخته و استفاده می‌شود. این مضمون می‌رساند که اهمیت و برتری به جهان دیگر است و باید برای آن توشه اندوخت. این دنیا محل گذر است و مقصد جای دیگری است. مفاهیمی که بیان شد از نگاه فردی مسلمان تراوش می‌کند. ازهمین‌رو گفته شد که بافت در استعاره‌های مفهومی حائز اهمیت است.

در این تحقیق در پی یافتن پاسخ پرسش‌های زیر هستیم:

۱_ مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی در قابوس‌نامه کدام‌اند؟

۲_ حوزه‌های مبدأ و مقصد از کدام سرچشمه نشئت گرفته‌اند؟

۳_نویسنده از چه نگاشتی برای ساخت استعاره‌های مفهومی بهره جسته است؟

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

قابوس‌نامه از نظرهای گوناگون کندوکاو شده است. ازآنجاکه مبحث استعاره‌های مفهومی با ادبیات کلاسیک و معاصر فارسی همسانی‌های بسیار دارد، بر متون فراوانی پیاده‌سازی شده است و محققان، استعاره‌های مفهومی مانند نور، عدالت، ظلم، مرگ، عشق و... را از آثار فارسی استخراج کرده‌اند؛ تحقیقاتی مانند «استعارهٔ مفهومی آتش در خمسهٔ نظامی»(عبدی، ۱۳۹۵)، «استعارهٔ مفهومی: نقطهٔ تلاقی تفکر و بلاغت» (خراسانی، غلامحسین‌زاده، ۱۳۹۷)، «استعارهٔ مفهومی شادی در دیوان شمس» (محمدیان و فرحانی‌زاده، ۱۳۹۷)، «بررسی استعارهٔ مفهومی عرفان خرابات است در دیوان حافظ» (سبزعلیپور و وزیری، ۱۳۹۷)، «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس» (بهنام، ۱۳۸۹)، «بررسی استعارهٔ مفهومی در جهانگشای جوینی» (اویسی و تیموری، ۱٤۰۱)، «استعاره‌های مفهومی خشم در دیوان خاقانی» (ذوالفقار، علامی و مباشری، ۱٤۰۱)، «استعارهٔ مفهومی عشق در دیوان خاقانی» (جعفرلو و نیکدار اصل، ۱٤۰۳) از آن جمله‌اند؛ اما تاکنون تحقیق مستقلی استعاره‌های شناختی (بنیان اندیشگانی و حوزه‌های مبدأ) را در قابوس‌نامه بررسی و استخراج نکرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲. بررسی استعاره‌های مفهومی در *قابوس‌نامه* به‌تفکیک حوزه‌های مبدأ و مقصد

پیش از ورود به بحث، لازم به ذکر است که تمام استعاره‌های کتاب استخراج شده‌اند.

جنگ

_«پیری و ضعف بر من چیره شد.»

_ «اگر سخن‌دان باشی کمتر از آن نمای که دانی تا به‌وقت گفتار پیاده نمانی.»

_ «اگرچه من خود در دانش پیاده‌ام.»

_ «چون تو ما را در شغل پیاده دانستی ما نیز در عمل ترا پیاده دانستیم.»

پیری: حوزهٔ مبدأ/ همانند نیرویی غالب و فاتح: حوزهٔ مقصد/ با استفاده از زمینهٔ اصطلاحات و نگاشت جنگ که نیروی غالب فاتح می‌شود، پیری بر گوینده پیروز شده است.

در سه استعارهٔ مفهومی بعدی که اهمیت زیادی دارند و روشنگر دیدگاه عنصرالمعالی نسبت به زندگی هستند، از زیربنای رده‌بندی تشکیلات ارتش‌های دنیای قدیم استفاده شده است؛ به این صورت که وقتی فردی تازه به تشکیلات سپاه وارد می‌شد، ازآنجاکه تجربه‌ای نداشت و حتی گاهی نحوهٔ کار با ابزارآلات جنگی را نیز نمی‌دانست، بدون درجه بود و حق سوار شدن بر مرکب نداشت؛ از همین‌جا این لغت وارد زندگی روزمره و آثار نویسندگان شد و پیاده بودن با بی‌اطلاعی مترادف دانسته شد.

حوزهٔ مبدأ: سخن گفتن و اشتغال به عمل دولتی/ حوزهٔ مقصد: پیاده بودن / نگاشت: بهره‌گیری از زمینهٔ جنگ برای بیان بی‌اطلاعی و بی‌تجربگی در زمینهٔ دانش و شغل دولتی.

کتابت و نامه‌نگاری

_«منشور عزل زندگانی را از موی خویش بر روی خویش کتابتی همی‌بینم.»

_«پیش از آنکه نامهٔ عزل به من رسد.»

به‌دلیل خاستگاه طبقاتی عنصرالمعالی و هدف اصلی نگارش قابوس‌نامه، از اصطلاحات مربوط به کتابت و نامه‌نگاری در این کتاب فراوان بهره گرفته شده است. در این دو عبارت، پیرو استعارهٔ قبلی که نویسنده به دورهٔ پیری رسیده است، آثار و نشانه‌های مرگ را در ظاهر خود می‌بیند و فرمان ترک زندگی به‌زودی به او خواهد رسید. زندگی: حوزهٔ مبدأ/ مانند شغلی حکومتی: حوزهٔ مقصد، به نویسنده سپرده شده است./ مجدداً با نگاشت جنگ که نیروی برتر فاتح است، پیری بر او غالب می‌شود./ با غلبهٔ پیری و نزدیک شدن مرگ، فرمان عزل و خلع از این منصب به او می‌رسد و او درصدد است قبل از اینکه این فرمان برسد، اطلاعات و تجربیات خود را در اختیار فرزندش قرار دهد.

کشاورزی

_«اندر شورستان تخم مکار که بر ندهد.»

_ «هر کاری را که مردم بر دست گیرد آن چون پیشه باشد، باید که آن کار را نیک بداند تا از آن بر تواند خوردن.»

نظارت دائمی بر کار رعیت به‌دلیل خاستگاه طبقاتی و زندگی در اقلیم گیلان که محیط مناسبی برای کشت و کار دارد، عنصرالمعالی را با اصطلاحات کشاورزی آشنا کرده است.

در عبارت اول، انجام کار بیهوده: حوزهٔ مبدأ/ مانند تخم ریختن در زمینی است که حاصل نمی‌دهد: حوزهٔ مقصد/ نگاشت: همان‌طور که کشاورزی در زمینی که مستعد محصول نیست بی‌نتیجه می‌ماند، با مردم فرومایه رفتار خوب داشتن بی‌فایده و بی‌حاصل است.

در عبارت دوم، کاری که انسان به آن می‌پردازد: حوزهٔ مبدأ/ همانند درختی است که کاشته می‌شود تا از آن ثمر به دست آید: حوزهٔ مقصد/ نگاشت: کشاورزی در زمین مثمر.

جانور

_«از آب خون‌خوار جهانیدم.»

_ «سخن بازینت گوی، دم‌بریده مگوی و نیز دم‌دراز و بی‌معنی مگوی.»

_«از کار سلطان حشمت طلب کن که نعمت از پس حشمت دوان آید.»

در عبارت اول، آب که می‌تواند انسان را غرق کند: حوزهٔ مبدأ/ همچون موجودی فرض شده که خون‌خوار و کشنده است: حوزهٔ مقصد/ نگاشت چنانکه جانور درنده انسان را از بین می‌برد، آب هم می‌تواند انسان را غرق و نابود کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران

دم‌بریده و دم‌دراز در عبارت دوم ویژگی حیوانات است: حوزهٔ مبدأ/ که برای مبحث انتزاعی سخن گفتن به‌کار رفته است: حوزه مقصد/

با استفاده از تجربهٔ زیسته و سال‌ها زندگی در دربار پادشاهان محلی گیلان و غزنوی، عنصرالمعالی معتقد است با در اختیار داشتن نعمت نزدیکی به شاه: حوزهٔ مبدأ/ جاه و جلال مانند موجودی جاندار، در پی تو روان خواهد شد: حوزهٔ مقصد. همان‌طور که جانوری به‌دنبال انسان روان خواهد شد، با داشتن شکوه و جلال، ثروت و مقام نیز به دست خواهد آمد.

آشپزی

_«یک‌باره چنان نرم مباش که از خوشی و نرمی بخورندت.»

_ «زندگانی خویش تلخ مدار.»

انسان همچون خوراک دانسته شده است: حوزهٔ مبدأ/ که با تواضع زیاد، دیگران می‌توانند به او آسیب برسانند و مزاحمت ایجاد کنند: حوزهٔ مقصد/ نگاشت: چنانکه خوراک نرم، بدون هیچ زحمتی خورده می‌شود ولی خوراک کمی خشک یا سفت انسان را به‌زحمت می‌اندازد، در برخورد با دیگران نیز انسان نباید چندان اهل مماشات باشد.

در عبارت دوم، زندگی: حوزهٔ مبدأ/ مانند غذایی است که با سخت‌گیری، تلخ و دشوار می‌شود: حوزهٔ مقصد/ مانند غذایی که تلخ و ناگوار است، زندگی با سخت‌گیری تلخ و دشوار خواهد گذشت.

تجارت

_«کسری بنشست چنانکه رسم ملوک عجم بود و رسول را بار داد و پادشاه را با رسول بارنامه می‌بایست کی کند به بزرجمهر.»

یکی از استعاره‌های مهمی که در قابوس‌نامه و آثار بسیاری به‌کار رفته است، عبارت «بارنامه کردن» است که آن را به لاف زدن، تفاخر و مباهات کردن و بزرگی فروختن ترجمه کرده‌اند. این اصطلاح، از حوزهٔ عمل تاجران گرفته شده است که برای زیاد نشان دادن ثروت خود، در فهرست کالاهایشان محصولات بیشتری از آنچه در واقعیت بود ثبت می‌کردند و بارنامه‌های جعلی می‌ساختند.

برای نمونه چند مورد از کاربرد این عبارت در متون دیگر نقل می‌شود:

«این لافی نیست که می‌زنم و بارنامه‌ای نیست که می‌کنم.» (بیهقی،۱۳۷۵:۷۳٤)؛

«و اگر کلب غضب را طاعت داری، در تو کبر و تهور و ناپاکی و لاف زدن و بارنامه کردن و کیدآوری و بزرگ‌خویشتنی و افسوس کردن و استخفاف کردن و خوار داشتن خلق و در خلق افتادن پدید آید.» (غزالی،۱۳۱۹:۱۹)؛

«نه مرد بارنامه و تزویرم از ماهی‌ای شناسم ثعبانی»

(ناصرخسرو،۱۳۵۷:٤۱۵)

در هر سه عبارتی که نقل شد، بارنامه کردن مترادف تزویر، ریا، دروغ و مکر به‌کار رفته است.

در قابوس‌نامه، خسرو انوشیروان قصد دارد مقابل فرستادهٔ شاه سرزمین دیگر به وزیر خود مباهات کند و چنان‌که در ادامهٔ داستان می‌گوید: انوشیروان بزرجمهر را بزرگ‌تر از آنچه هست، معرفی می‌کند. بزرجمهر: حوزهٔ مبدأ/ تجارت: حوزهٔ مقصد/ نگاشت: برای فخرفروشی کالاها را بیش از آنچه هست نمایاندن.

ساختمان

_«در روزی بر خود مبند.»

_«از حال وی [دشمن] خود را پوشیده دار تا درِ آفت و غفلت را بر خود بسته باشی.»

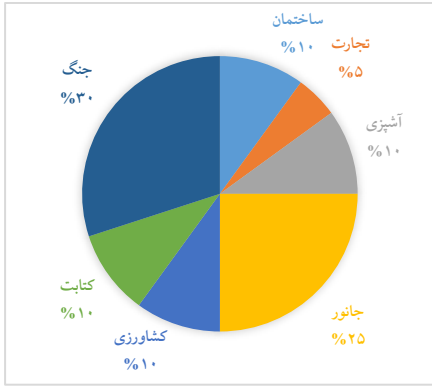
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ آلاردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در ژرف‌ساخت عبارت اول، روزی و نعمت: حوزهٔ مبدأ/ ساختمانی پنداشته شده است: حوزهٔ مقصد/ نگاشت: ساختمانی که دارای ورودی است و با اعمال انسانی آن در باز یا بسته و در پی آن، روزی زیاد و کم می‌شود.

در عبارت دوم، آفت و غفلت، حوزهٔ مبدأ/ ساختمانی با ورودی است: حوزهٔ مقصد/ نگاشت: چنانچه دشمن از احوال ما باخبر شود، آن ورودی را به روی او گشوده‌ایم.

۲ - ۱. تحلیل استعاره‌های مفهومی

* مهم‌ترین حوزه‌های مبدأ که در قابوس‌نامه مطرح شده‌اند عبارت‌اند از: جنگ، نامه‌نگاری و کتابت، جانور، کشاورزی، آشپزی، ساختمان و تجارت.



نمودار ۱ _ استعاره‌های مفهومی برمبنای حوزه‌های مبدأ

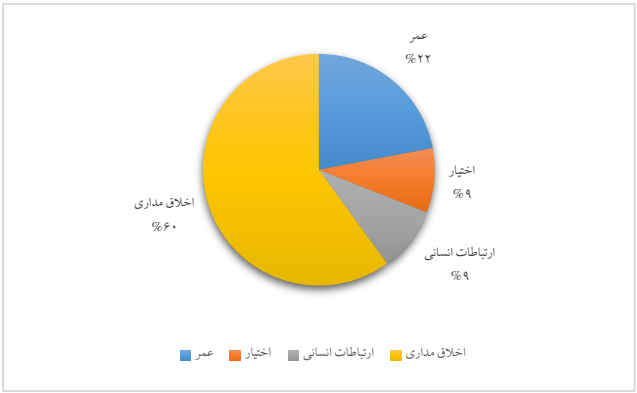
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی شتر ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بنابراین، بیشترین سهم استعاره‌های مفهومی در قابوس‌نامه از حیث بررسی حوزه‌های مبدأ، جنگ، جانوران، کتابت و کشاورزی است. با توجه به جغرافیا و بافت زندگی عنصرالمعالی و نحوهٔ زندگی مردان قدیم، زیاد بودن بسامد حوزه‌های جنگ، کشاورزی و جانوران و با توجه به خاستگاه طبقاتی و هدف تألیف کتاب، زیاد بودن بسامد استعاره‌های مربوط به کتابت کاملاً قابل توجیه است.

سؤالی که برای ما مطرح می‌شود این است که دلیل زیاد بودن بسامد استعاره‌های مربوط به جانوران و حیوانات چیست؟

به‌دلیل زیستن عنصرالمعالی در طبیعت گیلان و حضور فراوان حیوانات گوناگون، بخشی از لغات مربوط به آن‌ها، پذیرفتنی است؛ اما دلیل اصلی مسئله این است که استفاده از داستان‌های حیوانات و واژگان مربوط به آن‌ها، در آثار ادبی فارسی سابقهٔ دیرین دارد و نوع ادبی قابل در ادبیات کلاسیک یکی از انواع رایج است. از نظر نباید دور داشت که زمان نگارش مرزبان‌نامه کمی پیش از قابوس‌نامه است و عنصرالمعالی از این اثر در کتاب خود نام برده است بنابراین بنابر اصل توارد، در ذهن و ضمیر عنصرالمعالی داستان‌های مرزبان‌نامه تأثیر گذاشته‌اند. علاوه بر قابل، به‌دلیل استبدادی بودن جامعه و نبود آزادی بیان، به‌جای انسان‌ها حیوانات شخصیت‌های آثار می‌شدند؛ باور کهن ایرانیان مبنی‌بر قدرت گرفتن از حیوانات و وجود نمونه‌هایی مثل سرستون‌های تخت‌جمشید و آثار باستانی کشف‌شده با نقوش حیوانات از دیگر تأثیرات آن‌ها در زندگی ایرانیان است. انس دیرینهٔ ایرانیان با حیوانات نیز می‌تواند از دیگر دلایل استفاده از حیوانات در آثار ادبی باشد.

عنصرالمعالی در سراسر این کتاب کوشیده است که مفاهیم ذهنی مدنظر خود را در قالب مسائل عینی به فرزندش گیلانشاه بیاموزد. ازاین‌رو مهم‌ترین حوزه‌های مقصد در قابوس‌نامه اخلاق‌مداری، عمر، اختیار اعمال انسان و نحوهٔ ارتباطات انسانی است.



نمودار ۲_ استعاره‌های مفهومی بر مبنای حوزه‌های مقصد

چنانچه از نمودار به دست می‌آید، مسائل مربوط به اخلاق‌مداری و انسانیت بیشترین سهم را در حوزهٔ استعاره‌های مفهومی به خود اختصاص داده‌اند؛ ازآنجاکه هدف نگارش کتاب نیز آموختن اخلاق است این نتیجه طبیعی است. عنصرالمعالی چنان‌که بارها در کتاب مطرح کرده است هدفش این است که راه و رسم زندگی را به گیلانشاه بیاموزد که عزیزترین و گرامی‌ترین شخص برای او بوده است؛ ازهمین‌رو، آموختن اخلاق و نحوهٔ ارتباطات انسانی بیشترین بخش از آموزه‌های اوست.

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی قابوس‌نامه از منظر ظرفیت طرح استعاره‌های مفهومی، به این نتیجه می‌رسیم که خاستگاه عنصرالمعالی به‌عنوان شاهزاده و نوع خاص زیست، او را به استفاده از نوع خاصی از استعاره‌های مفهومی سوق داده است. این استعاره‌ها با بافت فرهنگی و دوره‌ای از تاریخ که او در آن زندگی می‌کند مرتبط است. بیان مفاهیم آموزشی با بهره‌گیری از ساختار این استعاره‌ها تأثیر بیشتری در مقایسه با بیان صریح این مطالب دارد. بررسی ساختار استعاره‌ها ما را به این نتیجه می‌رساند که او علی‌رغم خاستگاه طبقاتی، دارای باورهای مذهبی است و زیربنای برخی از استعاره‌ها، از آموزه‌های دین اسلام برآمده‌اند؛ زیرا او در دورهٔ غلبهٔ تفکر مذهبی زندگی می‌کند. حضور در دربار محمود غزنوی و تحصیلات مکتبی نیز می‌تواند در داشتن تفکر مذهبی تأثیرگذار باشد؛ چنان‌که داستان‌های فراوانی از اعمال خشونت‌بار محمود غزنوی در دفاع از دین و خاطرهٔ جنگ‌های مذهبی‌اش در خاطر مردم و کتاب‌ها باقی مانده است. علاوه بر عقاید شخصی، از رهگذر استعاره‌ها به ارزش‌های زمان مؤلف نیز می‌توانیم پی ببریم؛ مثلاً ازآنجاکه در زندگی مردان گذشته شرکت در جنگ و جنگاوری از اسباب کسب بزرگی دانسته می‌شده است او با نگاشت جنگ و اصطلاحات آن حوزه، کتابش را آغاز می‌کند و بیش‌ترین سهم استعاره‌های مفهومی در قابوس‌نامه به حوزهٔ جنگاوری اختصاص دارد. او همچنین لزوم نزدیکی به سلطان و حضور در دربار را به فرزندش گوشزد می‌کند. ازآنجاکه نویسنده، این استعاره‌ها را از عمق زندگی روزمره در اثر خود آورده است، درک و فهم آن‌ها امروزه نیز مقدور است.

٤. منابع

- بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۸۳). ***تاریخ بیهقی***، تصحیح علی‌اکبر فیاض، به اهتمام محمدجعفر یاحقی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomfarsi.ir

- جانسون، مارک (۱٤۰۳). ***استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم***، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- دبیرمقدم، محمد (۱۳۷۸). ***زبان‌شناسی نظری (پیدایش و تکوین دستور زایشی)***، تهران: سخن.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، نظم، تهران: چشمه.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۱). ***آشنایی با زبان‌شناسی***، تهران: علمی.
- غزالی، امام محمد (۱۳۱۹). ***کیمیای سعادت***، تصحیح احمد آرام، تهران: کتابخانه و چاپخانهٔ مرکزی.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). ***سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)***، تهران: سخن.
- قبادیانی، ناصرخسرو (۱۳۵۷). ***دیوان اشعار***، به‌اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- کوچش، زولتان (۱۳۹٦). ***استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره***، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.
- کوچش، زولتان (۱۳۹۸). ***مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره***، ترجمهٔ دکتر شیرین پورابراهیم، تهران: سمت.
- کیکاووس بن اسکندر، عنصرالمعالی (۱۳٤۷). ***قابوس‌نامه***، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.

ISC Islamic World Science Citation Center

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY

انجمن علمی ویراستاری ایران

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

تحلیل کارکرد عنصر تضاد و تقابل در عناصر روایی مصیبت‌نامهٔ عطار نیشابوری

عطیه مشاهری فرد

دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

حسینعلی قبادی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

مصیبت‌نامهٔ عطار نیشابوری آخرین و پخته‌ترین اثر او دانسته شده است. مفهوم بنیادین این اثر عرفانی بر پایهٔ تقابل وحدت و کثرت است. با مطالعهٔ این اثر درمی‌یابیم که بسیاری از بن‌مایه‌های تصویری، ساختاری و روایی در مصیبت‌نامه، براساس جدال میان عناصر متضاد یا آشتی میان این عناصر بنا شده است. در این جستار با روش توصیفی ـ تحلیلی و با بررسی کیفیت حضور تضاد و تقابل در عناصر روایی مصیبت‌نامه و سپس تحلیل آن‌ها درمی‌یابیم که تضاد و تقابل در تمام عناصر روایی شناخته‌شده در مصیبت‌نامه به‌کار گرفته نشده‌اند، اما آنجا که عطار از این عناصر بهره گرفته است، نقشی برجسته و کارکردی تأثیرگذار دارند. با مشخص شدن عناصر روایِ پیوندخورده با تضاد و تقابل در مصیبت‌نامهٔ عطار می‌توان روشن ساخت که کارکرد تضاد و تقابل در سطح روایی مصیبت‌نامهٔ عطار چیست و عطار از این ظرفیت چگونه در متن خود بهره برده است. به نظر می‌رسد تقویت مفاهیم متقابل، فضاسازی متناسب با درون‌مایهٔ اثر، ساختاربخشی و سبک‌سازی از مهم‌ترین کارکردهای تضاد و تقابل در عناصر روایی مصیبت‌نامهٔ عطار است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: تضاد، تقابل، عناصر روایی، عطار نیشابوری، مصیبت‌نامه

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

جهانِ پیرامون ما و نیز جهانِ درونی انسان از تضادها و تقابل‌هایی بی‌شمار سرشار است و بر این اساس ادبیات را ـ که محملی برای بازنمایی جهان برون و درون آدمی است ـ از پرداختن به تضاد و تقابل گریزی نیست. در ادبیات فارسی به‌ویژه آن دسته از متونی که انگیزهٔ بازگفت و واکاوی جهان‌بینی ویژه‌ای را دارند و در حوزهٔ ادب تعلیمی یا عرفانی جای می‌گیرند، عموماً نمودگار برهم‌کنش‌های موجود در هستی و همچنین مسیر گذر از آن‌ها و رسیدن به یگانگی بوده‌اند. به همین دلیل در سبک عراقی و با ورود بیش‌ازپیش مضامین عرفانی به شعر فارسی، تضاد و تقابل نیز در عناصر بلاغی و روایی شعر انعکاس بیشتری یافت.

آثار ادبی دو رویکرد عمده به تضاد و تقابل دارند: گاهی آیین‌های برای جهان موجود هستند و تضادها، تقابل‌ها و جدال‌های آن را همان‌گونه که هست بازتاب می‌دهند و آن هنگام که سردرگمی و حیرت بر انسان عارض می‌شود احوالات او را توصیف می‌کنند و زمانی دیگر، از جهانی ورای جهان ظاهر حکایت می‌کنند و در دنیای خود به آفرینش جهانی دلخواه دست می‌زنند که از جدال و

تزاحم در آن خبری نیست و تقابل‌ها در هم‌زیستی با هم‌اند و یا یکسره یکی شده‌اند. ادبیات عرفانی ما این‌چنین در دل مخاطب خویش شوقی را برای عبور از سراچهٔ رنگ و آوا و رسیدن به دنیای بی‌رنگی بیدار می‌کند. آثار عطار نیز، متناسب با متون یادشده، سرشار از نمایش تضادها و تقابل‌هاست. تضاد و تقابل در آثار عطار، در پیوند با جهان‌بینی و معنای مورد نظر او به‌کار گرفته شده است. تضاد و تقابل علاوه بر مضمون، در عناصر مختلف متن همچون عناصر بلاغی و روایی نیز خود را نشان می‌دهند. پژوهش حاضر بر آن است که کارکرد عنصر تضاد و تقابل را در عناصر روایی مصیبت‌نامهٔ عطار بررسی و تحلیل کند و روشن سازد که حضور عناصر متضاد و متقابل در عناصر داستانی، چه کارکردهایی داشته و چه ظرفیت‌ها و معناهایی را به این اثر افزوده یا تقویت کرده است.

عناصر داستان اجزای بنیادین تشکیل‌دهندهٔ داستان هستند. دربارهٔ تعداد عناصر بنیادین داستان اتفاق‌نظر وجود ندارد؛ ولی مهم‌ترین عناصری که می‌توان از آن‌ها برای پرورش ایدهٔ داستانی استفاده کرد عبارت‌اند از: درون‌مایه یا مضمون[۱]، شخصیت، کنش، زبان، زمان و مکان، زاویهٔ دید و ... . از میان این عناصر روایی، تضاد و تقابل در میان درون‌مایه، کنش، زبان و شخصیت‌های مصیبت‌نامه نمود بیشتری دارند. برخی از عناصر روایی برجستگی و کارکرد چندانی در مصیبت‌نامه ندارند. برای نمونه، زمان و مکان که به‌ویژه در فضاسازی داستان‌های بلند یا رمان‌ها کاربرد دارند، در حکایات مصیبت‌نامه، غالباً موجودیت روایی ندارند و نقش چندانی در پیشبرد ماجرا ایفا نمی‌کنند. زمان یا ناگفته باقی می‌ماند یا تنها مفهومی عرفانی را بازتاب می‌دهد. مکان‌ها نیز عموماً گنگ و فاقد نقشی تأثیرگذار هستند؛ بنابراین در این جستار تنها به تحلیل کارکرد عنصر تضاد و تقابل در عناصری از روایت مصیبت‌نامه می‌پردازیم که عطار در روایتگری خود، بر آن‌ها بیشتر تأکید داشته است.

۱ - ۱. پیشینهٔ تحقیق

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا ۱ خرداد ۱۴۰۴

پژوهش‌هایی در حوزهٔ تقابل‌های دوگانه در آثار عطار به انجام رسیده است، اما تکیهٔ این پژوهش‌ها عمدتاً بر عناصر معنایی و بلاغی بوده است تا عناصر روایی؛ همچون پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل تقابل‌های عرفانی در غزلیات عطار» فاطمه ابویسانی، ۱۳۹۱، کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت‌معلم سبزوار، استاد راهنما: فاطمه مجیدی. دربارهٔ ساختار روایی آثار عطار نیز مقالاتی نگاشته شده است؛ مقالاتی همچون: «تحلیل ساختار روایی منظومه‌های عطّار» (الهی‌نامه، منطق‌الطّیر و مصیبت‌نامه) نوشتهٔ محسن بتلاب اکبرآبادی و احمد رضی در متن‌پژوهی ادبی، زمستان ۱۳۹۱، شمارهٔ ٥٤، اما تاکنون عناصر روایی آثار عطار از منظر کارکرد تضاد و تقابل در آن‌ها بررسی و تحلیل نشده است و از این جهت مقالهٔ حاضر به لحاظ موضوع و گسترهٔ پژوهش، تحلیلی تازه محسوب می‌شود.

ساختار روایی مصیبت‌نامه

عطار در حکایت بیش از هرچیز متوجه مفهومی است که قصد انتقال آن را دارد. این مفهوم در شعر او، مفهومی عرفانی است و حکایات عطار تمثیل‌هایی برای بیان و گزارش آن هستند. او خود در آغاز مصیبت‌نامه خواننده را دعوت می‌کند تا از روایت و ظاهر آن گذر کند و زبان قال را کنار بگذارد و به باطن و زبان حال روایت دست یابد و در همان ابتدا به مخاطب خود گوشزد می‌کند که

۱.Theme.

ممکن است سخنانی بشنود که با «فکرت عقلی» او هماهنگ نباشد اما اگر او با «فکرت قلبی» به خواندن روایات مصیبت‌نامه مشغول شود، آنگاه بر سر انکار برنخواهد خاست:

گوش شو از پای تا سر بی‌حجاب — تا نهم با تو اساس این کتاب
گر کسی راه است در ظاهر گمان — کین سخن کژ می‌رود همچون کمان
آن ز ظاهر گوژ می‌بیند ولیک — هست در باطن به‌غایت نیک نیک
آنکه سالک با ملک گوید سخن — وز زمین و آسمان جوید سخن
یا گذر بر عرش و بر کرسی کند — یا از این و آن سخن پرسی کند
استفادت گیرد او از انبیا — بشنود از ذره‌ذره ماجرا
از زبان حال باشد آن‌همه — نه زبان قال باشد آن‌همه
در زبان قال کذب است آن ولیک — در زبان حال پر صدق است و نیک

(عطار: ۱۳۹۲:۱۵۸)

عطار در روایتگری خود چندان در پی ایجاد کشش و تعلیق نیست. او جز مواردی معدود، حکایات فرعی مثنوی‌های خود را به ساده‌ترین و کوتاه‌ترین شکل ممکن روایت می‌کند. این حکایت‌ها حوادث متعدد و گفت‌وگوهای طولانی و چالش‌برانگیزی ندارند و از شگردهای خاص روایی و پیش و پس رفت‌های زمانی در آن‌ها خبری نیست. زمان و توالی وقایع در حکایت پایه و همچنین حکایات فرعی مصیبت‌نامه به تبع ادبیات کلاسیک بر پایهٔ زمان خطی است. «ترتیب ظهور شخصیت‌ها و وقایع که برحسب سیر طبیعی زمان وارد صحنه می‌شوند، تابع نظم طبیعی عناصر جمله در زبان است: فاعل، مفعول و فعل. ممکن است هریک از این ارکان به یک شخصیت و به یک عمل محدود شود یا بیشتر. داستان می‌تواند با جمله‌های بیشتری که هریک از جملهٔ ماقبل خود زاییده می‌شود به‌پیش برود و گسترده شود.» (پورنامداریان، ۱۳۹۰:۲۰۷). روابط گوناگون میان فاعل‌ها و تناسب یا تناظر و تقابل میان فعل آن‌ها و نگرش‌شان نسبت به مفعول، شکل‌های مختلف جمله‌های روایی را شکل می‌دهد.

پورنامداریان در «نگاهی به داستان‌پردازی عطار» مشخصات داستان‌های عطار را این‌گونه بیان می‌کند:

مایهٔ زمینه‌ساز داستان: آرزوی وصول به چیزی.

موضوع آرزو: چیزی بسیار دور از دسترس؛ مادی یا معنوی.

شخصیت‌ها: دو نفر: قهرمان یا طالب آرزو، راهنمای قهرمان.

حادثه: مکالمهٔ شخصیت‌ها؛ سفر قهرمان (تنها یا با راهنما) هردو حادثه با هم.

نتیجه: دست کشیدن قهرمان از آرزو، رسیدن قهرمان به آرزو. (همان: ۲۱۴)

عطار در مصیبت‌نامه طی چهل مقاله و نزدیک به ۷۵۳۹ بیت، چگونگی سلوک قهرمان اثر یعنی «سالک فکرت» را بیان می‌کند. در حکایت پایهٔ مصیبت‌نامه که روایتگر سفری روحانی است، شخصیت اصلی یعنی سالک فکرت برای رهایی از سرگشتگی و نومیدی، از اشخاص و پدیده‌های گوناگون کمک می‌خواهد؛ اما ضعفِ آنچه یا آن‌کس که سالک به امید یاری به پیش او رفته است، مانع از ایجاد نقش یاریگر می‌شود و سدی در برابر رسیدن سالک به هدفش ایجاد می‌کند.

سپس سالک آن واقعه و دیدار را برای پیر بازگو می‌کند و پیر استعداد آن مرتبه را برای سالک شرح می‌دهد. در اینجا حکایات و تمثیل‌هایی متناسب و مؤید مضمون اصلی نقل می‌شود و سپس سالک راهیِ پرسش از مرتبه‌ای دیگر می‌شود و حکایت اصلی به

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

همین شیوه پیش می‌رود. سالک آن‌قدر این کار را تکرار می‌کند تا در نهایت به راهنمایی پیامبر اسلام (ص) و رفتن به سراغ سیر درون، مطلوبش را در خویشتنِ خویش می‌یابد.

سالک فکرت از عالم علوی و نخست از جبرئیل، سیر خود را آغاز می‌کند و سپس به سراغ اسرافیل، میکاییل، عزرائیل، حملهٔ عرش، عرش، لوح، کرسی، قلم، بهشت، دوزخ، آسمان، آفتاب، ماه، آتش، باد، خاک، کوه، دریا، جماد، نبات، وحوش، پرندگان، بهایم، شیطان، جن و آدمی می‌رود و در بخش دوم با پیامبران دیدار می‌کند: آدم، نوح، ابراهیم، موسی، داوود، عیسی، محمد (ص). در مقالهٔ بعد، شیخ، سالک را به پنج وادی و مراحل سیر انفس رهنمون می‌کند و او را دعوت می‌کند تا به سیر درون بپردازد؛ پس سالک به سراغ حس، خیال، عقل، دل‌وجان می‌رود و در مقاله چهلم با شرح وادی جان و بیان دقایق عرفان و کشف این نکته که همهٔ عالم در جان مست‌تر است، مراتب سیر آفاقی و انفسی تمام می‌شود و مصیبت‌نامه پایان می‌پذیرد[1].

پس از هر حکایت فرعی، در چند بیت کوتاه اندرز و توضیحی در پیوند با آن حکایت آورده می‌شود. داستان اصلی مصیبت‌نامه آفرینش ذهن و زبان عطار است؛ اما حکایت‌های فرعی بیشتر بازگویی حکایاتی هستند که عطار پیش‌تر آن‌ها را شنیده یا خوانده است. داستان اصلی مصیبت‌نامه نتیجهٔ فعالیت تخیل رها از سلطه و نظارت عقل است و تنها در تجربهٔ فراآگاهی و در حالت مکاشفه و واقعه امکان خلق یافته است (پورنامداریان، همان:۲۹۶). این اثر پخته‌ترین اثر عطار است و گویی آخرین مثنوی سرودهٔ او نیز هست. (پورنامداریان، همان:۲۱۰) در مصیبت‌نامه راز حیرت‌آور عرفان آشکارا بیان می‌شود؛ آنجا که سالک در انتهای سفر دردآلود و سرگشتگی‌فزای خود، سرانجام به خویش می‌رسد و هردو عالم را سایه‌ای از ذات خود می‌بیند و درمی‌یابد که همهٔ آن چهل مرتبه‌ای که سؤال خویش را بر محضرشان عرضه داشته در خود او جمع‌اند. مصیبت‌نامه راویِ لحظات اوج وحدت و تحقق فنای کلی است. چیزی که در آثار دیگر عطار، حتی در منطق‌الطیر با این کیفیت رخ نمی‌دهد.

مفاهیمی که عطار در آثار خود به‌ویژه مصیبت‌نامه در پی بیان آن بوده است، همواره بر پایهٔ تقابل‌های بنیادین حوزهٔ عرفان بنا شده است. ازاین‌رو عنصر تضاد و تقابل از عناصر بلاغی و روایی‌ای است که در آثار عطار به‌ویژه در مصیبت‌نامه ظهوری آشکار دارد. او عناصر متقابل را در سطح روایت و بلاغت به جهت دست یافتن به بیانی متناسب با مفاهیم متقابل به‌کار می‌گیرد. از دید او این عناصر متضاد می‌توانند با بازتعریف یکدیگر، مفاهیم مورد نظر او را روشن‌تر انتقال دهند. عطار خود در حکایتی به این ویژگی روشنگر اضداد اشاره می‌کند:

با پسر می‌گفت یک روزی عمر — طعم دین تو کی شناسی ای پسر؟
طعم دین من دانم و من دیده‌ام — زانکه طعم کفر هم بچشیده‌ام

(عطار، همان: ٤٤١)

در «آغاز کتاب»، عطار در خلال هفده بیت، از انعقاد نطفهٔ سالک را تا زمان مرگ او به شکل خلاصه توصیف می‌کند. در همین توصیفات نیز عطار سرگشتگی و درد و بند بودن انسان در زندان تقابل‌ها نشان می‌دهد.

در سه ظلمت نطفه‌ای نه دل نه دین — از لوشن شد جمع وز ماء معین
گرد گشت آنگاه چون گویی نخست — تا کند سرگشتگی بر خود درست...

۱. برای مطالعهٔ دقیق‌تر در باب ساختار نحوی مصیبت‌نامه، ر.ک: «نمود نحوی روایت در مصیبت‌نامهٔ عطار نیشابوری»، سپیده جواهری، مهدی نیک‌منش، ادب‌پژوهی، سال نهم، بهار ۱۳۹۴، شمارهٔ ۳۱.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱ اردیبهشت ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

(عطار، همان: ۱۶۰)

اگر از این توصیفات مختصر بگذریم، باید آغاز روایت را از بیت ۹۴۷ (سالک فکرت ز درد این طلب/ می‌نیاساید زمانی روز و شب) یا از بیت ۹۵۱ (سالک فکرت به جان درمانده‌ای/ سرنگون چون حلقه بر در مانده‌ای) به حساب بیاوریم. در هردو صورت روایت از یک پریشانی آغاز می‌شود و آن «تعادل اولیهٔ» مورد نظر روایت‌پژوهان[1] در ابتدای روایت سروده نشده است. این موضوع متناسب است با دیدگاه عطار در نخستین ابیات مصیبت‌نامه؛ زیرا عطار از همان ابتدای کار انسان، او را سرگشته‌ای در میان تقابل‌ها توصیف می‌کند:

زندگانی گر خوش و گر ناخوش است — در زمین و باد و آب و آتش است
در میان چار خصم مختلف — کی توانی شد به وحدت متصف؟
گر مِـی‌ت در خشم و شهوت می‌کشد — خشکی‌ات در کبر و نخوت می‌کشد
سردی‌ات افسرده دارد بر دوام — تری‌ت رعنایی آرد مدام
هر چهار از یک‌دگر پوشیده‌اند — روز و شب با یک‌دگر کوشیده‌اند
گاه این‌یک غالب آید، گاه آن — چون تو رفتی، خواه این و خواه آن
دشمن یکدیگرند این هر چهار — کی شوندت هرگز ایشان دوستدار؟

(عطار، همان: ۱۲۷)

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۲. تحلیل عنصر تضاد و تقابل در عناصر روایی مصیبت‌نامه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

الف) درون‌مایه یا مضمون

درون‌مایهٔ فکر اصلی و مسلط بر هر اثری است (داد، ۱۳۹۰: ۲۱۹). این درون‌مایه است که عناصر روایی دیگر را متناسب با خود شکل می‌دهد. «درون‌مایه یا مضمون، جهت‌گیری نویسنده را نسبت به زندگی و به‌طور اخص موضوع داستان نشان می‌دهد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۵۲).

www.anjomanfarsi.ir

موتور محرک روایات گوناگون بن‌مایهٔ جدال است. این جدال و کشمکش است که به درون‌مایه جان و قوت پرداخته شدن و گسترش یافتن می‌دهد. جدال حاصل از حضور تقابل‌های دوگانه، می‌تواند در روساخت یا ژرف‌ساخت یک متن روایی بررسی شود. در مصیبت‌نامه درون‌مایهٔ کلان در روایت اصلی را تقابل من/خویش، خویش/ غیر و وحدت/کثرت شکل می‌دهد؛ اما این تقابل‌ها سرانجام همه در جان ـ خدا محو می‌شوند و به وحدت و یگانگی می‌رسند:

درحقیقت چون همه من بوده‌ام — نوربخش هفت گلشن بوده‌ام
پس چرا بیرون سفر می‌کرده‌ام؟ — سوی این و آن نظر می‌کرده‌ام
ای‌دریغا ره سپردم عالمی — لیک قدر خود ندانستم دمی

۱. از جمله تزوتان تودوروف بر آن است که گزارهٔ اولیهٔ روایت عموما بیانگر موقعیتی با تعادلی اولیه‌ای است که در گزارهٔ دوم توسط نیرویی بر هم می‌خورد. این تعادل اولیه به گره‌افکنی، کشمکش و سرانجام موقعیت متعادل جدید می‌رسد. (ر.ک: تودوروف: ۱۳۸۲: ۹۱)

گر همه در جان خود می‌گشتمی من به هریک ذره صد می‌گشتمی

(عطار، همان: ٤٤١)

بدین ترتیب مضمون این روایت بر یک پارادوکس بنا شده است: پارادوکس فقیرِ غنی؛ دارایی که آنچه را دارد از غیر طلب می‌کند یا آن‌گونه که خود عطار می‌گوید بر سرِ گنج گدایی کردن و بر لب دریا تشنه‌لب بودن.

ای‌دریغا روبهی شد شیر تو تشنه می‌میری و دریا زیر تو

تشنه از دریا جدایی می‌کنی بر سر گنجی گدایی می‌کنی

(عطار همان: ١٩٦)

سالک فکرت در بیرون از خویشتنی که خود مطلوب اوست به‌دنبال طلب خود می‌گردد و در پایانِ این سفر روحانی، مقصود خود را در جان خویش می‌یابد. او که باید در مکتب خویش شاگردی کند، با تکاپوی بسیار پای درس معرفت غیر می‌نشیند؛ هرچند سرانجام با همین وسایط به ذات الهی خود بازمی‌گردد.

همچنین درون‌مایهٔ هر مقامه از چهل مقامه –که حکایات فرعی مصیبت‌نامه در ذیل آن‌ها روایت می‌شود ـ بر یک تقابل دوگانه استوارند و حکایت‌هایی که در ذیل هرکدام می‌آید، تمثیلی است که به تبیین و گزارشِ آن مفاهیم متقابل، یاری می‌رساند. تقابل‌هایی چون: دین/ دنیا، حرص/ قناعت، عقل/ عشق، مرگ/ حیات و ... . برای نمونه مقامهٔ سیزدهم که پرسش سالک از خورشید است، حول تقابل بلندهمتی و دون‌همتی می‌گردد. پیر برای سالک می‌گوید که خورشید رمز همت است و او از همت بلند است که سرفراز و فرد شده است:

پیر گفتش آفتاب اندر صفت بارگاه همت است و معرفت

هر که صاحب‌همت آمد مرد شد همچو خورشید از بلندی فرد شد

(عطار، همان: ٢٥٠)

حال، حکایت‌هایی که ذیل این مقامه می‌آیند نیز بر سبیل تمثیل، بر تقابل اصلی این مقامه تأکید می‌کنند. برای نمونه تقابل چنار و پشه در حکایت ذیل که اولی نماد همت بلند و دومی نماد دون‌همتی است:

ور چو پشه باشی از دون‌همتی همچو پشه باشی از بی‌حرمتی

لاجرم چون پشه نقصان با شدت بود با نابود یکسان باشدت

کرد روزی چند سارخکی قرار بر درختی بس قوی یعنی چنار

چون سفر را کرد آخر کار راست از چنار کوه‌پیکر عذر خواست

گفت زحمت دادمت بسیار من زحمتی ندهم دگر این بار من

مهر برداشت از زفان حالی چنار گفت خود را بیش ازین رنجه مدار

فارغم از آمدن وز رفتنت نیست جز بیهوده در هم گفتنت

زانک اگر چون تو درآید صدهزار یک دمم با آن نباشد هیچ کار

(عطار، همان: ٢٥٥)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

حضور تقابل‌ها در سطح درون‌مایهٔ روایت مصیبت‌نامه از سویی مفاهیم متقابل مورد نظر عطار را نمایان می‌سازد و از سوی دیگر به متن ساختاری مفهومی می‌بخشد و با دسته‌بندی تقابل‌ها، مفاهیم جزء را با مفاهیم کل پیوند می‌دهد. این ساختار برآمده از برهمکنش تقابل‌ها در حکایات اصلی و فرعی، موجب تأکید هر چه بیشتر متن بر مفهوم بنیادین خود می‌شود. بدین ترتیب حضور تضاد و تقابل در درون‌مایهٔ مصیبت‌نامهٔ عطار نقشی روشنگرانه و ساختاربخش دارد.

ب) شخصیت

شخصیت‌ها در مصیبت‌نامه طیف وسیعی دارند: از شخصیت‌های تاریخیِ شناخته‌شده که گاه عطار آن‌ها را در چهرهای متفاوت از آنچه می‌شناسیم معرفی می‌کند (مانند شاه محمود غزنوی و غلامش ایاز، بوسعید، بهلول، مجنون، پیامبران الهی و ...) تا نمونه‌های نوعی و بی‌نام‌ونشانی از طبقات مختلف اجتماعی و صنوف گوناگون (همچون شیخ، سالک، پیر، پادشاه، غلام، مست، دیوانه و ...) و همچنین عناصر و مفاهیمی که در جایگاه شخصیت معرفی می‌شوند (مانند جماد، وحوش، بهشت و دوزخ، نفس و ...). این شخصیت‌ها عموماً فاقد فردیت و پیچیدگی‌های لازم یک شخصیت‌پردازی هستند. آن‌ها معمولاً خصیصه‌نما و ساده‌اند و بیشتر ویژگی‌های تیپ را نمایان می‌کنند.

شخصیت‌های داستانی را معمولاً به دو گونه تقسیم‌بندی می‌کنند: شخصیت ساده (ابتدایی و ایستا) و شخصیت کامل و جامع (پیچیده و پویا) (ن.ک: فورستر، ۱۳۹۱:۴۷ و نیز ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۵۱) اگر با این تقسیم‌بندی به شخصیت‌های مصیبت‌نامه بنگریم غالب آن‌ها را از گونهٔ نخست خواهیم یافت؛ مگر شخصیت‌هایی همانند پیر و سالک در حکایت اصلی مصیبت‌نامه که عطار با کمک عناصر متقابل، به وجود پیچیدگی و دوگانگی یا وحدت در آن‌ها اشاره می‌کند.

شخصیت اصلی مصیبت‌نامه یعنی سالک فکرت، شخصیتی پویاست که از پریشانی و تکثر به آرامش و وحدت دست پیدا می‌کند و متحول می‌شود. در آغاز مصیبت‌نامه او چنین توصیف می‌شود:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

سالک فکرت به جان درمانده — سرنگون چون حلقه بر در مانده...
نه همه نه هیچ نه جزو و نه کل — نه بد و نه نیک نه عز و نه ذل
نه کژ و نه راست و نه تقلید نیز — نه تن و نه جان و نه توحید نیز
نه گمانی، نه یقینی، نه شکی — نه بسی، نه اوسطی، نه اندکی...

(عطار، همان: ۱۶۱)

اما در مقالت چهلم این حالت پریشانی و تکثر در برابر روح گم می‌شود:

سالک القصه چو در دریای جان — غوطه خورد و گشت ناپروای جان
جانش چندان کز پس و از پیش دید — هر دو عالم ظل ذات خویش دید

(عطار، همان: ۴۴۰)

بدین ترتیب سفر قهرمان مصیبت‌نامه او را از سرگشتگی و کثرت به آرامش و وحدت می‌رساند و تحولی شگرف را در وی پدید می‌آورد.

در برابرِ شخصیت پویای سالک، شخصیت‌های ایستا قرار دارند که تنها محلی برای نمایش شخصیت مقابل‌اند و از عمق و شخصیت‌پردازی در آن‌ها خبری نیست.

شخصیت اصلی مصیبت‌نامه یعنی «سالک فکرت»، چهره‌ای دوگانه دارد. از یک‌سو وجودی مادی است که در مقدمهٔ مصیبت‌نامه مراحل تکوین جنینی و سپس تولد و بلوغش شرح داده شده و به‌دنبال حقیقتی معنوی می‌گردد و از سوی دیگر با عنوان «فکرت قلبی» و در هیئتی انتزاعی توصیف می‌شود. پورنامداریان این دوگانگی را ناشی از کم‌توجهی عطار به ساختار و منطق متن دانسته است. (ر.ک: دیدار با سیمرغ: ۲۲۷ ـ ۲۳۱) اما به نظر می‌رسد که ترکیب «سالک فکرت» به دلیل توجه عطار و تمایل او برای توصیف عناصر داستانی‌اش در ساختاری پارادوکسیکال و توجه دادن او به دوبعدی بودن هر چیز و ترکیب جسم و جان شکل گرفته باشد. ترکیبات پارادوکسی ازاین‌دست در آثار عطار تنها در نام‌ها دیده نمی‌شوند بلکه در توصیف‌ها نیز حضور دارند. برای نمونه عطار در توصیف سالک، از تقابل‌ها و فضای پارادوکسی بدین شکل استفاده می‌کند:

نه قرینی، نه یکی، نه همدمی نه رفیقی، نه کسی، نه محرمی
نه دلی، نه دیده‌ای، نه سینه‌ای نه تنی، نه مهری و نه کینه‌ای
نه مسلمان دولتی نه کافری وین تحیر را نه پایی نه سری
(عطار، همان: ۱۶۱)

چنین توصیفاتی با نام شخصیت اصلی (سالک فکرت) هماهنگ است و او را در محور فضایی برآمده از تقابل‌ها و یگانگی آن‌ها قرار می‌دهد. بدین‌سان توصیفات عطار از شخصیت اصلی درست در راستا و همانند نام او است؛ اما این امر دربارهٔ شخصیت‌های حکایات فرعی مصیبت‌نامه صدق نمی‌کند.

همان‌گونه که ولک و وارن بیان می‌کنند: «ساده‌ترین شکل شخصیت‌سازی نام‌گذاری است. هر تسمیه‌ای نوعی زنده کردن و جان‌دار کردن است». (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۵۰). اگر اولین مواجهه با شخصیت‌ها را در دانستن نام آن‌ها بدانیم، عطار با نام‌هایی که برای شخصیت‌هایش برمی‌گزیند در همان اولین مواجههٔ مخاطب با شخصیت، گمان‌هایی را دربارهٔ آن‌ها در مخاطب برمی‌انگیزاند. اغلب شخصیت‌های فرعی در مصیبت‌نامه از نام خاص بی‌بهره‌اند و نامی که عطار بر آن‌ها می‌نهد تنها جنبهٔ توصیفی دارد. بنا بر نظر وات «استفاده از نام‌های تاریخی یا سنخی سبب می‌شود که شخصیت‌ها در معرض انتظارات فراوانی قرار بگیرند.» (وات،۱۳۸۶: ۲۷) عطار در بیشتر مواقع این انتظارات را که برآمده از نام شخصیت‌ها هستند، برآورده نمی‌کند و حتی نقطهٔ مقابل انتظاراتِ ایجادشده را نمایش می‌دهد. شخصیت‌های حکایات فرعی مصیبت‌نامه، همواره در دو گروه متقابل قرار دارند. عطار اصولاً از مفاهیم متقابلِ منعکس‌شده در شخصیت‌های متقابل حکایت می‌سازد. بسیار پیش می‌آید که او در جهت تقویت تقابل، دو سرِ یک طیف معنایی را در حکایات خویش مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. برای نمونه حکایات بسیاری که با دو شخصیت پادشاه (نهایت قدرت و مکنت) و پیرزن فقیر (نهایت ضعف و فقر) شکل گرفته است و در فرجام آن حکایت آشکار می‌شود که شاه نیازمند پیرزن بوده است و مقام پیرزن بالاتر از پادشاه بوده است. همچون حکایت ملکشاه و پیرزن که آخرین بیت آن از زبان ملکشاه چنین است:

گرچه مرد ملک و مالی آمدم/ در پناه پیر زالی آمدم (عطار، همان: ۲۰۳)

عطار گاهی به‌وسیلهٔ توصیف، تشبیه یا تمثیل، فاصلهٔ دو سوی تقابل را بیشتر و مؤکّد می‌سازد؛ همچون تقابل «سالک» (در نخستین قدم سلوک) با «جبرئیل» که با تقابل «مور مرده» و «زنده پیل» مُمثَّل شده است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

سالک آمد تا کنار جبرئیل/ همچو موری مرده پیش زنده پیل (عطار، همان:۱۶۷)

به‌طورکلی «بهره‌گیری از شیوهٔ تقابل‌های دوگانه که عنصری ضعیف در برابر عنصری قوی قرار می‌گیرد و در فرجام کار نیز بر او برتری می‌یابد، گفتمان مسلط قصه‌های کهن است» (رضوانیان،۱۳۸۹: ۴۹). تفوق سوی ضعیف تقابل بر سویهٔ نیرومند آن (همچون فقیر بر غنی، عاجز بر قادر، دیوانه بر فرزانه و ...) و برآورده نشدن انتظارات مخاطب که حاصل رویارویی او با نام‌های خصیصه‌نما یا تاریخی شخصیت‌ها است، موجب خلق تازگی و آشنایی‌زدایی روایی می‌شود. برای نمونه در حکایات بسیاری، شاه با فقیر و دیوانه‌ای روبه‌رو می‌شود و از او می‌خواهد تا نیاز خود را عنوان کند؛ اما در انتهای حکایت به بی‌نیازیِ تهی‌دست و نیازمندی خود پی می‌برد. یا در حکایاتی دیگر، عطار شخصیتش را مجنون می‌نامد؛ اما این مجنون به‌غایت خردمندانه سخن می‌گوید و این موجب غافلگیری خواننده و جذابیت حکایات کوتاه مصیبت‌نامه می‌شود. برای نمونه:

بر سر خاکی زنی خوش می‌گریست — گفت مجنونیش کاین گریه ز چیست؟
گفت چشمم تر دلم غمناک ماند — زین جوان من که زیر خاک ماند
گفت: «تو در خاکی، او در خاک نیست — کو کنون جز نور جان پاک نیست
تا که در تن بود جایش خاک بود — چون بمرد از خاک رست و پاک بود»

(عطار، همان: ۱۹۱)

در رهی محمود می‌شد با سپاه — از سپاه و پیل او عالم سیاه
هم زمین همچون فلک بود از شرار — هم فلک هم چون زمین بود از غبار
گاو گردون و زمین از بانگ کوس — هردو قانع گشته از یک من سبوس
بود پیش راه در ویرانه‌ای — بر سر دیوار او دیوانه‌ای
چون بدید از دور روی شهریار — گفت ای سرگشتهٔ فرتوت کار
این‌همه پیل و سپاه و کار چیست — وین همه آشوب و گیرودار چیست
گفت تا بااین‌همه از پیش و پس — گردهٔ نان می‌خورم هر روز بس
مرد مجنون گفت من خوش می‌خورم — زان که من بی این‌همه شش می‌خورم

(عطار، همان:۲۶۵)

رفت سنجر پیش زاهر ناگهی — گفت از وعظیم ده زاد رهی
شیخ زاهر گفت بشنو این سخن — چون شبانت کرد حق، گرگی مکن
خانهٔ خلقی کنی زیر و زبر — تا براندازی سرافساری به زر
خون بریزی خلق را در صد مقام — تا خوری یک لقمهٔ وانگه حرام
خوشه‌چین کوی درویشان تویی — در گدا طبعی بتر زیشان تویی

(عطار، همان: ۲۱۲)[1]

۱ برای دیدن نمونهٔ بیشتر: ر.ک: حکایت دیوانه و پادشاه در مصیبت‌نامه، همان: ۳۲۵.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

عطار در حکایتی دیگر از فرعون روایت می‌کند و انتظار می‌رود که فرعون را در هیئتی ناستودنی به تصویر بکشد. او حتی با آوردن ترکیب «فرعون جفاپیشه» این انتظار مخاطب را تقویت می‌کند؛ اما حکایت، روایت بخشندگی، مروت و مهربانی فرعون است (رک مصیبت‌نامه: حکایت ۵/٦). این شیوه، جایی دربارهٔ شخصیت ابلیس نیز تکرار می‌شود و عطار در مقالهٔ «السادسه و العشرون» ابلیس را عاشقی صادق نشان می‌دهد. البته باید توجه داشت که در کل متن ما با شخصیتی واحد و یکپارچه از شخصیتی چون ابلیس مواجه نیستیم و او در هر حکایت چهره‌های متفاوت به خود می‌گیرد تا مقصود عطار را بهتر منتقل سازد. از این‌روست که برای نمونه در حکایت مناظرهٔ ابلیس و عیسی (عطار: همان: ۲۱۹) که براساس تقابل عادت/ حقیقت بنا شده است، ابلیس در مقابل عیسی قرار می‌گیرد و عبادتش نه از روی حقیقت که از جنس عادت معرفی می‌شود.

در میان شخصیت‌هایی که عطار در رویاروی هم قرار می‌دهد معمولاً آن‌کس که در ظاهر قوی‌تر است، به سبب نیروی باطنیِ عنصر به‌ظاهر ضعیف، دچار دگرگونی و پویایی می‌شود. عطار ازاین‌روش بر توجه به باطن و گذشتن از ظواهر تأکید می‌کند؛ مانند حکایت ۲/۱۳ و تقابل شاه محمود و پیرمرد خوشه‌چین.

شخصیت‌ها معمولاً به‌وسیلهٔ کنش، توصیف و یا گفتارشان شناسانده می‌شوند، در ادامه عنصر تضاد و تقابل در این موارد نیز بررسی می‌شود:

کنش

نخستین و ساده‌ترین نقش هر شخصیتی نقش کنشگری او است. از این لحاظ، شخصیت، فاعل یا نهادی است که یا کاری را انجام می‌دهد یا گزاره‌ای را به او نسبت می‌دهند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۰). کنش‌ها یا یک‌زمانه و پویا هستند یا عادتی و پایدار. کنش‌های یک‌زمانه اغلب در نقطهٔ عطف روایت، نقشی برعهده می‌گیرند و جنبهٔ پویای شخصیت را آشکار می‌کنند. کنش‌های عادتی یا پایدار عملی هستند که شخصیت همیشه انجام می‌دهد و جنبهٔ پایدار یا نامتغیر شخصیت را بروز می‌دهند و اغلب تأثیری مضحک یا کنایی برجای می‌گذارند (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۸٦).

کنش‌ها معمولاً براساس نیروی درونی یا بیرونی رخ می‌دهند. این نیرو می‌تواند موجب جدالی درونی باشد (همچون جدال شخصیت‌های حکایات مصیبت‌نامه با نفس اماره) یا جدالی بیرونی و با شخصیت مقابل (مانند نمونه جدال‌های شخصیت‌های نوعی زاهد و عاشق) و یا جدال با طبیعت (برای نمونه حکایاتی که در آن‌ها کرامت عارفی جدال با بی‌آبی را مرتفع می‌سازد).

ازآنجاکه عطار اجازهٔ شناخت شخصیت‌ها را با استفاده از کنش نمی‌دهد و در همان ابتدا با توصیفِ آن‌ها در صفتی مطلق همانند مست دیوانه، مجنون، پیرزن و ... آن‌ها را در کلیشه‌ای خاص معرفی می‌کند، تضاد و تقابل میان آن‌ها در همان نخستین مواجهه با شخصیت‌ها خود را نشان می‌دهد. گرچه در ادامه، شخصیت‌ها کنشی متفاوت از صفت معرَف خود، نشان می‌دهند. این تقابل می‌تواند خود را در وضعیت شخصیت و کنش او نیز نشان دهد. برای نمونه در حکایت کوتاه زیر تقابل میان شرایطی که شخصیت در آن است و کنشی که با آن وضعیت در تضاد است موجب می‌شود که موقعیت اولیهٔ شخصیت به ضد خود بدل شود:

خونیی را زار می‌بردند و خوار — تا درآویزند سر زیرش ز دار
او طرب می‌کرد و بر دل زنده بود — خنده می‌زد وان چه جای خنده بود
سائلی گفتش که آزادی چرا — وقت کشتن این‌چنین شادی چرا؟
گفت چون عمر از قضا ماند این‌قدر — کی توان برد این‌قدر در غم به سر؟

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.aparmajarsi.ir

تا که این می‌گفت حق دادش نجات از ممات او برون آمد حیات

(عطار: همان: ۲۷۱)

عطار از تضاد میان شرایط شخصیت و کنش او برای القای مفهومش استفاده می‌کند. این تضاد، توجه مخاطب را از همان ابتدای حکایت به خود معطوف کرده و او را برای پیگیری حکایت مشتاق می‌سازد. چنان‌که در حکایت بالا، شادی کردن در مواجهه با مرگ، «مماتِ» شخصیت حکایت را به «حیات» بدل می‌سازد و او را از مرگ رهایی می‌بخشد. این امر از سویی مفهوم عرفانِ مورد نظر عطار را دربارهٔ زایشِ «بقا از فنا» تقویت می‌کند و از سوی دیگر، تقابل کنشِ شخصیت با موقعیتی که در آن واقع شده، توجه مخاطب را برای پیگیری حکایت جلب می‌کند.

توصیف

ریمون کنان معتقد است شخصیت دو شاخص متنی بنیادین دارد: توصیف مستقیم و توصیف غیرمستقیم. در توصیف مستقیم، نویسنده به‌طور مستقیم با طبقه‌بندی و تشریح به ما می‌گوید که شخصیت شبیه چیست؛ یا کس دیگری در داستان هست که به ما می‌گوید قهرمان شبیه کیست؛ اما توصیف وقتی غیرمستقیم است که به‌جای آنکه به خصلت اشاره کند، آن را از راه‌های مختلف نمایش دهد و تشریح کند (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۸۵). هنری جیمز از داستان‌نویسانی بود که از این شیوه استفاده می‌کرد و معتقد بود حضور نویسنده باید تا حد ممکن نامحسوس باشد؛ به‌نحوی‌که خواننده، خود، با دقت در اینکه شخصیت چه می‌گوید و چه می‌کند، ویژگی‌های او را دریابد. داستان‌نویسانی که این شیوه را برای شخصیت‌پردازی برمی‌گزینند، شخصیت را در موقعیتی قرار می‌دهند که واکنش‌هایش افشاگر خلق‌وخوی او باشد (مندنی پور، ۱۳۸۳: ٤٨-٥٠). گفته شد که عطار پیش از آنکه شخصیت‌ها را با استفاده از کنش آن‌ها به ما بشناساند، با استفاده از توصیف آن‌ها را معرفی می‌کند. اسامی شخصیت‌ها که خصوصیت وصفی دارند، مانند پیر، مرید، سالک، مست، سلطان و ...، بیش و پیش از هر چیز ویژگی‌های شخصیت‌ها را توصیف می‌کنند. جدای از این، به دلیل مجال اندک حکایت، در حکایات فرعی ویژگی‌های شخصیت‌ها توصیف نمی‌شود و راوی معمولاً بدون وصف شخصیت‌ها بر کنش و گفت‌وگوی آن‌ها متمرکز می‌شود.

اما در حکایت اصلی شرایط درست عکسِ حکایات فرعی است. سالک به‌عنوان قهرمان داستان و پیر به‌عنوان یاریگر او و چهل مرتبهٔ هستی، شخصیت‌های حکایت پایه را تشکیل می‌دهند. عطار هرکدام از این شخصیت‌ها را با تفصیل و جزئی‌نگری توصیف کرده است و در این توصیف تضاد و تقابل نقش اصلی را ایفا می‌کند. عطار برای آنکه حالت پریشان و سردرگمی سالک را در آغاز حکایت نشان بدهد، او را در میان نشانگان متضاد و متقابل و گاه در بیانی متناقض‌نما توصیف می‌کند. این حالت دربارهٔ باقی شخصیت‌ها نیز تکرار می‌شود. همهٔ مراتب هستی با استفاده از تقابل‌های دوگانه توصیف می‌شوند. برای نمونه در توصیف پیر می‌گوید:

در جهان و از جهان بیرون شده در میان و از میان بیرون شده
ساکنِ دائم مسافر آمده غایبی پیوسته حاضر آمده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

(عطار، همان: ١٢٤)

فضای گفت‌وگوی سالک با مراتب هستی چون فرشتگان، امهات اربعه، موالید ثلاثه، پیامبران و ... با استفاده از تضاد، تقابل و پارادوکس به فضایی مبهم و رازآلود تبدیل می‌شود؛ فضایی که به گفتهٔ خود عطار، در زبان قال، کذب اما در زبان حال صدق است. برای نمونه در توصیف حملهٔ عرش و ملائکه چنین می‌گوید:

تو به تن ساکن‌تری از کوه قاف — لیک از دل همچو بحری در طواف
تن ستاده، دل رونده چون تو کیست؟ — بال بربسته پرنده چون تو کیست؟
هم مقیم و هم مسافر هردوی — غایبی از خویش و حاضر هر دوی

(عطار، همان: ١٩٣ و ١٩٤)

بدین ترتیب با استفاده از توصیفاتی بر پایهٔ عناصر متضاد و متقابل، فضاسازی با درون‌مایهٔ اثر هم‌راستا شده و آن را تقویت می‌کند.

گفت‌وگو

هر گفتاری، نشانه‌هایی از گویندهٔ آن دارد؛ نشانه‌هایی از طبقهٔ اجتماعی، گویش، وجههٔ نظر، میزان تحصیلات و مانند این‌ها. هنگامی‌که ما با چیزی مخالفیم و مخالفت خود را به زبان می‌آوریم، این عمل تا حدود زیادی معرّف خاستگاه فکری و ذهنیت ماست. بر این اساس منتقدان بسیاری در بیان ویژگی‌های گفت‌وگوی شخصیت‌های روایی بر تناسب سخن با شخصیت تأکید کرده‌اند؛ اما در حکایات فرعی مصیبت‌نامه ما با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که گفتار و کنش آن‌ها با افق انتظار ما در تضاد است. گفته شد که نام شخصیت‌ها در مصیبت‌نامه وجه توصیفی دارد. این نام که هم اسم است و هم کلیشه‌ای که صفات آن شخصیت را معین می‌کند، پیشگویی‌هایی را مبنی بر چگونگی گفتار و کنش او در خواننده برمی‌انگیزاند. هنگامی‌که این پیشگویی‌ها نادرست از آب دربیایند و شخصیت، گفتار و کنشی درست در نقطهٔ مقابل انتظار خواننده داشته باشد، مخاطب غافلگیر و متعجب خواهد شد. به‌عنوان نمونه می‌توان از دیوانگانی یاد کرد که سخنانی هوشمندانه بر زبان می‌آورند یا عابدان و پیرانی که در برابر خداوند گستاخانه سخن می‌گویند؛ مانند آن بی‌دلی که به خداوند می‌گوید هرگز تو را حلال نمی‌کنم:

بی دلی بودست جانی بی‌قرار — سر برآوردی و گفتی زارزار
کای خدا گر می‌نداند هیچ‌کس — آنچه با من کرده‌ای در هر نفس
باری ای ندانم که تو دانی همه — پس بکن چیزی که بتوانی همه
این چه با من می‌کنی در هر دمی — می برآید از دلت آخر همی؟
عزم جانداری ز منبر بوده دل — این چه کردی هرگزت نکنم بحل!

(عطار، همان: ٣٤٣)

یا عارفانی که صفات خداوند را زیر سؤال می‌برند. برای نمونه لقمان سرخسی که وقتی ترکی او را زخمی می‌کند می‌گوید خدا نمی‌توانست به‌تنهایی به جنگ من بیاید، پس ترکی را با خود یار کرد:

غرقهٔ خونم همی بنگر مپرس — جامه و رویم ببین دیگر مپرس
می‌نیارست او به خود این کار کرد — آمد و ترکیم با خود یار کرد

(عطار، همان: ٣٩٠)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.aryanmfarsi.ir

گفت‌وگوی مبتنی بر تقابل و جدال میان شخصیت‌ها در داستان، حرکت ایجاد می‌کند؛ اما در بسیاری از حکایات عطار این نوع از پویایی دیده نمی‌شود. عطار راه را بر گفت‌وگو می‌بندد. چراکه او تنها در فکر انتقال معنی است نه زایش آن. زایش معنی نتیجهٔ گفت‌وگو است؛ اما انتقال آن بی‌واسطهٔ گفت‌وگو نیز می‌تواند انجام پذیرد: «معنا را فقط در مناسبت میان افراد می‌توان ساخت و معنا در مکالمه ایجاد می‌شود» (احمدی، ۱۳۹۲: ۹۸). از بسیاری از حکایات آثار عطار، تنها صدای یک نفر شنیده می‌شود و طرف مقابل فرصت ایراد سخن پیدا نمی‌کند. بدین ترتیب تقابل میان شخصیت‌ها، نمود بسیار اندکی در گفت‌وگوی میان آن‌ها دارد. عطار حکایات را معمولاً با کم‌ترین حجم گفت‌وگو از سوی شخصیت مقابل قهرمان و عنصر حاشیه‌ای پیش می‌برد و پس از بیان سخنِ قهرمان، بی‌آنکه مجال پاسخی به شخصیت مقابل بدهد، خود به‌عنوان راوی وارد روایت شده و سخن شخصیت مرکزی را ادامه می‌دهد و این امر از همان ابتدا راه را بر چندآوایی می‌بندد؛ مانند حکایت زیر که در آن از سویی «هارون» هیچ کلامی به زبان نمی‌آورد و از سوی دیگر عطار (از جایگاه خود یا در قالب پیر)، سخن «بهلول» را به‌عنوان شخصیت مقابل هارون تصدیق می‌کند و پرورش می‌دهد:

در رهی می‌رفت هارون گرمگاه — دید میلی سر برآورده به راه
کرد هارون قصد میل سایه‌دار — گشت بهلول از دگر سوی آشکار
گفت «بفکن طمطراق ای پرهوس — چون ز دنیا سایهٔ میلیت بس
سوی باغ و منظر و ایوان و خیل — چیست ان یکفیک ظل المیل میل؟»

بی اینکه از هارون آوایی برخیزد، عطار در ادامهٔ سخن بهلول چنین می‌گوید:

چون فزا سر می‌شود در سایه‌ای — پس بود بسیار اندک مایه‌ای
دنیی دون چون نهنگی سرکشید — نیکو بد را تا به گردن درکشید
جمله را تا حشر برپیچید دست — هیچ‌کس از دامم کر او نجست
جملهٔ شیران به زنجیر وی‌اند — زیر دست حکم و تسخیر وی‌اند
گر ز بی‌مغزی تو دنیادوستی — چون پیازی پای تا سر پوستی

(عطار، همان: ۲۴۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

زبان

زبان روایت که یکی دیگر از عناصر داستان دانسته می‌شود خود حاصل به‌کارگیری عناصر مختلفی است که می‌توانند زبان ویژهٔ متن را پدید آورند. «عناصر تشکیل‌دهنده و یا تأثیرگذار در خلق داستان متنوع است، برخی از نویسندگان با آمیزه‌ای از این عناصر به زبانی دست می‌یازند که نوشته‌های آن‌ها را از دیگران متمایز می‌کند» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۲۴۶). می‌توان گفت که زبان ویژهٔ عطار در مصیبت‌نامه زبان طنز است. طنز به‌تنهایی قالبی ویژه نیست؛ بلکه همچون روحی است که می‌تواند در هر قالبی تنیده شود و ابزارهای متفاوتی را به‌کار بگیرد.

در میان نظریات گوناگونی که برای خاستگاه شوخی و طنز بیان شده است، نظریه‌ای که بیش از همه موردقبول متفکران این حوزه قرار گرفته است، نظریهٔ ناهمسازی است. براساس این نظریه که فرنسیس هاچیسن در سدهٔ هجدهم به پیکربندی و تحلیل بیشتر آن پرداخت، مایهٔ ایجاد طنز و شوخی، تضاد و تقابل میان اموری چون بزرگی، بلندپایگی، قداست و کمال با مفاهیمی چون فرومایگی، دون‌پایگی، قباحت و نقص است (کارول،۱۴۰۲: ۲۹). جیمز بیتی، شاعر و اندیشمند اسکاتلندی نیز با فراروی از تعریف هاچیسن بر این است که «خنده از ملاحظهٔ دو یا چند جزء یا وضعیت ناهماهنگ، ناجور یا ناهمسازی که در موضوع یا مجموعهٔ مرکبی کنار هم گردآورده شده یا نوعی رابطهٔ متقابل از آن حالت غریب با هم برقرار کرده باشند و ذهن بتواند آن را دریابد، حاصل می‌شود» (کارول، همان). بدین‌سان در تعاریف مختلف طنز، تضاد و تقابل نقشی اساسی دارد. برای مثال شفیعی کدکنی طنز را «تصویر هنری اجتماع نقیضین یا ضدین» تعریف می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹). کانت نیز یکی از علل پدید آمدن طنز را این می‌داند که نتیجهٔ یک مسئله یا حادثه با انتظار ما در تضاد باشد؛ یعنی خواننده خود را در برابر اموری خلاف عادت و انتظار ببیند و شعور خود را غافلگیرشده بیابد و در شگفت بماند: «خنده عبارت است از تأثیری که از یک انتظار بیش‌ازحد و ساختگی که ناگهان به هیچ تقلیل یافته، نشئت گرفته است» (بنت و رویل، ۱۳۸۸: ۱۳۹). در این تعریف جایگاه تقابل در انتظار و واقعه به‌خوبی دریافت می‌شود. در تعریف پلارد از طنز نیز به تقابل میان وضعیت موجود و وضعیت مورد انتظار اشاره می‌شود: پیشپلارد «طنز همواره بر تفاوت میان وضعیت، چنان‌که هست و چنان‌که باید باشد به‌شدت آگاه است.» (پلارد، ۱۳۹۱: ۷).

گرچه هر تضادی طنز نیست و شرایط دیگری نیز باید مهیا باشد تا تضاد موجب طنز شود اما براساس آنچه ذکر شد طنز می‌تواند نمایانگر تضادها و بنابراین یکی از ابزارهای اصلی جهت نمایاندن فاصله میان وضع مورد انتظار و وضع موجود و اعتراض به آن و نیز مبارزه با مفاسد اجتماعی همچون ظلم، دروغ و ریا باشد که هرکدام به‌نوعی با تضاد و تقابل در پیوندند؛ بنابراین طنز، سبکی اجتماعی است و با هجو که براساس انگیزه‌ای فردی با شخصی خاص جدال دارد، متفاوت است. «طنز، صورت عمده‌ای از شوخی است که هم نسبت به جامعه، به‌طورکلی و هم نسبت به برخی خصوصیات هم‌نوعانمان چون ریاکاری به‌کار بسته می‌شود.» (کارول، ۱۴۰۲: ۶۷)

طنز به‌عنوان سبکی اجتماعی در ماهیت خود با امور جدی سروکار دارد؛ ولیکن بعضی از امور به دلیل گره‌خوردگی با اقتدار اجتماعی حاکم، کمتر موضوع طنز قرار می‌گیرند. برای نمونه، مذهب در جوامع بستهٔ مذهبی کمتر دستمایهٔ طنزپردازان شده است؛ باوجوداین، گاهی جسارت‌هایی در طنزهای مستقیم یا پنهان صورت گرفته که بر جدیت و سکوت حاکم بر مذهبِ منتقل شده توسط اقتدار سیاسی و اجتماعی حمله کرده است. در چنین فضایی، مقدس‌نمایی و ریاکاری بیش از هر چیز هدف طنز قرار می‌گیرد. عطار، هر جا که سخن از زاهدان و خشک‌مذهبان و شریعت‌پرستان می‌شود، زبان طنز و گاه تمسخرآمیز خود را همچون وسیله و ابزاری برای بیان نقد واقعیت‌های اجتماعی و دینی به‌کار می‌گیرد:

الا ای زاهدان دین، دلی بیدار بنمایید — همه مستند در پندار یک هشیار بنمایید
هزاران مرد دعوی‌دار بنماییم از مسجد — شما یک مرد معنی‌دار از خمار بنمایید
من اندر یک‌زمان صد مست از خمار بنمودم به زیر خرقهٔ تزویر، زنار مغان تا کی — شما مستی اگر دارید، از اسرار بنمایید
ز زیر خرقه، گر مردید آن زنار بنمایید
(عطار، ۱۳۷۶: ۳۱۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

یکی از موضوعاتی که منتقدان دربارهٔ عطار گفته‌اند موضوع بی‌تفاوتی او نسبت به شرایط اجتماعی زمان خود است. برای مثال احمدی می‌گوید: «چنین می‌نماید که نویسندهٔ کتاب [تذکرةالاولیا] به رویدادهای تاریخی و فاجعه‌هایی که از پیش چشمانش می‌گذشت بی‌توجه بود و اگر شکایتی از روزگار داشت، فراموشی دین در دل مردمان بود.» (احمدی،۱۳۹۲:۳۱) اما زمانی که با توجه به شرایط زمانهٔ عطار، انتظار بیان مستقیم نداشته باشیم و از طرفی بتوانیم کلیات آثار عطار را با تمام زوایا و خفایای آن در دیدی جامع و درعین‌حال موشکافانه تحلیل کنیم، متوجه خواهیم شد که برخلاف نظر یادشده، عطار عمیقاً تحت‌تأثیر وقایع و شرایط زمانهٔ خود است. هنگامی‌که شخصیت‌های گستاخ، متوقع و پرسشگر را در مقابل «فعال مایرید» قرار می‌دهد و از آن‌ها دفاع می‌کند، زمانی که شاهان را در مقابل گدایان قرار می‌دهد و ضعف پنهان آن‌ها را آشکار می‌سازد، هنگامی‌که بر گفتمان جنون به‌عنوان یکی از راه‌های رهایی از خشک‌مغزی تأکید می‌ورزد و طنزی دوسویه و گاه برخورنده را در آثارش به‌کار می‌گیرد و زمانی که با هوشمندی صدای شخصیت‌هایی چون مجانین عقلا و خوش‌خوش‌ها را در متن عرفانی خود بازتاب می‌دهد، اجتماع خویش را در پیش چشم دارد.

تد کوهن سه نظریهٔ عمده دربارهٔ طنز را معرفی می‌کند: «نظریهٔ برترانگاری»، «نظریهٔ تخفیف تنش» و «عدم تناسب» و مدعی می‌شود که همهٔ منتقدان بر این سه عنصر در ساخت طنز توافق دارند. در برترانگاری معمولاً به فرودستانی اشاره می‌شود که از جایگاهی برتر به فرادستان خود نظر می‌کنند. نظریهٔ تخفیف تنش بر تنگناهای اجتماعی ـ روانی و موقعیتی کوتاه که می‌توان آن‌ها را در طی یک روایت و یا جوک نادیده گرفت متمرکز است. در نظریهٔ عدم تناسب، بر هنجارگریز بودن، نابهنگامی، غرابت و جابه‌جایی تکیه می‌شود (رک: کوهن ۱۳۹۱: ۲۷۷ ـ ۲۸۰).

با نگاهی به شخصیت‌های خارج از هنجار آثار عطار درمی‌یابیم که هر سهٔ این نظریات در آن‌ها قابل‌بررسی است. عدم تناسب در کنش و گفتار مجانین، بندگان و ضعفا... با افق انتظار برآمده از نام خصیصه‌نمای آن‌ها قابل‌مشاهده است. پیروزی شخصیت که‌تر در مقابل شخصیت برتر مانند گدا در برابر شاه و یا دیوانه در برابر فرزانه و خشنودی حاصل از احساس بلندپایگی شخصیت همیشه فرودستی که با آن همذات‌پنداری کرده‌ایم و همچنین طنز ناشی از حس آزادی و رهایی از عرف جامعه که از وارونه‌سازی و جابه‌جایی میان مرکز و حاشیه حاصل می‌شود و در نظریهٔ تخفیف تنش مورد توجه قرار می‌گیرد. این عدم تناسب خود موجب غرابت می‌شود: «طنز ناشی از غرابت، اغلب مستلزم جابه‌جایی و کنش چیزها ـ از جمله افراد ـ در موقعیت‌هایی است که غالباً و اصولاً نه امکان‌پذیرند و نه عرف جامعه این اجازه را به آن‌ها می‌دهد. این را شاید بتوان طنز ناشی از آزادی نامید: آزادی ما –دست‌کم در عالم خیال ـ از قیدوبندهای زبانی، اجتماعی، فرهنگی و ذاتی که مخل زندگی طبیعی ما به‌شمار می‌رود» (کوهن، ۱۳۹۱: ۲۸۰). شعر عطار به‌خوبی این طنز برآمده از آزادی را با عواملی که ذکر شد، بازتاب می‌دهد.

برگسون نیز در کتاب خود به نام «خنده»، به جابه‌جایی نقش‌ها اشاره کرده و گفته است: «صحنه‌ای که در آن متهم به قاضی درس اخلاق می‌دهد یا کودکی که می‌خواهد چیزی را به پدر و مادرش بیاموزد و به‌طورکلی هر آنچه مشمول دنیای وارونه باشد ما را به خنده می‌اندازد» (برگسون،۱۳۷۹: ۷۲). گستاخی‌های مجانین آثار عطار در مقابل خداوند نیز همین قسم جابه‌جایی‌ها و دنیای وارونه را تداعی می‌کند:

بود مجنونی نکردی یک نماز — کرد یک روزی نماز آغاز باز
سائلی گفتش که ای شوریده‌رای — گوئیا خشنودی امروز از خدای
کاین چنین گرمی به طاعت کردنش — سر نمی‌پیچی ز فرمانبردنش

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.uajournalfarsi.ir

گفت آری گرسنه بودم چو شیر چون مرا امروز حق کردست سیر
می‌گزارم پیش او نیکو نماز زانکه او با من نکوئی کرد ساز
کار گو چون مردما نکن هر زمان تا کنم من نیز همچون مردمان!

(عطار،۱۳۹۲: ۳۴۴ و ۳۴۵)

همان‌گونه که گفته شد، زبان در این‌گونه حکایات عطار که شخصیت‌هایی گستاخ در مقابل خداوند، شاه، شیخ و ... را نمایش می‌دهد، طنزآلود است؛ اما این طنز خنده‌ای است دوپهلو که می‌تواند فضای جدید برآمده از گفتمان متضاد را که ممکن است مورد حملهٔ اقتدار سیاسی و مذهبی قرار بگیرد، تلطیف کند. عطار شخصیت‌ها را با زبانی طنزآمیز به عرصهٔ حکایت می‌کشاند تا امکان خرده‌گیری بر گفتار و کردارشان را کاهش دهد:

وقت غز خلقی به جان درمانده هرکسی دستی ز جان افشانده
رخت می‌کردند پنهان هرکسی پیشوایان گمشده در هر پسی
رفت آن دیوانه بر بام بلند ژندهٔ خود در سر چوبی فکند
چوب گردانید گرد سر بسی می‌نیندیشید یک جو از کسی
گفت: ای دیوانگی! من بینوا دارم از بهر چنین روزی ترا
در چنان روزی که جان را بیم بود مرد بیدل خسرو اقلیم بود

(عطار، همان: ۲۳۷)

تمثل تضاد میان مقوله‌هایی که در شعر عطار زبانی طنزآمیز پدید می‌آورد در شخصیت «خوش خوش» پیگیری است. او کسی است که از هیچ‌چیز ترس و واهمه‌ای ندارد و نسبت به هر آنچه برای دیگران محل اندیشه یا غم است، بی‌توجه است و همه‌چیز را در هال‌های از نوعی سرخوشیِ بی‌قیدوبند می‌نگرد:

بود مردی چست «خوش‌خوش» نام او حق تعالی کرده نامش دام او
گر کسی در جانش آتش می‌زدی او نرنجیدی و خوش خوش می‌زدی
خانه‌ای بودش فرو افتاد پاک ماند فرزند و زنش در زیر خاک
ایستاده بود خوش خوش بر کنار وانگهی می‌گفت خوش خوش اینت کار

(عطار، همان:۲۱۶)

خوش‌خوش‌ها کسانی هستند که می‌دانند همه‌چیز از خداوند ناشی می‌شود و «هرچه زآن درگه رود بی‌علت است» و بر آنچه بی‌علت است ناخوشی کردن روا نیست. چنین انسانی در دام تقابل‌ها نمی‌افتد. فارغ از خشم و کین، سود و زیان و غم و شادی است.

آن یکی دیوانه در بغداد شد یک دکان پر شیشه دید او شاد شد
برگرفت آنگاه سنگی ده به دست و آن همه شیشه به یک ساعت شکست
صد هزاران شیشه می‌شد سرنگون پس طراق و طمطراق آمد برون
مرد سودائی که آن سوداش کرد از پسش خندید و بس صفراش کرد
آن یکی گفتش که ای شوریده مرد این چرا کردی و هرگز این که کرد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

سود او بر باد دادی این زمان مرد را درویش کردی زین زیان
گفت من دیوانهٔ بس سرکشم وین طراق و طمطراق آید خوشم
چون خوشم این آمد اینم هست کار با زیانم نیست یا با سود کار

(عطار، همان: ۲۱۷)

در این‌گونه از حکایات با چیزی فراتر از طنز روبه‌روییم. ترکیب شخصیت‌های دیوانه و خوش‌خوش در موقعیت‌هایی سردرگم کننده با خرده‌گیری‌هایی به مقام والای خداوند یا پادشاه، طنز یادشده را به مقامی فراتر از زبان و به‌جایگاهی سبک‌پردازانه ارتقا می‌دهد. طنز حاصل از تضاد و تقابل در این حکایات به طنز برآمده از سبک‌های گروتسک و آیرونی تبدیل می‌شود.

«تقابل شاه و وزیر و خلیفه با دیوانگان در آثار عطّار، تقابلی کاملاً گروتسکی همراه با طعنه و ریشخند است و بیانگر حقایقی در ورای حالات طنزگونهٔ آن‌هاست و تحقیر یا تنزّل گروتسکی به‌واسطهٔ معرفی یک ایدئال والا در تقابل با کیفیتی متضاد در دنیای مادی است. تقابل با این ایدئال‌های دنیوی و در نهایت پوچ انگاشتن آن‌ها را عطّار در حکایت بزرگان و اشخاص قدرتمندی که می‌خواهند نیازهای دیوانگان را برطرف سازند، نشان می‌دهد.» (داوودی‌مقدم، ۱۳۹۱: ۶۹)

گروتسک که در ابتدا از انواع فرودست کمدی دانسته می‌شد، از دههٔ ششم قرن نوزدهم به دلیل تلاقی شدید ضدین در آن شایستگی بیان مباحث پیچیدهٔ هستی را پیدا کرد. (تامسن، ۱۳۹۰: ۱٤) بااین‌حال پایدارترین مشخصهٔ گروتسک در طی زمان عنصر اصلی ناهماهنگی است. چه مصداق آن تضاد و تعارض و آمیزهٔ امور ناهمگون باشد، چه امتزاج اجزاء نامتجانس. (همان: ۲٤) این ناهماهنگی در گروتسک به ناهنجاری می‌رسد، ازاین‌رو موضوع گروتسک اغلب شکستن هنجارها و عرف است.

گروتسک که خود زاییدهٔ تضاد و تقابل است، واکنش‌های ناسازگار و متضادی را نیز موجب می‌شود: ترس و خنده، خوشایند و انزجار (تامسن، ۱۳۹۰: ۵). این واکنش‌ها البته در آیرونی نیز ادراک می‌شود. آلن تامپسون معتقد است آیرونی که خود دستاورد ناهمسانیِ ظاهر و باطن است، تنها هنگامی رخ می‌دهد که احساس‌های متضادی همچون خنده و گریه، یا لذت و درد را در آن واحد در خواننده برانگیزاند (موکه، همان: ۴۷).

آیرونیِ ساختاری یا نمایشی، در کلّ پیکرهٔ اثرِ روایی تنیده شده و با ایجاد موقعیت‌های خاص، تمامیت متن را به اثری آیرونیک تبدیل می‌کند. در این نوع از آیرونی، معمولاً حوادث خلاف انتظار پیش می‌رود؛ تلاش‌ها نتیجهِ‌ی عکس می‌دهد، لطفی به ضرر منتج می‌شود، ملامت‌گری، گنه‌کار شناخته می‌شود، کسی که ادعای دانایی دارد از کسی که چندان دانا به نظر نمی‌رسد شکست می‌خورد و. ...

در حکایات «مصیبت‌نامه» بارها می‌بینیم که شخصیت‌های به‌ظاهر برتر، مغلوب شخصیت‌های کهتر می‌شوند و برتریِ باطنیِ این شخصیت‌ها برای مخاطب روشن می‌شود. نوع سخنان و برخورد شخصیت‌ها در این حکایات غافلگیرکننده، طنزآلود و آیرونیک است. حکایت کوتاه زیر از «مصیبت‌نامه»، نمونه‌ای از حکایات آیرونیک عطار است که در آن آیرونیِ ساده‌لوح با گروتسک و طنز آمیخته است:

آن یکی دیوانه‌ای یک گِرده خواست گفت «من بی‌برگم؛ این کار خداست»
مرد مجنون گفتش «ای شوریده‌حال من خدا را آزمودم قحط‌سال
بود وقت غُز ز هر سو مُرده‌ای و او نداد از بی‌نیازی گِرده‌ای»

(مصیبت‌نامه: ٤٨٥٥ ـ ٤٨٥٨)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در حکایت بالا دیوانه‌ای از مردی درخواست یک گرده نان می‌کند. مرد پاسخ می‌دهد که من بی‌چیزم و خدا روزی‌ات را بدهد. این پاسخ در دید خواننده می‌تواند پاسخی عادی و منطقی به نظر بیاید ولی همین پاسخ، دیوانه را به این نتیجه می‌رساند که مردی که از او درخواست نان کرده دیوانه‌تر از اوست. پس او را شوریده‌حال خطاب می‌کند و می‌گوید او پیش‌تر خدا را آزموده است و چون خدا در آن‌همه نیاز به هنگام تازش غز بخششی نداشته است، اکنون نیز نمی‌توان چشمداشتی از او داشت. این سخن دیوانه، پاسخ بهنجار مرد را به محلی برای اندیشه‌گری و خرده‌گیری بدل می‌کند و غافلگیری خواننده از پاسخ دیوانه، موجب تأمل بیشتر او بر معنای حکایت می‌شود. این مثالی از آیرونی ساده‌لوح[1] است که یکی از انواع آیرونی در متون روایی است و در آن قهرمانی ساده‌لوح (که می‌تواند راوی هم باشد) و برداشت‌های متفاوت او، موجب آفرینش موقعیت آیرونیک می‌شود۲. از سوی دیگر در ورای ظاهر طنزآلود حکایت یکی از عمیق‌ترین مسائل هستی و تناقضات الهی‌شناختی وجود دارد و تعریضی را متوجه مقام روزی‌رسانی خداوند در قحط‌سالی‌ها می‌کند و ازاین‌رو با سبک گروتسک پیوند می‌خورد.

بدین ترتیب عطار با خلق شخصیت‌هایی که کنش و گفتارشان نسبت به موقعیتی که دارند دور از انتظار و در تقابل با آن است و همچنین برهم زدن تفکر قالبی در خلال رویارویی شخصیت‌هایی متضاد و عموماً از دو سر یک طیف مفهومی[3] موفق به ایجاد زبانی طنزآلود می‌شود و از این زبان در جهت انتقال مفاهیم موردنظرش با زبانی که به دلیل برخورداری از طنز حساسیت کمتری را برمی‌انگیزاند، با مفاسدی چون دروغ و ریا و جایگاه کسانی چون شاه و علمای دین به مقابله برمی‌خیزد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

نتیجه‌گیری

مصیبت‌نامهٔ عطار که بر پایهٔ تبیین اجتماع نقیضینِ وحدت و کثرت سروده شده است، در مؤلفه‌های گوناگون خود، از جمله عناصر روایی سرشار از عناصر متضاد و متقابل است. با بررسی درون‌مایه، کنش، زبان و شخصیت در روایت پایه و روایات فرعی مصیبت‌نامه روشن می‌شود که عطار با بهره‌گیری از عناصر متضاد و متقابل از سویی میان اجزای گوناگون متن خود و همچنین عناصر روایی مختلف مانند درون‌مایه و شخصیت و ... ساختاری معنابخش برقرار کرده و علاوه بر این ساختاربخشی با استفاده از عناصر متقابلی که به شناخت یکدیگر یاری می‌رسانند، مفاهیم متقابل موردنظر خود را روشن‌تر بیان کرده است. عطار با خلق فضایی متناسب با درون‌مایهٔ اثر و برآمده از تقابل‌ها و نیز با ایجاد زبان و موقعیت‌های طنزآلود، خرده‌گیری بر فراروی از عرف اجتماع و نقد اجتماعی‌اش را کاهش داده و توانسته به‌وسیلهٔ به‌کار گرفتن شخصیت‌هایی متقابل و متضاد و ایجاد تضاد میان نام خصیصه‌نمای شخصیت‌ها با کنش، گفتار و موقعیت‌شان، انتظار مخاطب را به بازی گرفته و در روایت خود کشش ایجاد کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۲). ***چهار گزارش از تذکرة‌الاولیا***، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.

۱. Ingenuous Irony

۲. برای مطالعهٔ انواع آرونی در مصیبت‌نامه: رک: تحلیل عنصر تضاد و تقابل در زیبایی‌شناسی با تکیه بر مصیبت‌نامه و غزلیات عطار، رسالهٔ دکتری عطیه مشاهری فرد، ۱۳۹۵، دانشگاه تربیت مدرس.

۳. همچون زوجی آشنا اما ناهمساز در فکاهی‌ها که عموماً صفاتی متضاد دارند و چاق و لاغر یا دیوانه و فرزانه هستند؛ همچون دون‌کیشوت و سانچو، ابوت و کاستلو و...

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***، اصفهان: نشر فردا.
- برگسون، هانری لویی (۱۳۷۹). ***خنده***، ترجمهٔ عباس باقری، تهران: شباویز.
- بنت، اندرو، رویل نیکلاس (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر ادبیات و نقد و نظریه***، ترجمهٔ احمد تمیم‌داری، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی***؛ چاپ دوم، تهران: افراز.
- پلارد، آرتور (۱۶۹۱). ***طنز***، ترجمهٔ سعید سعیدپور، چاپ پنجم، تهران: مرکز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰). ***دیدار با سیمرغ***، چاپ پنجم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- تامسن، فیلیپ (۱۳۹۰). ***گروتسک***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- تایسن، لیس (۱۳۸۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: انتشارات نگاه امروز.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). ***بوطیقای ساختارگرا***، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۱). روایتگران؛ ترجمهٔ احمد اخوت، اصفهان: نشر فردا.
- داودی مقدم، فریده (۱۳۹۱). «گروتسک در حکایت‌های دیوانگان عطّار»، ***تاریخ ادبیات***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲ ـ شمارهٔ پیاپی ۷۱، صص ۵۳ - ۷۵.
- رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹). ***ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی (کشف‌المحجوب، اسرارالتوحید، تذکرةالاولیا)***، تهران: سخن.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٤). «طنز حافظ»؛ ***مجلهٔ حافظ***، شمارهٔ ۱۹، صص ۳۹-۴۲.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد (۱۳۹۲). ***مصیبت‌نامه***، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چاپ ششم، تهران: سخن.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۶). ***دیوان***، مصحح: بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران: نشر نخستین.
- فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱). ***جنبه‌های رمان***، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ ششم، تهران: نگاه.
- کارول، نوئل (۱۴۰۲). ***درآمدی بسیار کوتاه بر شوخی، مروری فلسفی***، مترجم: صالح طباطبایی، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- مندنی پور، شهریار (۱۳۸۳). ***ارواح شهرزاد***؛ تهران: ققنوس.
- موکه، داگلاسکالین (۱۳۸۹). ***آیرونی***، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: مرکز.
- وات، ایان (۱۳۸٦). ***طلوع رمان، در نظریه‌های رمان، از رئالیسم تا پسامدرنیسم؛ دیوید لاج و دیگران***، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- ولک، رنه؛ وارن، اوستین (۱۳۷۳). ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های ادبیات فارسی ۳۱ دیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل کیفیت بیداری قهرمان درون
در داستان فانتزی «سفر چشمهٔ کوچک» اثر فریدون عموزاده خلیلی

پروین نقدی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
Ndarya78@gmail.com
راضیه بیات
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران
Bsomayeh41@gmail.com

چکیده

بحران‌های دوران نوجوانی موجب شکل‌گیری گونه‌ای از ادبیات شده است که نیازها و دغدغه‌های این گروه سنی را بازتاب می‌دهد. در این میان، داستان‌های فانتزی نوجوان جایگاهی ویژه دارند، چراکه شخصیت‌محورند و با کشمکش‌های درونی و بیرونی قهرمان همراه‌اند. یکی از ساختارهای مؤثر در این داستان‌ها، «سفر قهرمانی» است که توانسته با ترسیم دقیق شرایط روان‌شناختی نوجوان، الگویی برای رشد و تحول او ارائه دهد. کارول پیرسون در نظریهٔ «بیداری قهرمان درون» دوازده کهن‌الگوی شخصیتی را در سه مرحلهٔ سفر قهرمان (خود، جان، خویشتن) معرفی می‌کند که هرکدام نقش راهنمایی در مسیر رشد قهرمان دارند. داستان سفر چشمه نوشتهٔ فریدون عموزاده خلیلی، یکی از نمونه‌های فانتزی موفق در ادبیات نوجوان است که ساختار اسطوره‌ای سفر قهرمان در آن مشهود است. این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی، بر آن است که بر پایهٔ نظریهٔ پیرسون، به بررسی کهن‌الگوهای شخصیت در این داستان بپردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد قهرمان داستان با هدایت کهن‌الگوهایی چون «معصوم»، «عاشق» و «جست‌وجوگر» سفر خود را آغاز می‌کند، در ادامه با بروز کهن‌الگوهای «جنگجو»، «ویرانگر» و «آفرینشگر» به مرحلهٔ دگرگونی و تولد دوباره می‌رسد و در نهایت با کهن‌الگوهای «فرزانه»، «حاکم» و «ساحر» به وحدت درونی و شناخت خویشتن نائل می‌شود.

واژگان کلیدی: سفر قهرمانی، کهن‌الگوهای شخصیت، بیداری قهرمان درون، سفر چشمه، داستان‌های فانتزی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

داستان می‌تواند دنیایی خیالی را به‌منزلهٔ موضوع کاوش فکری خلق کند، زیرا داستان ساختاری هوشمندانه دارد که درعین اینکه ما را از بند اینجا و اکنون رها می‌کند، به بیان روال عادی وقایع می‌پردازد، وسیله‌ای برای درک جهان و خویشتن است و

دغدغـه‌هـای بشری را در خود جای می‌دهد؛ به عبارت دیگر، همان‌گونه که فیشر معتقد اسـت لایـه‌هـای متفاوت معنایی و مفهومی در داستان‌ها به خواننده کمک می‌کنند تا به بینشی نـو در مسـائل مختلف زندگی دست یابد. (رشتچی، ۱۳۸۹: ۲۸)

داستان نوجوان فارسی، از شاخه‌های نسبتاً جوان ادبیات فارسی است که شکل‌گیری آن به سال‌های پس از انقلاب اسلامی می‌رسد. توجه به بحران‌های دوران نوجوانی، باعث شکل‌گیری داستان نوجوان شده که متأثر از نیازهای این گروه سنی و شرایط اجتماعی آن است.

یکی از گونه‌های موفق داستان کودک و نوجوان، داستان‌های فانتزی است که اشخاص محوری فانتزی در دو قطب به نبرد با نیروهای شر می‌پردازند و سعی در شکست یا برتری دادن و غلبه بر نیروی مقابل خود دارند. ارزش داستان‌های فانتزی در ارتباطی است که میان افکار و مسائل درونی کودک با واقعیات بیرونی سرشار از دغدغه‌های کودکانه برقرار می‌کند.

در فانتزی‌های کودک و نوجوان، شخص محوری به‌طور مشخص با کشمکش مواجه است. محور اصلی کشمکش فرد با خودش، کشمکش فرد با جامعه و محیط بیرونی (خانه، مدرسه و اشخاص حاضر در هرکدام) است که زنجیره‌وار، شخص محوری را به کشمکش با افراد دیگر وامی‌دارد. (عباسی، میرابوطالبی، ۱۳۹۸: ۸۰)

برای گذر از این کشمکش‌ها و تضادهای دوران نوجوانی داستان‌هایی با موضوع‌های «سفر قهرمانی» ضروری می‌نماید. در سفر قهرمانی با کهن‌الگوهایی مواجه هستیم که ریشه در ناخودآگاهی جمعی ما دارد. این کهن‌الگوها به شکل انرژی، درون زندگی روانی و ناخودآگاه تمامی مردم در همه‌جا قرارگرفته‌اند، هم درون و هم بیرون جان انسان، وجود دارند؛ بنابراین می‌توانیم این کهن‌الگوها را با مراجعه به درون یعنی در رؤیاها، تخیلات و یا حتی کارهایمان بیابیم یا با مراجعه به بیرون، یعنی در افسانه، اسطوره، هنر، ادبیات و دین و همچون فرهنگ‌های ابتدایی با توجه به صور فلکی در آسمان و مجموعهٔ پرنده‌ها و حیوانات در زمین پیدا کنیم. درنتیجه آن‌ها تصاویر قهرمان درون و بیرون از ما را ارائه می‌دهند. (پیرسون، ۱۳۹۳: ۲٤)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

عینی کردن بحران‌های مراحل مختلف رشد کودک با ابزاری همچون (اسطوره، قصه و حماسه) چه در ادبیات روایی کهن (قصه‌ها) و چه در فانتزی‌ها، به بهترین شکل امکان ساخت و پرداخت دارد. مرحله‌ای که کودک به دنیای بیرون از خانه و محیط پیرامون آن وارد می‌شود و در آنجا همه‌چیز برای او رنگ اکتشاف و ماجراجویی دارد، در دنیای قصه سلسله‌ای از ماجراهای شگفت‌انگیز بازسازی می‌شود که با عواطف مربوط به این دوره از رشد و بحران‌های مربوط به آن نسبت دارد. (عباسی، میرابوطالبی، ۱۳۹۸: ۸۱)

www.anjomanfarsi.ir

کارول پیرسون با توجه بر نظریهٔ کهن‌الگویی یونگ، دوازده کهن‌الگوی شخصیت را مطرح نمود و هدفش از بازنمایی این کهن‌الگوها چگونگی تکوین و بیداری شخصیت از رهگذر کهن‌الگوی سفر قهرمان بر مبنای نظریهٔ جوزف کمپبل است. او بر تأثیر کهن‌الگوها در سفر تفرد بشری، دوازده کهن‌الگوی شخصیت را مطرح نمود و به این نتیجه رسید که هر انسانی برای یافتن خویشتن خود و دگرگونی جهان درونی‌اش به سفر هزارلا و مارپیچ‌گونه‌ای می‌پردازد و در این سفر توسط راهنمایان درونی یا کهن‌الگوهایی هدایت می‌شود تا به گنج نهان درونش دست یابد.

از نظر پیرسون، مراحل سه‌گانهٔ سفر قهرمان به گونه‌ای دقیق با مراحل رشد روانی انسان هم‌ترازند. او می‌گوید: ابتدا خود را پرورش می‌دهیم؛ سپس با جان روبه‌رو می‌شویم و سرانجام یک خویشتن منحصربه‌فرد را به دنیا می‌آوریم.

داستان سفر چشمهٔ کوچک نوشته فریدون عموزاده خلیلی از جمله داستان‌های فانتزی و نوجوانانه است که در آن اسطورهٔ سفر مورد نظر است. در این داستان قهرمان شخصیت داستان با چالش یک سفر روبه‌روست. قهرمان با بیداری کهن‌الگوهای شخصیت

وارد سفری قهرمانی می‌شود و سه مرحلهٔ سفر قهرمانی (خود، جان، خویشتن) را با موفقیت به پایان می‌رساند. نوجوان امروز با مطالعهٔ چنین داستانی‌هایی می‌تواند همراه با قهرمان داستان سفر کند و کهن‌الگوهای شخصیت خود را بهتر بشناسد و پیوندی میان تضاد و کشمکش درونی و بیرونی ایجاد کند و همچنین راهنمایان دروغین و راستین را از یکدیگر تفکیک نماید و در نهایت پس از گذراندن سختی‌های سفر و مبارزه با نابودگران به آرمان شهر خویش دست یابد و هدایای این سفر قهرمانی را با اطرافیانش به اشتراک بگذارد.

۱ ـ ۱. پیشینهٔ تحقیق

در باب پیشینهٔ این پژوهش، تحقیقاتی از زوایای چند صورت گرفته است. از جمله: ۱- مقالهٔ «بررسی سفر قهرمانی شخصیت بوف کور با تکیه بر بیداری قهرمان درون، مظفری (۱۳۹۲): فصلنامهٔ مطالعات داستانی، ۲ ـ تحلیل کهن‌الگویی شخصیت سیاوش، فرود و کی خسرو در شاهنامه فردوسی براساس نظریهٔ پیرسون ـ کی مار عصاریان، (۱۳۹۳): پژوهشنامهٔ ادب حماسی ۳- کیفیت بیداری قهرمان درون در داستان ماهی سیاه کوچولو (۱۳۹۵) مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر ٤- تحلیل عناصر کهن‌الگویی سفر قهرمان در داستان تلخون از صمد بهرنگی (۱۳۹۹) فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی.

تمام پژوهش‌های مورد نظر از دیدگاه روانشناسی پیرسون مورد تحلیل قرار گرفته‌اند؛ اما با توجه به رویکرد روانشناسی پیرسون پژوهش مورد بررسی از جمله داستان‌های نوجوانانه به شمار می‌آید که می‌تواند رویکردی کاملاً تازه در حوزهٔ داستان‌های فانتزی نوجوان باشد.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۲ ـ ۱. تعریف شخصیت

«شخصیت» را شاید بتوان اساسی‌ترین موضوع علم روانشناسی دانست؛ زیرا محور اساسی بحث درزمینه‌هایی مانند یادگیری، انگیزه، ادراک، تفکر، عواطف و احساسات، هوش و مواردی از این قبیل است. مفهوم اصلی و اولیه «شخصیت»، تصویری ظاهری و اجتماعی است که براساس نقشی که فرد در جامعه بازی می‌کند، قرار دارد؛ یعنی در واقع، فرد به اجتماع خود، شخصیتی را ارائه می‌دهد که جامعه براساس آن، او را ارزیابی کند. در زمان ما و از دیدگاه عامه، همچنان این مفهوم از «شخصیت» به‌جای مفهوم کلی به‌کار برده می‌شود. از این لحاظ، شخصیت معادل با شهرت، حیثیت اجتماعی، خصوصیات پسندیدهٔ جسمی و روانی، سنگینی و متانت، خوشرویی و بسیاری صفات مطلوب اجتماعی دیگر، به‌کار می‌رود. «شخصیت» را بر مبنای صفت بارز، یا مسلط یا شاخص فرد نیز تعریف کرده‌اند و بر این اساس افراد را دارای این‌گونه برداشت از شخصیت در محدوده تیپ‌شناسی می‌گنجد. (شاملو، ۱۳۹۵: ۱۵-۱۶).

در حوزهٔ روانشناسی هرکدام از رویکردهای موجود چون زیست‌شناسی، روانکاوی، رفتارگرایی، شناختی و پدیدارشناختی، براساس تأکیدات خاص خود نگاهی متفاوت به انسان و شخصیت او داشته‌اند.

هرکدام ازاین‌رویکردها، با نگاهی خاص، سعی در شناخت انسان و شناسایی و پیش‌بینی رفتار او دارد و هر یک «شخصیت» را در چارچوب الگوی خود تعریفی کرده که باعث شده است، ارائهٔ تعریفی جامع و یگانه که مورد اتفاق‌نظر تمام روانشناسان و متخصصان این حوزه باشد، غیرممکن شود. با وجود این از بطن این نظرگاه‌های مختلف، اشتراکات و نقاط مشترک بسیاری قابل

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

استخراج است که بدین صورت قابل جمع‌بندی می‌شود که «شخصیت»، مجموعه ویژگی‌هایی است که رفتار، افکار و احساسات فرد را در موقعیت‌های مختلف اجتماعی تعیین می‌کند و «شخصیت» به بی‌همتایی فرد اشاره دارد و در واقع ویژگی‌هایی است که باعث تمایز فرد از دیگران می‌شود. (ریتا ۱۳۹۰: ۴۹-۵۱)

«شخصیت، این امکان را نیز فراهم می‌کند تا نحوهٔ کنش و واکنش فرد در موقعیت‌های اجتماعی را پیش‌بینی کرد. عوامل زیادی مانند فرهنگ و وراثت که از خانواده گرفته می‌شود، روی ساخت «شخصیت» تأثیر می‌گذارد.» (استوارت ۱۳۸۶: ۳۲۰)

۲ - ۲. روانشناسی تحلیلی پیرسون

کارول پیرسون یکی از روانشناسان پیرو و دنباله‌رو نظریهٔ کهن‌الگوی یونگ است. او در کتاب «بیداری قهرمان درون» به ما کمک می‌کند تا راحت‌تر با مفهوم انتزاعی «کهن‌الگو»ها آشنا شویم. او «کهن‌الگو»های نهفته در روند رشد انسان را به‌صورت شخصی درآورد و آن‌ها را راهنمایان درونی دانست که برای هدایت و راهنمایی هر قهرمان در طول سفر حاضر و آماده‌اند. (آدسون، ۷:۱۳۹۳) به نظر پیرسون، قهرمان برای پاسخ دادن به ندای درون، رهسپار این سفر هزارلا و مارپیچ گونهٔ زندگی می‌شود تا به گنج درون دست یابد. مشکلات یا به زبان افسانه، اژدهاهایی سر راهش قرار می‌گیرند و او به شیوه‌های گوناگون آن‌ها را از میان برمی‌دارد. به این ترتیب، قهرمان، طی سفر درس‌هایش را می‌آموزد و چنان‌چه به شایستگی کافی برسد، گنج را می‌یابد. سپس کار او، این است که به شیوه‌ای مناسب، گنج یا هدیهٔ بی‌همتایش را به جهان عرضه کند تا نه‌تنها زندگی خودش، بلکه کل جهان را تروتازه و دگرگون سازد. (مقدمهٔ بیداری قهرمان درون، ۱۳:۱۳۹۳) پیرسون به‌جای استفاده از نام‌های ناآشنای لاتین، یونانی یا اصطلاحات روانشناسانه برای این جوانب شخصیت ما، نام‌های آشنا روی آن‌ها گذاشت: معصوم، یتیم، جنگجو، حامی، عاشق، جست‌وجوگر، آفرینشگر، نابودگر، حاکم، فرزانه، جادوگر، دلقک. (آدسون، ۷:۱۳۹۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲ - ۲ - ۱. مراحل سفر قهرمانی از دیدگاه پیرسون

پیرسون در کتاب بیداری قهرمان درون رابطهٔ سفر قهرمان و منابع درونی را کهن‌الگویی با رشد (خود، جان، خویشتن) به شکل سه مرحلهٔ سفر قهرمان توصیف کرد. سه مرحلهٔ سفر قهرمان، یعنی تدارک، سفر و بازگشت، به گونه‌ای دقیق با مراحل رشد روانی انسان (خود، جان، خویشتن) هم‌تراز هستند. او مرحلهٔ اول یا مرحله تدارک (خود) را زمانی دانست که قهرمان آماده ترک کردن حالت وابستگی می‌شود و منابع درونی لازم برای پیش رفتن در دنیا با اتکا به خودش را فراهم می‌کند. پیرسون مرحلهٔ دوم یا سفر جان را دوره‌ای دانست که قهرمان موهبت‌های تشکیل دهند، خویشتن حقیقی و مستقل را کشف می‌کند. مرحلهٔ سوم یا بازگشت خویشتن مربوط به زمانی است که قهرمان به جامعه برمی‌گردد تا این موهبت‌ها را با دیگران سهیم شود و در وضعیت وابستگی متقابل با دیگران زندگی کند. (همان: ۳) لازم به ذکر است که کهن‌الگوهای سه مرحله سفر معمولاً با نظم و ترتیب زیادی شکل نمی‌گیرد و می‌توانند در مراحل گوناگون دگرگون شوند. به‌طور مثال کهن‌الگوی ساحر که در مرحلهٔ بازگشت قرار دارد، می‌تواند در مراحل تدارک و سفر بروز کند. همچنین برای قرار گرفتن در سفر قهرمانی حتماً وجود هر دوازده آرکی تایپ در طول سفر الزامی نیست.

۲ - ۲ - ۲ - ۱. مرحلهٔ تدارک (سفر خود)

در آغاز سفر قهرمانی به مبارزه خوانده می‌شویم تا شایستگی – انسانیت و وفاداری خود را به آرمان‌های والا به اثبات برسانیم. می‌آموزیم چگونه خود (Ego) را سالم و قوی بسازیم. با بیدار کردن چهار کهن‌الگوی «معصوم»، «یتیم»، «جنگجو» و «حامی» می‌توانیم برای سفر اسطوره‌ای آماده شویم.

الف) کهن‌الگوی معصوم

نخستین کهن‌الگویی که در وجود قهرمان فعال می‌شود، معصوم است. هر فرد برای حضور در اجتماع به نقابی ویژه نیاز دارد. نقاب، نمای بیرونی و شخصیتی است که شخص با آن در اجتماع جلوه‌گر می‌شود و به آن تظاهر می‌کند. (فوردهام،۱۳۵۶: ۸۹) «معصوم» در تشکیل پرسونا به ما کمک می‌کند. اگرچه این تصویر بیرونی فاقد عمق و پیچیدگی است؛ اما مفهوم را به ما و دیگران منتقل می‌کند که چه کسی هستیم و می‌توان چه انتظاراتی از ما داشت (پیرسون، ۶۷:۱۳۹۳) معصوم اغلب می‌خواهد وضعیت اعتماد و خوش‌بینی معصومانه را حفظ کند، این کهن‌الگو مظهر اعتماد به دیگران است (همان :۱۳۵)

سطوح معصوم

سطح اول: پذیرش بی‌چون‌وچرای محیط و اولیای امور، این باور که جهان فقط همان است که تجربه می‌کنیم، وابستگی.

سطح دوم: تجربهٔ سقوط ـ سرخوردگی و ناامیدی ـ اما به یاد داشتن ایمان و خوبی در سختی.

سطح سوم: بازگشت به بهشت این بار به‌عنوان معصوم خردمند، با اعتماد و خوش‌بینی بدون انکار یا بدون ساده‌لوحی یا وابستگی.

ب) کهن‌الگوی یتیم

«یتیم» آن بخش از ماست که یاد می‌گیرد تا شرایطی را که ممکن است به ما آزار برساند، از احتمال یک دزدی گرفته تا باج‌گیری زورگوی سر کوچه یا سوءاستفادهٔ یک خویشاوند خشن تشخیص دهد و ما را از آن دور سازد. «یتیم» می‌کوشد ما را از طردشدگی، تنهایی، آزردگی و مورد ظلم قرار گرفتن حفظ کند (همان: ۱۶۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

هدیهٔ کهن‌الگوی «یتیم» آزادی از وابستگی است. نوعی اتکابه‌نفس همبسته با دیگران (همان: ۱۶۰) یتیم به ما نشان می‌دهد که چطور به دیگران بپیوندیم و تشخیص دهیم که همهٔ ما به نحوی زخم‌خورده، آسیب‌دیده و آسیب‌پذیر هستیم. یتیم ما را قادر می‌سازد تا هم از دیگران حمایت کنیم و هم حمایت دریافت کنیم. (آدسون، ۲۱: ۱۳۹۵)

www.anjomanfarsi.ir

سطوح یتیم

سطح اول: یادگیری اعتراف به حقیقت گرفتاری خود و حس کردن درد، طرد، آزاردیدگی، ناتوانی و ناامید شدن از افراد و سازمان‌های صاحب قدرت.

سطح دوم: پذیرش نیاز به کمک گرفتن: آمادگی برای نجات یافتن و دریافت کمک دیگران.

سطح سوم: جایگزین کردن وابستگی به اولیای امور بااحساس همبستگی با کسانی که به همدیگر کمک می‌کنند و در مقابل اولیای امور متحد می‌شوند، پرورش انتظارات واقع‌بینانه.

ج) کهن‌الگوی جنگجو

«جنگجو» از محیط محدودکننده می‌گریزد و در جست‌وجوی گنج سفر آغاز می‌کند، سفری که طی آن از او خواسته می‌شود با اژدهای بسیاری روبه‌رو شود و آن‌ها را بکشد. این قهرمانان شجاع به آرمان‌های والا متعهد هستند و حاضرند جان خود را به خطر بیندازند تا از قلمرو و شرافت‌شان دفاع یا از ستم دیدگان در برابر ستم حمایت کنند .هدف جنگجو برنده شدن پیشبرد راه خود و ایجاد تغییر از طریق تلاش است. (پیرسون ۱۷۰:۱۳۹۳) هدیهٔ «جنگجو» شجاعت، انضباط و مهارت است. آزمون او

همیشه پافشاری در جنگ نیست بلکه رسیدن به هدف است (همان :۱۹۵) داستان‌هایی که قهرمان آن‌ها دشمن درونی خود را شکست می‌دهد و به‌نوعی مبارزه معنوی دعوت می‌شود، نمونه‌ای از کهن‌الگوهای «جنگجو» هستند و می‌توان از میان آن‌ها «ماهاتما گاندی» و دکتر «مارتین لوتر کینگ» را نام برد. (پیرسون ـ کی مار ۵٤:۱۳۹٤) این کهن‌الگو با تقویت روحیهٔ شجاعت، قهرمان را آمادهٔ سفر می‌کند؛ زیرا «نخستین پیش‌نیازهای یک کردار قهرمانانه، فضیلت‌های شوالیه‌ای وفاداری، کف نفس و شجاعت است. «کمپبل، ۱۳۹۳:۲۳۳)

سطوح جنگجو

سطح اول: جنگیدن برای خود و دیگران با هدف برنده یا غالب شدن و از طریق مجاز دانستن هر شیوه‌ای.

سطح دوم: جنگ برای خود و دیگران با رعایت اصول اخلاقی، پیروی از قوانین نبرد یا رقابت منصفانه و داشتن نیت نوع‌دوستانه.

سطح سوم: ابراز وجود صریح، جنگیدن یا رقابت کردن در راه آنچه به‌راستی مهم است و نه‌فقط برای منافع شخصی، جنگیدن بدون هیچ نیاز یا نیاز اندک به خشونت، علاقه به راه‌حل‌های برنده ـ برنده، تشریح صادقانهٔ اختلاف، افزایش گفت‌وگو و برخورداری از صداقت.

د) کهن‌الگوی حامی

«حامی» نه‌تنها به فکر فرزندان ما و کسانی است که با آن‌ها سروکار داریم بلکه به خیر بشریت نیز می‌اندیشد. این کهن‌الگو به سیاره علاقه دارد .او نگران آسیبی است که بشر به آن رسانده و حاضر است فداکاری کند تا زخم‌های آن‌ها را التیام بخشد (پیرسون ۷۳:۱۳۹۳) «حامی» بشردوستی، مهربانی و رشد و پرورش درونی را برای ما به ارمغان می‌آورد. او به یاری و رسیدگی به نیازهای دیگران علاقه‌مند است و می‌تواند در این راه ازخودگذشتگی کند. ««حامی» تکامل‌یافته، محبت، احترام و عشق عمیقی نسبت به هم نوعان خود ابراز می‌کند. معرفت و انسان‌دوستی راستین را با رفتار، گفتار، افکار و احساسات خود به همه آموزش می‌دهد. دنیا با وجود او جای امن‌تر و آرام‌تری است. رشد و التیام را همواره برای نزدیکان و همراهان خود به ارمغان می‌آورد. » (پیرسون – کی مار ۱۳۹۳:٦۳)

سطوح حامی

سطح اول: تضاد میان نیازهای خود و دیگران، گرایش به قربانی کردن نیازهای خود در برابر نیازها یا خواسته‌های دیگران، منجی شدن.

سطح دوم: یادگیری حمایت از خود تا در نتیجه، حمایت از دیگران غنا بخش باشد نه ناتوان‌کننده، آموختن عشق سازنده و توانا کردن دیگران به‌جای انجام دادن کار آن‌ها.

سطح سوم: خلاقیت، اشتیاق به حمایت از دیگران و پذیرش مسئولیت برای انسان‌ها و شاید حیوانات و سیارهٔ زمین در بیرون از محدودهٔ خویشان و دوستان، ساختن جامعه.

۲ ـ ۲ ـ ۲ ـ ۲. مرحلهٔ فرایند سفر (سفر جان)

پس از آماده شدن، رفته‌رفته شروع سفر را احساس می‌کنیم. در این مرحله دگرگونی‌هایی در زندگی‌مان به وقوع می‌پیوندد که با چهار کهن‌الگوی جست‌وجوگر، عاشق، نابودگر و آفرینشگر هدایت می‌شوند.

الف) کهن‌الگوی جوینده (جست‌وجوگر)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

کاوشِ فراخوان روح، به تجربهٔ تولد دوباره و دگرگونی است. کاوش، همواره با آرزو یا حسرت آغاز می‌شود .احساس می‌کنیم ناراضی، محدود، بیگانه یا تهی هستیم .اغلب حتی نمی‌توانیم بر کمبود موجود نامی بگذاریم، اما در آرزوی آن چیز اسرارآمیز هستیم. (پیرسون، ۱۳۹۳:۲۲۳) جست‌وجوگر برای یافتن پاسخ کنجکاوی‌های عمیقش و برطرف کردن نیاز درونی‌اش ماجراجویی می‌کند. «جست‌وجوگر» وضعیت محدود و خسته‌کننده‌ای را ترک گفته و راهی نوعی سفر درونی یا بیرونی می‌شود. به‌عنوان مثال می‌توان از «هری پاتر» که زندگی بی‌روح، بسته و آزاردهندهٔ منزل اقوامش را ترک می‌کند، یاد کرد. (پیرسون-کی مار ۱۳۹۳ :۷۰) جست‌وجوگر حضورش را با بی‌قراری اعلام می‌کند. ما از اینکه در جست‌وجوی چیزی هستیم آگاهیم؛ اما هنوز مطمئن نیستیم آن چیز چیست. حضور این کهن‌الگو نشانهٔ شروع سفر است و می‌تواند به شکل دعوت یا سقوط به سراغ ما بیاید. (آدسون، ۱۳۹۵ :۶۰)

سطوح جوینده

سطح اول: کشف، پرسه زنی، آزمودن، مطالعه، امتحان کردن چیزهای تازه.

سطح دوم: بلندپروازی، بالا رفتن از نردبان موفقیت، بهترین شدن در حد توان.

سطح سوم: جست‌وجوی روحانی، دگرگونی.

ب) کهن‌الگوی ویرانگر (نابودگر)

برای دگرگونی روحانی فقط کاوش فعال، کافی نیست. برای دگرگونی حقیقی باید با خویشتن‌های پیشین‌مان بمیریم. در سفر درونی شاید ابتدا ویرانگرِ درونِ روان را به شکل سایهٔ منفی یعنی خودهایی که احتمالاً آن‌ها را سرکوب کرده‌ایم، تجربه کنیم. یونگ شرح می‌دهد که سایه، دری به‌سوی ناخودآگاه است .با پذیرش مسئولیت سایهٔ خود به ثروت‌های فراوان جهان زیرین دست می‌یابیم .همهٔ قهرمان‌ها می‌دانند که اگر حاضر به رویارویی با اژدها نشویم نمی‌توانیم گنج را به دست آوریم. (پیرسون، ۹۲:۱۳۹۳) «نابودگر» می‌تواند فردی باشد که قربانی حادثه‌ها و شکست‌ها شده و خواهان بازسازی زندگی خویش است و از سوی دیگر او می‌تواند کسی باشد که راه و تجربه‌های جدیدی را در زندگی‌اش انتخاب می‌کند. ممکن است مانند زورو یا رابین هود، انقلابی باشد و برای بهبود اوضاع و باز کردن راه برای پدیده‌ای نوین، نظم کنونی را به هم بزند.» (پیرسون-کی مار ۱۳۹۳ :۸۴)

سطوح ویرانگر

سطح اول: سردرگمی، دست‌وپنجه نرم کردن با معنای مرگ، از دست دادن و درد

سطح دوم: پذیرش فناپذیری، از دست دادن و ناتوانی نسبی

سطح سوم: توان رها کردن هرچه که دیگر در راستای ارزش‌ها، زندگی و رشد شخص یا دیگران نیست.

ج) کهن‌الگوی آفریننده (آفرینشگر)

این کهن‌الگو کمک می‌کند تا بذر هویتِ اصیل ما که در عمق وجودمان قرار دارد، بیدار شود. همزمان با یافتن خویشتن حقیقی‌مان کهن‌الگوی آفریننده هم وارد زندگی‌مان می‌شود .هنگامی‌که از ارتباط خود با سرچشمهٔ خلاق کیهانی آگاهی می‌یابیم رفته‌رفته از چیزهای مبهمی که در آفرینش داری، آگاه می‌شویم. (همان: ۲۹۱) کهن‌الگوی آفریننده ما را از نقش‌های غیر اصیل بیرون می‌راند تا هویت‌مان را مطالبه کنیم. با این کهن‌الگو حس می‌کنیم هدفی، درون‌یاخته‌های ما رمزگذاری شده است که باید آن را به انجام برسانید. هدیهٔ آفرینشگری بنیان‌گذار نوآوری، خلاقیت و همهٔ چیزهای تازه‌ای است که هستی می‌یابد. (همان:۹۳)

سطوح آفریننده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱ الزهرا) — ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

سطح اول: گشوده بودن برای دریافت شهود، تصاویر، حدس‌ها و الهامات

سطح دوم: اجازه دادن به خود که بداند واقعاً چه می‌خواهد داشته باشد، انجام دهد یا بیافریند.

سطح سوم: با آزمودن آفرینش آنچه مجسم کرده است، به خود اجازه می‌دهد که رؤیاهایش محقق شوند.

د) کهن‌الگوی عاشق

کهن‌الگوی عاشقِ درونی در انرژی نیروی حیات یافت می‌شود که نماد آن پیوند میان ایزد و ایزد بانوی درون است. یونگ آموزش می‌دهد که ورود ما به جهان جان از طریق «وجه جنسی سرکوب‌شدهٔ» موجود در روان امکان دارد برای مردها این وجه آنیما و برای زن‌ها آنیموس است. عشق از هر راهی سراغ ما بیاید فراخوان از سوی جان است تا از شیوهٔ پراکنده و مجزا زندگی کردن دور شویم. (همان:۹۳) از جمله حکایت‌های عشق الهی و یگانگی با پروردگار، داستان مولانا است (پیرسون ـ کی مار ۱۳۹٤ :۷۷) عاشق درون خود ارتباطی میان عشق و مرگ احساس می‌کند. او می‌خواهد وجود خود را با دیگری درهم آمیزد؛ ولی چنین عملی خطر گم کردن هویت او را به همراه دارد. چالش روزمره عاشق حفظ تعهد از سویی و هویت خود از سوی دیگر است. اگر در ایجاد این تعادل موفق نشود ممکن است خود را در رابطه‌اش گم کرده و از این بابت اظهار ناراحتی نماید. عطوفت، همبستگی، صمیمیت و از همه مهم‌تر عشق‌ورزی از هدایای کهن‌الگوی عاشق است. (همان: ۷٦)

سطوح عاشق

سطح اول: رفتن در پی حال خوش و آنچه دوست می‌دارد.

سطح دوم: پیوند بستن و متعهد شدن به آنچه و آنکه دوست می‌دارد.

سطح سوم: نهایت درجهٔ پذیرش خود، زایش خویشتن و وصل شدن شخصی با فرا شخصی و فردی با جمعی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲-۲-۲-۳. مرحلهٔ بازگشت (سفر خویشتن)

در بازگشت از کاوش با چهار کهن‌الگوی آخر یعنی (حکمران ـ ساحر- فرزانه ـ لوده) حکمران قلمروی پادشاهی‌مان می‌شویم که در نتیجهٔ تغییر ما دگرگون شده است. سفر خویشتن را به ما نشان می‌دهد تا اصالت، قدرت و آزادی‌مان را در این مرحله بیابیم و آن‌ها را ابراز کنیم.

www.anjomanfarsi.ir

الف) کهن‌الگوی حکمران

حکمران با ایجاد نظم و یکپارچگی روان ارتباط دارد .هدف حکمران برای روان، ایجاد یک خویشتن واحد، منسجم و به‌طور کامل متجلی است. کار اصلی حکمران، نظم بخشیدن به قلمرو و در نتیجهٔ این فرایند آرامش و صلح، وحدت و هماهنگی است که در آن همهٔ اجزای پراکنده جمع می‌شوند. (پیرسون، ۱۳۹۳:۱۱۳) هدف حکمران، ایجاد قلمروِ زندگی هماهنگ و مرفه است. اغلب سفر قهرمان نوعی آماده‌سازی برای رهبری به شمار می‌آید در زندگی امروزی با پذیرفتن مسئولیت کامل زندگی‌مان نه‌تنها برای واقعیت درونی بلکه برای بازتاب آن واقعیت در جهان بیرون‌مان حکمران می‌شویم. حکمران نماد یکپارچگی و دست‌یابی به خویشتن است (همان:۳۲۰)

سطوح حکمران

سطح اول: پذیرش مسئولیت وضعیت زندگی، جست‌وجو برای التیام زخم‌ها یا زمینه‌های ناتوانی که در کمبودهای زندگی بیرونی نمایان هستند و به‌طور عمده علاقه‌مند بودن به زندگی خود یا خانواده.

سطح دوم: پرورش مهارت‌ها و ایجاد ساختارهایی برای تجلی رؤیاها در جهان واقعی، همان‌گونه که هست و علاقه‌مند بودن به خیر گروه یا اجتماعی که به آن تعلق دارد.

سطح سوم: استفادهٔ کامل از همهٔ منابع، چه درونی و چه بیرونی و علاقه‌مند بودن به خیر جامعه یا سیاره.

ب) کهن‌الگوی ساحر (جادوگر)

کهن‌الگوی ساحر، بخشی است که از آگاهی‌های روزمره و عادی فراتر می‌رود و شیوه‌هایی متفاوت و عمیق‌تر را برای عملی کردن امور به‌کار می‌گیرد. جادوگر با عوض کردن پندار و برداشت خود و دیگران، جهان و آنچه را به‌عنوان حقیقت موجود می‌شناسیم دست‌کاری می‌کند. (پیرسون ـ کی مار، ۱۳۹٤) ساحران دربار معمولاً در مقام مشاور حکمران خدمت می‌کنند. می‌توانیم آن‌ها را به‌عنوان جادو پزشک – جادوگر -افسونگر – درمانگر – غیبگو یا کاهن و در جهان معاصر دکتر– روانشناس - مشاورِ گسترشِ سازمانی یا حتی معجزه‌گر بازاریابی بشناسیم. تأثیر سحر، تغییر واقعیت است که اغلب سریع‌تر از تغییری است که با تلاش و تقلا انجام می‌شود. کهن‌الگوی ساحر می‌تواند به شیوه‌های بسیار ساده و امروزی در زندگی ما ظاهر شود (همان :۳٤۰).

سطوح ساحر

سطح اول: تجربهٔ شفاگری یا انجام این انتخاب که به تجربه‌های همزمانی یا فراحسی توجه شود.

سطح دوم: اقدام بنا بر پنداره‌های خود و واقعی کردن آن‌ها و به این ترتیب منبع الهام شدن، تحقق رؤیاهای خود

سطح سوم: بهره‌گیری آگاهانه از این دانش که همه‌چیز به همه‌چیز دیگر وصل است، استاد شدن در هنر تغییر واقعیات فیزیکی از طریق ابتدا تغییر دادن واقعیت‌های ذهنی و عاطفی و روحانی

ج) کهن‌الگوی فرزانه

فرزانه ممکن است انسانی فاضل، استاد معنویات یا فرد فهمیده و اغلب سالمندی باشد که به تجربهٔ آموخته است چه چیزهایی را می‌تواند از زندگی انتظار داشته باشد و چه انتظاراتی از واقعیت فاصله دارند. انگیزهٔ اصلی فرزانه یافتن حقیقت یا حداقل نزدیک شدن به آن و رفع کنجکاوی و عطش ذهنی است. انرژی این کهن‌الگو فرصتی است برای به دست آوردن دانش و آزادی که با دانستن حقیقت به دست می‌آید. فرزانه ما را در کنار گذاشتن چیزهایی که به‌عنوان خواسته به آن‌ها فکر می‌کنیم یاری می‌دهد تا حقیقت را همان‌گونه که هست بپذیریم. هدایای فرزانه هوش، کنجکاوی، روشن‌فکری، پژوهش‌گری، منطق و استقلال فکری در امور زندگی و کار است. (پیرسون، ۱۳۹٤: ۱۱٦–۱۱۷)

سطوح فرزانه

سطح اول: جست‌وجو برای "حقیقت کل" و واقع‌نگری

سطح دوم: شک گرایی، هوشیاری نسبت به گوناگونی و پیچیدگی حقیقت، مشاهدهٔ نسبی بودن همهٔ حقایق، پذیرش ذهنی بودن به‌عنوان بخشی از شرایط انسانی

سطح سوم: تجربهٔ حقیقت یا حقایق نهایی؛ خرد

د) کهن‌الگوی لوده (دلقک)

لوده، آن بخش از روان است که چندگانگیِ خودآگاهی را نشان می‌دهد. لوده آن جنبهٔ کودک درونی است که می‌داند چگونه بازی کند .لوده، ریشهٔ حس بنیادین نشاط و سر زندگی ماست که خود را به‌صورت خلاقیت – بازیگوش – خودجوش- کودکانه و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.uploadfarsi.ir

ابتدایی بیان می‌کند. همچون لوده‌های دربار که شاه یا ملکه را دست می‌اندازند، لوده یا ترفند باز پیوسته احساس یکپارچگی خویشتن را در ما به هم می‌ریزد. (پیرسون، ۱۳۹۳:۱۱۶)

سطوح لوده

سطح اول: زندگی، بازی است و باید آن را برای خوشی بازی کرد

سطح دوم: زیرکی در فریفتن دیگران، در بیرون آمدن از گرفتاری، در دور زدن موانع و در راست‌گویی بدون مخالفت برانگیزی

سطح سوم: تجربه کردن زندگی به‌طور کامل در لحظه، جشن گرفتن زندگی به‌خودی‌خود و زندگی کردن در لحظه و روزبه‌روز

۳. تحلیل کیفیت بیداری قهرمان درون در داستان فانتزی «سفر چشمهٔ کوچک» اثر فریدون عموزاده خلیلی

۳ـ۱. مرحلهٔ اول: سفر خود

اولین مرحله از سفر قهرمانی، سفر خود است. قهرمان در این سفر باید به امنیت و مسئولیت دست پیدا کند. این مرحله اولین مرحله از سه مرحله (خود، جان، خویشتن) است.

در همهٔ فرهنگ‌ها تقریباً افسانه‌ای از دوران طلایی وجود دارد، بهشت گمشده و باغ عدنی که روزی انسان در آنجا زندگی می‌کرده است اما با اعتماد و خوش‌بینی که حاصل بیداری کهن‌الگوی معصوم است، از آن بهشت سقوط کرده است. «اغلب کهن‌الگوی معصوم تا اندازه‌ای برای سقوط مقصر شناخته می‌شود و پرداخت تاوان یا جبران، ضروری به نظر می‌رسد. برای نمونه در داستان آدم و حوا نافرمانی حوا و خوردن سیب از درخت شناخت خیر و شر است که به اخراج از بهشت و مصیبت رنج کشیدن می‌انجامد.» (پیرسون، ۱۳۹۳ :۱۴۳)

در داستان مورد بررسی ما نیز چشمه از بهشت عدن سقوط کرده و وارد جایی شده که در آنجا بوی تعفن و ماندگی گرفته است؛ و آرمان‌شهر خود را که همان پیوستن به دریا است، از یاد برده است.

«آب چشمه حالا بو گرفته بود. لجن، اطراف چشمه را پر کرده بود. کرم‌ها در لجن‌های اطراف چشمه می‌لولیدند و بدن چشمه را سوراخ‌سوراخ می‌کردند.» (عموزاده، ۱۳۸۸ :۱۱)

با وجود این انسان می‌تواند از همین اعتماد و خوش‌بینی کهن‌الگوی معصوم و پیروی از راهنمایی‌های استاد یا پیر معنوی سفری را آغاز کند و به آن بهشت عدن بازگردد؛ زیرا «معصوم درون تک‌تک ما می‌داند که اگر آن باغ ایمن در جایی یا زمانی ممکن بوده است، حتی اگر شخصاً تجربهٔ آن را به یاد نداشته باشیم، باز هم امکان دارد توسط شخصی و در جایی از نو آفریده شود.» (پیرسون، ۱۳۹۳:۱۴۰)

«ابر سفید»، در این داستان در قالب کهن‌الگوی «پیر و راهنما»، چشمه را به یاد بهشت عدن که همان دریاست می‌اندازد «ابر سفید گفت: چشمهٔ کوچک! از قدیم ـ از روزی که خدا چشمه‌ها را آفریده است و از روزی که خدا دریا را آفریده است ـ همهٔ چشمه‌های شیرین به دریا می‌ریزند. تا با سفر خود زندگی را جاری کنند... اگر روزی تصمیم گرفتی به دریا بروی مرا صدا بزن تنها نرو. هیچ‌وقت بدون راهنما نرو چشمهٔ کوچک، راه دریا خیلی دور است، خیلی سخت است، خیلی خطرناک است.» (عموزاده، ۱۳۸۸ :۱۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

«چشمه» با توصیف‌هایی که «ابر سفید» از دریا می‌کند. کهن‌الگوی «عاشق»اش در سطح یک بروز می‌کند و از ابر سؤال‌هایی زیادی در مورد دریا و خدا می‌کند؛ و می‌خواهد بداند چطور می‌تواند خود را به دریا برساند و خدا را خوشحال کند؛ که این جست‌وجوگری او نیز حاصل بیداری کهن‌الگوی «جست‌وجوگر» در سطح اول است. «جست‌وجوگر برای یافتن پاسخ کنجکاوی‌های عمیقش و برطرف کردن نیاز درونی‌اش ماجراجویی می‌کند. (پیرسون- کی مار، ۱۳۹٤ :٦٨)

کهن‌الگوی «معصوم» چشمه هنوز در سطح یک است؛ زیرا در رفتن و ماندن تردید دارد و راهنمایان دروغین و راستین را از هم تشخیص نمی‌دهد. «ما همگی با معصومیت آغاز می‌کنیم و هر چه را اولیای امور به ما یاد می‌دهند، باور می‌کنیم و کاری نداریم که آیا آن آدم‌های صاحب‌اختیار صلاح ما را در نظر دارند یا نه معصوم درون ما حتی هنگامی‌که اعتماد موجه نیست اعتماد می‌کند.» (پیرسون، ۱۳۹۳:۱۳٦)

بر همین اساس چشمه نمی‌داند حرف‌های ابر را باور کند یا کرم‌هایی درونش را که در نقش «نابودگر» بروز می‌کنند و سعی در منصرف کردن چشمه از این سفر و رسیدن او به دریا دارند.

«کرم‌ها فریاد زدند... آب دریا حالا شور است و آب تو شیرین. از قدیم گفته‌اند: عاقبت خوشی ندارد که آب شیرین به آب‌شور بریزد. حتی تصورش را هم نمی‌شود، کرد.» (همان)

اما چشمه بالاخره تصمیم خود را می‌گیرد، او با اعتماد و خوش‌بینی کهن‌الگوی «معصوم» نسبت به فرزانه (ابر) و با شوق و شادی کهن‌الگوی عاشق برای رسیدن به دریا و با فعال کردن کهن‌الگوی جست‌وجوگر برای اینکه دریا کجاست، راهی سفر مارپیچی خود می‌شود.

این بار هم «نابودگر» در لباس راهنمای دروغین ظاهر می‌شود و معصوم چشمه که هنوز در سطح یک است و نمی‌تواند راهنمای دروغین (کرم‌ها) را از راستین تشخیص دهد، در مرداب (نابودگر) به دام می‌افتد و باور دارد که آنجا دریاست. «چشمه از کرم‌ها پرسید: مگر دریا، پهناور و عمیق نیست؟ مهربان و گرمابخش نیست ... کرم‌ها گفتند: چرا چرا هست چشمهٔ کوچک اینجا هم بزرگ و گود است اینجا هم خوشرنگ و خوش‌بوست. ببین بو کن چه عطر روح بخشی... چشمه مرداب را بو کرد و به آن نگاه کرد، انگار بوی مرداب زیاد هم بد نبود، رنگش چندان زشت به نظر نمی‌رسید. با خود گفت راستی نکند دریا همین‌جا باشد.» (عموزاده، ۱۳۸۸ :۲٦)

با افتادن چشمه در مرداب کهن‌الگوی «معصوم» چشمه به سطح دوم ارتقا می‌یابد و سقوط و سرخوردگی و ناامیدی را تجربه می‌کند. «هرچه این خطرات را بیشتر تجربه کنیم، جهان ما بزرگ‌تر می‌شود؛ اما لازمهٔ چنین گسترشی این است که درد و رنج، شکست و سرخوردگی را تجربه کنیم.» (پیرسون، ۱۳۹۳ :۱۵۰)

برای اینکه چشمه بتواند از مرداب رهایی پیدا کند، باید کهن‌الگو «جنگجو» در او فعال شود، زیرا «جنگجوی درون ماست که هنگام رویارویی با هر مشکلی بی‌درنگ با آن درگیر می‌شود و می‌کوشد تا مسئله را حل کند.» (همان: ۱۸۱)

آهوها، پرنده‌ها، گل‌ها و سبزه‌ها و زمین در نقش کهن‌الگوی حامی به کمک چشمه می‌آیند و هرکدام برای آزادی چشمه از مرداب گوشه‌ای از زندگی‌شان را می‌بخشند تا چشمه از چنگال مرداب آزاد شود. «داستان‌های اسطوره‌ای حامی اغلب به معصوم و یتیمی که نیازمند محبت، نگهداری یا حمایت است، احتیاج دارد.» (پیرسون ـ کی مار، ۱۳۹۳: ٦۱)

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

«آهوها گفتند ما بی‌گناهی‌مان را می‌دهیم تا چشمه آزاد شود. پرنده‌ها گفتند ما پروازمان را می‌دهیم تا چشمه آزاد شود. گل‌ها و سبزه‌ها گفتند ما طراوتمان را می‌دهیم تا چشمه آزاد شود؛ و زمین گفت: من هم سینه‌ام را می‌شکافم و راه را برای چشمه باز می‌کنم. سپس همه با هم شروع کردند و جوی باریکی در زمین صحرا کندند.» (عموزاده، ۱۳۸۸: ۲۹)

۳ـ۲. مرحلهٔ دوم: سفـر جـان

چشمه پس از خروج از مرداب، تبدیل به معصوم تکامل‌یافته‌ای شده است. سفر خود را به پایان می‌رساند و وارد سفر جان می‌شود. قهرمان در این سفر باید مرگ، اشتیاق، تولد و آفرینش را تجربه کند.

درست در نقطهٔ مقابل حامیان چشمه نابودگرها قرار دارند که این بار در نقش حشرات مرداب چشمه را همراهی می‌کنند تا به کمک شوره‌زار آب چشمه را پر از نمک کنند. «مرداب با عصبانیت لجن‌هایش را زیرورو کرد و کرم‌های مرداب با ناراحتی وول خوردند و به حشره‌ها گفتند: حشره‌های مرداب ما دیگر بیشتر از این نمی‌توانیم جلو برویم، چشمه از چنگ ما گریخت. حالا نوبت شماست، آب‌های این چشمه دیوانه را ببلعید. به شوره‌زار بگویید که آب‌های شیرین این چشمه را پر از نمک کنند.»

چشمه در مسیر خود «مقداری از زندگیش را به کویر و حیوان‌ها و سبزه‌ها بخشیده بود و هر روز که می‌گذشت، آب چشمه کمتر و کمتر می‌شد.» (همان :۳۵) در این مرحله کهن‌الگوی جنگجو و حامی در چشمه به سطوح بالاتری رسیده است؛ زیرا پیش‌ازاین فقط به فکر آرمان شهر خود یعنی دریا بود، حال، قسمتی از خود را در اختیار حیوانات، گیاهان و کویر و ... قرار می‌دهد؛ و از آنان حمایت می‌کند. جنگجو در سطح بالا «از ما می‌خواهد که برای هدفی فراتر از خودخواهی‌های حقیرمان و برای آنچه واقعاً اهمیت دارد و شاید برای بقای گونهٔ بشر باشد. بجنگیم.» (پیرسون، ۱۳۹۳:۱۸٤) و حامی نیز در سطح سوم «اشتیاق به حمایت از دیگران و پذیرش مسئولیت برای انسان‌ها و شاید حیوانات و سیارهٔ زمین در بیرون از محدودهٔ خویشان و دوستان دارد.» (همان:۲۱۳)

قهرمان داستان برای ادامهٔ سفرش باید با سختی‌های بیشتری روبه‌رو شود؛ بر همین اساس کهن‌الگوی جنگجویش را به سطح بالاتری می‌رساند تا بتواند با موانعی همچون دور زدن کوهستان سنگی و گذشتن از کویر و شوره‌زار و گردباد است، مبارزه کند.

چشمه هنوز دچار شک و تردید است و می‌ترسد باز هم اسیر مرداب شود و این نشان از فرزانه تکامل نیافته در شخصیت چشمه است. فرزانه در سطح دوم هشیاری نسبی به گوناگونی و پیچیدگی حقیقت دارد و شک گرا است. (همان: ۳۷۳) «چشمهٔ کوچک از شوق موج برداشت. به خودش فشار آورد و با فشار بیشتری خودش را جلو کشید؛ اما ناگهان آرام شد با خود گفت نکند اینجا هم یک مرداب دیگر است.» (عموزاده، ۱۳۸۸: ۳۷)

«چشمه سیاهی‌های مرداب را در میان قلوه‌سنگ‌ها جا می‌گذاشت و جلو می‌رفت، آب چشمه که از لای سنگ‌ها رد می‌شد، صاف‌تر و زلال‌تر می‌شد. حالا دیگر داشت تغییر رنگ می‌داد، حالا داشت سیاهی از دل چشمه پاک می‌شد. حالا سبزی تیرهٔ چشمه داشت روشن و روشن‌تر می‌شد. یکرنگ سبز روشن جای سیاهی و تیرگی را می‌گرفت» (همان:۳۱) چشمه با یاری کهن‌الگوی ویرانگر هر چه که جلوتر می‌رود، آنچه را که برای سفرش ضروری نیست و او را از هویت واقعی خودش دور می‌سازد، رها می‌کند. «ویرانگر به ما کمک می‌کند هر چه را دیگر برای سفر ما مفید نیست، کنار بگذاریم و رها کنیم» و با یاری کهن‌الگوی آفرینشگر تولدی دوباره می‌یابد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

چشمه پس از مبارزه با نابودگران (کرم‌ها و مرداب و شوره‌زار) و پشت سر گذاشتن سختی‌ها (دور زدن کوه و گذشتن از کویر) درنهایت با دریا یکی می‌شود و شوق و آرزوی رسیدن به بهشت عدن و نیاز اولیه که انگیزهٔ او برای حرکت و سفر او شده بود. او را به کهن‌الگوی «عاشق» مبدل می‌کند.

«دیگر نه از نسیم خبری بود و نه از گردباد. فقط آواز دریا و چشمه بود که با هم سرود یکی شدن را زمزمه می‌کردند. چشمهٔ کوچک فقط زمزمهٔ امواج دریا را شنید؛ و دیوانه‌وار جلو می‌رفت ... احساس می‌کرد قطره‌های آبش دیگر روی زمین نمی‌لغزند در آسمان پرواز می‌کنند و به سمت دریا می‌روند. یک‌دفعه در انبوه آب دریا غرق شد.» (همان: ۳۹)

۳ـ۳. مرحلهٔ سوم: سفر خویشتن

در این مرحله، قهرمان پس از گذشتن از فردیت برای زایش خویشتن و مرحله آخر سفر آماده می‌شود و به حقیقت مطلق دست می‌یابد و گنج‌های قلمرو پادشاهی را دریافت و با دیگران به اشتراک بگذارد.

چشمه با پیوستن به دریا از شک گرایی فاصله می‌گیرد و به حقیقت مطلق و رهایی و آزادی که همان دریا و بهشت عدن است، دست می‌یابد؛ و به فرزانه تکامل‌یافته مبدل می‌شود. «انگیزهٔ اصلی فرزانه یافتن حقیقت یا حداقل نزدیک شدن به آن و رفع کنجکاوی و عطش ذهنی است. انرژی این کهن‌الگو فرصتی است برای به دست آوردن دانش و آزادی که با دانستن حقیقت به دست می‌آیند» (پیرسون ـ کی مار، ۱۳۹٤: ۱۱٦).

«چشمهٔ کوچک حالا دیگر کوچک نبود. به‌اندازهٔ یک دریا بزرگ بود. چشمهٔ کوچک رها شده بود.» (عموزاده ۱۳۸۸ : ٤۰).

همچنین چشمه بعد از پیوستن به دریا نه‌تنها قلمروی درونی خود را که (یکجا ماندن و بوی تعفن گرفتن و کدر شدن) را دگرگون کرده است؛ بلکه قلمروی بیرونی (خشک بودن گیاهان و تشنه بودن آهوها و پرنده‌ها و...) را نیز تغییر داده است و این نشان از رسیدن به کهن‌الگوی حکمران و ساحر است؛ زیرا «کار حکمران این است که به نظم، آرامش، رفاه و فراوانی را ترویج می‌کند.» (پیرسون، ۱۳۹۳: ۹٤) حکمران نماد یکپارچگی و دست‌یابی به خویشتن است؛ نه‌فقط در مراحل شکل‌گیری و غیرقطعی آن، بلکه به‌عنوان ابراز وجود ما در جهان؛ ابرازی نیرومند تا آن اندازه که در زندگی ما را از درون و بیرون دگرگون می‌کند. (همان:۳۲۰)

و ساحر نیز، زمانی که انرژی حاکم مهیا باشد یا اگر موقعیت ایجاب کند، مستقیماً مدیریت امور را در دست می‌گیرد و شفابخشی دیگران پس از جادوگر در شفا دادن خود امکان‌پذیر می‌شود. (پیرسون ـ کی مار، ۱۳۹٤: ۱۰۹) بنابراین قهرمان با انرژی کهن‌الگوی حاکم و قدرت شفابخشی جادوگر مسیر خشک و بی‌آب‌وعلف را سبز و خرم می‌کند و به همهٔ کسانی که در این منطقهٔ خشک زندگی می‌کنند سود می‌رساند. «جادوگر با عوض کردن پندار و برداشت خود و دیگران جهان و آنچه را که به‌عنوان حقیقت موجود می‌شناسیم، دست‌کار می‌کند.» (همان: ۱۰۸)

«چشمهٔ کوچک پشت سر خود را آباد و سبز و خرم کرده بود. در راه چشمه زندگی جریان داشت. علف‌های معطر و تازه و گل‌های رنگارنگ روییده بود. در راه چشمه، آهوها و گوزن‌ها و پرنده‌ها جست‌وخیز می‌کردند و آب چشمه را می‌نوشیدند.» (عموزاده، ٤۰: ۱۳۸۸)

٤. نتیجه‌گیری

سفر چشمه نمونه‌ای از داستان‌های قهرمانی در ادبیات نوجوان است که شخصیت اصلی در آن با چالش یک سفر تحولی روبه‌رو می‌شود. این‌گونه روایت‌ها به نوجوانان امکان می‌دهد تا همراه با قهرمان، مسیر درونی خود را بشناسند، کهن‌الگوهای شخصیتی‌شان را کشف کنند و میان راهنمایان راستین و دروغین تمایز قائل شوند. در پایان این سفر، قهرمان پس از گذر از سختی‌ها و مبارزه با نیروهای ویرانگر، به آرمان‌شهر خویش دست می‌یابد و هدایا و آموخته‌های این مسیر را با دیگران به اشتراک می‌گذارد.

چشمه (قهرمان داستان) با راهنمایی ابر (راهنمای راستین)، از بهشت گمشده (دریا) و همچنین رسالتش (نجات دادن جامعه و سیاره از خشکسالی) آگاه می‌شود و تصمیم به سفر می‌گیرد. اولین مرحله از سفر قهرمانی «سفر خود» است؛ بنابراین او با اعتماد و خوش‌بینی کهن‌الگوی «معصوم» و با شوق و شادی کهن‌الگوی «عاشق» و همچنین با فعال کردن کهن‌الگوی «جست‌وجوگر» راهی سفر قهرمانی و مارپیچی خود می‌شود؛ اما چون کهن‌الگوی «معصوم» چشمه در سطح یک است، راهنمای دروغین (کرم‌ها) را از راستین تشخیص نمی‌دهد و به دام نابودگران (مرداب) می‌افتد. او با بروز کهن‌الگوی «جنگجو» و حمایت «حامیان»، با نابودگران مبارزه می‌کند و از مرداب نجات می‌یابد. شناخت و آگاهی بیشتر نسبت به نابودگران، کهن‌الگوی «معصوم» چشمه را به سطح سوم می‌رساند؛ و وارد «سفر جان» می‌شود. در این مرحله قهرمان با یاری کهن‌الگوی «ویرانگر» پلیدی‌ها و ناپاکی‌ها را کنار می‌زند و با بروز کهن‌الگوی «آفرینشگر» به چشمه‌ای زلال و پاک مبدل می‌شود و تولدی دوباره می‌یابد. او پس از پشت سر گذاشتن سختی‌ها و نابودگران بیرونی و درونی در نهایت به دریا (بهشت گم‌شده) می‌پیوندد و کهن‌الگوی عاشق خود را تکامل می‌بخشد و به «سفر خویشتن» قدم می‌گذارد. در این مرحله چشمه با پیوستن به دریا به رهایی و آزادی و حقیقت مطلق که از ویژگی‌های «فرزانهٔ» تکامل‌یافته است، دست می‌یابد. چشمه با دگرگونی قلمروی درونی (رهایی از بوی تعفن) و بیرونی (نجات دادن سرزمین خود از خشکی) به «حاکم» و «ساحر» تکامل‌یافته مبدل می‌کند؛ و «سفر خویشتن» را به پایان می‌رساند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

منابع

- استوارت، ویلیام (۱۳۸٦). ***دایرةالمعارف مشاوره***، مترجم: شکوه نوابی نژاد، چاپ اول، تهران: نشر علم.
- آدسون، پاتریشیا (۱۳۹۵). ***بیداری قهرمانان درون***، مترجم: سیمین موحد، چاپ چهارم، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.
- پیرسون، کارول؛ هیو. کی. مار (۱۳۹٤). ***زندگی برازندهٔ من***، ترجمهٔ کاوه نیری، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.
- پیرسون، کارول. اس (۱۳۹۳). ***بیداری قهرمان درون***، ترجمهٔ فرناز فرود، تهران: کلک آزادگان.
- رشتچی، مژگان (۱۳۸۹). ***ادبیات داستانی کودک و نقش آن در تفکر***، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان، صص ۲۳ –۳۷.
- ریتا. ال. اتکینسون و دیگران (۱۳۹۰). ***زمینهٔ روانشناسی هیلگارد***، مترجمان: محمد تقی براهنی و دیگران، چاپ پانزدهم، تهران: رشد.
- شاملو، سعید (۱۳۹۵). ***مکتب‌ها و نظریه‌ها در روانشناسی شخصیت***، تهران: رشد.
- عبدالله زاده، راحله؛ ریحانی، محمد (۱۳۹۸).« نقد کهن الگویی سفر قهرمان در داستان ماهی سیاه کوچولو براساس نظریه کمپبل و پیرسن»، ***مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز***، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان، صص ۱۰۱–۱۲۲.
- عموزاده خلیلی (۱۳۸۸)، ***فریدون، سفر چشمه کوچک***، تهران: تکا.
- فوردهام (۱۳۵٦). ***مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ***، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران: اشرافی.
- کمپبل، جوزف (۱۳۹۳). ***اسطورهٔ قهرمان***، مترجم: عباس مخبر، تهران: مرکز.
- کمپبل، جوزف (۱۳۸۹). ***قهرمان هزارچهره***، مترجم: شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب.

www.anjomanfarsi.ir

تحلیل مؤلفه‌های نوشتار زنانه در دو خاطره‌نوشت جنگ؛ *خداحافظ سالار* و *یادت باشد*

غزاله صدری
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
sadriqazale@gmail.com
مهسا رون
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
rone@hum.ikiu.ac.ir

چکیده

نظریهٔ نوشتار زنانه از رویکردهای نقد ادبی برای تحلیل نوشتار نویسندگان زن یا روایت راویان زن است. طبق این نظریه در آرای سارا میلز و تالمک لیکاف، عناصر روایت زنانه در سطح واژگان، مشتمل است بر واژگان و تعابیر زنانه، عباراتی با بار عاطفی، رنگ‌واژه‌ها، سوگندواژه‌ها، عبارات تعلّلی و مشدّدها؛ ویژگی‌های نحویِ نوشتار زنانه نیز در برجستگی کاربرد جملات دعایی، توصیفی، پرسشی و جملات کوتاه و مقطّع و ساده‌نویسی نمود می‌یابد. موضوعاتی همچون رجوع به خاطرات گذشته، دغدغه زیست، عشق و توجه، پیوند عاطفی، امید و انتظار و... نیز از محتواهای زنانه محسوب می‌شود. دو خاطره‌نوشت خداحافظ سالار و یادت باشد نیز، به قلم حمید حسام و رسول ملاحسنی، از زبانِ دو راوی زن، ضمن بازتاب نگرش زنانه به جنگ، نقش زنان در همراهی همسران شهیدشان را ترسیم کرده است. یافته‌های پژوهش حاضر که به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است، نشان می‌دهد این راویانِ زن بیشتر بر عواقب نابودگر جنگ و جنبهٔ عاطفی و احساسی آن تأکید دارند و متأثر از روحیات زنانه، روایتی عاطفی همراه با غم و اندوه، ایثار و پرهیز از ستایش جنگ را از آنان شاهد هستیم. عناصر سبک نوشتار زنانه در سطح واژگان و نحو کلام در دو اثر شواهد فراوانی دارد و محتواهایی همچون رجوع به گذشته و مرور خاطرات، دغدغهٔ زیست، ذکر اعتقادات، باورها و نذرونیازها، پیوندهای عاطفیِ خانوادگی، آداب‌ورسوم رایج، خودسانسوری و ذکر شرم و حیا، بیان امید و انتظار زنانه، عشق، توصیف احوال درونی و... روایت و نگرش زنانه را در این دو خاطره‌نوشت از جنگ متجلّی ساخته است.

واژگان کلیدی: نوشتار زنانه، جنگ، خاطره‌نگاشت، خداحافظ سالار، یادت باشد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

جنگ، به‌عنوان یکی از پدیده‌های خانمان‌سوز بشری، همواره تأثیری متفاوت بر زنان داشته و ویژگی‌های روانی و عاطفی زنان هم باعث شده است تا آن‌ها توصیف و روایتی مختص به خود و متفاوت با روایت مردان از جنگ داشته باشند. در خاطره‌نگاشت‌های زنانه جنگ که غالباً از زبان همسران شهدا روایت شده نیز شاهد نوعی خاص از روایت زنان هستیم. ثبت خاطرات شهدا، به‌عنوان

بخشی از ادبیات دفاع مقدّس، جنبه‌هایی متفاوت از جنگ را به خوانندگان نشان می‌دهد که گاه به سندی برای تبیین واقعیت‌های جنگی مبدّل می‌شود. انتشارات روایت فتح که مهم‌ترین نقش را در جریان‌سازی خاطره‌نگاری همسران شهدا دارد، تاکنون کتب خاطرات فراوانی، به نقل از مادران و همسران شهدا منتشر کرده است که با مطالعهٔ آن خوانندگان وجوهی متفاوتی از جنگ و حواشی آن را درمی‌یابند؛ زیرا این روایات، از زبان راویان زن که خود حضور مستقیم در میدان نبرد نداشته‌اند، بیان شده است و به‌نظر می‌رسد به‌جای وجه حماسی بیشتر وجه احساسی عاطفی بر روایت آن‌ها غلبه دارد. از سوی دیگر، زنان اغلب نگرشی جنگ‌ستیزانه و صلح‌طلب دارند و از جنگ با احساس ترس، رنج، نفرت و اضطراب سخن می‌گویند.

در رویکردهای نقد ادبی نیز «زنانه‌نویسی» و «سبک نوشتار زنانه»، در ذیل «نقد فمینیستی»، به واکاوی سبک نوشتار متفاوت زنان در متون ادبی و تحلیل مؤلفه‌های آن از این منظر می‌پردازد. در پژوهش حاضر، نثر دو خاطره‌نگاشت به روایت همسران شهدا یعنی خداحافظ سالار و یادت باشد، از منظر زنانه‌نویسی و مؤلفه‌های سبک نوشتار زنانه تحلیل می‌شود. در این دو خاطره‌نگاشت که روایت همسر شهید سردار همدانی و خاطرات همسر شهید سیاهکالی‌مرادی است، دو زن از دو نسل متفاوت، صحنه‌هایی از زندگی کنار دو رزمنده را که به فیض شهادت در دفاع از حرم نائل آمدند روایت کرده‌اند.

در پژوهش حاضر برآنیم تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که چه مصادیقی از انگاره‌های زنانه‌نویسی در زبان راویان زنِ یادت باشد و خداحافظ سالار نمود یافته است؟ درونمایه‌های رایج نوشتار زنانه در زبان راویان زنِ این دو اثر کدام‌اند؟ و مؤلفه‌های زبانی و محتوایی نوشتار زنانه در این دو اثر چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با یکدیگر دارند؟

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در حوزهٔ نظری سبک نوشتار زنانه یا نقد آثار نویسندگان زن با رویکرد سبک نوشتار زنانه انجام شده است. گذشته از مقالاتی نظری همچون «زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟» (۱۳۸۸) به قلم قدرت‌الله طاهری و مقالهٔ «چگونگی تأثیر جنسیت بر ادبیات» (۱۳۹٤) نوشتهٔ روح‌انگیز کراچی پژوهش‌های فراوانی نیز به نوشتار زنانه در متونی که به قلم زنان یا با راوی زن نوشته شده پرداخته‌اند.

در مقالهٔ «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد؛ تحلیلی بر پایهٔ سبک‌شناسی فمینیستی» (۱۳۹۰)، نیکوبخت و همکاران، مؤلفه‌های سبک نوشتار زنانه را در قلم پیرزاد بررسی و تحلیل کرده‌اند. یافته‌های این پژوهش بیانگر آن است که در سطوح مختلف (اعم از واژگان، جملات و سطح گفتمان) دیدگاه زنانه همچون توصیف، جزئی‌نگری، زاویهٔ دید زنانه، نشانه‌های فرازبانیِ خاص زنان مانند خط فاصله، قیدها، مشددها و هنجارگریزی و... در آثار پیرزاد مشهود است؛ اما در حوزه دفاع مقدّس، تنها پژوهش انجام‌گرفته در خاطره‌نگاشت‌های جنگ، با رویکرد نوشتار زنانه، مقالهٔ «سیر کاربرد انگاره‌های زنانه زبان در دو کتاب یکشنبه آخر و دختر شینا؛ با نگاهی به رویکرد زبانی سارا میلز» (۱٤۰۰)، به قلم مژگان جعفری، است که در آن مؤلفه‌های بیست‌گانه، سبک نوشتار زنانه در دو سطح ساختار زبانی (صرفی و نحوی) و محتوایی در این دو اثر تحلیل و مقایسه شده است؛ بنابراین همان‌طور که بررسی پیشینه نشان می‌دهد تاکنون تحقیقی که در آن به‌صورت جامع و مستقل مؤلفه‌های نوشتار زنانه در نثر دو خاطره‌نوشت خداحافظ سالار و یادت باشد تحلیل شده باشد انجام نگرفته است.

۲. مبانی نظری

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۱. سبک نوشتار زنانه

جنبش فمینیسم ابتدا هدفی جز رفع تمایزات نداشت، امّا به‌مرور زیرشاخه‌هایی را برای خود تعریف کرد و موج‌هایی در ذیل آن شکل گرفت که با موج اول متفاوت و با تغییر در مطالبات این جنبش همراه بود که دیگر محدود به دیدگاه نخست نبود. فعالیت پیروان این جنبش به ادبیات و سایر علوم نیز نفوذ کرد و در پی پیوند ادبیات و فرهنگ و توجه ویژه به زنان نوشتار زنان بیش‌ازپیش در نظرها متجلی شد و درنتیجه، در دید مخاطبان اعتبار و ارزش یافت (کراچی، ۱۳۹٤: ۲۲۳). یکی از دستاوردهای فرهنگی و ادبیِ ورود فمینیسم به ادبیات می‌توان به شکل‌گیری دیدگاه «زنانه‌نویسی» اشاره کرد (پاینده، ۱۳۹۷: ۹۸). بحث زنانه‌نویسی ابتدا در نوشته‌های لوس ایریگاری[۱] نمود یافت و سپس الن سیکسو[۲]، فیلسوف و نویسنده و استاد دانشگاه، بدان پرداخت و درخصوص جنسیت در متون ادبی صحبت کرد.

«زنانه‌نویسی یعنی جنسیتی کردن ادبیات، براساس تجربه و نگاه زنانه؛ این سبک مصرّانه می‌خواهد شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان بیافریند. زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل و مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به‌منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن. مسائل خاص زنان عبارت است از وضعیت‌ها و تجربه‌هایی که ازلحاظ روحی و فیزیولوژیک، تنها در زنان است و مردان فاقد آن مسائل‌اند و به‌لحاظ فقدان تجربه زیستی در نگارش آن به پای زنان نمی‌رسند». (فتوحی، ۱۳۹۰: ٤۰۲)

۲ - ۱ - ۱. وجود و یا عدم وجود سبک نوشتار زنانه

با پذیرش جهانی این رویکرد و توافق جمعی از نظریه‌پردازان و پژوهشگران بر سر وجود سبک نوشتار زنانه، بررسی روایات زنان با رویکرد «زنانه‌نویسی» در جهان رایج شد؛ هرچند همچنان پذیرشِ نوشتار زنانه و تفاوت بین نوشتار زنان و مردان متأثر از جنسیت آنان، بحثی چالش‌برانگیز است. موافقان و مخالفان زبان زنانه هریک ادلّهٔ خود را اقامه کرده‌اند. در ایران نیز، وجود یا عدم وجود زبان یا نوشتار زنانه بحث‌هایی در محافل علمی برانگیخته و که در مقالاتی به قلم قدرت‌الله طاهری، روح‌انگیز کراچی و کتب پژوهشگرانی همچون محمود فتوحی و حسین پاینده نمود یافته است. طاهری وجود «زبان زنانه» را انکار کرده و درعوضِ آن، تعبیر «سبک زنانه» را پیشنهاد داده است (طاهری، ۱۳۸۸: ۹۰). بهزاد برکت اصطلاح «زنانگی نوشتار» را برساخته است (برکت، ۱۳۹٦: ۲۳). فتوحی نیز اذعان کرده که زبان زنانه وجود ندارد اما نمی‌توان منکر وجود گفتار و نوشتار زنانه شد و ویژگی‌های متفاوت کلام مردان و زنان را برشمرده است (نک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹٦ ـ ٤۲۹). روح‌انگیز کراچی نیز تأکید دارد که زن و مرد همان‌طور که از لحاظ زیستی، روانی و اجتماعی متمایز از یکدیگرند، در زبان و گفتار و نوشتار نیز این تفاوت بروز می‌یابد. موافقان این نظریه، با پژوهش در ابعاد مختلف زبان، دریافته‌اند که مقولهٔ زبان هم زنانه و مردانه دارد که جنسیت را می‌توان عامل مؤثر در تفاوت آن دانست. (نک: کراچی، ۱۳۹٤: ۲۲۳-۲۲۵). در مقالهٔ «نظریهٔ نوشتار زنانه الن سیکسو، از توهّم تا واقعیت: آسیب‌شناسی دریافت نوشتار زنانه در برخی پژوهش‌های نظری فارسی» به قلم نوروزی و غفاری نیز تأکید شده نوشتار زنانه در مفهومی درست، نیازمند تأمل و پرهیز از منازعات مردستیزانه و زن‌ستیزانه است تا ابهامات و کژفهمی‌های آن رفع گردد. (نوروزی و غفاری، ۱٤۰۰: ۱۵)

۱.Luce Irigaray

۲.Helene Cixous

۲ـ۱ـ۲. مؤلفه‌های سبک نوشتار زنانه

سارا میلز، نظریه‌پرداز مشهور فمینیست، در زمینهٔ زبان و جنسیت و زنانه‌نویسی پژوهش‌های فراوانی در متون ادبی دارد و به پژوهشگری شاخص در حوزه فمینیسم زبانی بدل شده است. او، در کتاب سبک‌شناسی فمینیستی نوشتار زنانه را بسیار دقیق و جزئی بررسی کرده و وجود عامل جنسیت را در متون ادبی و غیرادبی به رسمیت شناخته است. به اعتقاد او، برای واکاوی یک متن طبق این نظریه، می‌بایست رویکردها را در متن ارزیابی کنیم تا به نتیجه مطلوب برسیم. تحقیق در سه سطح «کلمه»، «عبارت» و «گفتمان» و زیرشاخه‌های آن در یک متن، به پژوهش و واکاوی در متون زنان وجه علمی و مستند می‌بخشد. (میلز، ۱۳۹۶: ۳۳-۳۵)

رابین تالمک لیکاف[۱] (۱۹۴۲)، جامعه‌شناس سرشناس، از نظریه‌پردازان دیگری است که نظریهٔ نوین ارتباط زبان با جنسیت را، در کتاب زبان و جایگاه زن، با حفظ ارتباط میان ظاهر و درون‌مایهٔ متن و با رویکرد زبان‌شناسیِ اجتماعی، مطرح کرد و الگوی سخن گفتن زنانه و گفتمان‌های رایج در آن را مطرح کرد (نک: لیکاف، ۱۴۰۰: ۵۹-۷۲). به باور او، تفاوت‌هایی که میان زنان و مردان در جامعه وجود داشته است و دارد، به تفاوت سبکِ زبان زنان و مردان در سخن گفتن نیز منجر شده است (همان: ۸۹). مؤلفه‌های سبکی لیکاف در سه دستهٔ نشانه‌های واژگانی، واجی و نحوی و کاربردی طبقه‌بندی‌شده است. منبع دیگری که لیکاف در آن به توصیف گفتار زنانه پرداخته کتاب قدرت گفت‌وگو (۱۹۹۰) است که در آن چهارده مشخصه برشمرده شده است؛ مثلاً زنان اغلب نکات آوایی را با دقت کمتری نسبت به مردان به‌کار می‌برند؛ گسترهٔ لحن و آهنگ در سخن آنان تنوع بیشتری دارد؛ حسن تعبیر و کلمات مصغر در کلام آنان بیشتر از مردان کاربرد دارد؛ یا مثلاً زنان صورت‌های زبانیِ بیانگر عواطف را بیش از مردان به‌کار می‌برند. قید و صفت، بیانگر عواطف و اسم و فعل حاوی دلالت عقلانی‌اند؛ بنابراین بسامد قید و صفت در کلام زنان بیش از مردان است. (فتوحی، ۱۳۹۰، ۲۰۴: Lakoff, ۱۹۹۰)

فتوحی خود نیز در سبک‌شناسی لایه‌ای ویژگی‌های سخن زنان را در پنج لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و کاربردی مورد بررسی قرار داده و معتقد است ساختار آوایی در کلام و نوشتار زنان متفاوت است؛ گفتارشان اغلب دارای لحن عاطفی و پراحساس و آکسون‌های نرم است که این نرمی بیانگر خجول و مؤدبانه بودن آن‌هاست؛ تکیه در تأثیرات لحن و آوای کلام در سخن زنان نسبت به مردان متفاوت‌تر است؛ و مردان سه سطح تقابلی در زیروبمی صدا دارند و زنان چهار سطح و همین مورد ابزاری است جهت راحت بیان کردن عواطف آن‌ها. (همان: ۴۰۴)

الن سیکسو نیز درخصوص کارکردهای جنسیتیِ زبان آثار زنان را متفاوت از آثار مردان دانسته و با ذکر ویژگی‌هایی سبک زنان را از سبک نگارش مردان متمایز ساخته است؛ آوردن جمله‌های ناتمام، حضور وقفه در متن، میل به سکوت داشتن، وجود ساختمان دستوری مسامحه‌آمیز و برجستگی بیان عاطفی در متن و تداعی ازجمله این ویژگی‌هاست (پاینده،۱۳۹۷: ۹۸). در زنانه‌نویسی، شخصیت اصلی زن، بیشتر به نفس خود توجه دارد تا دنیای اطراف. شور و هیجان زنانه در نگارش سبب می‌شود زنان از ساخت‌هایی مانند بندِ وابسته کمتر بهره ببرند و اگر گاه از جملات طولانی‌تر بهره می‌گیرند حروف ربط هم‌پایه را به‌کار می‌برند؛ بدین‌ترتیب، زبان زنان به گفتار شباهت بیشتری دارد تا نوشتار. (همان: ۹۹). پژوهشگران دیگر نیز جزئی‌نگری، خودنگاری‌های زنانه، پرداخت بیشتر به موقعیت‌های روزمره و نثر شاعرانه، تأکید بر توصیف، درون‌نگری، روایت عاطفی و واقع‌گریزی را از ویژگی

۱. Robin Talmach Lakeoff

سبک نوشتار زنانه دانسته‌اند (شاکری، ۱۳۹۷: ۲۸۵-۲۸۰). حضور این مؤلفه‌ها در متن، تمایزات و شواهد غیرقابل انکاری هستند که تأثیر جنسیت در گفتار و نوشتار زنان را تأیید می‌کنند.

۲ - ۲. خاطره‌نگاشت‌های زنان از جنگ

ادبیات بستر مناسبی برای بازتاب هنری وقایع جنگ است؛ پیدایش ژانر خاطره‌نوشت‌های دفاع مقدس نیز ظرفیتی تازه برای نشان دادن رشادت‌ها و دلاوری‌ها و پایمردی‌های شهدا و جانبازان و خانواده‌های آنان مهیا کرد.

بعد از اتمام جنگ، دیگر هدف خاطره‌نگاری‌ها تهییج و تشویق ملت نبود؛ زیرا جامعه به وضعیت عادی خود بازگشته بود؛ بنابراین پس از جنگ، کوشش شد تا این با تمامی ابعاد آن ترسیم شود تا ماندگارتر گردد؛ ازاین‌رو، سختی‌ها، تلخ‌کامی‌ها و صحنه‌های ناخوشایند جنگ نیز وارد محتواهای این نوشته‌ها شد (نیکوبخت، ۱۳۹۵: ۲۱۰). درواقع نهضتی در خاطره‌نویسی جنگ شکل گرفت که نگارش خاطرات جنگ از منظر و دیدگاه مادران و همسران شهدا نیز در این عرصه درخور توجه بود. البته در این خاطره‌نگاشت‌ها اغلب خاطره‌نویس شخصِ صاحب‌خاطره نیست. نگارش خاطرات این بانوان، اغلب به دلیل عدم آشنایی آنان با نحوهٔ تدوین این نوع آثار به قلم نویسندگان دیگر صورت پذیرفته است. خاطره‌نگاشت‌هایی همچون خاطرات شفاهی اسرای زن، خاطرات شفاهی رزمندگان و امدادگران زن، خاطرات شفاهی همسران شهید و معدود کتاب‌های خودنگاشتهٔ خاطرات زنان (رامهرمزی، ۱۳۸٦: ۱۷۲). این آثار با گفتمانی آرمانی و مقدس، خواننده را جذب خود می‌کند و نقش زنان را در دفاع مقدس و تأثیر شخصیت این زنان در روحیه مردان جنگ را نشان می‌دهد.

زنان، به‌سبب وجود تفاوت‌های زیستی و روانی، سبکی متفاوت از مردان در روایت جنگ دارند. آنان بیشتر به ابعاد احساسی این رخداد می‌پردازند و به‌نوعی جنبهٔ احساسی ماجرا را، هم‌سو با ابعاد تیره و تاریک جنگ ازجمله جراحت و خونریزی در میدان نبرد، پیش می‌برند. زنان با مؤلفه‌هایی همچون برون‌گرایی احساسات، فاعلیت زنانه، مادرانگی، کاشانه‌دوستی، رؤیاپردازی، گریز به خاطرات کودکی، ساده‌نویسی و جزئی‌نگری حق انحصاری مردان از روایت جنگ را درهم شکستند و شیوه‌ای نو را برای روایت از جنگ براساس زن یا مرد بودن راوی به‌میان کشیدند. (زارع‌برمی، ۱۳۹۷: ۹۲)

مردان، برخلاف زنان، آموخته‌اند که قدرتمند باشند و مردان احساسی در فرهنگ مردانه ضعیف شمرده می‌شوند؛ بنابراین مردان در روایتگری جنگ به عناصر عاطفی توجه چندانی ندارند؛ همچنین همدلی و همدردی در کنار طرد زنان از حوزه‌های عمومی سبب توجه بیشتر به خانه و خانواده در روایت زنان از جنگ شده است (عاملی رضایی، ۱۳۹۸: ۱۹۹). درواقع، زنان با روایتگری زنانه خود در خاطره‌نگاشت‌ها، از حاشیه به میدان آمدند و اتفاقاً این سبک از روایت‌ها خوانندگان بسیاری نیز پیدا کرد.

۳. تحلیل مؤلفه‌های نوشتار زنانه در دو خاطره‌نوشت جنگ؛ *خداحافظ سالار* و *یادت باشد*

خاطره‌نگاشت‌های همسران شهدای دفاع مقدّس نمایش‌دهنده نقش غیرمستقیم اما بسیار مؤثر زنان در جنگ است. زنانی که با حمایت‌های خالصانهٔ خود از همسران‌شان آنان را به میدان می‌فرستند و تمام سختی‌ها و دل‌نگرانی‌های پشت میدان نبرد را تاب می‌آورند. خداحافظ سالار و یادت باشد، دو خاطره‌نگاشت مشهور به روایت زنان از جنگ، راوی این دلاوری‌ها و صبوری‌هاست.

۳ - ۱. نگاهی به خاطره‌نگاشت *خداحافظ سالار*

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

کتاب خداحافظ سالار که به روایت پروانه چراغ نوروزی، همسر سردار شهید حسین همدانی و به قلمِ حمید حسام در سال ۱۳۹۶ به چاپ رسید، روایتگر فرازونشیب‌های زندگی همسر شهید از دوران کودکی تا زمان شهادت سردار همدانی در سوریه است. مبدأ زمانیِ روایت این کتاب سال ۱۳۹۰ یعنی در آستانهٔ سقوط سوریه و شهر دمشق است. در این کتاب، همسر شهید، ضمن بیان خاطرات زندگی مشترک خود و سردار از سال نود تا زمان شهادت، مروری نیز بر خاطرات دههٔ چهل یعنی دوران کودکی خود دارد. درواقع خلاصه یک زندگی چهل‌ساله در این کتاب آمده که مشتمل است بر سال‌های قبل از انقلاب و دوران کودکی راوی تا بعد از انقلاب اسلامی، جنگ کردستان، جنگ ایران و عراق و مسئولیت‌های خطیر شهید در هر برهه. سردار همدانی از بنیان‌گذاران سپاه همدان و کردستان، مشاور فرماندهٔ کل سپاه پاسداران و نیز فرماندهٔ سپاه محمدرسول‌الله تهران بوده‌اند که عمر خود را صرف حفظ و دفاع از وطن کردند و در نهایت در سن شصت‌ویک‌سالگی، در حین انجام مأموریت مستشاری در سوریه، به درجهٔ رفیع شهادت نائل آمدند.

۳-۲. نگاهی به خاطره‌نوشت *یادت باشد*

محمدرسول ملاحسنی این کتاب را درمورد بخشی از زندگیِ شهیدِ مدافع حرم، حمید سیاهکالی‌مرادی، به روایت همسر شهید، فرزانه سیاهکالی مرادی، به قلم آورده است. راوی کتاب، همسر و دخترداییِ شهید، در آغاز ورود به رشته پزشکی، با شهید سیاهکالی پیوند ازدواج می‌بندد و زندگی تحصیلی و کاری خود را همگام با زندگی متأهلی، با ارجاعاتی به دوران گذشته حیات خود، در این اثر روایت می‌کند. شهید سیاهکالی، عضو تیپ ۸۲ سپاه حضرت صاحب‌الأمر (عج)، برای به انجام رسانیدن مأموریتِ «جعفر طیار»، به سوریه اعزام می‌شوند و در پاییز ۱۳۹٤ در عملیات النصر ۲، در منطقهٔ حلب، به درجهٔ رفیع شهادت نائل می‌گردند. این کتاب که در سال ۱۳۹۷ به همت انتشارات شهید کاظمی چاپ شد، به زبان عربی نیز ترجمه شده است. کتاب مشتمل بر ده فصل است که عنوان هر فصل از سروده‌های خود شهید انتخاب شده است. مضامین هر فصل مربوط به بخش‌های متفاوتی از زندگی آن‌هاست: فصل اول ماجراهای خواستگاری، فصل دوم مراسم عقد، فصل سوم نامزدی، چهارم تعطیلات نوروز و سفر مشهد، فصل پنجم مراسم عروسی و ماه‌عسل، فصل ششم آغاز زندگی مشترک، فصل هفتم اثاث‌کشی مجدد و ماجراهای آن، فصل هشتم اعزام شدن رفقای شهید به سوریه و مفقود شدن فرماندهٔ قبلی، فصل نهم اعزام شهید سیاهکالی برای رفتن به سوریه و در نهایت فصل دهم خبر شهادت. در تاریخ ۱۳۹۷/۰٦/۱۵، مقام معظم رهبری نیز، در مراسم دیدار با اعضای مجلس خبرگان رهبری، به داستان این کتاب اشاره‌ای ویژه داشتند و تقریظی نیز بر این اثر مرقوم داشته‌اند.

۳-۳. مؤلفه‌های نوشتار زنانه در *خداحافظ سالار و یادت باشد*

در این دو خاطره‌نگاشت، ویژگی‌های سبک نوشتار زنانه در بیان راویان داستان نمود دارد و برخی از تفاوت‌های زبانی و سبکی، متأثر از جنسیت راوی، در نثر و روایت اثر مشهود است. در این بخش سبک نوشتار زنانه در لایه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و محتوایی این دو اثر تحلیل شده است.

۳-۳-۱. لایهٔ واژگانی

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center INTERNATIONAL UNIVERSITY یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲) www.anjomanfarsi.ir

نوع گزینش واژگان در نوشتار زنان تفاوت‌هایی با روایت مردان دارد. «این سطح از تحلیل بر چگونگی انتخاب واژگان تأکید دارد و باید به این پرسش پاسخ دهد این واژگان در نمایش منظومهٔ فکری نویسنده چه نقشی دارد؟». (جهانی و حاتمی، ۱۳۹۸: ۷۶)

۳-۳-۱-۱. برجستگی واژگان مبهم

مقصود از واژگان مبهم واژگانی همچون هر، هیچ، همه، چیز، چیزی، چند، چندان، کسی، مقداری و قدری، فلانی، تقریباً، بعضی، روزی، شخصی و... است که در نثر زنان برجستگی بیشتری دارد و ازاین‌دست لغات، به‌جای اشارهٔ مستقیم، بهره می‌برند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۹)

«آن روزها اصلاً فکرش را هم نمی‌کردم که چند هفته بعد همین عکس‌ها را ببینم و این بار برای حمید اشک بریزم». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۲۲۲)

«آن‌قدر به انار علاقه داشت که هروقت می‌رفت بیرون، دو، سه کیلو انار می‌خرید». (همان: ۱۷۲)

«به حدی امیدوارانه و باانگیزه صحبت کرد که همهٔ ما برای لحظه‌ای از همه‌چیز و همه‌کس حتی همان دشمنانی که تا همین چند ساعت پیش این کوچه و خیابان را محاصره کرده بودند فارغ شدیم». (حسام، ۱۴۰۱: ۲۹)

«هرکس حتی یک‌بار حسین را دیده بود او را پدر، برادر یا رفیق خودش می‌دانست». (همان: ۳۰۰)

۳-۳-۱-۲. به‌کارگیری قسم و سوگندواژه

سوگندواژه در گفتار زنان برجستگی بیشتری دارد و اغلب به دلیل عجز، اعتمادبه‌نفس پایین آنان و بالا بردن اعتبار سخنانشان از آن بهره می‌برند (عاصی و رون، ۱۴۰۲: ۷۱). به بیان دیگر، به‌کارگیری سوگندواژه‌ها در میانهٔ کلام و نوشتار گاه به‌گونه‌ای است که با استعمال آن گویی مهر تأییدی بر گفتار خود می‌زنند و موجبات اطمینان خاطر خود و مخاطب را فراهم می‌کنند. هر دو راویِ زن معتمد، در نقل این خاطرات از همسرانشان، غالباً در لحظات احساسی و عاطفی، از سوگندواژه‌ها در کلامشان بهره برده‌اند:

«مدام به حمید می‌گفتم: «تو رو به خدا مواظب باش. به تو چیزی بشه من جون دادما». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۶۴)

«به خدا می‌گفتم: «خدایا تو رو به حق پنج تن، این همکار حمید بچه داره، ان‌شاءالله سالم برگرده». (همان: ۲۲۲)

«گفتم: «حمید تو رو خدا. تو رو به حضرت زهرا. از در بیا تو. بگو که همه چی دروغه. بگو که دوباره برمی‌گردی». (همان: ۲۶۸)

زهرا کلافه شد و گوشی را برداشت و به حسین زنگ زد و گفت: «بابا تو رو خدا کاری کن تصویر من تو بخش‌های دیگه خبری پخش نشه». (حسام، ۱۴۰۲: ۱۴۶)

«چند متر شنا کرد تا او را بگیرد. مردم و زنده شدم. با التماس و گریه فریاد می‌زدم: «تو رو خدا نذار بچه‌م بمیره». (همان: ۲۰۸)

«همهمه و سروصدا جای ذکر و دعا را گرفته بود اما من بی‌خیال به محل درگیری نگاه می‌کردم که زهرا با نگرانی و التماس گفت: «مامان تو رو خدا، بیا پایین بشین». (همان: ۲۷۵)

۳-۳-۱-۳. قیود تشدیدنما

قیود تشدیدنما همچون خیلی، زیاد، بسیار، به‌شدت و... بر تأکید و اهمیت سخن و صحّت آن می‌افزایند؛ سخنان زنان، با بهره‌گیری از این قیود، گاه جنبهٔ مبالغه‌آمیز پیدا می‌کند اما به‌نظر می‌رسد لیکاف معتقد است زنان، به‌دلیل اثبات حقانیت سخنان خود، بیش از مردان از تشدیدنماها استفاده می‌کنند. (Lakeoff.۱۹۹۰:۱۹۱)

«دختری آرام و ساکت، به‌شدّت درس‌خوان و منظّم که از تابستان فکر و ذکرش کنکور شده بود». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۵)

«یک پسربچهٔ کچلِ فوق‌العاده شلوغ و بی‌نهایت مهربان که از بچگی هوای مرا داشت». (همان: ۲۷)

«هیچ‌وقت کم نمی‌آورد. یک‌جوری اوضاع را با حرف‌ها و رفتارش جمع‌وجور می‌کرد». (همان: ۷۳)

«چون می‌دانستم که حمید به‌هیچ‌وجه از خیر این پیراهن نمی‌گذرد». (همان: ۱۷٦)

«به دخترها نگاه کردم... شرایط امن ایران بوده که باعث می‌شده هیچ‌گاه ترس را در چهرهٔ آن‌ها نبینم؛ اما باز هم مثل همیشه واهمه‌ای در وجودشان نبود». (حسام، ۱٤۰۱: ۳٤)

«آقا صدایش می‌کردیم. یک آقای مهربان که هیچ‌وقت دست خالی از سفر نمی‌آمد». (همان: ۱۵۸)

«امی پشت فرمان بود. زهرا و سارا هم دمق و کم‌حرف، چپ و راست من نشسته بودند و شاید که نه حتماً به حرف‌های روز آخر بابایشان فکر می‌کردند». (همان: ۲۹۳)

۳-۳-۱-٤. بیان واژه‌ها و تعابیر زنانه و عاطفی

واژه‌های عاطفی در سخنان زنان پررنگ‌تر است. آنان از مشخصه‌های زبانی متفاوتی نسبت به مردان در بروز عواطف و احساسات خود بهره می‌برند. درواقع «زنان به دلیل دارا بودن امتیازات خاص بیولوژیکی و تجارب زنانه مانند عاطفه، احساس، همدلی و همدمی بیشتر نسبت به مردان معنایی مجزا از این احساسات زنانه را به خواننده القا می‌کنند که ادبیات مردانه اغلب قادر به بیان و توصیف آن نخواهد بود» (سراج، ۱۳۹٤: ۱٤). برخی تعابیر هم در زبان وجود دارد اساساً زنانه است و مردان غالباً از استعمال آن خودداری می‌کنند یا در موارد بسیار محدودی آن را به‌کار می‌برند:

«طفلک با اینکه حس کردم این پیشنهادم به برجکش خورده ولی نظرم را پذیرفت و زود تاکسی گرفت». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ٤٤)

«با وجود آرامش و اطمینانی که از انتخاب حمید داشتم، ولی باز هم احساس می‌کردم در دلم رخت می‌شورند». (همان: ۵۲)

«با دیدن مارمولکی کنار دیوار آشپزخانه نصفه‌جان شدم. سریع پریدم روی مبل». (همان: ۱۳۱)

«دلم هری ریخت. لحن صحبت‌هایش نه جدی بود، نه شوخی... نمی‌دانستم جوابش را چه بدهم». (همان: ۱۸۸)

«دلم از درد ریش‌ریش شده بود امّا چکاری از دستمان برمی‌آمد؟... ابوحاتم گذرنامه‌هایمان را به مأموران لبنانی داد». (حسام، ۱٤۰۱: ٤٦)

«می‌گفت: «شمع و گل و پروانه و بلبل همه جمع‌اند» اسم پروانه را که می‌آورد، حظ می‌کردم و دلم غنج می‌رفت». (همان: ۸۳)

«وقتی مهدی به دنیا آمد... تنها ایران بود که مثل پروانه دورم می‌چرخید. دلم داشت از غصه می‌ترکید». (همان: ۱٦۳)

۳-۳-۱-۵. بهره‌گیری از قیود تردیدنما

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

عبارات تعلّلی بیانگر نوعی عدم اعتماد و اطمینان است که این احساس را در مخاطب نیز ایجاد می‌کند. وجود آن نوشتار زنان را برخلاف نوشته‌های مردان به‌دور از اقتدار و کاملاً لطیف و ظریف می‌کند. به باور زبانشناسانی همچون لیکاف، زنان برخلاف مردان کمتر از جملاتی با قطعیت بالا استفاده می‌کنند و اغلب در خلال جملاتشان قیودی مانند شاید، انگار، احتمالاً و گویا به چشم می‌خورد. البته شاید این خصیصهٔ زبانی زنان به این دلیل است که بیمِ آن دارند که اگر قاطعانه سخن بگویند بیشتر مردانه به‌نظر بیاید (لیکاف، ۱٤۰۰: ۱۳۳):

«بیشتر او صحبت می‌کرد و من شنونده بودم... انگار خودش هم متوجه سکوتم شده باشد پرسید: «شما سؤالی نداری؟»» (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۳۱)

«پیش خودم می‌گفتم: «احتمالاً از دوست داشتن زیاد است که حمید را این شکلی می‌بینم». (همان: ۱٤٤)

«می‌خواستم تلاش‌های آخر خودم را بکنم که به خودم بقبولانم حمید هنوز نفس می‌کشد ولی انگار کسی صدای من را نمی‌شنید». (همان: ۲۷۸)

«ابوحاتم به‌گمانم نمی‌خواست دیگر سؤالاتم در مورد حرم و اوضاع‌واحوال آن ادامه پیدا کند». (حسام، ۱٤۰۱: ۲۰)

«هر سه‌مان از نگاه عجیبش فهمیدیم روی صحبتش کاملاً با ماست و دلش می‌خواهد با جان و دل به صحبتش گوش بدهیم، احتمالاً برای همین هم صبر کرد تا من از او بخواهم تا آن راه را به ما نشان بدهد». (همان: ٤٤)

«عکس‌العمل وهب هم مثل فاطمه، عادی بود. شاید زنگ زدنِ آن وقت صبح، برایش غیرمنتظره بود». (همان: ۲۸۰)

۳-۳-۱-۵. توصیف دقیق طیف رنگ

برخلاف مردان که کلی‌نگرند، از خصوصیات بارز زنان جزئی‌نگری است که این جزئی‌نگری زنان، اغلب قابلیت تعمیم دادن درزمینه‌های متنوع را نیز دارد. اشاره به طیف رنگ‌ها خصیصهٔ نوشتار زنان و بازتاب‌دهندهٔ جنسیت و هویت زنان در هنگام روایت خاطره است (جعفری و همکاران، ۱٤۰۰: ۷۲). آنان این‌گونه به توصیف دقیق‌ترِ آن چیزی که در نظر دارند، می‌پردازند:

«نگاهشان که می‌کردم بوی خدا می‌دادند. عطر باران، بوی خاک و عطر تند باروت با لباس‌های سبزِ پاسداری که من را به عرش می‌رساند». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۱)

روسری گل‌دار قواره‌ای کرم‌رنگم را لبنانی سر کردم». (همان: ۳٦)

«محضر زیبایی بود با پرده‌های کرم‌قهوه‌ای که دو طرف عروس و داماد صندلی چیده شده بود و بالای سر سفرهٔ عقد هم حجله‌ای با پارچه‌های نباتی‌رنگ درست شده بود». (همان: ۷٤)

«لباسش را داخل ایران عوض کرده بود و لباس سبزِ سپاه را پوشیده بود». (حسام، ۱٤۰۱: ۱۹٦)

«هوا داشت سرد می‌شد و برگ‌های زرد و نارنجی درختان می‌ریخت که یک مورد مشکوک دیگری سر راهمان سبز شد». (همان: ۲۱۱)

«هرچقدر رنگ من سفید و شاید زرد بود، صورت حسین از شوق و شعف سرخ و برافروخته بود». (همان: ۲۱۱)

۳-۳-۲. لایهٔ نحوی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

عده‌ای معتقدند الگوی جملات و نحو کلام زنان با مردان متفاوت است و در مقابل گروهی دیگر از زبان‌شناسان این باور را نقض کرده و باور دارند که تفاوت در لایهٔ نحوی، تنها در میزان کاربرد برخی الگوهای جملات در بین زنان است ولا غیر. (فتوحی، ۱۳۹۰: ٤٠٦)

۳-۳-۲-۱. به‌کارگیری جملات معترضه و دعایی

زنان برای اقناع و تأکیدبخشی مکنونات قلبی خود بیش از مردان سخنان خود را با جملات معترضه دعایی که بار عاطفی دارند همراه می‌سازند و وجه کلامشان، اغلب تمنایی و دعایی است (فتوحی، ۱۳۹۰: ٤٠٤):

«تنها دلیلی که می‌توانست مانع این وصلت بشود جواب آزمایش ژنتیک بود که آن هم شکر خدا به خیر گذشت». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ٤٠)

چند قدم که رفته بود تازه یادش افتاد من هم هستم. کمی ناراحت شدم. به خنده چند تا تیکه انداختم و حسابی از خجالتش درآمدم. ماشاءالله حمید آقا! به‌به! ببین ما با کی داریم می‌ریم سیزده به در!». (همان: ۱۱۲)

«گفتم: «حمید جان! خدا خیرت بده. با این وضعیت کلاس و دانشگاه مونده بودم بااین‌همه گردو چکار کنم». (همان:۱۳۱)

«حاج خانوم هم خنده‌ای کرد و گفت: «الهی همیشه لبتون خندون باشه مامان!». (همان: ١٦٧)

«دستم را روی سرم گذاشتم و گفتم: «یا فاطمهٔ زهرا. کجاست؟ حالش چطوره؟» (همان:٢٦٦)

«عمه قربان صدقه‌ام داشت می‌رفت، دست‌هایش را، به علامت شکر، بالا برد و گفت: «الحمدلله به‌خیر گذشت». (حسام، ۱٤۰۱: ۸۹)

«اشک شوق توی چشمانم جمع شد. ناخودآگاه یاد بچهٔ اولم زینب افتادم. گفتم: «خدایا خودت نگهدارِ هاجر باش». (همان:١٧٤)

«عمه از عمق جانش فریاد زد: «یا ابالفضل» و قلب من تندتر زد.» (همان: ۱۸۲)

گفتم: «هر جا میری، زیر سایهٔ امام زمان باشی». (همان: ۲۱۳)

۳-۳-۲-۲. کاربرد جملات ساده، کوتاه و مقطّع

زنان به جملات کوتاه و ساده گرایش بیشتری دارند و مردان اغلب برخلاف زنان برای صحبت از جملات بلند و پیچیده بهره می‌جویند. درواقع، زنان به‌طورکلی از جملات کوتاه‌تر در سخنان خود بهره می‌برند (Mills,۲۰۰۵:۳۲)از برجسته‌ترین خصیصه‌ها که تکرار آن در هر دو اثر به‌وضوح آشکار است، کوتاه و ساده بودن جملات در بیان خاطرات است:

«همان‌جا روی صندلی گوشی را از کیفم بیرون آوردم و روشن کردم. دوست داشتم حال حمید را جویا شوم. اولین پیامی بود که به حمید می‌دادم». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ٦٢)

«ساعت هشت شب سفره را انداختم. وسط سفره یک شاخه‌گل گذاشتم. پلو را کشیدم و فسنجان را داخل ظرف ریختم». (همان:۱۲۵-۱۲٦)

«دستم را به دیوار گرفتم و از پله‌ها بالا رفتم. عمه شیون می‌کرد. بغلش کردم. عمه بوی حمیدم را می‌داد. بابا هم آمد». (همان:۲۷۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

«زهرا و سارا پتوها را از رویشان کنار زدند و به صدای گربه‌ها گوش تیز کردند. خندیدند. پلکشان گرم شد و دوباره خوابیدند». (حسام، ۱٤۰۱: ۳۵)

«عمه... آش بار گذاشت و با میهمان‌ها سرگرم شد. یادم آمد که کشک نداریم. وهب را پیش عمه گذاشتم. جوری که میهمان‌ها متوجه نشوند، از خانه بیرون زدم». (همان: ۱٤۲)

«بریده‌بریده گفتم: «زخم زبون‌ها می‌شنوم که جگرم رو می‌سوزونه. میگن همهٔ امکانات مملکت مال پاسدارها شده و غرق رفاهن». (همان: ۱٤۸)

«حسین جلسهٔ مهمی با فرماندهٔ کل سپاه داشت. باید می‌رفت ولی دلش پیش مادرش بود. به اصرار ما رفت و زود برگشت». (همان: ۲۳۱)

۳-۳-۲-۳. گرایش به جمله‌های پرسشی

زنان در نوشتار و گفتار خود بیش از مردان از جملات پرسشی استفاده می‌کنند و درواقع برای پاسخ پرسشی که در ذهن می‌پرورانند سؤال می‌کنند. شاید زنان، به‌سبب قدمت دیرینهٔ فرهنگ مردسالار در جامعه و داشتن روحیهٔ صلح‌طلبی، نمی‌تواند مانند مردان کاملاً صریح، مقتدر و اخباری سخن بگویند. احتمالاً این ویژگی برگرفته از دل‌مشغولی‌ها و وسوسه‌های زنان است. (نیکوبخت و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۳٦):

«گفتم: «حمید این‌همه هندونه می‌خوایم چیکار؟ رفتی سر جالیز هر چی تونستی بار زدی؟». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱٦۰)

«اصلاً هم اهل چک‌وچانه زدن نبود. پرسیدم: «چرا چونه نمی‌زنی؟ شاید فروشنده یکم تخفیف بده». (همان: ۲۰۱)

«حمید! کجا می‌خوای بری؟ نمی‌شه که نری؟ حمید منم با خودت ببر». (همان: ۲٤۸)

«شما چرا این‌جوری شدی؟ یاد روزهای جنگ خودمون افتادم، چقدر موهات بلند شده یعنی اینجا هم فرصت رفتن به سلمانی ندارید؟». (حسام، ۱٤۰۱: ۱۹)

«پرسیدم: «چرا اینجا؟ بچه‌ها کجا حموم برن؟ لباساشونو با چی بشورم؟». (همان:۱۹۲)

«با گلایه گفتم: «همسایه زنگ می‌زنه تبریک می‌گه که همسرت فرمانده قرارگاه شده، اون وقت شما اینو از من پنهون می‌کنی؟». (همان: ۲۰٤)

۳-۳-۳. توصیف و اشاره به جزئیات

راوی زن، با توصیف بیشتر جزئیات، درک بهتری را به مخاطب عرضه می‌دارد و از درک بهتر او اطمینان حاصل می‌کند:

«خانهٔ دلنشین و زیبایی در طبقهٔ همکف که خیلی نُقلی و جمع‌وجور بود. صاحب‌خانه هم طبقهٔ بالا زندگی می‌کرد. در که باز می‌شد یک پذیرایی بیست‌متری، اتاق خواب کوچک هجده‌متری که با چارچوب‌های مشبّک چوبی از پذیرایی جدا می‌شد. آشپزخانهٔ دوازده متری که با حیاط کوچک و جمع‌وجور که در ورودیش از پذیرایی باز می‌شد. دستشویی طبقهٔ ما هم داخل حیاط بود». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۱٤)

«اکثر خانه‌ها یک یا دوطبقه بودند. خانه‌های قدیمی که اگر وسط ظهر در کوچه راه می‌رفتی از اکثرشان بوی ناب غذای اصیل ایرانی از قرمه‌سبزی گرفته تا آبگوشت تا هفت خانه آن‌طرف‌تر می‌پیچید؛ بویی که هوش از سر آدم می‌برد». (همان: ۱۲٤)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«به در ورودی معراج که رسیدیم عطر اسپند و گلاب همه‌جا را گرفته بود. چقدر برای حمید اسپند دود کرده بودم. تا هر جا می‌رود سالم برگردد. معراج‌الشهدا بیست‌تا پله بیشتر نداشت تا به بالا برسم یک ساعت طول کشید. چند بار زمین خوردم». (همان: ۲۷۲)

«بوی مفرّحی به مشامم رسید، دقیق که شدم بوی گلاب بود، گلابی که دخترها روی انار ریخته بودند تا حال پدر را جا بیاورد، شکر خدا توی این اوضاع قاراش‌میش هم حس دخترانگی‌شان را به‌خوبی حفظ کرده بودند و یادشان مانده بود که ظاهر کارهایی هم که می‌کنند باید شیک و دلربا باشد!». (حسام، ۱٤۰۱: ۳۱-۳۲)

«صبح راه افتادیم... سبزه‌ها تا زانو بالا آمده بودند و باد آن‌ها را روی هم می‌خواباند. نه از سرما خبری بود و نه از برف و یخ. ساعتی پیش، نمِ بارانی روی دشت نشسته بود و به فرش سبز طبیعت، طراوت بهارانه داده بود». (همان: ۱٦۳)

«از جلوی در تا داخل محوطهٔ بیمارستان از ازدحام مجروحین بمباران پر بود. صدای نالهٔ مجروحین و صدای گریهٔ مردم، دلم را می‌سوزاند. عده‌ای بیمارستان را گذاشته بودند روی سرشان از بس که دادوهوار می‌کردند. کف راهروها، پهلوبه‌پهلوی هم مجروح، سِرُم به دست، خوابیده بود. اتاق‌ها پر بودند». (همان: ۱۸۲)

۳-۳-٤. حدیث نفس

واگویه‌های ذهنی یا حدیث نفس نوعی گفت‌وگوی درونی است که مخاطبِ آن تنها خود فرد است. حدیث نفس بیان‌کنندهٔ سیر در عوالم رؤیایی و شخصی فرد است که اغلب با کشمکش‌های درونی را بازگو می‌کند یا حرف‌های سربه‌مهر را. (زارع‌کهن و دانشگر، ۱٤۰۱: ٤۸):

«ته دلم گفتم: «خب فرزانه! تو که همین مدلی دوست داری». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۲۹)

«پیش خودم فکر می‌کردم نکند حمید به‌خاطر اصرار خانواده و یا چون از بچگی این حرف‌ها بوده، به خواستگاری من آمده است؟». (همان: ۳۲)

«ته دلم با خودم می‌گفتم: «که این چه کاری بود؟ عقد را می‌گذاشتیم بعد از مأموریت که مجبور نباشیم این‌همه وقت دوری را تحمل کنیم». (همان: ٦۲)

«دوباره غرق در افکار خودم شدم: چقدر اینجا همه‌چیزش شبیه ایران دوران دفاع مقدس است». (حسام،۱٤۰۱ :۳۳)

«با خودم گفتم: «رازداری و پنهان‌کاری هم اندازه‌ای دارد. چرا باید بعد از یک ماه، خبر مسئولیت گرفتن همسرم را از زبان خانم همسایه بشنوم؟». (همان:۲۰۳)

«با خودم گفتم: «زینب جان کمکم کن. دستم را بگیر. توانم بده». (همان: ۲۹٦)

۳-۳-۵. لایهٔ بلاغی

زنان در خلال جملات سادهٔ خود، گاه برای زیبایی کلامشان، از صناعات ادبی مانند تشبیه، استعاره، اغراق، تمثیل و ضرب‌المثل و به‌ویژه عبارات کنایی بهره می‌برند که چگونگی بهره‌گیری از این صناعات تفاوت سبکی گفتار یا نوشتار زنانه را برجسته می‌سازد. ظاهراً سخن زنان کنایی‌تر از مردان است و اغراق و مبالغه نیز به‌وفور در خلال جملاتشان به‌چشم می‌خورد. (فتوحی، ۱۳۹۰: ٤۰۸) احتمالاً اغراق‌آمیزتر بودن کلام زنان به این دلیل است که می‌خواهند میزان باورپذیری سخن‌شان را بالا ببرند:

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«چندین بار پیامک را نوشتم و پاک کردم. مثل کسی شده بودم که اولین بار است با موبایل می‌خواهد کار کند. انگشتم روی کیبورد گوشی گیج می‌خورد». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ٦۲)

«تا گفتم آقامون زنگ زد. گفتم: «حلال‌زاده به داییش می‌ره. تا گفتم آقامون زنگ زد». (همان: ١٦٥)

«این‌ها آخرین چیزهایی بود که دست حمید به آن‌ها خورده بود. حالا من چون یعقوبی که یوسفش را گم کرده باشد با سر انگشتانی لرزان و دلی پر از غم آن‌ها را بو می‌کردم و به چشم می‌کشیدم». (همان: ۲۸۱)

«چشمانش را که بدون اغراق مانند دو عقیق آبدار بودند و حالا از برق شادی می‌درخشیدند، به سارا دوخت». (حسام، ۱٤۰۱: ۲۹)

گنبد زخمی، از پشت پرده‌های اشک، نور به چشمانم می‌پاشید و مثل کهربا مرا به سمت حرم می‌کشید». (همان: ۳۹)

«مادرم نگفته فهمید که دسته‌گل را من به آب داده‌ام ولی به رویم نزد». (همان: ۱۰۱)

«گردبادی عظیم و چرخان تنوره می‌کشید و مثل هیولا همه چیز را در خود می‌بلعید». (همان: ۲۹٤)

۳-۳-٦. لایهٔ محتوایی (درونمایه‌ها و مضامین نوشتار زنانه)

خصیصه‌های زنانه‌نویسی در سطح محتوا نیز برجسته است و نوشتار زنانه را از نوشتار مردان متمایز می‌کند. در نوشتار نویسندگان زن، نگرش شخصی و ذهنیت او، ارزش‌ها، احساسات و پیش‌داوری‌های زمانهٔ نویسنده، خودآگاه یا ناخودآگاه بازتاب داده می‌شود. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳٤٥)

۳-۳-٦-۱. رجوع به گذشته و مرور خاطرات

پرش ذهنی زنان به گذشته و یاد کردن خاطرات خوب و بد آن دوران از مؤلفه‌های محتوایی در نوشتار زنانه است. «در رمان‌های زنان نوستالژی و غم غربت از مضامین رایج است و بازگشت به گذشته به‌صورت مختلف از موضوع موردعلاقهٔ ایشان است» (حسینی، ۱۳۸۱: ۲۸). این حجم یادآوری و توصیف دقیق گذشته به سبب تفاوت ذهن زنان و توانمندی بیشتر آنان در به یاد داشتن جزئیات نیز هست:

«اولین باری که موضوع خواستگاری مطرح شد سال هشتادوهفت بود. آن موقع دوم دبیرستان بودم. بعد از عروسی حسن آقا، برادر بزرگ‌تر حمید آقا، عمه به مادرم گفته بود: «زن داداش، الوعده وفا! خودت وقتی این‌ها بچه بودن گفتی حمید باید داماد من بشه». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۷)

«به حمید گفتم: «منو یاد دوران قدیم انداختی. چه روزا و شب‌های قشنگی با خواهرای تو جمع شدیم تا صبح می‌گفتیم و می‌خندیدیم و یه قل دو قل[1] بازی می‌کردیم. بعضی وقتا هم که ننه حال داشت برامون شعر می‌خوند یا قصه‌های قدیمی مثل امیرارسلان یا عزیز و نگار رو از حفظ می‌گفت». (همان: ۱٤۰)

۱. نوعی بازی قدیمی با چند سنگ کوچک که بیشتر در میان دختران متداول بود. به آن «ریگ‌بازی» هم می‌گفتند.

www.anjomanfarsi.ir

«سه تا خواهر بودیم؛ ایران، افسانه و پروانه با یک دنیا آرزوهای کودکانه. شب‌ها که ستاره‌ها چشمک‌زنان، توی آسمان پهن می‌شدند، عروسک‌هایمان را کف مهتابی، رها می‌کردیم و به‌زحمت از نردبان چوبی بالا می‌رفتیم. مامان رختخواب‌هایمان را شانه‌به‌شانهٔ هم می‌انداخت». (حسام، ۱٤۰۱: ۸۱)

«بهار همدان در فروردین ماه با یک نسیم خنک از سمت کوه الوند، همراه بود. سر صبح سردمان می‌شد. حسین با چوب‌های خشک، آتش درست می‌کرد و گرم می‌شدیم. عمه بادمجان و سیرماست درست می‌کرد و ما «یه قل دو قل» بازی می‌کردیم. حسین که در نبود پدرم، مرد خانه‌مان شده بود بیل برمی‌داشت و به «درهٔ یاسین» می‌رفت و «وَریان[1]» آب را به طرف باغمان باز می‌کرد». (همان: ۱۸۰)

«شنیدن این حرف برای لحظاتی خاطرات کودکی‌ام را در ذهنم زنده کرد. خاطرات شبی که از نردبان افتادم. خاطرهٔ روزی که روی دیوار خانهٔ دخترعمه منصور، راست‌راست راه می‌رفتم و یک‌مرتبه از آنجا افتادم پایین و دستم شکست و خاطرهٔ روزی که عقرب پایم را گزید». (همان: ۲۱۱)

۳-۳-٦-۲. دغدغهٔ زیست و ذکر دشواری‌های زندگی

زنان در کنار هر نقش و مسئولیتی، کانون خانوادهٔ خود محسوب می‌شوند و آسایش و آرامش خانواده را در رأس امور خود قرار می‌دهند. به‌طوری‌که حضورشان در خانه و خانواده، رنگ و نور بیشتری به زندگی و روند جریان آن می‌بخشد. در زندگی بار برخی مسائل مهم بر عهدهٔ زنان خانواده است. دغدغهٔ زیست، مصائب و سختی‌هایی است که شاید عامهٔ مردم در نگاه اول تاب‌وتوان جنس زن را برای تحمل آن اندک می‌دانند، درصورتی‌که زنِ خانه برای حفظ آرامش زندگی غالباً بردباری و صبوری پیشه می‌کند:

«از درودیوار مهمان می‌آمد. یک‌لحظه خانه خالی نمی‌شد. دوست، فامیل، همسایه، هیئت... تمام مدت برای خوش‌آمدگویی سرپا بودم. به‌حدی مهمان‌ها زیاد بودند که شب‌ها زودتر از حمید از خستگی می‌افتادم». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۲۰۸)

«بلد بودم باقلوای خانگی درست کنم از همان‌جا برای خرید وسایل مورد نیاز پخت باقلوا به عطاری رفتیم. دو روز تمام درگیر پختن باقلواها بودم. از بس با خمیر کار کرده بودم دست‌هایم درد می‌کرد». (همان: ۲۰۱)

«چهار ماهه شده بودم و نوزادم در شکمم می جنبید؛ اما مثل گذشته کار می‌کردم. مشکل آب آشامیدنی اصلی‌ترین دردسر آن روزهای من بود. هنوز با دلو از چاه آب می‌کشیدم. تا دلو به لب چاه برسد جانم بالا می‌آمد». (حسام، ۱٤۰۱: ۱۲۲)

«پولک‌های سفید برف چشم‌ها را می‌زد. وهب و مهدی سردشان بود. با وجود شال و کلاه و دستکش و چکمه، لپ‌هایشان از سرما سرخ شده بود. نیم ساعت بعد همان آفتاب کم‌رمق هم رفت. بچه‌ها می‌لرزیدند. اول مهدی به گریه افتاد و بعد وهب. تنها کسی که توی آن صف طولانی با دو تا بچه ایستاده بود من بودم». (همان: ۱٦۰)

«سعی کردم خودم را کنترل کنم و طوری که کلافگی و سردرگمی‌ام معلوم نشود، گفتم: «خدا پشت و پناهت.» و دیگر هیچ نگفتم که من و این چهارتا بچه را به کی می‌سپاری». (همان: ۲۱٤)

۳-۳-٦-۳. ذکر اعتقادات، باورها و نذر و نیازها

۱. جوی‌ها و مسیر فرعی آب که از شاخهٔ اصلی جدا می‌شوند.

ذکر باورهایی همچون ادای وظایف واجب در دین، توسل و توکل به خدا و ائمه در امور مختلف، آدابی همچون نذر و نیاز، حفظ حجاب و حرمت، جان‌فشانی برای حفظ خاک وطن و ارزش‌های آن و... در محتوای کتب خاطرات شهدا به‌وفور یافت می‌شود و رنگ‌وبوی دینی و اعتقادی به کلام راوی می‌بخشد. البته ازآنجاکه زنان بیشتر اهلِ نذرونیازهای مکرر هستند این مضمون در روایت همسران شهدا برجسته‌تر است:

«تصمیم گرفتم، به‌جای چهل روز روزه، چهل روز دعای توسّل بخوانم به این نیّت که از این وضعیت خارج بشوم، هرچه خیر است همان اتفاق بیفتند و آن‌کس که خدا دوست دارد نصیبم بشود». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۲۳)

«حمید خندید و گفت: «هزار تومن هم بیشتر گیر شما اومده» پول را نشمرده دور سر حمید چرخاندم و داخل صندوق صدقاتی که آنجا بود انداختم و گفتم: «نذر سلامتی آقای من!». (همان: ۷۷)

«با حمید نیت کردیم برای اینکه در مراسم عروسی‌مان هیچ گناهی نباشد، سه روز روزه بگیریم». (همان: ۱۱۹)

«گفتم: «توکلتون به خدا باشه من برای باز شدن گره این کار، صلوات نذر کردم. شمام یک کاری بکنید و از حضرت زینب بخواید که راهو باز کنه». (حسام، ۱٤۰۱: ۱۳)

«احساس می‌کردم این زیارت چه نیروی عجیبی به من داده است. منی که هنگام ورود به حرم نای راه رفتن معمولی، حتی حرف زدن را نداشتم، حالا جوری از حرم خارج می‌شدم که احساس می‌کردم هیچ غصه و مشکلی در عالم نخواهد بود که بتواند در من تأثیر بگذارد». (همان: ٤۱)

«مامان خیلی به دایی علاقه داشت. ما که کوچیک بودیم برایمان گفته بود: «دایی شما عزیزدردونهٔ خانواده بود و پدربزرگ و مادربزرگ تا ۷ سالگی موهای سرش رو کوتاه نکردن تا وقتی که به کربلا بردن و به وزن موهاش طلا دادن». (همان: ۱۰۹)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-۳-٦-٤. بیان پیوندهای عاطفی و خانوادگی

ذکر پیوند عاطفی عمیق در خانواده و در میان خویشاوندان و دوستان یکی از مضامین دلنشین و آموزندهٔ این کتب محسوب می‌شود که گاه به بیان صلهٔ رحم که یک باور دینی است، می‌پردازد:

«صبح روز عروسی که می‌خواستم به آرایشگاه بروم، پدر و مادرم خیلی گریه کردند». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۲۰)

«این علاقه را همهٔ اعضای خانواده به حمید نشان می‌دادند. پدرم که بالاتر از خواهرزاده و داماد بودن حمید را روی چشم‌هایش می‌گذاشت. مادرم هم کمتر از «حمیدجان» صدایش نمی‌زد. بیشتر اوقات می‌گفت: پسر خوشگلم». (همان :١٦٤)

«پس از ماه‌ها دوری، شوق و اشتیاق‌شان را برای دیدن پدر می‌فهمیدم حتی می‌توانستم حس کنم که حسین هم توی فرودگاه دمشق ایستاده و برای دیدن دخترانش لحظه‌شماری می‌کند. سعی کردم کمی آرام‌شان کنم». (حسام، ۱٤۰۱: ۱۳)

«دخترها جورابش را کندند و پاهایش را ماساژ دادند و گاهی از کف پا قلقلک. ظرف چند دقیقه، حسین ازاین‌رو به آن رو شد». (همان :۷۲)

«توجه حسین به بچه‌ها تنها به بازی و سرگرمی و پیگیری درس‌هایشان معطوف نمی‌شد. به هر بهانه‌ای برایشان کادو می‌خرید». (همان: ۲۱۲)

۳-۳-٦-٥. بیان آرزو، امید و انتظار زنانه

از خصیصه‌های برجستهٔ راویانِ زن این دو اثر سیر در رؤیا، آمال و امیدهاست؛ مثلاً داشتن یک زندگی ساده مملو از آرامش که به‌نوعی انتظار آن را تا لحظهٔ آخر در کنار همسران خود در دل می‌پرورانند. در میان این امیدهای شیرین شاهد بازتاب انتظارات و اضطراب‌های زنانه نیز هستیم:

«با خودم می‌گفتم: «اگر نتیجهٔ آزمایش خوب بود که من و حمید با هم عروسی می‌کنیم، سال‌های سال پیش هم با خوشی زندگی می‌کنیم و یه زندگی خوب می‌سازیم». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۳۷-۳۸)

تازه اول راه بودیم و من برای فردای زندگی‌مان تا کجاها رؤیا و آرزو داشتم. حتی حرفش یک‌جورهایی اذیتم می‌کرد. دوست داشتم سال‌های سال از وجود حمید و این عشق قشنگ لبریز باشم». (همان: ۵۷)

«این شوق حمید به بچه‌دار شدن من را خیلی امیدوار می‌کرد. حس می‌کردم زندگی ما شبیه یک نهال نوپاست که می‌خواهد شاخ و برگ بدهد و ما سال‌های سال کنار هم زندگی خواهیم کرد». (همان:۱۸٦)

«با بچه‌ها زیارت عاشورا خواندیم و مثل همیشه تا پاسی از شب، چشم‌انتظار حسین نشستیم امّا خبری از او نشد». (حسام، ۱٤۰۱: ٦٥)

«چند روز بعد سونوگرافی رفتم. آرزو داشتم توراهی‌ام دختر باشد تا اسمش را هاجر بگذارم. این آرزو را از وقتی که به حج رفتم و سعی صفا و مروه می‌کردم، داشتم». (همان: ۲۲۸)

آن‌قدر خبر خوشحال‌کننده‌ای بود که صبر برای رسیدنش هم لذت داشت. من و حسین هرکدام جداگانه به حج رفته بودیم و حج خانوادگی، آرزوی شب‌های قدرم از خدا بود». (همان: ۲٥٤)

۳-۳-٦-٦. ذکر باورهای عامیانه و خرافی

در روایت زنانهٔ این دو خاطره‌نوشت اشاره به خرافات و باورهای عامیانه نیز دیده می‌شود. ظاهراً این‌گونه باورها در میان زنان بیش از مردان رواج دارد:

«حلقهٔ من را گرفته بودند و دست‌به‌دست می‌کردند. مجردها هم آن را انگشت خودشان می‌انداختند و با خنده می‌گفتند: «دست راست فرزانه روی سر ما»». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ٦۱)

«قبل از اینکه مهمان‌ها بیایند، روسری مشکی سر کرده بودم. مادرم تا روسری مرا دید، گفت: «شوهرت راه دور رفته خوب نیست روسری سیاه سر کنی. برو عوض کن». (همان: ۲٦۱)

«صبح که بیدار شدم خوابم را برای مادرم تعریف کردم. گفت: «شاید بارداری! بچه هم دختره که خواب طلا دیدی. از این تعابیری که معمولاً خانم‌ها دارند». (همان: ۲٦۳)

«چه چیزا میگی خانم عروس! اصلاً عقد دخترعمه پسردایی توی آسمان‌ها بسته شده. کله‌قند و حلقه هم که ما آوردیم، برای نشون بوده وگرنه خدا گِل پروانه و حسین رو برای هم سرشته». (حسام،۱٤۰۱: ۸٤)

عمه... گفت: «برای دفع همه چشم‌زخم‌ها و بلاها، باید یه گوسفند قربونی کنی و گوشتش رو بدی به فقیر، بیچاره‌ها! حکماً عروسمو چشم زدن». (همان: ۸۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ دی‌ماه - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«عمه گوهر... می‌گفت: «از غول بیابونی و آل خاتون[1] نمی‌ترسه. مار که یه حیوون بی‌آزاره». (همان: ۹۶)

«گفت: «پروانه جان مژه‌هات کنار هم جفت شده. تو می‌خوای مادر بشی و من صاحب نوه». (همان: ۱۲۱)

۳-۳-۶-۷. عشق

ازآنجاکه زنان نمود و بروز عاطفی بیشتری دارند پس بر ابراز و شنیدن عشق و محبت و بنای زندگی توأم با عشق اصرار بیشتری دارند؛ حال آن که مردان به‌سبب حفظ وجهۀ اجتماعی و اقتدار مردانۀ خود اغلب در روایتشان کمتر از زنان بر این مضمون تأکید دارند:

«دلم می‌خواست ساعت‌ها زیر همین آفتاب به صورت حمید نگاه کنم و مثل همیشه حیای این چشم‌ها مرا زمین‌گیر کند». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۶۲-۱۶۳)

«به یاد زندگی‌نامه و خاطراتی که از شهدا خوانده بودم افتادم. بعضی‌هاشان برای چنین موقعیت‌هایی با همسرشان رمز می‌گذاشتند. به حمید گفتم: «پشت گوشی به‌جای دوستت دارم بگو یادت باشه! من منظورت رو می‌فهمم. از پیشنهادم خوشش آمد. پله‌ها را که پایین می‌رفت برایم دست تکان داد و بلند گفت: «یادت باشه! یادت باشه!». (همان: ۲۵۱)

«بعد از آن آرامش رؤیاگونه، حالا هیجان دیدار حسین وجودم را فراگرفته بود. هیجانی که باعث می‌شد همۀ کارها را باعجله دنبال کنم. دلتنگ دیدارش بودم». (حسام،۱۴۰۱: ۱۴)

«هر بار که تلفن همراهم زنگ می‌خورد بی‌درنگ، چشم می‌دوختم به صفحۀ نمایشگر گوشی‌ام تا بلکه اسم «بابا حسین» روی آن نقش بسته باشد. بابا حسین را از زبان بچه‌ها روی گوشی ذخیره کرده بودم اما با تمام وجود احساس می‌کردم که او نه‌فقط بابای بچه‌هایم که پدر و تکیه‌گاه خودم هم هست». (همان: ۲۶۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-۳-۶-۸. توصیف احوال درونی

به نظر می‌رسد زنان به دلیل این‌که نقش اساسی در حفظ کانون خانواده دارند برای بنا نهادن رابطۀ عاطفی عمیق‌تر و سالم‌تر، شناخت دقیق‌تری از احوالات درونی اطرافیانشان دارند و می‌توانند آن را توصیف کنند:

«تنها جایی که دوست نداشت شانه‌به‌شانه کنارش راه بروم مزار شهدا بود». (ملاحسنی، ۱۴۰۱: ۸۳)

«از غیبت کردن خیلی بدش می‌آمد و متنفر بود. به کوچک‌ترین حرفی که بوی غیبت داشت واکنش نشان می‌داد. سریع بحث را عوض می‌کرد. دوست نداشت در مورد کسی حرف بزنیم که الآن در جمع ما نبود». (همان: ۱۹۲)

«در مسیر برگشت از سنبل‌آباد بودیم که خاله نسرین تماس گرفت و ما را برای شام دعوت کرد. چون می‌دانستم حمید در جمع‌های فامیلی عموماً سربه‌زیر و ساکت است و خیلی کم حرف می‌زند به خاله گفتم: «خاله جون راضی به‌زحمت نبودیم ولی اگر امکانش هست پدر و مادر منو هم دعوت کنید. چون شوهرخاله که ساکته، شوهر منم که کم‌حرف، حداقل بابای من این وسط میانۀ میدون رو بگیره و صحبت کنه». (همان: ۲۰۴)

۱. قُدما در یک پندار غلط، معتقد بودند که این دو موجود خیالی به ویژه غول بیابانی در بیابان به سراغ انسان می‌آید. آل‌خاتون هم موجودی شبیه غول بیابانی بوده که تصور می‌کردند سراغ زن زائو می‌آید و جان او را می‌گیرد.

«دور سفره که نشستیم انگار حسین هم غصه‌ای توی سینه‌اش داشت و علی‌رغم آنکه سعی می‌کرد خودش را خوشحال جلوه بدهد اما دستش به غذا نمی‌رفت». (حسام، ۱٤۰۱: ۳۱)

«دفعهٔ دیگر که به خانه آمد از حالاتش می‌فهمیدم که اتفاقی افتاده اما سعی می‌کرد همه چیز را حتی به من نگوید و سروته ماجرا را با شوخی به هم بدوزد. گفتم: «حسین تو چشمات می‌خونم که اتفاقی افتاده». (همان: ۲۲٤)

۳-۳-٦-۹. توجه به آداب‌ورسوم

اشاره به رعایت کردن و پرداختن به آداب‌ورسوم ازجمله مضامینی است که زنان در روایات خود به آن توجه کرده‌اند و از ذکر آن غافل نشده‌اند:

«محو این لحظات شیرین، گل را چیدم و گلاب را آوردم. وقتی عاقد برای بار سوم من را خطاب قرار داد و پرسید: «عروس خانم، وکیلم؟» به پدر و مادرم نگاه کردم و بعد از گفتن بسم‌الله به‌آرامی گفتم: «با اجازهٔ پدر و مادرم و بزرگ‌ترها، بله». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ٥٥)

«شام را که خوردیم، بساط شب چله را پهن کردیم و هندوانه را گذاشتیم وسط. آبجی فاطمه رفته بود توی نخ فال گرفتن». (همان:۹۱)

«از در که بیرون آمدیم پشت سر ما آب ریختند. کاری که من در طول این چند سال هر روز صبح موقع رفتن حمید انجام می‌دادم... تا سالم برگردد». (همان: ۲٤٦)

«صحنه‌ای دیدنی بود. اُسَرا حمام رفته بودند و لباس نو پوشیده بودند. چند گوسفند جلوی پایشان قربانی شد. تعدادی از آن‌ها روی دست و پای حسین افتادند. حسین تک‌تکشان را بوسید و بدرقه کرد». (حسام، ۱٤۰۱: ۷۰)

«کم آوردم و کوتاه آمدم. ساکش را بستم و قرآن را بالای سرش گرفتم. تا آن روز او را مثل یک خانوادهٔ یک رزمنده، بدرقه نکرده بودم». (همان: ۱٥٤)

«حالا حسین، به من مثل یک دختربچهٔ بازیگوش نگاه نمی‌کرد. برایش نامحرم بودم. وقتی می‌خواست وارد خانه شود، پشت در چوبی می‌ایستاد. در دو تا کُلون داشت. یک کلون مردانه و یک کلون زنانه. کلون درِ مردانه را سه بار با فاصله می‌زد تا من و ایران سرمان را بپوشانیم». (همان: ۱۷۳)

۳-۳-٦-۱۰. خودسانسوری و ذکر شرم‌وحیا

به نظر می‌رسد، زنان به دلیل غلبهٔ بیشتر احساس و عاطفه، توان برخورد منطقیِ کمتری نسبت به مردان در مسائل و موقعیت‌هایی که احساس شرم و حیا می‌کنند، دارند و از سوی دیگر، زنان برای خود حد و حریم اخلاقی بیشتری قائل‌اند و اغلب احساسشان را سانسور می‌کنند:

«هنوز از شوک شنیدن این خبر بیرون نیامده بودم که پدرم وارد اتاقم شد و بی‌مقدمه پرسید: «فرزانه جان! تو قصد ازدواج داری؟» با خجالت سرم را پایین انداختم و با تته‌پته گفتم: «نه کی گفته؟». (ملاحسنی، ۱۳۹۷: ۱۷)

«به نظرم شما خیلی به هم میاین. آرزومه عروسی شما دو تا رو ببینم. ... از خجالت سرخ و سفید شدم». (همان:۲۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

پرسیدم: «آفتاب از کجا درآمده که این‌قدر زود آمدی؟» شیرین و دلنشین گفت: «آفتاب درآمده بود حالا می‌خواد بره. اومدم بدرقه‌اش کنم. خطابش به من بود. خوشم آمد ولی پیش دخترها خجالت کشیدم، زهرا و سارا هم ریز خندیدند». (حسام، ۱٤۰۱: ۷۸)

«اصلاً جواب خواهرت رو چطور می‌خوای بدی؟ می‌خوای بگی که برای پول، پروانه رو دادم به غریبه‌ها؟» پدر سکوت می‌کرد و من از این سکوت خوشحال می‌شدم. حیا می‌کردم که نظرم را بگویم فقط خواستگارها را بی‌محل رد می‌کردم و مامان خودش می‌فهمید که نظر من فقط حسین است». (همان: ۱۰۷)

٤. نتیجهٔ پژوهش

در این پژوهش، مؤلفه‌های روایت زنانهٔ همسرانِ دو شهید مدافع حرم و تأثیر جنگ بر روحیه و زندگیِ آنان، در دو خاطره‌نوشت، واکاوی شد. نتایج نشان می‌دهد زنان در توصیف جنگ، وقایع مرتبط با آن و عواقب خانمان‌سوز و دلخراش آن، به دلیل روحیات زنانه، دیدگاهی عاطفی توأم با دلواپسی و غم و اندوه دارند که در متن هردو کتاب مشهود است؛ آنان هرگز به ستایش جنگ یا حتی تمجید وجه حماسی آن نپرداخته‌اند. در خاطره‌نوشت یادت باشد درونمایه‌هایی همچون عشق به وطن، نقش اجتماعی زنان، احساسات و عواطفی همچون دلهره، ترس، احکام شرعی و دینی و... را مشاهده می‌کنیم. عاطفی احساسی بودن روایت راوی یادت باشه، به دلیل جوان بودن همسر شهید و شروع تازهٔ زندگی و شهادت شهید سیاهکالی تنها دو سال بعد از ازدواج، بسیار چشمگیرتر از خداحافظ سالار است.

شخصیت‌های راویِ زن در هر دو خاطره‌نگاشت، به‌طور برجسته‌ای در بیان خود، تشدیدکننده‌ها، تردیدنماها و واژگان مبهم را که از شاخص‌های نوشتار زنان به‌شمار می‌روند، به‌کار گرفته‌اند. تعابیر سرشار از احساس که در الگوی زبانی لیکاف به‌عنوان شاخصه نوشتار زنان بیان شده، در این دو اثر نمود برجسته‌ای دارد. واژگان و تعابیر به‌کاررفته دربارهٔ خصایص روحی و روانی زنان، اهمیت خانواده، دغدغهٔ زیست و کلمات مرتبط با حوزه‌های زنانه و تعابیر عاطفی رایج در کلام زنان همچون استفاده جملاتی که بیانگر عواطف و احساسات لحظه‌ای زنان است و عباراتی مانند طفلک/ طفلکی، دعا و جملات معترضه، در هر دو کتاب مشهود و چشمگیر بود. ذکر سوگندواژه‌ها و قسم به مقدّسات و شخصیت‌های مذهبیِ دینی در هر دو خاطره‌نگاشت که محصول گفتمانی مقدّس و مذهبی است، نمود یافته است.

برای توصیف احساسات و زیبایی‌ها، مکان‌ها و... ریزبینی و جزئی‌نگری زنانه کاملاً مشهود است که البته در خداحافظ سالار با توصیفات بیشتر، دقیق‌تر و ادبی‌تری نسبت به یادت باشد روبه‌رو هستیم. در سطح محتوایی، مضامین رایج در روایت زنانه همچون رجوع به گذشته، دغدغهٔ زیست، ذکر اعتقادات، باورها و نذر و نیازها، بیان پیوند عاطفیِ خانوادگی، ذکر آداب‌ورسوم رایج، خودسانسوری و ذکر شرم‌وحیا، بیان آرزو، امید و انتظار زنانه، ذکر باورهای قلبی، عامیانه و خرافی، عشق، شناخت و توصیف احوال درونی و درک متقابل و همدلی نیز در هردو اثر شواهد فراوانی داشت. مضامینی مثل رجوع به گذشته، دغدغهٔ زیست و دشواری‌های زندگی، خودسانسوری و شناخت و توصیف احوال درونی به‌دلیل تجربهٔ بیشتر و سن‌وسال بالاتر راوی خداحافظ سالار ـ پروانهٔ چراغ‌نوروزی ـ تکرار بیشتری دارند و در مقابل مضامینی مانند عشق و بیان آرزو و امید و انتظار زنانه در کلام راوی یادت باشد که دختری جوان است، بیشتر مشاهده می‌شود. درمجموع، این دو خاطره‌نوشت در سطح واژگانی، نحوی، بلاغی و محتوایی، به‌طور واضح، با مؤلفه‌هایی که لیکاف و میلز، برای کلام زنانه ذکر کرده‌اند، تطابق دارد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- برکت، بهزاد (۱۳۹۶). «زنانگی نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت»، ***زبان فارسی و گویش‌های ایرانی***، سال ۲، شمارهٔ ۱، صص ۲۳-۳۹.
- پاینده، حسین (۱۳۹۷). ***نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای***، تهران: سمت.
- جعفری، مژگان و همکاران (۱۴۰۰). «سیر کاربرد انگاره‌های زنانه در دو کتاب یکشنبهٔ آخر و دختر شینا با نگاهی به رویکرد زبانی سارا میلز» ***متن پژوهی ادبی***، دورهٔ ۲۵، شمارهٔ ۸۹، صص ۶۰-۸۵.
- حسام، حمید (۱۴۰۱). خداحافظ سالار، چ ۸۵، تهران: ۲۷ بعثت.
- حسینی، سیدحسن (۱۳۸۱). ***گزیدهٔ شعر جنگ و دفاع مقدس***. تهران: سورهٔ مهر.
- رامهرمزی، معصومه (۱۳۸۶). «گامی در راه علمی شدن خاطره‌نویسی دفاع مقدس» در ***مجموعه مقالات برگزیدهٔ اولین همایش علمی خاطره‌نویسی***، انتشارات: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.
- زارع‌کهن، معصومه و آذر دانشگر (۱۴۰۱). «ردپای رویکرد سارا میلز در رمان تصرف عدوانی اثر آندرشون و رمان ماه کامل می‌شود اثر وفی»، ***علمی-تخصصی زبان فارسی*** (شفای دل سابق)، سال ۵، شمارهٔ ۱۰، تابستان، صص ۳۹-۶۲.
- شاکری، احمد (۱۳۹۷). ***دربارهٔ مانایی و میرایی***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
- طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۸)، «زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟». ***زبان و ادب پارسی***، شمارهٔ ۴۲، صص ۸۷-۱۰۷.
- عاصی، اروی (۱۴۰۲)، «تحلیل سبک نوشتار زنانه در نثر مطبوعاتی زنان روزنامه‌نویس عهد مشروطه بررسی موردی: دانش و شکوفه»، ***زن در فرهنگ و هنر***، سال ۱۵، شمارهٔ ۱، صص ۶۱-۹۱.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). ***سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، چ ۲، تهران: سخن.
- کراچی، روح‌انگیز (۱۳۹۴). «چگونگی تأثیر جنسیت بر ادبیات»، ***زن در فرهنگ و هنر***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، صص ۲۲۳-۲۴۱.
- لیکاف، رابین (۱۴۰۰). ***زبان و جایگاه زن***، ترجمه مریم خدادادی و یاسر پوراسماعیل، تهران: نگاه.
- ملاحسنی، رسول (۱۳۹۷). ***یادت باشد***، چ ۱۴۲، تهران: شهید کاظمی.
- نوروزی، فرشید و محمد غفاری (۱۴۰۰). «نوشتار زنانه اِلن سیکسو، از توهّم تا واقعیت: آسیب‌شناسی دریافت نوشتار زنانه در برخی پژوهش‌های نظریِ فارسی»، ***نقد و نظریهٔ ادبی***، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲، صص ۲۶۳-۲۹۳.
- نیکوبخت، ناصر (۱۳۹۵). «خاطره‌نویسی در ادبیات انقلاب اسلامی» در ***درس‌نامهٔ ادبیات انقلاب اسلامی*** زیر نظر دکتر محمدرضا ترکی، تهران: سمت.
- نیکوبخت، ناصر و همکاران (۱۳۹۰)، «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد تحلیلی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی»، ***نقد ادبی***، س ۵، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۱۹-۱۵۲.
- Lakoff, R (۱۹۹۰). Language and women`s place. New york: Harper.
- Mills, S. (۲۰۰۵). Feminist stylistics. ۲ Edition Published. Taylor & Francis, E-library.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل نشانه‌های دوبارزادگی در زندگانی امام محمد غزالی براساس نظریهٔ ویلیام جیمز

میلاد صلاحی
دانش اموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دامشگاه شهید بهشتی
M_salahi@sbu.ac.ir

چکیده

ویلیام جیمز دین‌پژوه و روانشناس آمریکایی در کتاب «تنوع تجربهٔ دینی» طرحی نظام‌مند در باب انواع تجارب معنوی پیشنهاد می‌دهد. او دسته‌بندی جدیدی از دین‌داران ارائه می‌کند. بر این مبنا او در باب دو وضعیت ذهنی ـ روانی سخن می‌گوید و نام آن را افراد دارای ذهن سالم و روح‌های بیمار می‌نهد. در این بافتار کسانی که ذهنی سالم دارند شادکام و بی‌شک و شبهه و اندوه‌اند، جنبه‌های تیرهٔ عالم را نمی‌بینند و گویی یک‌بار زاده شده‌اند؛ اما کسانی که روحی رنجور دارند احساساتی چون افسوس، ترس، ناامیدی و... را در خود می‌یابند. ابهام در سرنوشت، شُرور عالم، درد و مشقت غایی هستی و... عواطفی‌ست که این افراد با آن‌ها دست‌به‌گریبان‌اند؛ اما جیمز از فرایندی صحبت می‌کند که برخی از آن‌ها از سر می‌گذرانند و روح مشتت‌شان تحول و ترقی می‌یابد. آن‌ها این تغییر را به‌مثابهٔ «تولدی دوباره» تلقی می‌کنند. این فرایند رهایی که امری روانشناختی‌ست در طرح جیمز «دوبارزادگی» نامیده می‌شود. می‌توان زیست ابوحامد غزالی را در پرتو نظریهٔ دوبارزادگی جیمز واکاوی کرد. کتاب المنقذ من الضلال، در کنار مجموعهٔ مکاتیب، اطلاعات معتبری دربارهٔ زندگی او به دست می‌دهد. براساس الگوی جیمز، زیست شخصی و روحی غزالی را می‌توان به پیش از دوبارزادگی و پس از آن تقسیم کرد. وی در المنقذ از احوالی که بر وی عارض می‌شد سخن می‌گوید. احساساتی چون ناامیدی، شک و ترس. این احساسات از وی فردی با خویشتن دوگانه ساخته بود؛ اما تجربه‌ای معنوی بر او عارض می‌شود و دوباره زاده می‌شود. این دوبارزادگی در جنبه‌های مختلف زیست او پیداست.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - اسفند ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: ویلیام جیمز، ابوحامد محمد غزالی، دوبارزادگی، روح بیمار و ذهن سالم.

۱. مقدمه

مفهوم دوبارزادگی و اهمیت تولد دوباره در متون دینی، اخلاقی و عرفانی با استعاره‌ها و انگاره‌های مختلف، به کرّات آمده است. بسیاری از نویسندگان صوفی مشرب با استناد به روایت منسوب به حضرت عیسی (ع) در باب این میلاد ثانویه، دقایقی را مطرح کرده‌اند که تأویلات و توضیحاتی مهم در بردارد. با آنکه این برداشت‌های صوفیانه و نوع تأویل و شرح آن می‌تواند به شناخت کلان‌تصویر عارف در باب سیر و سلوک عرفانی کمک شایانی کند، بررسی زوایای آن فرصتی بیشتر می‌طلبد؛ اما ویلیام جیمز روانپزشک و فیلسوف بزرگ آمریکایی در اثر معروف خود تنوع تجربهٔ دینی در باب مفاهیم یکبارزادگی و دوبارزدگی نظریه‌ای بدیع طرح می‌کند و از موقفی دیگر به یکبارزادگان و دوبارزادگان می‌نگرد. هرچند به نظر می‌رسد جیمز به‌عنوان یک دین‌شناس که بنابر

گفتهٔ خود، دین از علاقه‌مندی‌های بزرگ وی محسوب است، این استعاره را از بیان مشهور مسیح (ع) برداشت کرده اما آنچه واضح است، این است که نظریهٔ جیمز که کاملاً سویه‌ای روانشناختی دارد تعریفی دیگر از این مفاهیم به دست می‌دهد و یا دست‌کم بازتعریفی جدی از این واژگان است. وی برای دوبارزادگان ویژگی‌هایی را برمی‌شمارد که می‌توان ردپای آن را در زندگی بسیاری از دین‌داران و مؤمنان بزرگ در طول تاریخ مشاهده نمود. چنین می‌نماید که این نوع قرائت می‌تواند رهیافت متفاوتی برای فهم زوایای پنهان زیست‌جهان و روان برخی از عارفان و متفکران به دست دهد و از این راه شناخت مواضع آن‌ها را نیز تا حدی تسهیل کند. همچنین نشانه‌ای مناسب برای فهم تفاوت‌های فکری و فردی این بزرگان باشد. نگاه دوباره به جهان درونی بزرگان فرهنگ و تفکر ایرانی–اسلامی علاوه بر شناخت اوج و فرودهای شخصی آنان می‌تواند مراحل و عوامل بالندگی و افول این فرهنگ را نیز تصویر کند و ابوحامد غزالی یکی از این بزرگان است. از علامه قزوینی و عباس اقبال آشتیانی گرفته تا ایگناتس گلدزیهر[۱] و لویی ماسینیون[۲] با او و آثارش مصاحب و ملازم بودند. حتی آنانی که علیه او موضع‌گیری‌های گاه تندی کرده‌اند بر بزرگی او تأکید داشته‌اند. سید جلال‌الدین آشتیانی با آن‌که انتقاداتی شدید بر تهافت‌الفلاسفهٔ غزالی وارد می‌کند، می‌نویسد تا معارف و علوم اسلامی باقی باشد نام غزالی نیز باقی‌ست و ارزش خود را حفظ خواهد کرد (۱۳۷۸: ۱۳). جالب آن‌که قرن‌ها پیش منتقد دیگر غزالی، ابن تیمیهٔ حرانی، همین تهافت را ستایش کرده است (زریاب‌خویی: ۱۳۶۳). محمدعابد الجابری لحظهٔ ظهور غزالی را خط فارق اندیشهٔ اسلامی می‌داند که این فرهنگ را به پیش و پس از خود تقسیم کرد. ازاین‌رو «بازخوانی غزالی» و «نوشتن در باب او» را چه در ساحت فهم و تأویل و چه در سطح تحلیل و بازسازی امری ضروری می‌داند (۱۳۹۹: ۲۹٤).

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران

۱ - ۱. سابقهٔ توجه به سنخ‌های روانی

باید عنایت داشت که توجه به سنخ‌های روانی و تأثیر آن در سلوک فرد و اوضاع‌واحوال وی از دیرباز مطمح نظر عارفان و معنویان بزرگ جهان نیز بوده است و در دستورالعمل‌ها و توصیفات خود به آن اشاره داشته‌اند. این توجه به سنخ‌های مختلف روانی و بر آن اساس توصیه‌ها، پیش‌بینی‌ها و توصیفاتی که از انسان‌های مختلف می‌شود نه‌تنها در روانشناسی امروز (مثلاً در نظرات یونگ یا در آزمون مایرز و بریگز[۳] که براساس الگوهای شخصیتی یونگ ایجاد شده و بسط یافته است) بلکه در ادیان و عرفان‌های مختلف نیز به چشم می‌خورد و پیداست که امری کاملاً پذیرفته‌شده تلقی گشته است. بودیسم قائل به سنخ‌های شخصیتی مختلف است که براساس آن، سلوکِ سالک متفاوت خواهد بود. سالکی باید از راه خدمت به روشن‌شدگی برسد و دیگری از راه تمرکز و مراقبه و ... . احتمالاً قدیمی‌ترین نظریه در مورد تنوع سنخ‌های شخصیتی افراد را باید نظریهٔ باستانی بقراط حکیم پزشک یونانی در مورد مزاج دانست که بعدها توسط جالینوس طبیب اصلاح شد و پیشرفت کرد. آنان مزاج‌های انسانی را به چهار دستهٔ معروف سوداوی، دموی، بلغمی و صفراوی تقسیم می‌کردند که طی آن هرکدام از این مزاج‌ها ویژگی‌های روانی، فردی و شخصیتی مختلفی به فرد می‌داد. هرچند نظریهٔ «اخلاط چهارگانه» مدت‌هاست اتقان خود را در حوزه‌های علوم تجربی از دست داده اما هنوز تعبیرات آن در

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۱. Goldziher, I

۲. Massignon, L

۳. یک تست روان‌سنجی شخصی که توسط ایزابل مایزر و مادرش کاترین بریگز بر مبنای نظریهٔ یونگ در باب انواع شخصیت طراحی شده است واکنون شهرتی جهانی دارد.

سپهرهای مختلف پرکاربرد است (وولف، ۱۳۸٦: ۱۱). یاکوب بومه[۱] در رساله‌ای دربارهٔ چهار مزاج سنخ صفراوی را نکوهش می‌کند. چندی بعد از بومه، رابرت برتن[۲] در کتابش با عنوان تشریح مالیخولیا به شرح مالیخولیا (سودازدگی) دینی می‌پردازد. استیونسون[۳] نکته‌ای را بیان می‌کند که می‌توان ردپای آن را در نظرات جیمز نیز مشاهده کرد. از دیدگاه او مزاج سوداوی پیش‌تر از سه مزاج دیگر در میان اولیای بزرگ الهی دیده می‌شود. دیوید وولف[٤] نویسندهٔ کتاب روانشناسی دین، کلاسیک و معاصر که از مفصل‌ترین و پرآوازه‌ترین آثار در روانشناسی دین است پس از طرح این تاریخچه و صحبت در مورد ربط این مزاج‌ها یا سنخ‌ها با حوزهٔ دین می‌نویسد: «این نویسندگان در این نکته کاملاً با ویلیام جیمز اتفاق‌نظر دارند که روح بیمار، یعنی سنخ سودایی، به لحاظ ژرفا و بصیرت معنوی، بر شخص سلیم‌العقل، یعنی دموی، برتری دارد»(همان: ۱۱۳). افرادی که دارای روح بیمارند و تفاوت‌شان با سلیم‌العقل‌ها پایه و اساس نظریهٔ روانشناختی جیمز در باب دوبارزادگی‌ست که مفصلاً بیان می‌شود.

۱ - ۲. روایت دوبارزادگی در متون صوفیه

در بسیاری از متون صوفیانه از روایتی که بر تولد ثانویهٔ انسان برای ورود به جهان معنا توجه می‌دهد، استفاده شده است و گاه تعبیرات شگرفی نیز از آن به عمل آمده است. سخنی از مسیح با این مضمون «لَن یلِج ملکوتَ السماءِ مَن لَم یولَد مَرَّتَین» دستمایهٔ استفادهٔ بسیاری از صوفیان بوده است و این زایش دوباره را در تأویلات مختلف استفاده کرده‌اند. نگاهی به برخی از این موارد اولاً نشان‌دهندهٔ اهمیت مفهوم دوبارزادگی نزد عارفان و در ثانی بیانگر تفاوت این مفهوم با نظریهٔ روانشناختی جیمز است.

در مثنوی معنوی چندین جا از این تولد ثانی سخن به میان آمده و تفسیر دیگری از آن به دست داده شده است. در دفتر اول سخن از بیرون رفتن از این جهان که به‌مثابهٔ رحم، انسان را در تنگنای خود می‌فشرد است و تولد دوباره او را به میدان وسعت‌ها و فراخی‌ها خواهد برد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

وز جهان چون رحم بیرون شوی از زمین در عرصهٔ واسع شوی

(مثنوی، ۳۱۸۱/۱)

در دفتر سوم از نتایج این زایش دوباره صحبت می‌کند که:

www.anjomanfarsi.ir

چون دوم بار آدمیزاده بزاد پای خود بر فرق علت‌ها نهاد

(مثنوی،۳۵۷٦/۳)

در دفتر ششم مولانا تفسیر جالب‌توجهی می‌آورد و از مرگ به زندگی نقب می‌زند و برای دوبارزادگان مصداق نیز می‌آورد و می‌نویسد:

زادهٔ ثانیست احمد در جهان صد قیامت بود او اندر عین آن

(مثنوی،۷۵۱/٦)

۱.Böhme, J

۲ .Burton, R

۳.Stevenson, J. G

٤.Wulff, D.M

به این ترتیب او اولاً مصداقی از این دوبارزادگان به دست می‌دهد و حضرت محمد (ص) را دوبارزاده می‌داند، همچنین ازآنجاکه بیت در قسمتی آورده شده که عنوان نثر آن «تفسیر قوله علیه‌السلام موتوا قبل ان تموتوا بمیر ای دوست پیش از مرگ اگر می زندگی خواهی کی ادریس از چنین مردن بهشتی گشت پیش از ما» است، نشان می‌دهد مولانا تولد دوباره را، از پسِ مرگ پیش از مرگی می‌داند که سالک باید تجربه کند تا به آن دست یابد.

نجم رازی نیز در فصل پایانی رسالهٔ عشق و عقل، بحث تقریباً مفصلی در باب دوبارزادگی دارد و نظریات بدیعی ارائه می‌کند. وی در آغاز فصل می‌نویسد: «به حقیقت بدان که هر چیزی را یک‌بار زادنست الاّ آدمی و مرغ را و آنچه ذوات بیضه‌اند که این‌ها را دو بار زادن است تا به کمال خود می‌رسند هم چنان‌که مرغ بیضه می‌زاید و بیضه مرغ می‌زاید. اول بیضه است در پوست خویش بند است در فضای هوا طیران نتواند کرد تا در زیر پروبال مرغی کامل پرورش نمی‌یابد و از خود بنمی‌زاید بمقام مرغی نمی‌رسد»(۱۳٤٥: ۸۳). رازی این زایش دوباره را در گرو عنایت الهی و تربیت پیر و مرشد می‌داند و می‌آورد که : «و چنانکه از بیضه مرغ به‌خودی‌خود بیرون نمی‌تواند آمد سیمرغ انسانی از بیضهٔ بشریت بی مربی انبیاء و اولیاء بیرون نتواند آمد و این سرّی بزرگ است»(همان،۸٦). سپس به دشواری‌های این تولد ثانوی اشاراتی دارد. «از مرغ بیضه بسیار زاید اما از صد هزار بیضه یکی را قبول و تسلیم دهند تا ازو مرغی زاید، لاجرم از صد هزار آدمی یکی را از مقام بیضگی نظر عقلی به کمند جذبهٔ عشق توفیق تصرّفات مرغان انبیاء و اولیاء کرامت می‌کند»(همان:۸۷).

این‌ها نمونه‌هایی بود از مفهوم و استعارهٔ دوبارزادگی در تصوف و عرفان که نمادپردازی‌های مربوط به آن خود می‌تواند دست‌مایهٔ پژوهشی دیگر باشد. در اینجا فقط قصد نشان دادن گسترهٔ این مفهوم و همچنین روشن‌کنندهٔ تفاوت‌ها و شباهت‌های آن با نظر ویلیام جیمز دربارهٔ این استعاره است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که غزالی و تفکراتش دارای ابعاد زیادی است قرن‌هاست منظور نظر اندیشمندان بوده و پژوهش‌های متنوعی حول این اندیشمند سامان یافته است. پرداختن به تمام پژوهش‌ها راجع به غزالی خود کاری‌ست دیگر و صدها و هزاران مقاله و کتاب را شامل است. در این جستار سعی شده به‌قدر توان، تحقیقاتی که پیرامون زندگی شخصی و احوال روحی ابوحامد انجام شده غوررسی شود که مفصلاً به آن‌ها پرداخته خواهد شد. هرچند ویژگی‌های تجربهٔ عرفانی و تحلیلی که ویلیام جیمز از آن دارد مورد توجه برخی پژوهش‌گران واقع شده اما نظریهٔ دوبارزادگی ویلیام جیمز و پیشینهٔ آن که دوگانهٔ «روح بیمار» و «ذهن سالم‌اندیش» است اساساً در تحقیقات مغفول واقع شده است. گاه پژوهش‌هایی در باب تولد دوبارهٔ بزرگانی چون مولانا شده است که نه‌تنها از مفاهیم اندیشهٔ جیمز در آن‌ها بهره‌ای برده نشده بلکه اساساً به جنبه‌های فردی و روانی این بزرگان نیز توجهی نشده است. به‌عنوان مثال ابراهیم استاجی در مقاله‌ای با نام سرای سکوت (ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، تابستان ۱۳۸۹/ ۱۹) به ربط و نسبت سکوت عرفانی مولانا بعد از دیدارش با شمس پرداخته که ارتباط با تحقیق حاضر ندارد. هیچ پژوهشی که ذیل موارد پیش‌گفته سامان یافته باشد در دسترس نیست.

۲. مبانی نظری تحقیق

ویلیام جیمز، پزشک، فیلسوف، روان‌شناس و اخلاق‌گرای شهیر آمریکایی ردپایی عمیق بر جهان اندیشگانی بعد از خود گذاشت. وی از بزرگ‌ترین متفکران فلسفهٔ پراگماتیسم[۱] (عمل‌باوری) و بنابر برخی نظرات، پدر روانشناسی دین و روانشناسی آمریکاست. جیمز نویسنده‌ای پرکار بود و نظرات وی در حوزهٔ دین عموماً و خصوصاً روانشناسی دین، تجربهٔ دینی و تنوع این تجارب گنجینهٔ بزرگی در این عرصه به وجود آورد (ر.ک: الن گیلی،۱۹۹۱:۲۸۹). کتاب تنوع تجربهٔ دینی در واقع از شمار سلسله سخنرانی‌های مشهور گیفورد[۲] در دانشگاه ادینبورو است که در دو بازهٔ زمانی ارائه شده و نیز در سال ۱۹۰۲ به‌صورت کتاب انتشار یافته است. این کتاب حاوی صورت‌بندی و تحلیل‌های جیمز در حوزهٔ دین و تجربهٔ دینی‌ست. او در این طرح دو مقصود را پیش برد: در مقام «توصیف و گردآوری» مجموعه‌ای متنوع از گزارش‌های افراد مختلف در خصوص «مواجهه با امور الهی و دینی» را جمع‌آوری کرد و هم‌چنین در مقام «تبیین و ارزیابی» به سؤالاتی که در باب این تجارب پیش می‌آید پرداخت (ال‌پالس، ۲۰۰۶: ۱۹۹). جیمز در این اثر برای رهیافت خود طرحی نظام‌مند می‌سازد. طرح جیمز در این کتاب را این‌گونه می‌توان خلاصه کرد:

وی اهمیت موضوع را در شور و عاطفهٔ دست اول و کارکرد این عواطف می‌یابد. او در ادامه موضوع بحث خود یعنی دین را تحدید می‌کند و دو نوع دین را از هم تمییز می‌دهد: دین نهادینه شده[۳] در برابر دین شخصی[٤]. وی وجههٔ همتش را بر معنای دوم دین می‌گذارد و می‌آورد: «بنابراین، دین چنان‌که من اینک از شما می‌خواهم آن را به‌طور قراردادی در نظر بگیرید عبارت است از: احساسات، اعمال و تجربیات افراد در تنهایی خویش تا به آن حد که خود را در ارتباط با چیزی که الوهیت تلقی می‌کنند احساس کنند»(همان:۵۰). در ادامه جیمز صورت‌بندی دیگری از دین و دین‌داران ارائه می‌دهد و بدین‌ترتیب دین‌داران را در دو دسته قرار می‌دهد: دین سالم‌اندیشی[۵] و کسانی که روح بیمار[٦] دارند. او پیش‌ازاین دین را تعریف کرده بود و متدینانی را که بر مبنای عادت دین‌دارند از دایرهٔ بحث بیرون گذاشته بود. به دنبال این بحث سالم‌اندیشان یا جان‌های سالم و ویژگی‌های روانی آنان و بعد جان‌های بیمار و رنجور را شرح می‌کند. بدین‌گونه وی دو سنخ مختلف از کسانی که با هستی و ساحت قدسی مواجه می‌شوند را می‌نمایاند. در نظر جیمز کسانی که ذهن‌ها و جان‌هایی سالم دارند شادکامی صفت جبلّی آنان است و اگر کسی صرفاً و البته کاملاً به طبیعت اعتماد و توکل کند، خیر محض را در آن بازخواهد یافت (۱۰۳:۱۳۹۱). وی از فرانسیس نیومن[۷] نقل‌قول می‌آورد که می‌گفت: خداوند دو دسته اولاد بر روی زمین دارد: یکبارزادگان و دوبارزادگان. یکبارزادگان آن‌ها هستند که خداوند را نه به‌مثابهٔ داوری مقتدر و فرمانروایی مطلق بلکه به‌عنوان روحِ حیات دهندهٔ جهانی زیبا و هماهنگ می‌بینند که مهربان و رحیم است... اینان کسانی‌اند که گویا اساساً بی‌شک و شبهه‌اند، آفتاب حقیقت برایشان در نهایت درخشش است، به‌طور ذاتی و طبیعی روی به شادی و نشاط دارند، جنبه‌های تیرهٔ عالم را نمی‌بینند، حتی برای برخی از آنان اندوهِ موقتی نیز رخ نمی‌دهد. برای آنان همه‌چیز سرتاسر خیر است. آنان

۱.Pragmatism

۲. مجموعه سخنرانی‌های سالانه‌ای که به همت آدام گیفورد از سال ۱۸۸۷ در دانشگاه‌های اسکاتلند برقرار شد و متفکران بزرگی طی سال‌های مختلف در آن مشارکت داشتند.

۳.Institutional Religion

٤.Personal Religion

۵.Healthy Mindedness

٦.The Sick Soul

۷. Newman, F

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

عموماً به عناصر بدبینانهٔ الهیات، جنبه‌های تاریک هستی و شُرور عالم توجهی نمی‌کنند (همان: ۱۰۶ تا ۱۱۳). بنابر قول چارلز تیلور[۱] فیلسوف کانادایی در اثری که در واقع شرحی بر کتاب جیمز است، یکبارزادگان این حس را دارند که در عالم همه‌چیز بر وفق مراد آنان است و گویی در طرف راست خداوند قرار گرفته‌اند.[۲] (۸۱:۱۳۸۹)

در برابر این گروه اما کسانی هستند که جان‌هایی رنجور و روح‌هایی بیمار دارند. آنانی که برخلاف صاحبان ذهن‌های سالم افسوس، رنج، ترس، ناامیدی و درماندگی گاه‌وبی‌گاه به آن‌ها چهره می‌نماید. تیرگی، ابهام در سرنوشت، شرور عالم، درد و مشقت غایی هستی: این‌ها عواطف و اندیشه‌هایی‌ست که این افراد با آن‌ها دست و گریبان‌اند. جیمز می‌گوید در نظر روح‌های رنجور: «ممکن است جاذبهٔ خوبی‌های طبیعت محو گردد. آهنگ حزن ممکن است چنان شدت یابد که خوبی‌های طبیعت سراسر فراموش گردند و شور احساس وجود آن‌ها تماماً از حوزهٔ فکری محو گردد»(۱۳۹۱: ۱۷۶) «شکل وخیم‌تر این حالت به‌صورت اضطراب شدید و نوعی ناراحتی عصبی بروز می‌کند. بیشتر دارای کیفیت انزجار و نفرت است. گاهی کیفیت آزردگی و تلخکامی و یا عدم اعتماد به خود و ناامیدی از خویش، یا حالت بدگمانی و سوءظن، نگرانی، دلهره و ترس را داراست. بیمار ممکن است سر به شورش بردارد و یا تسلیم شود»(همان: ۱۷۹). جیمز بعد از توصیف این ویژگی‌ها تصریح دارد که این وضع و حال عموماً باعث فاصله گرفتن افراد از دین می‌شود و کج‌خلقیِ ذهن بیشتر به بی‌دینی معطوف است (همان:۱۸۱). این اوضاع روانی بنابر گزارش‌های مختلفی که جیمز در کتابش آورده معمولاً هراس از عالم هستی، احساس گناه، مزاج حساس، شک، حزن، پریشانی، ناامیدی و ... را در خود دارد. جالب آن‌که خود ویلیام جیمز نیز از همین دسته افراد بود: وی در یک دورهٔ پنج‌ساله با مشکلات مکرر ذهنی و دوره‌های افسردگی روبه‌رو بود. او حتی در نامه‌هایش می‌نویسد گاه به خودکشی نیز فکر می‌کرده است. او در واقع دچار مشکلی بوده است که پزشکان آن روزگار «نوروستینیا»[۳] می‌نامیدندش، یعنی احوالی فلج‌کننده که با بروز بدبینی و احساس بیهودگی تعریف می‌شده است (ال‌پالس، ۲۰۰۶: ۱۸۹). هرچند بعداً اتفاقاتی افتاد که به‌نوعی خود وی نیز در زمرهٔ دوبارزادگان قرار گرفت.

با وصف این افراد جیمز از فرایندی صحبت می‌کند که برخی افراد آن را از سر می‌گذرانند و روح مشتت و جان رنجورشان تشفی می‌یابد. آن‌ها عموماً این رهایی و تغییر را به‌مثابهٔ «تولدی دوباره» تلقی می‌کنند که هستی آگاهانه‌تر و عمیق‌تری نسبت به گذشته همراه دارد. وی با آن‌که عموماً سعی دارد در مقام توصیف باقی بماند و فارغ از ارزش داوری، این دو نحوهٔ زیست را بررسی کند اما تلویحاً از آن دوبارزادگی‌ای که از پس روح بیمار سر برمی‌آورد، دفاع می‌کند. وی آنجا که از دوگانگی شخصیتی یا روح بیمار قدیس آگوستین[۴] سخن می‌گوید همین موضوع را دلیلی بر نبوغ روانی وی برمی‌شمارد (همان: ۲۰۵). گویا در نظر او «جان‌های رنجور تمایل دارند بسیار دقیق نگاه کنند. آن‌ها متوجه چیزهایی می‌شوند که آدم‌های با ذهن سالم ترجیح می‌دهند از کنارشان بگذرند»(کاگ،۱۴۰۱:۴۲)

۱. Taylor, C

۲. فارغ از تصحیح و چاپ مکرر اصل این کتاب، ترجمهٔ انگلیسی اثر با نام «Deliverance From Error» از جوزف مک‌کارتی شهرت زیادی دارد. طبق احصاء محمدتقی دانش‌پژوه این کتاب سه بار به فرانسه، دوبار به انگلیسی و یک‌بار به ترکی و هندوستانی و هلندی ترجمه شده است. (۱۳۵:۱۳۸۹). دست‌کم چهار ترجمهٔ فارسی نیز از آن در دست است.

۳. Neurasthenia

۴. Saint Augustine

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uroomiyaarc.ir

فرایند تولد دوباره را جیمز «فرایند اتحاد خویشتن دوگانه» می‌نامد که ناهمگنی شخصیتی–روانی را از میان برمی‌دارد. این فرایند به «ایمان آوری» منجر می‌گردد. فرایند اتحاد که در واقع «غوطه‌ور شدن در آب‌های زلال وحدت و آرامش درونی‌ست» از دو طریق رخ می‌دهد یا تدریجی‌ست و یا دفعتاً رخ می‌نماید و نیرویی تحول‌آفرین، تمام هستی فرد را تطور می‌بخشد. تجربه‌هایی که جیمز از آن‌ها با عنوان «تجربه‌های عرفانی» یاد می‌کند یکی از محمل‌های این تحول است. در نظر وی با آن‌که دین و تجربه‌های معنوی فقط یکی از راه‌های این رهایی است اما آن رهاشدگی اعلاء عموماً در تجارب معنوی و الوهی رخ می‌نمایاند (جیمز، ۱۳۹۱: ۲۰۹).

به نظر می‌رسد یکی از بزرگان عالم تصوف و عرفان این سرزمین یعنی حجت‌الاسلام محمد غزالی به‌عنوان شخصیتی بزرگ و مغلق، با توجه به زندگی متلاطم و درعین‌حال گیرا و آموختنی، ربط و نسبتی با این نظریهٔ جیمز دارد. در واقع شاید بتوان به زندگی این عارف و متفکر نگاهی دوباره کرد و با روایتی جدید و منظری تازه به روح و جان پویا و ناآرام وی نگاه انداخت، بنابراین دعوی اصلی این جستار آن است که می‌توان در سایهٔ نظریهٔ ویلیام جیمز رهیافتی جدید به تطور و تحول زندگانی برخی از عارفان جهان تصوف از منظر روانشناختی به دست داد.

۳. بحث و بررسی

در پرتو تبیین نظر جیمز می‌توان نگاهی مجدد به زایش دوبارهٔ ابوحامد محمد غزالی انداخت. شخصیتی که قرن‌هاست جهان تفکر را در شرق و غرب مشغول خود ساخته است. تأثیرش در غرب را در بسیاری از کتب فلسفی، عرفانی و کلامی می‌توان دید، به تأثیر او در تحول فلسفهٔ اروپای قرون وسطی و حتی تطور فلسفهٔ اروپای عصر جدید اشارت‌هایی رفته است (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۱۸۹). شهرتش در جهان اسلام نیز تا آنجاست که به نقل از تاج‌الدین سُبکی صاحب طبقات الشافعیه الکبری اگر پس از محمد بن عبدالله (ص) پیامبری به دنیا آمدنی بود آن پیامبر کسی جز غزالی نمی‌بود (مینوی، ۱۳۴۹: ۲۸۹). برای تحلیل روح بیمار و دوبارزادگی او نگاهی به زندگی‌اش واجب می‌نماید.

۳-۱. نگاهی گذرا به زندگی ابوحامد غزالی

ابوحامد محمد بن احمد غزالی طوسی در ۴۵۰ هجری قمری در طابران طوس متولد شد و در ۵۰۵ در همان‌جا دیده از جهان فروبست. حاصل زندگی نسبتاً کوتاه این نابغهٔ ایرانی تألیف کتبی نام‌آور و زیستی پرفرازونشیب بود.

غزالی بعد از تحصیلات اولیه در مدارس دینی طوس برای ادامهٔ تحصیلات به جرجان و نیشابور رفت و محضر درس بزرگانی چون امام الحرمین جوینی درک کرد. نبوغ و پشتکارش باعث شهرت و آوازه‌اش شد و آغاز به تألیف رسالات و کتب کرد. این آوازه سبب آشنایی خواجه نظام‌الملک طوسی، سیاستمدار و حکیم دورهٔ سلجوقی با وی شد. در ۴۷۸ هجری قمری به «عسکر» یا لشکرگاه سلجوقیان رفت و به محضر او رسید و پنج شش سالی با تمام توش و توان مشغول مناظره با فقیهان، دانشوران و مخالفان از هر نحلهٔ فکری بود. نظام وی را بسیار بزرگ داشت و به او لقب «شرف‌الائمه» و «زین‌الدین» داد. در سی‌وچهار سالگی به استادی یکی از بزرگ‌ترین مراکز علمی آن روزگار، نظامیهٔ بغداد، منصوب شد. چند سال بعد در اوج اقتدار علمی با لقب «حجت‌الاسلام» و سمت استادی نظامیه در مراسم نصب خلیفه شرکت و با وی بیعت کرد.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.zabanfarsi.ir

چهار سال پس از تدریس در نظامیه و حضور در بغداد، خلجان و خارخاری که مدت‌ها بر روح و جانش مستولی بود وی را به گریز از بغداد و «فرار از مدرسه» و سرگشتگی و سفر واداشت. آن مقام عالی را رها کرد و به سلوک فردی نشست و از گذشتهٔ خود که گاه با تلخ‌کامی از آن یاد می‌کرد توبه کرد. این عزلت‌گزینی نزدیک به دوازده سال به طول انجامید.

پس از گذشت این یک دهه احتمالاً به‌اجبار و اکراه، به تدریس در نظامیهٔ نیشابور مشغول شد. در این زمان با فشار برخی روحانیون و نزدیکان به نهاد قدرت، درگیر برخی مشکلات شد و با عنوان دعوت و در واقع برای نوعی بازجویی به لشگرگاه سلطان فراخوانده شد. هرقدر ابرام کرد نتوانست از سفر شانه خالی کند، به‌ناچار به درگاه پادشاه رفت و با یک سخنرانی توانست طعن‌ها و تردیدها را از خود دور سازد.

از پس این اتفاقات توانست از تدریس در نظامیهٔ نیشابور نیز کناره‌گیری کند و در جواب دعوتش به تدریس در نظامیهٔ بغداد نیز مقاومت کرد و دعوت وزیر عراق، فرزند خواجه نظام، یعنی ضیاءالملک را نیز رد کرد. در طوس ماند چنان‌که به گفتهٔ خودش از امتثال اشارت صدر وزارت تقاعد کرد.

تنها چند ماه یا یک سال بعد از این موضوع بود که در پی بیماری کوتاهی به سال ۵۰۵ بدرود حیات گفت. مرتضی زبیدی نویسندهٔ إتحاف السادةالمتقین در شرح احیاءالعلوم الدین از قول احمد غزالی نوشته است که: «روز دوشنبه به هنگام صبح، برادرم وضو ساخت و نماز گزارد و گفت: کفن مرا بیاورید. آوردند. گرفت و بوسید و بر دیده نهاد و گفت: سمعاً و طاعةً للدخول علی الملک. آنگاه پای خویش را در جهت قبله دراز کرد و پیش از برآمدن خورشید راهی بهشت گردید»(خدیوجم، ۱۳۹۰: یازده-نوزده) و (همایی، ۱۳۸۷: ۱۱۵-۱۹٤).

این ظاهر زندگی پرتلاطم مردی‌ست که شوکت، شهرت و نزدیکی به قدرت را رها کرد و از آن گریخت و سال‌ها ناشناس در مساجد و خانقاه‌ها خدمت کرد. در باب این تحول و تغییر تاکنون سخنان فراوانی گفته شده است و این جستار بر آن است تا از منظری روانی-شخصیتی به آن بنگرد و از لابه‌لای زندگی او روح بیمار و بعد از آن دوبارزادگی وی را نشان دهد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۳-۲. نظرات مختلف در باب تحول محمد غزالی

عموم محققان بر تطور زندگانی ابوحامد و یا حتی زایش دوبارهٔ وی تصریح دارند. مجتبی مینوی زندگی غزالی را به سه دوره تقسیم می‌کند؛ مرحلهٔ اول: دورهٔ کسب علم و تقلید، مرحلهٔ دوم: دورهٔ امامت و فقاهت و تدریس و مرحلهٔ سوم: دورهٔ پختگی و کمالِ نفس و ارشاد (۱۳٤۹: ۲۷۷). با آنکه وی بر این تحول اشعار دارد و درصدد دسته‌بندی آن نیز برآمده اما به چرایی این تغییر و عوامل آن توجهی ندارد. بسیاری از پژوهشگران ریشهٔ این تحول را امری روانی، فردی و درونی می‌دانند که می‌تواند دعوی این جستار را موجّه سازد. حسین خدیوجم مصصح احیاء و کیمیا از عبارت «تولد دوباره» و «انقلاب روحی» در وصف این تغییر استفاده می‌کند و دلیل آن را «راهنمایی خرد و بصیرت درون‌نگر غزالی» می‌داند و به همین امر بسنده می‌کند (۱۳۹۰: بیست). پورجوادی نیز این تغییر را نوعی «تحول روحی» می‌داند (۱۳٦۳: ۳۵). همایی نیز آن را «تحول روحانی» می‌نامد که تمامی دورهٔ دوم زندگانی وی را به کل، متباین با قسمت اول آن می‌کند. هرچند وی نیز درصدد تبیین این تحول نیست و این بحث را مختصراً به انجام می‌رساند (۱۳۸۷: ۱۱٤). احمد آرام در مقدمه‌اش بر کیمیای سعادت «دگرگونی احوال» او را به دلیل نرسیدن «جواب‌های خاطرپسند» به چراهای فراوانی می‌داند که هر متفکر هوشمندی را مشغول می‌دارد (۱۳۳۳: ج). دینانی دلیل دگرگونی غزالی را «تجربهٔ یک بحران روحی» می‌داند (۱۳۸۱، ج ۲: ۲۷۹) و از قول برخی از اهل تحقیق نقش برادر کوچک‌تر محمد، یعنی احمد را نیز بی‌تأثر نمی‌داند (همان:

۳٦۷). با آن‌که کسانی چون ویلیام مونتگمری وات[1] نوگروی و تغییر غزالی را در یک پس زمینهٔ تاریخی و اجتماعی می‌فهمند (ناکامورا، ۱۳۹٦: ۲۹) اما زرین‌کوب بارها و بارها بر جنبهٔ روانی و فردی این «گذر از بیم» و «فرار از مدرسه» صحه می‌نهد و بیان علل اجتماعی و سیاسی را چندان موجه نمی‌داند و از منظر تاریخی مردود می‌شمارد. تحلیل تاریخی زرین‌کوب به توجه بیش‌تر به سویهٔ روانی این تحول منجر می‌شود. زرین‌کوب می‌نویسد: «گمان آن‌که از ترس باطنی‌ها دست به این سفر رهایی زده باشد چندان معقول به نظر نمی‌آید. در حقیقت خطر باطنی‌ها در بغداد از شام و بیت‌المقدس بیش‌تر نبود تا وی به آن سرزمین‌ها که دو سال بعد به دست خلفای مصر افتاد گریخته باشد. در ماجرای اختلافات سلاجقه نیز وضع و مقام یک فقیهِ مدرس، عرضهٔ خطر و تزلزل نبود، خاصه که درین روزها نه ترکان خاتون زنده بود نه منتقدان خلیفه که ممکن بود از وی ناخرسندی‌هایی داشته باشند. خلیفهٔ جدید، المستظهر، در وی به چشم ارادت و اعجاب می‌دید و وی نیز از باطنی‌ها آن اندازه وحشت نداشت که در رد آن‌ها کتاب تازه‌ای که المستظهری نام یافت ننویسد و در این صورت، آنچه وی را به ترک بغداد برانگیخت می‌بایست بیش‌تر حالتی روحانی باشد-انقلابی باطنی»(۱۳۸۸: ۸۵). با آن‌که زرین‌کوب به تأکید بر جنبهٔ روانی اکتفا می‌کند و به تحلیل آن نمی‌پردازد اما موقف تاریخی مهمی را عرضه می‌دارد که بر مبنای آن نباید تحول امام محمد را به خاطر اتفاقات سیاسی و اجتماعی دانست، بلکه باید آن را تحولی روحانی پنداشت.

کوجیرو ناکامورا[2] استاد اسلام‌شناسی دانشگاه توکیو که برخی آثار غزالی را به ژاپنی و انگلیسی نیز ترجمه کرده، در فصل اول کتابش غزالی و دعا که در آن به تطبیق آرای غزالی و آیین ذن در باب دعا پرداخته است، بخشی با عنوان «رویکردی نو به زندگی غزالی» دارد که در آن طرحی در باب تحول زندگی او پیشنهاد می‌دهد. در این طرح ناکامورا بر آن است تا سیر ابوحامد را از فردی که وقف علوم رسمی و دستگاه فکری سنتی اسلام است تا عارفی آزاده پی بگیرد. در نظر وی افکار و اعمال غزالی چه کنش‌های علمی، چه کنش‌های سیاسی در ابتدا نیز در راستای مطلوب و آرمان غزالی بود. در ذهن و ضمیر غزالی در آغاز هیچ تعارض و کشمکشی میان برنامه‌های دینی و دنیاوی وجود نداشت. نقدنامه‌های تند او، همکاری‌اش با دستگاه خلافت، ترویج ایدئولوژی نهاد حکومت، همگی در جهت هدف خود وی بود و نه ریاکارانه بود و نه به خاطر کسب جاه دنیایی (۱۳۹٦: ۲۷)؛ اما این مساعی غزالی در تحری حقیقت با دو تعارض و بحران رودررو می‌شود و به این ترتیب تمام بنا و مبنای پیشین فکر او را در هم می‌شکند. اولین بحران ناامیدی او از عقل به‌مثابهٔ ابزار تشخیص حقیقت و تمییز آن از باطل بود. ناکامورا احتمال می‌دهد این نومیدی در دورهٔ اقامتش در بغداد و مطالعهٔ گستردهٔ وی در فلسفه رخ داده است. در واقع طرد و تخطئهٔ فلسفه نزد او نیز نوعی تأکید بر محدودیت عقل و برهان است (همان). دومین تعارض غزالی تعارضی وجودی و بحرانی ارزش‌شناسانه است. گویی در نظر غزالی حجیت فقه و نگاه شریعت‌مدارانهٔ صرف رنگ می‌بازد و وی را به‌سوی برداشت فردی‌تر از دین سوق می‌دهد. ناکامورا این مسئله را البته نه فردی و روان‌شناختی بلکه پدیده‌ای عام در نظر می‌گیرد که همهٔ اندیشمندان آن روزگار را درگیر خود کرده بود (همان: ۲۷) که به نظر نمی‌رسد این موضوع را بتوان پدیده‌ای عام در نظر گرفت چه، نه‌تنها مستند تاریخی متقنی در این باب وجود ندارد بلکه شهرت «رهایی و گریز» غزالی نشان‌دهندهٔ نادر بودن این اتفاق است نه همه‌گیری و عمومیتش. بااین‌همه طرح ناکامورا قرائتی متفاوت و درخور اعتناست.

۱. Montgomery Watt, W

۲. Nakamura, K

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

بدین‌سان و با فرض قبول وجود ریشه و عامل روانی برای زایش دوبارهٔ غزالی می‌توان راحت‌تر به سراغ بازخوانی دوبارهٔ این تحول بنیادین رفت و نشان این اعتلاء معنوی را جست‌وجو کرد.

پیش از شرح و تبیین دوبارزادگی ابوحامد باید گفت از آنجا که عموم تحلیل‌های مربوط به زندگی غزالی از «المنقذ من الضلال» مایه می‌گیرد، نگاهی اجمالی به این اثر کم‌نظیر ضروری می‌نماید.

۳-۳. نگاهی به «المنقذ من الضلال»

این اثر با نام کامل «المنقذ من الضلال و الموصل إلی ذی‌العزة و الجلال» همچون نویسنده‌اش شهرتی جهانی دارد.[۱] ابوحامد آن را در سال‌های پایانی عمرش نگاشته و اطلاعات ذی‌قیمتی در مورد خودش به یادگار گذاشته است. این اثر در بسیاری موارد در زمرهٔ معدود «زندگی‌نامه‌های خودنوشت» در جهان فکر اسلامی-ایرانی تلقی شده و گاه به تأسی از اعترافات آگوستین قدیس در ژانر «اعترافات» طبقه‌بندی گردیده است. المنقذ در کتاب «انواع ادبی» نگاشتهٔ حسین رزمجو (۱۳۷٤: ۲۰۹) و همچنین کتاب «انواع ادبی» سیروس شمیسا (۱۳۸۱: ۲۸۲) «اعتراف گونه» نامیده شده است. ویلیام مونتگمری وات در مقاله‌ای با عنوان مترجَم رازورزی صوفیانه المنقذ را «زندگی‌نامهٔ خود نوشت» و شبیه به اعترافات می‌داند (قربانی و اسلامی،۱۳۹۱). مصطفی ملکیان در دو مبحث متفاوت از این اثر دو تلقی مختلف به دست داده است: در کتاب تاریخ فلسفهٔ غرب اعترافات آگوستین را بسیار شبیه به المنقذ می‌داند (۱۳۷۷: ٤٦). در مبحثی دیگر نیز «المنقذ» را در حوزهٔ «اخلاق باور» می‌داند و روش‌شناسی غزالی در باب اعتقادات را یادآور می‌شود. (۱۳۸۹: ۷۷۰). با توجه به اینکه المنقذ من الضلال حجةالاسلام زندگی‌نامه، اعترافات و یا دست‌کم شرح حال خودنوشت او از بخش‌هایی از زندگی اوست و اطلاعات بسیار شخصی از اندیشه‌ها و خلجان‌های روحی-روانی او را به دست می‌دهد، بهترین منبع برای یک تلقی روان‌شناختی از زندگی او محسوب می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-٤. خویشتن دوگانه و روح بیمار غزالی

وفق نظر ویلیام جیمز برخی از «نوابغ دودمان دین» خویشتنی دوگانه و روحی بیمار دارند. چنان که گذشت جیمز این افراد را دارای خصوصیات ذهنی، فردی و روانی ویژه‌ای می‌پندارد و احوالی چون: عدم واکنش نسبت به شادی و لذت، تلخکامی، ناامیدی از خویش، عدم اعتماد و شک به خود، دلهره و ترس را جزو آن می‌شمارد.

چنان‌که از نوشته‌های خود غزالی برمی‌آید، او تا پیش از دوبارزادگی و فرار از مدرسه بارها با این احوال دست‌وپنجه نرم کرده است. زریاب‌خویی در مقایسهٔ غزالی با ابن تیمیه دقیقاً از عبارات روان‌شناختی بهره برده است و غزالی را مردی «درون‌گرا» می‌دانست و ابن تیمیه را برون‌گرا (۱۳٦۳: ۷۰).

غزالی در مقدمهٔ المنقذ از رنج‌هایی یاد می‌کند که در میان آشفتگی گروه‌های مختلف بر خود هموار ساخته (۱۳۹۱: ۲۹) اما این رنج بردن برای وی چیزی جز نومیدی در بر ندارد. ناامیدی او در شکل یأس از یافتن حقیقت در میان دانش‌هایی که بر آن‌ها مسلط بود، جلوه‌گر شد (همان).

۱. اشاره به آیه‌ای از انجیل متی که در آن مسیح (ع) به اصحاب طرف راستش می‌گوید: بیایید ای برکت‌یافتگان از پدر من و ملکوتی را که از ابتدای عالم برای شما آماده شده است به میراث گیرید.

از احساسات دیگری که ابوحامد خود بر آن اقرار دارد شک است. در باب این شک عارضی می‌نویسد: «مدت طولانی شک کردن من بدین نقطه منتهی شد که در محسوسات نیز مصونیت از خطا امکان ندارد. این شک فراگیر می‌شد...»(همان: ۳۳). جان ناآرام غزالی در محسوسات و معقولات بی‌اعتماد و این بی‌اعتمادی برایش دردآور بود. تمام یافته‌ها و دانش‌هایش را لغزان و در معرض خطا می‌دید و هرچه تقلا می‌کرد هیچ باور تردیدناپذیری نمی‌یافت. در باب این درد می‌نویسد: «این درد بر من دشوار گشت و نزدیک دو ماه استمرار داشت و در این دوران من-به حال و نه به قال- بر مذهب اهل سفسطه بودم»(همان: ۳٤). نزد غزالی سوفسطاییان نماد شک‌ورزی بودند، اما جملهٔ معترضه‌ای که می‌آورد بر جنبهٔ روانی این شک پرتو می‌افکند. باید توجه داشت شک او شکی روانی و به سبب جان رنجور او بود و نه شکی دستوری چنان که شک رنه دکارت[۱]. ابراهیمی دینانی بر این تفاوت صحه می‌گذارد و می‌نویسد: «تردیدی نیست که حجت‌الاسلام غزالی در مدتی از زندگانی خود، دچار شک گشته و در برهه‌ای از عمرش، با بحران سهمناک تردید روبه‌رو بوده است. این مسئله نیز مسلّم است که شک وی، یک شک دستوری نبوده و نمی‌خواسته شک را پایه و اساس یک روش فلسفی و نظام فکری بسازد»(۱۳۹۰: ٦۱). در گونه‌شناسی شک‌ها، شک دکارتی را شکی استدلالی‌ست که نوعی روش‌شناسی فهم است و بر مبنای آن فرد پایهٔ کار را بر امتناع شناخت می‌گذارد. درحالی‌که نوع دیگری از شک را باید شک مزاجی-روانی به شمار آورد که فرد به دلیل ساختار مزاجی یا روحی خود در همهٔ اطوار زندگانی یا در بخشی از آن شک‌ورز می‌شود (اخوان، ۱۳۸۹: ۳٤٦). اینجا نیز روح بیمار غزالی باعث این شک‌ورزی بوده است و باید این وضع را امری روانی دانست.

سومین احساسی که ابوحامد با آن درگیر بوده *ترس* است. از میان گفته‌های عبدالغافر فارسی (٤٥۱-٥۲۹) نکتهٔ مهمی استخراج شده است. او می‌نویسد: «آن‌گاه او (غزالی) به من گفت: و باب ترس گشوده شد. آن ترس چنان هراس‌انگیز است که نمی‌توانم هیچ کاری انجام دهم؛ و در نهایت، علاقه‌ام به را به همهٔ چیزهای دیگر به‌کلی از دست دادم»(ناکامورا، ۱۳۹٦: ۲۲). با آن‌که به گفتهٔ خود غزالی، وی به مدد نور الاهی از مخمصهٔ شک می‌رهد اما خویشتن دوگانه و روح رنجور او پیش از دوبارزادگی و سفر رهایی همچنان با وی است تا جایی که می‌نویسد: «در احوال خود اندیشه کردم و خویش را از هر سو در گردابی غرقه یافتم»(۱۳۹۱: ٦۲).

آنچه چارلز تیلور در کتابش با نام «تنوع دین در روزگار ما؛ دیداری دوباره با ویلیام جیمز» می‌آورد و ناخوشی برخی جان‌ها را در سه شکل دسته‌بندی می‌کند، کاملاً منطبق بر احساسات شخصی ابوحامد غزالی‌ست و نمونهٔ روح بیمار او. بر پایهٔ دسته‌بندی تیلور شکل اول را می‌توان «سودازدگی یا مالیخولیای دینی[۲]» نامید که در **آن جهان غریب، شوم و ناشناخته به نظر می‌رسد.** شاخصهٔ دومین شکل که آن را نیز «سودازدگی» می‌نامد **ترس** است. گاه آنچه می‌ترساند ناامیدی است. کل هستی برای کسی که رنج می‌کشد منجمد می‌شود و تبدیل به چیزی می‌گردد که مایهٔ هراسی کشنده است. شکل سوم این وضعیت **احساس شدید گناه شخصی** است. این افراد احساس هول‌انگیزی از گناهکاری در خودشان دارند (۱۳۸۹: ۸۳)

در میان سطور المنقذ این کشمش میان ماندن و رفتن و روح مشتت وی همچنان پیداست. بهترین نشان این وضعیت پیچیدهٔ روانی آنجاست که می‌آورد: «در این اوقات در وجودم دعوت‌کننده‌ای برانگیخته می‌شد و بر گریختن و فرار از این حال عزم جزم می‌کرد. سپس شیطان بازمی‌گشت و می‌گفت: اگر به آن گوش دهی و این جاه و مقام گسترده و این جایگاه آراسته را که از تیرگی و ناپاکی تهی‌ست و از درگیری دشمن ایمن و سلامت است رها کنی، چه‌بسا در صورت میل دوبارهٔ نفس، بازگشت به آن ممکن نباشد

۱. Descartes, R

۲. Religious Melancholy

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۲ - ۱۴۰۲
www.uploadfarsi.ir

پیوسته در مدتی نزدیک به شش ماه که آغاز آن ماه رجب ٤٨٨ هجری قمری بود، میان شهوات دنیا و انگیزه‌های اخروی مردد بودم که از اختیار به اضطرار کشید.»(۱۳۹۱: ٦٢) این‌گونه روح رنجور غزالی به اوج بحران می‌رسد تا جایی که بنابر گفتهٔ خودش حتی از سخن گفتن و تدریس درمی‌ماند. درخوردن و نوشیدن نیز به مشکل می‌خورد و دچار ناتوانی و ضعف قوای جسمانی او می‌گردد. (همان: ٦٣) بنابر گفتهٔ خودش طبیبان هم مشکل و بیماری او را ناشی از «دل» می‌دانستند. در طی این مدت احساس ***اندوه*** فراگیر و همه‌جانبه‌ای که به آن مبتلا بوده از دیگر نشانه‌های روح بیمار غزالی‌ست. (همان) عبدالامیر اعسم فیلسوف عراقی در فصل چهارم کتاب خود با نام امام محمد غزالی در مسیر تحول روحی در صدد است نشان دهد گرایش غزالی به تصوف و فرار او از مدرسه ممکن است ناشی از اضطرابی روانی باشد که از کودکی همراه غزالی بوده است (۱٤۰۰: ٦٨). این استدلال را نیز می‌توان در راستای همان روح بیمار ابوحامد دانست. بنابر پژوهش اعسم برخی نیز بیماری غزالی را افسردگی ژنتیکی و اخلال اعصاب اندامی دانسته‌اند که باز ممکن است بخشی از تعارض‌ها و پریشانی‌های وی ریشه در این امر داشته باشد. (همان: ۷۳)

۳-۵. دوبارزادگی غزالی

اما این روح بیمار و خویشتن دوگانهٔ محمد غزالی در نهایت محو می‌گردد و گویی غزالی دیگری زاده می‌شود. هرچند غزالی شرح این واقعه را در نهایت ایجاز بیان می‌کند، اما باز می‌توان نشانه‌های آن را در المنقذ یافت. گویی غزالی زایشی دوباره کرده و سفر رهایی برای او آغاز شده است، آنجا که بغداد را ترک می‌کند و بنابر گفتهٔ خودش هرچه مال دارد جز به‌اندازه‌ای اندک برای فرزندانش، میان فقرا پخش می‌کند و برای مدت‌ها کاری به‌جز خلوت‌نشینی و ریاضت و تصفیهٔ قلب نداشته است (۱۳۹۱: ٦٤).

چنان‌که گفته شد طبق دسته‌بندی ویلیام جیمز فرایند دوبارزادگی ممکن است به دو شکل رخ دهد. چنین تحولی یا تدریجی‌ست و در گذر زمان ایجاد می‌گردد یا دفعی و به‌سرعت رخ می‌دهد. همچنین طرق گوناگونی دارد و گاه از طریق تجاربی به دست می‌آید که باید آن را «تجارب عرفانی» یا روحانی نامید (۱۳۹۱: ۲۰۹). به نظر می‌رسد تجربهٔ غزالی تجربه‌ای دفعی بوده و باید آن را نوعی تجربهٔ عرفانی دانست. غزالی می‌نویسد: «آن‌گاه چون ناتوانی خویش را دانستم و اختیار به‌کلی از من ساقط شد، به درگاه الهی زاری کردم، زاری‌ای که شخصِ درماندهٔ بیچاره می‌کند و «کسی که دعای بیچارهٔ مضطر را اجابت می‌کند»[1] دعای مرا اجابت کرد. (۱۳۹۱: ٦٣) در ادامه وی باز به وقوع تجربهٔ معنوی اشاره می‌کند که در خلال خلوت‌گزینی‌هایش بر او عارض می‌گردد و امور مختلفی را بر وی مکشوف می‌کند که شمارش و بررسی و بیان آن‌ها برای او ممکن نبوده. در طی همین مکاشفات است که بر حقانیت طریق صوفیان نیز موقن می‌شود. (همان: ٦٤)

۳-٦. نشانه‌هایی از دوبارزادگی غزالی

والتر استیس دربارهٔ پژوهش‌هایی که حول محور تجارب و احوال عرفانی و معنوی صورت می‌گیرد به مانع مهمی اشاره می‌کند. استیس زبان متون کلاسیک را «زبان پیشاروانشناسی» می‌نامد. وی زبان متون عرفانی کهن را نسبت به گزارش‌های جدید در این باب زبانی نامنسجم‌تر می‌یابد و گفته‌ها را جسته‌وگریخته و کوتاه ارزیابی می‌کند. در نظر وی تا پیش از نضج و گسترش علم روانشناسی در سدهٔ اخیر تنوع اصطلاحات و تعابیری که به عواطف، هیجانات و احساسات انسان اشاره داشت کم‌تر بود و همین امر

۱. اشاره به بخشی از آیهٔ ٦٢ سورهٔ نمل: «أَمَّنْ يجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ...».

شرح عواطف پیچیده‌ای که به گاه عروض این اتفاقات رخ می‌نمود را مشکل‌تر می‌ساخت (۱۳۸۸، ۸٤) در باب این تحقیق نیز چنین مشکلی روی می‌نماید و تبیین تغییرات غزالی را با سختی روبه‌رو می‌کند؛ اما به نظر می‌رسد این تحول را حداقل در سه وجه می‌توان تشریح کرد و ردپای دوبارزادگی غزالی را در آن دید. این سه وجه عبارت‌اند از :

الف: در برخورد وی با نهاد قدرت، ب: در زیست شخصی او ج: در کتاب‌شناسی وی

۳-٦-۱. برخورد با نهاد قدرت

وی تا پیش از دوبارزادگی خود را کاملاً در قیدوبند فرامین حاکم می‌بیند و نمی‌تواند هیچ‌گونه مخالفتی با آن بورزد. هنگام رسیدن دستور از خلیفه برای نگاشتن کتابی در نقد باطنیه با خود می‌اندیشد که: سر باز زدن از فرمان خلیفه در توان او نیست (المنقذ، ۱۳۹۱: ۵۱). در مکاتیب نیز به‌صراحت آورده: «از سلام دارالخلافه امتناع نتوان کرد»(۱٤۰۰: ۷۰). وی چنان در میان حاکمان و قدرتمندان اعتبار کسب می‌کند و با آنان همراه می‌گردد که در مراسم نصب خلیفه شرکت می‌جوید. این وضع و حال پس از دوبارزادگی او به‌کلی دگرگون می‌شود. نمونه‌های فراوانی از این تغییر نگرش را می‌توان در آثار وی مشاهده کرد. در نامه‌های نصیحت‌گونه‌اش به وزرا و سلاطین که در فضائل الانام آمده تغییر روحیهٔ او پیداست؛ اما توبه‌ای که بر سر مشهد ابراهیم خلیل (ع) کرده و چندبار از آن یاد می‌کند، روگردانی وی از قدرت را به‌خوبی نشان می‌دهد. وی در مکهٔ مکرّمه وقتی به مزار حضرت ابراهیم می‌رسد با خود عهد می‌کند: پیش هیچ سلطانی نرود و پول هیچ سلطانی را نیز نپذیرد، همچنین دیگر نه مناظره کند و نه تعصب بورزد (همان: ۸) وی در نامهٔ دیگری نیز به یاران چند نصیحت دارد. سومین و چهارمین نصیحت او به این قرار است: «سیوم آن‌که بر هیچ سلطان سلام نکند و با ایشان مخالطت نکند که فتنهٔ مجالست با سلاطین بزرگ است،... فَإِنَّ اللَّهَ یغْضَبُ إِذَا مُدِحَ الْفَاسِقُ و مَنْ دَعَا لِظَالِمٍ بطول الْبَقَاءِ فَقَدْ أَحَبَّ أَنْ یعْصَی اَللَّهُ فِی أَلاَرْضِ. چهارم آن‌که از سلطانیان هیچ چیزی نستاند و اگرچه مثلاً حلال بود که طمع به مال و جاه ایشان سبب فساد دین بود و از مداهنت و مراعات و موافقت بر ظلم و غیر آن لازم آید.»(همان: ۱۲۷) چنان که فرانک گریفل[۱] اسلام‌شناس و غزالی‌پژوه معاصر می‌انگارد غزالی دریافت که معیارهای زندگی اخلاقی و معنوی با خدمت به سلاطین و وزرا و خلفا سازگار نیست و همکاری نخبگان با آنان نوعی هم‌دستی در ظلم و فساد است. (۱۳۸۹: ۱۷)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (۲) دیماه ۱۴۰۲ - اردبیل
www.anjomanfarsi.ir

۳-٦-۲. زیست شخصی

زیست شخصی ابوحامد نیز پیش و پس از زایش دوباره تفاوت‌های عمده‌ای دارد. یکی از بزرگ‌ترین نشانه‌های تغییر زیست‌جهان غزالی تغییر نگاه او دربارهٔ مناظره است. آن‌گونه که در گزارش‌های مربوط به زندگی او درج شده است وی قریب به پنج سال از جوانی خود را در عسکر و نزد خواجه نظام مشغول به مناظره بود و به‌نوعی این فن از مشاغل او محسوب می‌شد. امام‌الحرمین جوینی نیز معمولاً در مراسم مناظره غزالی را با خود همراه می‌کرد و حتی در نهان بر او رشک می‌برد. همچنین از امام‌الحرمین نقل شده که در باب شاگردانش می‌گفت: «التحقیق للخوافی و الحربیات للغزالی و البیان للکیا» که نشانگر تندی غزالی در مناظرات است (دانش‌پژوه، ۱۳۸۹: ۱۱۰). بعد از دوبارزادگی اما رویکرد او به این موضوع به‌کلی زیروزبر شد. فنی که به‌واسطهٔ آن نام و آوازه‌ای پیدا کرد و در واقع شغل او بود دیگر برایش هیچ جذابیتی نداشت و از آن کاملاً نفور شده بود. در توبهٔ او بر مزار حضرت ابراهیم سومین

۱.Griffel, F

مورد مربوط به توبهٔ او از مناظره و جدل بود. در جای دیگر نیز مناظره را دارای خطراتی می‌داند که می‌تواند منبع تمام اخلاق ذمیمه چون ریا و حسد باشد (۱۴۰۰: ۱۲۵). وی تا آنجایی پیش می‌رود که حتی تذکیر را هم روا نمی‌دارد، چنان که با عیسی (ع) گفتند: یا ابنِ مَریمَ: عِظْ نفسَک، فإنِ انتَفعتَ فَعِظِ النّاسَ و إلاّ فاستَحی مِنّی.[1] (همان: ۱۲۶)

از دیگر نشانه‌های تغییر زیست‌جهان او مربوط است به نگاه خودش به تحصیل علوم و نوعی ملامت خود و پشیمانی از گذشته. غزالی وقتی به گذشتهٔ خود می‌نگریسته بهترین عملش را که همان تحصیل و تدریس بوده «ناخالص»، «بی‌فایده»، «برای غیرخدا» و در راستای جاه‌طلبی و کسب مقام می‌یافته است (المنقذ، ۱۳۹۱: ۶۲). بیش از یک دهه بعد وقتی برای زمان کوتاهی تدریس در نظامیهٔ نیشابور را به عهده گرفت می‌دانست که بازگشتش برای نشر علم مانند بار نخست نیست. وی می‌گوید بار نخست دانشی را تدریس و تحصیل می‌کرده که اساساً برای کسب جاه و مقام دنیایی بود و اکنون کاملاً برعکس، شاگردان را به دانشی فرامی‌خواند که با آن مقام‌ها ترک می‌گردد و مرتبه‌ها رها می‌شود (همان: ۷۷).

۳-۶-۳. کتاب‌شناسی

تحول، تغییر و ترقی ابوحامد در متن آثار او نیز پیداست. بررسی سیر تطوّر نویسندهٔ پرکاری چون محمد غزالی نسبت به متفکری کم اثر با سهولت بیش‌تری انجام می‌گیرد. با نگاهی به پیش و پسِ این تولدِ دوباره تفاوتی شگرف میان آثار او می‌بینیم. در دورهٔ اول قریب به‌اتفاق کتاب‌هایش در فقه و کلام است. ردیه‌های متنوعی چون المستظهری فی الرد علی الباطنیه، مقاصد الفلاسفه و تهافت الفلاسفه دارد که عموماً لحنی بسیار تند دارند و یادآور یک فقیه و کلامی متعصب است (مینوی، ۱۳۴۹: ۲۸۰). در میان کتاب‌های پیش از دوبارزادگی او (تقریباً تا پیش ۴۸۷) کم‌تر اثری می‌توان یافت که نمودهای یک اثر عرفانی را در خود داشته باشد، این در حالی است که کتاب‌های بعدی او سرشار است از روح تصوف و عرفان. غزالی در این سال‌ها با نگارش احیاءالعلوم الدین، کیمیای سعادت، رسالهٔ ایها الولد و شاید، در این مورد، از همه چشم‌گیرتر مشکاةالانوار تغییر نگره و تفکر خود را به‌وضوح نشان می‌دهد. البته باید توجه داشت بسیاری از معتقَدات ابوحامد در ابواب مختلف تا پایان عمر به قوّت باقی بود اما آنچه جلب نظر می‌کند مواردی چون بسامد متون عرفانی، لحن نوشته‌ها و نگرش خود ابوحامد نسبت به بسیاری از مباحث فقهی و کلامی‌ست. بسیاری از مباحثی که تا پیش‌ازاین از دل‌مشغولی‌ها و علایق پژوهشی غزالی بودند بعد از این تولد دوباره اموری بی‌اهمیت، رهزن و حتی پست جلوه می‌کنند. در نهایت آنچه عبدالغافر فارسی در باب محمد غزالی گفته است تصویری واضح و دلیلی روشن در باب دوبارزادگی این متفکر بزرگ است. فارسی می‌نویسد: «من خیلی وقت‌ها به دیدن او می‌رفتم و این اصلاً ظن و گمانی بی‌پایه نبود که او به‌رغم آنچه در گذشته از بددلی و درشتی با مردم، در او دیده بودم –و او که به‌واسطهٔ آنچه خدا از راحتی و مهارت در سخن و اندیشه و بیان به او بخشیده بود، به گمراهی افتاده بود و به‌واسطهٔ جُستن جاه و مقام، با چه تبختر و تحقیری به آنان نظر می‌کرد– به نقطهٔ مقابل این‌ها

۱. حدیثی از پیامبر اکرم (ص): خداوند به عیسی بن مریم چنین وحی فرمود: خودت را اندرز ده، اگر از آن سود بردی آنگاه مردم را نیز اندرز ده وگرنه از من شرم کن.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

رسید و از همهٔ این آلودگی‌ها پاک شد؛ و من گمان می‌کردم که او جامهٔ خودنمایی پوشیده، ولی پس از تفحص پی بردم که ماجرا عکس چیزی‌ست که می‌پنداشتم و این مرد پس از آن سودازدگی، صحّت خود را بازیافته است»(ناکامورا، ۱۳۹٦: ۲۲)[۱]

٤. نتیجه‌گیری

با توجه به دسته‌بندی دوگانهٔ ویلیام جیمز گروهی از معنویان و دین‌دارانِ اصیل «ذهنی سالم» دارند و برخی از آنان دارای «روحی بیمار» هستند. این روح‌های بیمار گاه در زندگی و احوال شخصی خود با احساسات و عواطفی چون ترس، ناامیدی، تردید، بی‌معنایی، احساس گناه شخصی و خویشتنی دوگانه روبه‌رو هستند. هرچند تحلیل‌های مختلفی از تحول محمد غزالی وجد دارد اما در سایهٔ نظریهٔ ویلیام جیمز می‌توان رهیافتی دقیق‌تر از این تبدّل به دست داد. به نظر می‌رسد ابوحامد غزالی در دوره‌ای از زندگی خود در وضعی روانی-ذهنی بوده که عموم احساساتی که روح‌های بیمار داشته‌اند را تجربه کرده است؛ اما چنان‌که جیمز می‌گوید گاه این روان‌های رنجور طی فرایندی به‌تدریج یا یک‌باره و در تجربه‌ای معنوی، وضع و حالی دیگر می‌یابند و چنان تحولی در زندگی‌شان پدیدار می‌شود که گویی دوباره زاده شده‌اند. با توجه به سرگذشت ابو حامد غزالی می‌توان چنین رهیافتی را در باب زندگی او موجه دانست و وی را بنابر تحلیل ویلیام جیمز دوبارزاده دانست. بر مبنای آنچه از المنقذ و مکاتیب او برمی‌آید دوبارزادگی او دست‌کم در سه حوزه پیداست: در نوع ارتباط او با حاکمان و به‌طورکلی نهاد قدرت، در سیر زندگی شخصی و افکار و افعالش و در سیر تألیف کتاب‌هایش.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

منابع

- استاجی، ابراهیم (۱۳۸۹). «سرای سکوت (بحثی درباره سکوت و تولد دوباره مولوی در دیدار با شمس تبریزی)»، ***نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، ش ۱۹، دورهٔ ٦، صص ۹-۲۷.
- آشتیانی، جلال‌الدین (۱۳۷۸). ***نقدی بر تهافت‌الفلاسفهٔ غزالی***، چ ۱، قم: مرکز انتشارات حوزهٔ علمیهٔ قم.
- آلستون، ویلیام (۱۳۸۹). ***دربارهٔ تجربهٔ دینی قدیسه ترزا، ویلیام جیمز، ویلیام آلستون و... . گزیدهٔ مایکل پترسون***، ترجمهٔ مالک حسینی، چ ۱، تهران: هرمس.
- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۹۰). ***منطق و معرفت در نظر غزالی***، چ ٤، تهران: امیرکبیر.
- _____ (۱۳۸۱). ***دفتر عقل و آیت عشق***، ج ۲، چ ۱ تهران: طرح نو.
- اخوان، مهدی (۱۳۸۹). «حیرت غزالی و شک دکارتی» به کوشش سید هدایت جلیلی، ***مجموعه مقالات غزالی پژوهی***، تهران، خانهٔ کتاب، صص ۳٤۳ تا ۳۸٦.
- استیس، والتر ترنس (۱۳۸۸). ***عرفان و فلسفه***، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی، چ ۷، تهران: سروش.
- اعسم، عبدالامیر (۱٤۰۰). ***امام محمد غزالی در مسیر تحول روحی***، مترجم: علی‌رضا باقر، چ ۱، تهران: شایا.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳٦۳). «عین‌القضات و امام محمد غزالی»، ***نشریهٔ معارف***، ش ۳، صص ۳۳ تا ٦٦.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. متأسفانه این سخنان مهم عبدالغافر فارسی در تحقیقات غزالی‌شناسان ایرانی همانند دکتر زرین‌کوب، علامه همایی و ... مفقود است. ناکامورا این سند ارزنده را از مقالهٔ زندگی غزالی، به همراه ارجاعی مهم درباب تجارب دینی و نظریات او (۱۸۹۹) (The Life Of Al-Ghazzālī, With Especial Reference To His Religious Experiences And Opinions) اثر خاورشناس برجسته دانکن مک‌دانلد (Duncan B. Macdonald) آورده است.

- تیلور، چارلز (۱۳۸۸). ***تنوع دین در روزگار ما (دیداری دوباره با ویلیام جیمز)***، ترجمهٔ مصطفی ملکیان، ویراست ۲، تهران: شور.
- الجابری، محمدعابد (۱۳۹۹). ***بازخوانی تاریخ فلسفه در مشرق اسلامی***، ترجمهٔ اسماعیل باغستانی، چ ۲، تهران: هرمس.
- جیمز، ویلیام (۱۳۹۱). ***تنوع تجربهٔ دینی***، ترجمهٔ حسین کیانی، چ ۱، تهران، حکمت.
- دانش‌پژوه، محمدتقی (۱۳۸۹). «ستیهندگی غزالی یا دو گونه ستیزه‌نامهٔ او» به اهتمام: میثم کرمی، ***گزیدهٔ مقالات غزالی‌شناسی***، تهران: حکمت.
- رازی، نجم‌الدین (۱۳٤٥). ***رسالهٔ عشق و عقل***، مصحح: تقی تفضلی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- زریاب خویی، عباس (۱۳٦۳). «غزالی و ابن‌تیمیه»، ***نشریهٔ معارف***، ش ۳، صص ٦۷ تا ۷۹.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸). ***فرار از مدرسه***، چ ۱۰ تهران: امیرکبیر.
- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۹۰). ***کیمیای سعادت***، به کوشش حسین خدیوجم، ج ۱، چ ۱۵ تهران: علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۳۳). ***کیمیای سعادت***، مصحح: احمد آرام، چ ۱، تهران: کتابخانه و چاپخانهٔ مرکزی.
- _____ (۱۳۹۰). ***المنقذ من الضلال***، تصحیح و ترجمهٔ مهدی کمپانی زارع، چ ۱، تهران: نگاه معاصر.
- _____ (۱۳۹۹). ***مکاتیب (فضائل الانام من رسائل حجت‌الاسلام)***، مصحح: پریا زوارئیان، چ ۱، تهران: زوار.
- قربانی، خاور و ادریس اسلامی. (۱۳۹۱). «جایگاه نوع ادبی اعترافات در ادبیات فارسی با تکیه بر مقایسهٔ المنقذ من الضلال غزالی با اعترافات آگوستین»، ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، سال چهارم، ش ۷، پاییز و زمستان، صص ۱٤۹ تا ۱۷٤.
- کاگ، جان (۱٤۰۰). ***جان‌های رنجور، ذهن‌های سالم***، (چگونه ویلیام جیمز می‌تواند زندگی‌تان را نجات دهد)، ترجمهٔ ایمان مختار، چ ۱، تهران: طرح نقد.
- گریفل، فرانک (۱۳۸۹). «غزالی» به کوشش سید هدایت جلیلی، ***مجموعه مقالات غزالی‌پژوهی***، تهران: خانهٔ کتاب.
- ملکیان، مصطفی (۱۳۷۷). ***تاریخ فلسفهٔ غرب***، ج دوم، دفتر همکاری حوزه و دانشگاه، نسخهٔ الکترونیکی.
- _____ (۱۳۸۹). «غزالی و اخلاق باور»، به کوشش سید هدایت جلیلی، ***مجموعه مقالات غزالی‌پژوهی***، تهران: خانهٔ کتاب.
- مولانا (۱۳۵۷). ***مثنوی معنوی***، تصحیح رینولد نیکلسون، چ ۱ تهران: امیرکبیر.
- مینوی، مجتبی (۱۳٤۹). «غزالّی طوسی»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد***، سال ششم، ش ۲، تابستان، صص ۲٤۹ تا ۲۹٦.
- ناکامورا، کوجیرو (۱۳۹٦). ***غزالی و دعا*** (نیایش از نگاه غزالی و آیین ذن)، ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی، چ ۱، تهران: پارسه.
- وولف، دیوید ام (۱۳۸٦). ***روانشناسی دین***، ترجمهٔ محمد دهقانی، چ ۱ تهران: رشد.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۷). ***غزالی‌نامه***، ویراست دوم، تهران: موسسهٔ نشر هما.
- L.pals, Daniel (۲۰۱۵), Nine Theories of Religion, Oxford University Press.
- Elen Guiley, Rosemary (۱۹۹۱), Hrpers Encyclopedia Of Mystical And Paranormal Experinces, Harper SanFrancisco A division of HarperCollinsPublishers.

یازدهمین همایش پژوهش‌های ادبی بین‌رشته‌ای ۳۱ اردیبهشت تا ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل نمادها و دلالت‌های پنهان در اشعار عاشورایی جواهری و گرمارودی

عبدالرسول الهائی

عضو هیأت علمی گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان تهران

چکیده

این پژوهش به بررسی تطبیقی عمیق نمادها، دلالت‌های پنهان و پیام‌های اساسی در دو قصیدهٔ برجستهٔ عاشورایی می‌پردازد؛ نخست چکامهٔ «آمنت بالحسین» از شاعر معاصر عراقی، محمدمهدی جواهری و دیگری قصیدهٔ «خطّ خون» از شاعر معاصر ایران، سید حسن موسوی گرمارودی. در این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد نقد نمادین استفاده شده است. این تحقیق نشان می‌دهد که چگونه این دو شاعر از نمادهای چندلایه برای انتقال مفاهیم سیاسی، اجتماعی و عرفانی بهره برده‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که اشعار مذکور، علاوه بر ظاهر حماسی-عاشورایی، حاوی سه لایهٔ معنایی (ظاهری، باطنی و تعالی‌گرا) هستند که در بسترهای تاریخی متفاوت شکل گرفته‌اند. این مقاله همچنین به تحلیل کارکردهای روان‌شناختی این نمادها در مخاطب می‌پردازد.

واژگان کلیدی: نمادگرایی عاشورایی، دلالت‌های پنهان، جواهری، گرمارودی، نقد اسطوره‌ای، روانشناسی ادبیات.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

ادبیات عاشورایی به‌عنوان یکی از ژانرهای ماندگار فرهنگ شیعی، در شعر معاصر عربی و فارسی بازتاب فراوانی یافته است. این مقاله با تمرکز ادبیات عاشورایی به‌عنوان گفتمانی فراملّی، شعر دو چهرهٔ شاخص ادبیات متعهد در عصر حاضر؛ شاعر معاصر عراق محمد مهدی جواهری (۱۹۰۰-۱۹۹۷) و شاعر پارسی گوی معاصر سید حسن موسوی گرمارودی (متولد ۱۳۲۱)، آثار ادبی آن دو را مورد کنکاش قرار داده و به بررسی تطبیقی دو اثر برجسته عاشورایی آنان می‌پردازد؛ و شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو قصیده در بازنمایی حماسه عاشورا را مورد بررسی قرار می‌دهد.

۱ - ۱. پیشینهٔ تحقیق

با جست‌وجو در کتابخانه‌های عربی و فارسی درمی‌یابیم که پژوهش‌های فراوانی به بررسی ابعاد مختلف شعر جواهری پرداخته‌اند اما اغلب بر جنبه‌های سیاسی و تاریخی تمرکز داشته‌اند که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

-خالد العانی (۲۰۱۰) در کتاب «الشعر السیاسی عند الجواهری» به تحلیل نقش شعر جواهری در بیداری سیاسی عراق پرداخته و اشاره‌ای گذرا به نمادهای عاشورایی در اشعار او دارد.

– حسنی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «الرمز الدینی فی شعر الجواهری» نمادهای دینی در دیوان جواهری را بررسی کرده، اما تحلیل عمیقی از لایه‌های پنهان معنایی ارائه نداده است.

– مطلوب (۲۰۲۰) در پژوهش «تجلیات الحسین فی الشعر العراقی المعاصر» به مقایسهٔ جواهری با دیگر شاعران عراقی پرداخته اما رویکرد تطبیقی با ادبیات فارسی را نادیده گرفته است.

پژوهش‌ها دربارهٔ موسوی گرمارودی عمدتاً در داخل کشور ایران متمرکز بوده و بیشتر به رابطهٔ شعر او با انقلاب اسلامی پرداخته‌اند که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

علی محمدی (۱۳۹۲) در کتاب «شعر انقلاب و گرمارودی» به بررسی مضامین انقلابی در اشعار گرمارودی پرداخته اما تحلیل نمادین «خطّ خون» را سطحی انجام داده است.

حمید فتاحی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «نمادپردازی عاشورایی در شعر دفاع مقدس» تنها به جنبه‌های مذهبی شعر گرمارودی اشاره کرده و از تحلیل بینافرهنگی غفلت نموده است.

تقی پورنامداریان (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «کهن‌الگوهای عاشورایی در ادبیات معاصر» نمادهای گرمارودی را در چارچوب اسطوره‌شناسی یونگ بررسی کرده اما تطبیقی با ادبیات عربی انجام نداده است.

همان‌گونه که در چند سطر فوق اشاره شد، مطالعات پیشین اغلب به تحلیل تک‌متنی شعر عاشورایی محدود بوده‌اند. این در حالی است که نوآوری پژوهش پیش رو در مقایسه دوقطبی شعر عربی و فارسی با محوریت واقعه‌ای تاریخی است.

مطالعات تطبیقی عاشورایی

پژوهش‌های معدودی به مقایسهٔ ادبیات عاشورایی فارسی و عربی پرداخته‌اند ولی هیچ‌کدام به بررسی مفاهیم مقاومت نزد دو شاعر ایرانی موسوی گرمارودی و عراقی جواهری نپرداخته‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

– آل کثیر (۲۰۱۵) در مقالهٔ «الثورة الحسینیة فی الأدبین الفارسی و العربی» به‌صورت کلی به اشتراکات مفهومی اشاره کرده اما نمونه‌های شعری را عمیقاً تحلیل ننموده است.

– شریعتی (۱۳۹۷) در تحقیق «ادبیات مقاومت در ایران و عراق» تنها به جنبه‌های سیاسی اشعار توجه نشان داده و از نمادگرایی غافل مانده است.

www.anjomanfarsi.ir

– حیدری (۱۴۰۱) در پایان‌نامهٔ «مقایسهٔ نمادهای عاشورایی در شعر جواهری و دعبل خزاعی» تمرکز خود را محدود به شاعران عربی کرده است.

ملاحظه می‌شود که در مطالعات فوق با شکاف پژوهشی نسبت به تحقیق پیش رو مواجه هستیم که چنین موضوعی در عدم بررسی تطبیقی عمیق بین جواهری و گرمارودی و غفلت از لایه‌های پنهان معنایی در اشعار عاشورایی (سیاسی، روان‌شناختی، عرفانی) کاملاً هویدا به نظر می‌رسد.

۱ - ۲. نوآوری این پژوهش

– تلفیق سه رویکرد (نمادشناسی، دلالت‌شناسی، روانشناسی ادبی) برای تحلیل اشعار.

– کشف پیام‌های پنهان در بافت‌های تاریخی متفاوت.

۱ - ۳. ضرورت پژوهش

مطالعهٔ تطبیقی این دو اثر می‌تواند به درک بهتر دیالوگ فرهنگی ایران و عراق از طریق ادبیات عاشورایی و نیز نقش شعر در بازتعریف هویت مقاومت اسلامی کمک کند.

۱ - ٤. اهداف پژوهش

۱. تحلیل مضامین مشترک و تفاوت‌های دو قصیده.
۲. کشف دلالت‌های سیاسی–اجتماعی پنهان در متن.
۳. بررسی تأثیر ناخودآگاه جمعی بر شکل‌گیری نمادها.
٤. تبیین کارکرد اجتماعی شعر عاشورایی در ادبیات معاصر.

۱ - ۵. سؤالات تحقیق

پرسش اصلی پژوهش پیش رو این است که چگونه این دو شاعر، با تکیه بر میراث مشترک عاشورا به بازآفرینی این واقعه در بسترهای فرهنگی–سیاسی متفاوت پرداخته‌اند؟

سؤالات فرعی:

۱. نمادهای مشترک و متفاوت در دو شعر چه هستند؟
۲. چگونه بافت تاریخی بر نمادپردازی شاعران تأثیر گذاشته است؟

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱ - ٦. معرفی دو شاعر

سید حسن موسوی گرمارودی

سید حسن حسینی، مشهور به گرمارودی، در سال ۱۳۲۷ در قم متولد شد. او تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در قم گذراند و سپس وارد دانشگاه تهران شد و در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی به تحصیل پرداخت. گرمارودی از جمله شاعران و نویسندگان برجسته معاصر ایران است که در حوزه‌های مختلف ادبی فعالیت داشته است.

فعالیت‌های فرهنگی و ادبی گرمارودی بسیار متنوع است. او در دوران جوانی به عضویت گروه‌های ادبی مختلف درآمد و به شعرخوانی و نقد ادبی پرداخت. پس از پیروزی انقلاب اسلامی، گرمارودی در نهادهای فرهنگی مختلفی به فعالیت پرداخت؛ از جمله:

«مسئولیت صفحهٔ شعر مجله سروش»
«مدیریت انتشارات قدیانی»
«عضویت در شورای شعر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی»
«تدریس در دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی»

گرمارودی همچنین در کنگره‌ها و همایش‌های ادبی متعددی در داخل و خارج از کشور شرکت داشته و به ارائهٔ مقالات و سخنرانی‌ها پرداخته است.

گرمارودی یکی از شاعران برجسته و تأثیرگذار شعر معاصر ایران است. او به‌دلیل زبان فاخر، سبک متنوع و مضامین حماسی و مذهبی، جایگاه ویژه‌ای در میان شاعران و علاقه‌مندان به شعر دارد. شعر او مورد توجه بسیاری از منتقدان و پژوهشگران ادبی قرار گرفته است و آثار او در کتاب‌های درسی و دانشگاهی تدریس می‌شود.

ایشان آثار متعددی درزمینهٔ‌های شعر، نثر و ترجمه به چاپ رسانده است. «خطّ خون» یکی از مهم‌ترین آثار شعری گرمارودی که در آن به واقعهٔ عاشورا و انقلاب اسلامی پرداخته است. این مجموعه شعر «خطّ خون» به‌دلیل مضامین حماسی و مذهبی، زبان فاخر و تصاویر بدیع، یکی از مهم‌ترین آثار شعری گرمارودی محسوب می‌شود. این مجموعه شعر در سال ۱۳۶۸ به چاپ رسید و با استقبال گسترده‌ای از سوی مخاطبان و منتقدان مواجه شد.

محمد مهدی جواهری

محمد مهدی جواهری در سال ۱۸۹۹ در نجف اشرف متولد شد. او در خانواده‌ای روحانی و اهل علم پرورش یافت و تحصیلات خود را در حوزه‌های علمیه نجف آغاز کرد. جواهری علاوه بر تحصیلات حوزوی، به مطالعهٔ ادبیات عرب و تاریخ اسلام نیز علاقه داشت.

جواهری از جمله شاعران و فعالان سیاسی برجستهٔ عراق در قرن بیستم بود. او در جنبش‌های استقلال‌طلبانهٔ عراق شرکت داشت و به‌دلیل فعالیت‌های سیاسی خود بارها به زندان افتاد و تبعید شد. به‌دلیل زبان فصیح، سبک متنوع و مضامین سیاسی و اجتماعی، جایگاه ویژه‌ای در میان شاعران و علاقه‌مندان به شعر دارد. شعر او مورد توجه بسیاری از منتقدان و پژوهشگران ادبی قرار گرفته است و آثار او در کتاب‌های درسی و دانشگاهی تدریس می‌شود.

جواهری آثار متعددی درزمینهٔ‌های شعر و نثر به چاپ رسانده است که از میان آن‌ها «دیوان جواهری» به‌دلیل تنوع مضامین، زبان فصیح و تصاویر بدیع، یکی از مهم‌ترین آثار شعری جواهری محسوب می‌شود. این دیوان شامل قصاید، غزلیات و قطعات شعری است که در طول زندگی جواهری سروده شده است. قصیدهٔ «آمنت بالحسین» یکی از مشهورترین اشعار این دیوان است.

قصیدهٔ «آمنت بالحسین» سروده‌ای از محمد مهدی جواهری، شاعر نامدار عراقی، در رثای امام حسین (ع) است که در آن، شاعر با زبانی حماسی و پرشور، فاجعهٔ کربلا را به تصویر می‌کشد. او در این قصیده، امام حسین (ع) را نماد مقاومت، آزادی‌خواهی و عدالت‌طلبی معرفی می‌کند و خون او را پرچمی می‌داند که در تاریکی ظلم و استبداد به اهتزاز درآمده است. جواهری با این قصیده، نه‌تنها به سوگواری برای امام حسین (ع) می‌پردازد، بلکه به مبارزه با ظلم و ستم در زمان خود نیز دعوت می‌کند. این قصیده به‌دلیل زبان بلیغ، تصاویر گیرا و مضامین عمیق، به یکی از ماندگارترین آثار ادبیات عاشورایی تبدیل شده و الهام‌بخش بسیاری از شاعران و هنرمندان در جهان اسلام بوده است. در این شعر، جواهری با تکیه بر میراث ادبی عربی، واقعه کربلا را به‌عنوان اسطوره‌ای زنده و الهام‌بخش برای مبارزه با ظلم و بی‌عدالتی ترسیم می‌کند. او با این قصیده، صدای مظلومیت امام حسین (ع) را در عصر خود طنین‌انداز می‌کند.

مفاهیم و دلالت‌های پنهان در شعر «آمنت بالحسین» جواهری و «خطّ خون» گرمارودی:

جواهری قصیدهٔ خود را با رسم تصویری از ایمان راسخ خود به امام حسین (ع) در اوج مصیبت و در صحنهٔ نبرد کربلا آغاز می‌کند و قدرت ادبی خود را در تبیین اوج مظلومیت امام حسین (ع) و یارانش نشان می‌دهد و می‌گوید:

آمَنْتُ بِالْحُسَيْنِ بَيْنَ الْخَيْلِ وَالْقَنَا وَأَنْزَفَتْ دَمَهُ الأَيَّامُ وَالدِّيارُ

فَإِنْبَكُنْ دَمُ الْحُسَيْنِ رَايَة تَخْفِقُ فِي الظَّلَامِ فَإِنَّ الْحَقَّ لَنْ يُمَارَى

(دیوان الجواهری، ج ۳، دارالعودة، بیروت، ۱۹۷۵، ص ۱۲۴)

ترجمهٔ بیت اول: من به حسین (ع) ایمان آوردم، در میان اسب‌ها و نیزه‌ها، درحالی‌که روزگار و سرزمین‌ها خونش را به تحلیل برده‌اند (از او ستانده‌اند).

ترجمهٔ بیت دوم: اگر خون حسین (ع) پرچمی است که در تاریکی به اهتزاز درمی‌آید، پس در حق، هیچ جای انکار نیست (حقیقت قابل انکار نیست).

این دو بیت از قصیده «آمنت بالحسین» جواهری، چکیده‌ای از پیام عاشورا را در خود جای داده‌اند. شاعر با زبانی شیوا و تصاویری زنده، ایمان خود به امام حسین (ع) را در سخت‌ترین شرایط اعلام می‌کند و خون او را پرچم هدایت در تاریکی ظلم و ستم می‌داند. این دو بیت، نه‌تنها بیانگر ارادت شاعر به امام حسین (ع) است، بلکه دعوتی به مبارزه با ظلم و دفاع از حق و حقیقت است.

در این ابیات خون به نمادی برای انقلاب و رویارویی با ظلم ترسیم شده است.

در قصیدهٔ جواهری امام حسین (ع) نماد حق، عدالت، آزادی، فداکاری، شهادت و مبارزه با ظلم و ستم است و همچنین محور اصلی شعر است و تمام نمادهای دیگر در ارتباط با او معنا پیدا می‌کنند.

در این قصیده، خیل و قنا (اسب‌ها و نیزه‌ها): نماد جنگ، خشونت، ستم و نیروهای باطل که در مقابل حق ایستاده‌اند. همچنین نمادی از صحنهٔ نبرد کربلا و مصائب امام حسین (ع). این در حالی است که خون امام (دم الحسین) مهم‌ترین نماد در این قصیده بود و دلالت بر امور زیر دارد:

قربانی: خون به‌عنوان نمادی از قربانی شدن در راه خدا و ارزش‌های انسانی.

پیام: خون به‌عنوان پیامی رسا و جاودانه که فراتر از زمان و مکان حرکت می‌کند.

انقلاب: خون به‌عنوان نیرویی که می‌تواند انقلاب و تحول ایجاد کند و نظام‌های ستمگر را به چالش بکشد.

پرچم: «رایه تخفق فی الظلام» به‌معنی پرچمی که در تاریکی به اهتزاز درمی‌آید، نمادی از امید، راهنمایی و روشنایی در دوران ظلم و ستم است. خون حسین (ع) به‌عنوان پرچمی است که در تاریکی، راه را به‌سوی حقیقت نشان می‌دهد.

تاریکی: «الظلام» به‌معنی تاریکی نماد جهل، گمراهی، ظلم و ستم و شرایطی که در آن حق پایمال می‌شود.

حق و حقانیت: «الحق لن یُماری» (در حق هیچ جای انکار نیست): نماد یقین، قطعیت و پیروزی نهایی حق بر باطل.

سخن کوتاه اینکه ایمان و اعتقاد راسخ شعر نشان‌دهندهٔ ایمان و اعتقاد راسخ شاعر به امام حسین (ع) و راه او است. این قصیده دعوتی به مبارزه با ظلم و ستم و دفاع از حق و حقیقت است و تأکید دارد که پیام عاشورا فراتر از زمان و مکان است و تا ابد زنده خواهد ماند. جواهری در شعر خود به مخاطب امید می‌دهد که در نهایت، حق پیروز خواهد شد و تاریکی جای خود را به روشنایی خواهد داد.

نکات ادبی

تشبیه: در بیت دوم، خون امام حسین (ع) به پرچم تشبیه شده است.

تضاد: تاریکی و روشنایی (در مفهوم پرچم برافراشته شده) تضادی زیبا را ایجاد کرده‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

استعاره: «الأَیَّامُ وَالدِّیارُ» استعاره از عوامل و شرایطی است که در فاجعهٔ کربلا نقش داشتند.

تکرار: تکرار نام «الحسین» در ابتدای هر دو بیت، تأکید بر محوریت این شخصیت در شعر دارد.

حماسه: لحن شعر حماسی است و بر شور و انگیزه مخاطب تأثیر می‌گذارد.

امام حسین (ع): سمبل خوبی و درستی.

اسب‌ها و نیزه‌ها: سمبل بدی و خشونت.

خون امام حسین (ع): سمبل فداکاری و پیامی که همیشه زنده است.

پرچم در تاریکی: سمبل امید و راهنمایی.

تاریکی: سمبل ظلم و بدی.

حق غیرقابل انکار: سمبل پیروزی خوبی بر بدی.

این در حالی است که در شعر گرمارودی با ارائهٔ تصویری بسیار قوی و شاعرانه از تأثیر عمیق و ماندگار خون امام حسین (ع) بر تاریخ سخن به میان آورده می‌شود. از نظر شاعر پارسی‌گو، خون امام تغییری بنیادین و انکارنشدنی در مسیر تاریخ ایجاد کرده است. گویی تاریخ، با این خون نوشته شده و هویتی جدید یافته است.

خون او خطی کشید بر پیشانی تا قیامت قامت حق ایستاده

هر که آمد، خون خدا را پایمال لیک این خون، آتش انقلاب را

(مجموعه اشعار «خطّ خون»، حوزه هنری، تهران، ۱۳۶۸، ص ۴۵)

این دو بیت، تضادی زیبا را به تصویر می‌کشند. از یک‌سو، عظمت و ماندگاری خون امام حسین (ع) و از سوی دیگر، تلاش‌های مذبوحانه برای پایمال کردن آن. در نهایت، پیروزی نهایی با حق و حقیقت است و خون امام حسین (ع) همچنان منشأ تحولات و الهام‌بخش مبارزات آزادی‌خواهانه در سراسر جهان است. این ابیات بر این پیام تأکید دارند که هرچند ظلم و ستم ممکن است برای مدتی پیروز به نظر برسد، اما در نهایت حق پیروز خواهد شد و خون شهیدان، همواره راهگشای عدالت خواهان خواهد بود.

در بیت اول «خون او» اشاره به خون امام حسین (ع) دارد که نماد فداکاری، شهادت در راه حق و مبارزه با ظلم است. خون، در ادبیات فارسی اغلب نمادی از جانفشانی، شهامت و بیداری است. عبارت «خطی کشید بر پیشانی تاریخ» نشان می‌دهد که واقعهٔ کربلا و فداکاری امام حسین (ع) اثری ماندگار و عمیق بر تاریخ داشته است. این خط، جدایی میان حق و باطل را به تصویر می‌کشد و نشان از تأثیرگذاری عمیق این واقعه بر جریان تاریخ دارد. این خط، مرزی است که بین ظلم و عدل کشیده شده است.

در اینجا «پیشانی تاریخ»، نمادی از اهمیت و برجستگی است. این عبارت نشان می‌دهد که واقعهٔ کربلا از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است و تأثیر آن بر تاریخ انکارناپذیر است. «تا قیامت قامت حق ایستاده می‌ماند» به پایداری و جاودانگی پیام و آرمان امام حسین (ع) اشاره می‌کند. «قامت حق» نمادی از استقامت، عدالت و پیروزی نهایی حق بر باطل است. این واقعه تا ابد الهام‌بخش مبارزه با ظلم و ستم خواهد بود.

در بیت دوم «هر که آمد، خون خدا را پایمال کرد» این عبارت، به کسانی اشاره دارد که در طول تاریخ، از خون امام حسین (ع) و آرمان‌های او غافل شده‌اند یا آن را نادیده گرفته‌اند و به‌نوعی در مسیر ظلم و ستم گام برداشته‌اند.

«خون خدا» اشاره به خون امام حسین (ع) دارد که به‌دلیل تقوای الهی و مبارزه برای احقاق حق، تقدسی خاص یافته است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

فعل «پایمال کرد» در بیت دوم، شدّت و قساوت عمل کسانی را نشان می‌دهد که آرمان‌های امام حسین (ع) را نادیده گرفته‌اند. «لیک این خون، آتش انقلاب را برافروخت» این بخش به جنبهٔ تحول‌آفرین و الهام‌بخش خون امام حسین (ع) اشاره دارد. خون ایشان، نه‌تنها به فراموشی سپرده نشد، بلکه به‌عنوان جرقه‌ای برای انقلاب‌ها و جنبش‌های عدالت‌خواهی در طول تاریخ عمل کرده است. «آتش انقلاب» نمادی از بیداری، مبارزه و تحول اساسی در برابر ظلم و ستم است.

این دو بیت، ضمن تأکید بر اهمیت واقعهٔ کربلا و فداکاری امام حسین (ع)، به پیام جاودانه و الهام‌بخش این واقعه اشاره دارند. خون امام حسین (ع) هم نماد شهادت و قربانی در راه حق است و هم نماد بیداری و تحول‌آفرینی. این واقعه، نه‌تنها بر تاریخ خط کشیده است، بلکه تا ابد الهام‌بخش مبارزان راه عدالت خواهد بود و هرگونه تلاش برای پایمال کردن آن، در نهایت به شعله‌ور شدن آتش انقلاب و بیداری منجر خواهد شد.

در اینجا تشبیه خون به «خط» روی پیشانی تاریخ که نشان‌دهندهٔ تأثیر جاودانهٔ عاشورا است و عبارت «آتش انقلاب» اشارهٔ مستقیم به انقلاب اسلامی ملّت ایران در سال ۱۳۵۷ دارد.

در حقیقت خطّ خون، نماد راه و مسیری که با خون شهدا ترسیم شده است و بر مفاهیم زیر دلالت دارد.

مسئولیت: خطّ خون نشان‌دهندهٔ مسئولیتی است که بر دوش هر فرد برای ادامهٔ راه شهدا قرار دارد.

تعهد: این خط، نمادی از تعهد به ارزش‌ها و آرمان‌هایی است که شهدا برای آن جان خود را فدا کرده‌اند.

امتداد: خطّ خون، نشان می‌دهد که راه شهدا ادامه دارد و نباید متوقف شود.

شهیدان: نماد فداکاری، ایثار، ازخودگذشتگی و دفاع از ارزش‌های دینی و ملّی.

امام (خمینی): نماد رهبری، هدایت و احیاگر اسلام ناب محمدی (ص).

دشمن: نماد کفر، شرک، نفاق و تمام نیروهایی که در مقابل حق و اسلام ایستاده‌اند.

کربلا: نماد تقابل همیشگی حق و باطل، ظلم و ستم و فداکاری در راه خدا.

انتظار: نماد امید به ظهور منجی و برقراری عدالت جهانی.

این شعر موسوی گرمارودی تلاشی است برای ادای دین به شهدا و تجلیل از مقام والای آنان و بر لزوم پیروی از رهبری و هدایت‌های امام خمینی (ره) تأکید دارد. ابیات این مجموعهٔ شعری به مبارزه با استکبار جهانی و دفاع از مظلومان فرامی‌خواند و بر لزوم وحدت و همدلی بین مسلمانان برای مقابله با دشمنان اسلام تأکید دارد. شاعر به مخاطب امید می‌دهد که با پیروی از راه شهدا و رهبری، می‌توان به آینده‌ای روشن و پر از عدالت دست یافت.

مقایسه و تحلیل

هر دو شعر، به واقعهٔ کربلا و شهادت امام حسین (ع) اشاره دارند و از آن به‌عنوان الگویی برای مبارزه با ظلم و ستم استفاده می‌کنند. در هر دو شعر، خون شهیدان به‌عنوان نمادی از فداکاری، ایثار و پیام رهایی‌بخش مطرح می‌شود.

شعر جواهری بیشتر بر جنبه‌های عاطفی و حماسی واقعهٔ کربلا تمرکز دارد، درحالی‌که شعر گرمارودی بیشتر به جنبه‌های سیاسی و اجتماعی آن توجه می‌کند. شعر جواهری پیامی جهان‌شمول دارد و برای تمام آزادگان جهان قابل فهم است، درحالی‌که شعر گرمارودی، بیشتر در بستر انقلاب اسلامی ایران معنا پیدا می‌کند.

شعر جواهری، بیشتر بر گذشته و فاجعهٔ کربلا تمرکز دارد، درحالی‌که شعر گرمارودی، بیشتر به آینده و ادامهٔ راه شهدا توجه می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.gahmarvarsi.ir

به‌طورخلاصه، هر دو شعر با استفاده از نمادها و دلالت‌های مختلف، پیام‌های مهمی را دربارهٔ ارزش‌های دینی، مبارزه با ظلم و ستم و امید به آینده به مخاطب منتقل می‌کنند.

قصیده آمنا بالحسین جواهری در بستر مبارزهٔ ضداستعماری عراق سروده شده است و شاعر حسین (ع) را نماد وحدت عربی می‌داند؛ اما شعر «خطّ خون» گرمارودی متأثر از انقلاب ایران است و حسین (ع) را الگوی مبارزهٔ ضداستبدادی معرفی می‌کند.

۲. نتیجه‌گیری

هر دو شاعر با تکیه بر کارکرد نمادین عاشورا، واقعهٔ کربلا را از حادثه‌ای تاریخی به اسطوره‌ای همیشه زنده تبدیل می‌کنند. تفاوت اصلی در زبانی‌سازی فرهنگی آنان است: جواهری با تکیه بر میراث عربی و گرمارودی با نگاه انقلابی ایرانی؛ به عبارت دیگر جواهری با زبان سنتی به دنبال احیای هویت عربی است، حال آنکه گرمارودی با نگاه مدرن، عاشورا را با انقلاب ایران پیوند می‌زند.

از آنجایی که هر دو شاعر از استعارهٔ خون برای جاودانه‌سازی عاشورا استفاده می‌کنند، به نظر می‌رسد که این‌گونه اشعار نشان می‌دهند که عاشورا می‌تواند به گفتمانی فراملّی تبدیل شود.

منابع

- قرآن کریم
- موسوی گرمارودی، سید حسن (۱۳۶۸) ***خطّ خون***، تهران: حوزه هنری.
- محمدی، علی (۱۳۹۲) ***شعر انقلاب و گرمارودی***، تهران: مؤسسه تنظیم نشر آثار امام.
- فتاحی، حمید (۱۳۹۸) «نمادپردازی عاشورایی در شعر دفاع مقدس»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات معاصر.
- پورنامداریان، تقی (۱۴۰۰) ***کهن‌الگوهای عاشورایی در ادبیات معاصر***، تهران: نشر علمی.
- شریعتی، علی (۱۳۹۷) ***ادبیات مقاومت در ایران و عراق***، تهران: امیرکبیر.
- الجواهری، محمد مهدی (۱۹۷۵) ***دیوان الجواهری***، بیروت: دارالعوده.
- العانی، خالد (۲۰۱۰) ***الشعر السیاسی عند الجواهری***، بغداد: دارالشؤون الثقافیة.
- آل کثیر، حسن (۲۰۱۵) «الثورة الحسینیة فی الأدبین الفارسی و العربی»، ***مجلة الدراسات المقارنة***.
- .Frye, N. (۱۹۵۷). Anatomy of Criticism. Princeton University Press.۱
- .Barthes, R. (۱۹۶۷). Elements of Semiology. Hill and Wang.۲

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحلیل وجوه «دیگری» در شعر سیمین بهبهانی[۱]

دکتر شیرزاد طایفی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

Sh-tayefi@yahoo.com

مهشاد خاکیزاده

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات معاصر، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

khm1380@gmail.com

چکیده

«دیگری» یکی از عوامل خویشتن‌شناسی طی دهه‌های گذشته در کانون توجه نظریه‌پردازان مختلفی ازجمله میخائیل باختین بوده است. بررسی زوایای «دیگری» و معرفی آن به‌عنوان بخشی از زندگی اجتماعی انسان و نقش تأثیرگذار او سبب شده است که این مفهوم در آثار ادبی اعم از شعر و نثر بررسی شود. «من» تنها در تعامل با «دیگری» معنا می‌یابد و هر تلاشی برای حذف یا نادیده گرفتن آن، زمینه‌ساز خودکامگی و شکل‌گیری تنش‌های اجتماعی می‌شود؛ این تنش‌ها نه‌تنها روابط فردی را تحت تأثیر قرار می‌دهند، بلکه در سطح گسترده‌تر بر مناسبات میان ملت‌ها و کشورها نیز اثرگذارند؛ بنابراین پذیرش و درک «دیگری» به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از زیست انسانی، امری ضروری است. ابتدا سیر شکل‌گیری مفهوم «دیگری» طبق نظریه باختین در این جستار به روش تحلیلی- تفسیری و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی به صورت گذرا تبیین و سپس با بررسی اشعار سیمین بهبهانی سعی می‌شود که مضامین و وجوه مختلف «دیگری» در این اشعار تقسیم‌بندی، تحلیل و نشان داده شود که «دیگری» تنها موجود زنده یا مخاطب متن شعری نیست؛ بلکه مفاهیم انتزاعی مثل وطن یا پدیده‌های طبیعی می‌توانند نمودی از آن باشند که شاعر می‌کوشد به کمک آن‌ها تصویری از خود برای ابراز عواطف، احساسات و اعتقاداتش ارائه دهد. این نوشته می‌تواند درآمدی برای پژوهش‌های بعدی دربارهٔ بازتاب «دیگری» در ادبیات ایران و جهان باشد.

واژگان کلیدی: میخائیل باختین، دیگری، خودشناسی، سیمین بهبهانی.

۱. سیمین بهبهانی (زاده ۲۸ تیر ۱۳۰۶- درگذشت ۲۸ مرداد ۱۳۹۳) معلم، نویسنده، شاعر و غزل‌سرای معاصر ایرانی و از اعضای کانون نویسندگان ایران بود. شعرهای او موضوعاتی چون عشق به میهن، زمین‌لرزه، انقلاب، جنگ، فقر، تن‌فروشی، آزادی بیان و حقوق برابر برای زنان را دربرمی‌گیرد. او به‌خاطر سرودن غزل فارسی در وزن‌های بی‌سابقه به «نیمای غزل» معروف است. در سال ۱۳۴۲ او به عضویت اصلی انجمن ادبی ایران درآمد و جزو معدود زنان عضو این انجمن قرار گرفت. سیمین به عنوان شاعر زن علاوه‌بر مضامین عاشقانه به دغدغه‌های زنان در جامعه، مسائل اجتماعی، احساسات و عواطف زیسته و نیز طرح داستان در قالب شعر با شخصیت‌های مختلف می‌پردازد. زبان ساده سیمین شعر او را با بهره‌گیری از واژگان عوام‌فهم، دلنشین و روان کرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲) اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

انسان موجودی اجتماعی است و هویت او بدون حضور «دیگری» شکل نمی‌گیرد. مفهوم «من» و «خود» تنها در تقابل و تعامل با دیگری معنا می‌یابد. تلاش برای حذف «دیگری» امری ناممکن است، چراکه فرد همواره در شبکه‌ای از روابط اجتماعی و شناختی جای دارد. انسان در دوران معاصر بیش‌ازپیش به خودشناسی توجه می‌کند و روش‌های گوناگونی را در این مسیر برمی‌گزیند. یکی از این راه‌ها شناخت خویش از خلال مواجهه با دیگران است؛ چراکه فرد نه در انزوا بلکه در ارتباط و نسبت‌های متقابل به فهمی عمیق‌تر از خود دست می‌یابد. همان‌گونه که مصلح اشاره می‌کند، هر «من» از ابتدای وجود در جهان درون مجموعه‌ای از نسبت‌ها قرار دارد و تفکر و کنش او در چارچوب همین پیوندها شکل می‌گیرد. این روابط نه‌تنها هویت فرد را تعریف می‌کنند، بلکه مسیر حرکت اندیشه و عمل او را نیز تعیین می‌کنند. (مصلح، ۱۳۹۷: ۳۲)

نظریهٔ «دیگری» نخستین بار توسط باختین، فیلسوف و نظریه‌پرداز قرن بیستم، وارد ادبیات شد. ««من» از نظر او با آشکار کردن خود بر غیر و از طریق شخص او و با کمک او به خودآگاهی دست می‌یابد و خود می‌شود.» (تودوروف، ۱۳۹۳: ۱۵۰)

میخائیل باختین، نظریه‌پرداز برجسته، مسئلهٔ گفت‌وگومندی و جایگاه «دیگری» را با معرفی مفهوم چندصدایی و تک‌صدایی مطرح می‌کند. متن از نظر او زمانی چندصدا محسوب می‌شود که بتواند گفت‌وگومندی را در تمامی ابعاد خود گسترش دهد؛ به عبارت دیگر چندصدایی به معنای توزیع برابر صداها در یک متن است؛ چنانکه تمام صداها حق حضور داشته باشند، بدون اینکه یکی بر دیگری مسلط و غالب باشد. تک‌گویی در مقابل به حضور «دیگری» اجازه نمی‌دهد و این مفهوم در جوامع استبدادزده بیشتر آشکار است؛ به‌گونه‌ای که به‌جز یک طبقهٔ خاص از مردم، گروه دیگر حق ابراز وجود ندارند. از آنجایی که هر اثر ادبی در بستر جامعه شکل می‌گیرد، بنابراین می‌توان متون ادبی را به‌لحاظ چگونگی حضور «دیگری» و نیز غلبهٔ تک‌صدایی یا چندصدایی بررسی کرد. (ر.ک. نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۴۰۱-۳۹۹)

حضور «دیگری» در ساختار وجودی انسان امری ناگزیر و بنیادین است. هیچ فردی از دیدگاه باختین نمی‌تواند در خلأ و به‌تنهایی معنا پیدا کند؛ زیرا هویت او همواره در ارتباط با دیگری شکل می‌گیرد. دیگری نه‌تنها مخاطب بلکه آینه‌ای است که فرد خود را در آن بازمی‌یابد؛ تصحیح می‌کند و به درک عمیق‌تری از خویشتن دست می‌یابد. نادیده گرفتن یا حذف نسبی دیگری همان‌طور که باختین اشاره کرده است، موجب می‌شود که فرد از ساختار گفت‌وگومندانه هویت محروم شود و جهان او از نظم خارج شود. چنین انزوایی نه‌تنها باعث محدود شدن چشم‌انداز فکری و احساسی انسان می‌شود، بلکه به‌نوعی تک‌صدایی و جزم‌اندیشی منجر می‌شود که درنهایت او را از پویایی و تعامل سازنده با جهان اطرافش دور می‌کند. (ر.ک. عظیمی و علیا، ۱۳۹۳: ۱۰)

گسترش مفهوم «دیگری» در ادبیات معاصر این مسئله را پیش می‌کشد که برای مثال بانوان شاعر «دیگری» را تحت تأثیر زبان مردسالارانه تنها به وجود مخاطب مرد محدود می‌کنند یا دیگری‌های گوناگونی را در شعر خود بازتاب داده‌اند. بررسی ابعاد مختلف «دیگری» در شعر معاصر به همین منظور بحث‌برانگیز می‌شود. واکاوی «دیگری» در آثار مختلفی ازجمله شعر و نثر پیشینه دارد و پژوهشگران زیادی آثاری در حوزهٔ شعر معاصر پدید آورده‌اند.

در این پژوهش با خوانش اشعار سیمین بهبهانی و با در نظر گرفتن شخصیت، زندگی و آثار او به نمودهای «دیگری» در شعر او می‌پردازیم.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۱ - ۱. «دیگری» به‌طورکلی در چه ابعاد و سطوحی پدیدار می‌شود؟

۱ - ۲ - ۱. چه ابعادی از «دیگری» در شعر سیمین قابل دریافت است؟

۱ - ۱ - ۳. چگونه بازنمایی «دیگری» در شعر سیمین بهبهانی به‌عنوان ابزاری برای نقد ساختارهای اجتماعی و هنجارهای فرهنگی عمل می‌کند؟

۱ - ۲. فرضیه‌های پژوهش

۱ - ۲ - ۱. به نظر می‌رسید «دیگری» ابعاد متنوعی داشته باشد و صرف محدود شدن به شخص عینی و خارجی نباشد و مفاهیم انتزاعی و عناصر طبیعی نیز بعدی از آن باشند.

۱ - ۲ - ۲. اگر شخصیت‌های داستانی در شعر سیمین بهبهانی نمایانگر «دیگری» باشند، آنگاه می‌توان انتظار داشت که شعر او نقش مهمی را در بازتاب صدای گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده ازجمله کارگران و زنان آسیب‌دیده در جامعهٔ مردسالار ایفا کند. این ویژگی نشان می‌دهد که بهبهانی از طریق شعر نه‌تنها به بازنمایی هویت فردی خود می‌پردازد، بستری را نیز برای بیان دغدغه‌های اجتماعی و چالش‌های گروه‌های مختلف فراهم می‌کند.

۱ - ۲ - ۳. اگر بازنمایی «دیگری» در شعر سیمین بهبهانی بر تجربه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده تمرکز داشته باشد، می‌توان آن را نه‌تنها بازتاب هویت فردی شاعر، بلکه ابزاری انتقادی در برابر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی دانست. از آنجا که سیمین بهبهانی شاعری است که مضامین اجتماعی را در سروده‌های خود بازتاب می‌دهد و به مسائل زنان توجه می‌کند به نظر می‌رسد اشعار او تنها در به تصویر کشیدن معشوق محدود نماند و انواع گوناگونی را از «دیگری» برای بیان دغدغه‌های خود خلق کند.

۱ - ۳. پیشینهٔ پژوهش

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

پژوهشگران مختلفی دربارهٔ نقش «دیگری» در آثار ادبی مطلب نوشته‌اند. برای مثال مقالهٔ «ساختار مثل‌گونه سخن، شیوه‌ای برای القای نظر و حذف «دیگری» در کلام سعدی» نوشتهٔ جمیله اخیانی، بهداد بیرانوند و امیر مؤمنی هزاوه (۱٤۰۰)، روی ضرب‌المثل‌های به‌کاررفته در کلام سعدی و سعی او برای حذف «دیگری» در القای نظرات خود تمرکز کرده است که این موضوع با هنجار امروز سازگار نیست که تلاش بر گفت‌وگو و در نظر داشتن «دیگری» است. مقالهٔ «نمودهای مفهوم «دیگری» در اشعار فروغ فرخزاد» نوشتهٔ فرزاد بالو و سیده مائده واقعه دشتی (۱۳۹٦) از دیگر مقالات این حوزه است که به بررسی مضامین گوناگون «دیگری» در شعر فروغ پرداخته‌اند. مقالهٔ دیگری را طایفی، حیدری و قربانپور دلیوند (۱٤۰۰)، دربارهٔ «خوانش شعر گروس عبدالملکیان برمبنای هرمنوتیک میان‌فرهنگیِ مال، کیمرله و ویمر» نوشته‌اند که در آن شعر عبدالملکیان از دید هرمنوتیک میان‌فرهنگی و حضور «دیگری» بررسی شده است.

۱-٤. مبانی نظری

همان‌گونه که مصلح در کتاب با دیگری اشاره کرده است،

درک عمیق «دیگری» منشأ خودآگاهی است. توجه به قدرت انسان در همراهی و حل مشکلات، نیازمند تفاهم، مدارا و کوشش مشترک است؛ ازاین‌رو فرهنگ‌ها باید در گفت‌وگو با هم قرار گیرند؛ چراکه در مقابل، اصرار بر قدرت و خواستهٔ خویش در پیش گرفتن راه خشونت و ستیز در برابر دیگران را در پی دارد. (مصلح، ۱۳۹۷: ۵)

مفهوم خودمطلق‌بینی و خودمرکزانگاری در فلسفهٔ میان‌فرهنگی مطرح می‌شود. براساس نوشتهٔ حمیدرضا یوسفی در مبانی فلسفهٔ میان‌فرهنگی، این نظریه در دهه ۱۹۸۰ میلادی توسط عبدالجواد فلاطوری مطرح شد که پدر فلسفهٔ میان‌فرهنگی در آلمان شناخته می‌شود. این رویکرد، گفت‌وگومحور است و ضرورت شکل‌گیری آن از افول عصر استعمار و زوال مطلق‌گرایی سرچشمه گرفته است. هدف اصلی این فلسفه عرضهٔ چارچوبی برای گفت‌وگوهای صلح‌جویانه میان کشورها است؛ به‌گونه‌ای که امکان تعامل میان فرهنگ‌های مختلف را فراهم کند و زمینهٔ پذیرش و تفاهم متقابل را ایجاد کند. (یوسفی، ۱۳۹۶: ۱۰۵)

همچنین تأکید می‌کند که نباید دیگران را تنها از دریچهٔ نگاه خود نگریست و دچار پیش‌داوری‌های مخرب شد. پذیرش حضور «دیگری» نه‌تنها مانع از قضاوت‌های ناعادلانه می‌شود، بلکه لازمهٔ شکل‌گیری هویتی مستقل و پایدار است. استقلال واقعی زمانی معنا می‌یابد که فرد، حضور و تأثیر «دیگری» را در زندگی خود بپذیرد و در تعامل با او به درک عمیق‌تری از خویش برسد. (همان: ۱۰۶)

میخائیل باختین ازجمله نظریه‌پردازانی است که مفهوم چندصدایی را در مقابل تک‌صدایی مطرح کرد. به باور او در جامعهٔ استبدادزده فقط اندیشهٔ تأییدشدهٔ توسط قدرت اجازهٔ ابراز شدن دارد و صدای گروه‌های خرد یا مخالف به گوش نمی‌رسد. همچنین است که اگر یک گفتمان غالب بر دیگر گفتمان‌ها در آثار ادبی تسلط داشته باشد با متن تک‌صدا مواجهیم و نیز در متونی که همهٔ گروه‌ها و شخصیت‌ها فرصت خوداظهاری داشته باشند، متن چندصداست. (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۹)

«درواقع گفت‌وگومندی عنصر اساسی آرای باختین دربارهٔ روابط میان متون است. او به نقش جامعه در شکل‌گیری شخصیت انسانی تأکید می‌کند که زبان می‌تواند این ویژگی گفت‌وگومندی را به بهترین شکل ظاهر کند.» (همان: ۴۰۰)

ایجاد امکان تعامل و هم‌سخنی در جهان معاصر به‌طور خاص و در تمام طول تاریخ بشر به‌طور عام، یکی از ارزشمندترین و مناسب‌ترین شیوه‌های هم‌زیستی مسالمت‌آمیز بوده است. با پذیرش وجود «دیگری» و اثبات اهمیت حضور وی در ابعاد زندگی روزمره، روش‌های مواجهه با «دیگری» نقشی تعیین‌کننده می‌یابد. (طایفی و قربانپوردلیوند، ۱۳۹۹: ۶۲۵)

امروز نمی‌توانیم بدون حضور «دیگری» بیندیشیم و عمل کنیم. تفکر میان‌فرهنگی تأکید می‌کند که اگر «دیگری» هست (که هست و نمی‌توان او را حذف کرد) پس باید به زیستن با او تن داد و هر تلاشی برای حذف «دیگری» به نزاع و خشونت ختم می‌شود؛ پس کشف آداب باهم‌زیستن و آیین گفت‌وگو بعد از پذیرش زیستن با «دیگری» است. (مصلح، ۱۳۹۷: ۱۱)

موجودیت انسان براساس نظریهٔ گفت‌وگویی باختین تنها در تعامل و گفت‌وشنود شکل می‌گیرد؛ فرد در مسیر زیست خود به‌ضرورت حضور «دیگری» پی می‌برد. هیچ موجودی را در این دیدگاه نمی‌توان منفک از مناسباتی تصور کرد که آن را با دیگری پیوند می‌دهد. نه‌تنها درک کالبد جسمانی ما به نگاه دیگران وابسته است، بلکه خودآگاهی و فهم ما از خویشتن نیز در تعامل با «دیگری» معنا می‌یابد. هنگامی‌که این نظریه وارد هنر و ادبیات می‌شود به خلق شخصیت‌ها و «دیگری»های متنوعی منجر می‌شود، جایی که نویسنده یا شاعر خویشتن و فردیت خود را از خلال شخصیت‌های آفریده‌شده از دریچهٔ نگاه «دیگری» بررسی می‌کند. این فرایند نه‌تنها سازوکار داستان‌پردازی را غنی‌تر می‌سازد، بلکه به تعمیق معنای زیستی «من» در تعامل با «دیگری» کمک می‌کند. «دیگری» از این منظر نه‌تنها به‌عنوان مخاطب سخن یا طرف گفت‌وگو، بلکه به‌عنوان عنصر بنیادین در ساختار هویت

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

انسانی حضور دارد. «من» بدون «دیگری» امکان شکل‌گیری ندارد؛ چراکه خویشتن را در ارتباط با او بازمی‌شناسد؛ به او مهر می‌ورزد؛ از او خشم می‌گیرد؛ تأثیر می‌پذیرد و درنهایت از طریق این رابطه به خودآگاهی دست می‌یابد. همچنین «تو» را نمی‌توان تنها با جست‌وجو یافت؛ بلکه در هم‌نشینی و مواجههٔ مستقیم با «من» تحقق می‌یابد. (ر.ک. تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲٤)

همچنین در کتاب سودای مکالمه آمده است که هر سخن طبق نظر باختین، مخاطبی دارد و رابطه‌ای دوسویه را شکل می‌دهد؛ مخاطب نه عنصری منفعل، بلکه عاملی فعال در فرایند گفت‌وگو است. هیچ گزاره‌ای را نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد؛ چراکه معنا در کنش متقابل میان گوینده و شنونده پدیدار می‌شود. این «دیگری» گاه همان مخاطب عینی است؛ اما ممکن است نقش «دیگری» را خودِ درونی فرد در مسیر رسیدن به خودآگاهی ایفا کند. انسان معاصر درحال تجربهٔ دگرگونی تازه‌ای است که حاصل بازاندیشی دربارهٔ «دیگری» است. تاکنون «من» خود را مستقل از «دیگری» می‌پنداشت؛ اما اکنون درمی‌یابد که بدون حضور «دیگری» امکان تعریف و شکل‌گیری «من» وجود ندارد. «من» از خلال ارتباط با «دیگری» به هستی و معنا دست می‌یابد؛ با او آرام می‌گیرد؛ سخن می‌گوید؛ به او مهر می‌ورزد؛ از او غمگین می‌شود و حتی با او ستیز می‌کند. بااین‌حال «تو» را نمی‌توان با جست‌وجو یافت؛ بلکه در فرایند هم‌نشینی و مواجههٔ با «من» به شکلی منحصربه‌فرد نمودار می‌شود. (پوینده، ۱۳۷۳: ۸٤)

«اینکه من آن را با کلام اصلی مخاطب قرار می‌دهم، کاری است که با تمام وجود خود انجام می‌دهم. من برای شدن به تویی احتیاج دارم؛ چراکه حیات واقعی هنگام مواجهه است.» (بوبر، ۱۳۸۰: ٦۰-۵۹)

دریدا در رسالهٔ «بازوگشادن مرگ» مسئلهٔ «آن دیگری» را تجزیه کرده است: «دیگری» می‌تواند دوست، همسایه، دلداده یا هموطن باشد. «واضح است ما همواره در قبال دیگران مسئولیتی داریم. پاسخگویی مستلزم فردیت است و باید من و دیگری روبه‌روی هم قرار گیریم تا پاسخگویی (responsibility) ممکن شود.» (دریدا، ۱۳۹۵: ۳۰۱-۳۰۰)

مفهوم «دیگری» را در این پژوهش با استناد به مقالهٔ بالو و دشتی (۱۳۹۶) از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کنیم. این جنبه‌ها دربارهٔ «دیگری» در مقام معشوق، «دیگری» در قالب وطن، جایگاه «دیگری» در شکل‌دهی به انسان مدرن، نقش «دیگری» در شخصیت‌پردازی داستانی، ارتباط با عناصر طبیعت و گفت‌وگوی شاعر با خود درونی‌اش توضیح می‌دهد. این بررسی نشان می‌دهد که «دیگری» نه یک مفهوم ثابت، بلکه حضوری سیال است که بسته به زمینهٔ فرهنگی، اجتماعی و فردی معناهای متنوعی می‌یابد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۱ - ٤ - ۱. «دیگری» در قالب معشوق

معشوق در ادبیات نه‌تنها فردی مستقل که آینه‌ای برای شناخت «من» است. باختین معتقد است که عشق یک دیالوگ چندصدایی است، جایی که هویت عاشق تنها در تقابل با معشوق شکل می‌گیرد. «دیگری» در این رابطه نه‌تنها محبوب، بلکه بستری برای جست‌وجوی هویت و تحول درونی است.

۱ - ٤ - ۲. «دیگری» در قالب زن در جامعه

«زن» در بسیاری از گفتمان‌های فلسفی و اجتماعی به‌عنوان «دیگری» دیده شده است. دریدا تأکید می‌کند که ساختارهای متافیزیکی مردسالار همواره زن را به حاشیه رانده‌اند؛ اما بازاندیشی در این مفهوم نشان می‌دهد که هویت زنانه نه‌تنها مستقل، بلکه شکل‌دهندهٔ دیدگاه‌های تازه دربارهٔ جایگاه اجتماعی و فردی است.

۱ - ٤ - ۳. «دیگری» در قالب سایه (*Shadow*)

«سایه» در روانشناسی و فلسفه، نمادی از نیمهٔ ناآگاه شخصیت انسان است. باختین بر این باور بود که هر فرد بخشی از خود را در گفت‌وگو با «دیگری» می‌شناسد که در حالت عادی از آن غافل است. «سایه» به‌عنوان دیگری، بخش پنهان و ناخودآگاه ذهن است که فرد در مواجهه با آن به درکی تازه از خویشتن می‌رسد.

۱ - ٤ - ٤. «دیگری» در قالب آینه

آینه همواره نماد بازتاب هویت است. باختین مفهوم «دیگری» به‌مثابهٔ آینه را در ارتباطات انسانی برجسته می‌کند؛ یعنی فرد تنها زمانی خود را می‌شناسد که تصویرش در نگاه دیگری منعکس شود. این دیدگاه در هنر و ادبیات سازوکاری برای شناخت خود از طریق دیگری به‌کار می‌رود.

۱ - ٤ - ٥. «دیگری» خودانگیخته

مفهوم دیگریِ خودانگیخته در این دیدگاه به رابطهٔ شاعر با خویشتن در غیاب مخاطب بیرونی می‌پردازد. برخلاف نظریهٔ گفت‌وگویی باختین که تأکید دارد هویت فرد تنها در تعامل با «دیگری» شکل می‌گیرد، این رویکرد نشان می‌دهد که «من» می‌تواند درون خود را بدون وابستگی به دیگریِ بیرونی، مخاطب قرار دهد.

خودانگیختگی در این چارچوب نه‌تنها نوعی خودآگاهی تعمدی است، بلکه فرایندی است که طی آن فرد میان «منِ سخنگو» و «منِ شنونده» مرزی قائل می‌شود. این دوگانگی درونی، شاعر را قادر می‌سازد که بدون نیاز به تأیید یا واکنش توسط دیگری با خویشتن گفت‌وگو کند. درواقع دیگری درونی در این نوع تعامل همان حضور غایبی است که فرد در مواجهه با آن به بازاندیشی دربارهٔ هویت و احساسات خود دست می‌زند. این دیدگاه را می‌توان با نظریهٔ دریدا دربارهٔ عدم قطعیت معنا نیز مرتبط دانست؛ زیرا نشان می‌دهد که فرد می‌تواند خود را به‌عنوان دیگری بشناسد، بی‌آنکه به تأیید مخاطب بیرونی نیازی داشته باشد. این نوع دیگری برخلاف دیگری اجتماعی، ماهیتی انعکاسی و ذهنی دارد که از خلال مکالمهٔ درونی فرد شکل می‌گیرد.

۱ - ٤ - ٦. «دیگری» در قالب انسان مدرن ستمگر

انسان مدرن در دیدگاه‌های انتقادی گاه «دیگریِ ستمگر» معرفی می‌شود که دیگران را براساس ساختارهای قدرت تحت سلطه قرار می‌دهد. باختین این مسئله را در ادبیات بررسی می‌کند و معتقد است که شخصیت‌های ستمگر، دیگری‌ای تحمیل‌شده هستند که فرد برای رهایی از آنان باید به گفت‌وگوی جدیدی دست بزند.

۱ - ٤ - ۷. «دیگری» به‌عنوان وطن

وطن گاه «دیگری» است که فرد در برابر آن مسئولیت دارد. دریدا بر پیوند میان هویت فردی و وطن تأکید می‌کند و می‌گوید که وطن نه‌تنها مأوای فیزیکی، بلکه دیگری‌ای است که فرد نسبت به آن تعهد دارد؛ آن را بازسازی می‌کند؛ برای آن مبارزه می‌کند و هویت خویش را در مواجهه با آن بازمی‌یابد.

۱ - ٤ - ۸. «دیگری» آرمانی

www.anjomanfarsi.ir

دیگریِ آرمانی، آن تصویری است که فرد از هویت کامل و دست‌نیافتنی از خود در ذهن دارد. چنین دیگری‌ای از دیدگاه باختین بیشتر در قالب شخصیت‌هایی رؤیایی یا نمادهای فرهنگی مطرح می‌شود که فرد معنای زندگی را در تقابل با آنان جست‌وجو می‌کند.

۱-٤-۹. «دیگری» در قالب صحبت با عناصر طبیعت

طبیعت در برخی متون فلسفی و ادبی به‌عنوان «دیگری» ظاهر می‌شود. دریدا این را «گفت‌وگوی استعاری» می‌داند که فرد هویت خود را در تعامل با طبیعت بازمی‌شناسد؛ ماه، باد، درختان همگی بازتاب‌هایی از احساسات و جست‌وجوی درونی فرد هستند.

۱-٤-۱۰. «دیگری» در قالب خدا

خدا به‌عنوان «دیگری» در بسیاری از متون عرفانی و فلسفی مطرح شده است. ارتباط انسان با خدا در دیدگاه‌های گفت‌وگویی، گفت‌وگوی فراگیر است که فرد در آن در برابر حقیقتی فراتر از خود قرار می‌گیرد و برای شناخت معنای هستی به تعامل با این دیگری نیازمند است.

۱-٤-۱۱. «دیگری» در قالب شخصیت بیرونی

«دیگری» می‌تواند به شکل شخصیت‌های خیالی یا واقعی نمود پیدا کند و نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری هویت فردی و اجتماعی در هر دو حالت ایفا کند. شخصیت‌های خیالی در ادبیات می‌توانند همچون آینه‌ای برای مواجهه با خود عمل کنند؛ جایی که فرد مرزهای «من» و «دیگری» را با دیالوگ‌های درونی یا تعامل با شخصیت‌های دیگر بازتعریف می‌کند و بستری برای شناخت هویت خود می‌شود.

۱-٤-۱۲. «دیگری» در قالب شخصیت‌های داستان

شخصیت‌های داستانی در ادبیات همگی تجلی‌هایی از «دیگری» هستند. باختین در نظریهٔ چندصدایی خود بیان می‌کند که تعامل شخصیت‌های داستانی، شکل‌دهندهٔ گفت‌وگومندی یک اثر است؛ جایی که هر شخصیت به دیگری پاسخ می‌دهد و معنای روایت از خلال این مکالمه شکل می‌گیرد.

۱-٤-۱۳. «دیگری» در قالب هم‌درد

«دیگری» در قالب هم‌درد بازتاب احساسات مشترک انسانی است. هم‌دردی از دیدگاه باختین نه‌تنها به ارتباط انسان‌ها کمک می‌کند، بستری را برای شناخت عمیق‌تر خود از طریق دیگری نیز فراهم می‌آورد؛ جایی که فرد در انعکاس درد و رنج «دیگری» به فهمی تازه از تجربه انسانی دست می‌یابد.

۲. بحث

وجوه مختلف «دیگری» در ادامه در شعر سیمین بهبهانی بررسی می‌شود:

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

۲-۱. «دیگری» در قالب معشوق

ذات غزل به‌طورکلی با ابراز عشق و احساسات به معشوق آمیخته است. بدیهی است که در اشعار سیمین بهبهانی نیز ردپایی از عشق و احساس در میان باشد و بخواهد عاشقانه‌هایی برای معشوق خود بسراید و او را به‌عنوان «دیگری» مخاطب خود بداند. نکتهٔ چشمگیر این است که عاشق در غزل کهن، تمام و کمال شیفته و خواهان معشوق خود است و هرچه جور و جفا ببیند، عشق خود را از او دریغ نمی‌دارد؛ تا حدی که نیش و طعن از زبان معشوق همچون شهدی شیرین به جان عاشق می‌نشیند؛ اما عاشق از قرن دهم به بعد و با شکل‌گیری مکتب وقوع و در پی آن «واسوخت» تا جایی عشق خود را ابراز می‌کند که معشوق به او پشت نکند؛ عاشق به‌محض روی‌گردانی معشوق پا پس می‌کشد و حتی تا جایی پیش می‌رود که عشق به نفرت تبدیل می‌شود. این رویکرد تا شعر معاصر هم ادامه می‌یابد و عاشق با بی‌مهری معشوق، دیگر خواهان او نیست.

۲-۱-۱. عاشقانه به شیوهٔ کهن

یک بوسه بس است از لب سوزان تو ما را — تا آب کند این دل یخ‌بسته ما را
من سردم و سردم، تو شرر باش و بسوزان — من دردم و دردم، تو دوا باش خدا را
جان را که مه‌آلود و زمستانی و قطبی‌ست — با گرم‌ترین پرتو خورشید بیارا
از دیده بر آنم همه را جز تو برانم — پاکیزه کنم پیش رخت آینه‌ها را

...

بر لب یار شوخ دلبندم — خفته لبخند گرم زیبایی
خنده نه بر کتاب عشق و امید — فرهست دیباچه فریبایی
خنده نه دعوتیست عقل‌فریب — بهر آغوش آرزومندی
قصه محرمانه‌ای دارد — ز خوشی‌های وصل و پیوندی
چون شراب خنک به جام بلور — هوس‌انگیز و تشنگی‌افزاست

(بهبهانی، ۱۳۹٤: ۱۳۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سیمین بهبهانی عشق را در این اشعار نجات‌بخش می‌داند و برای تجربه احساس عشق، مسرور است. او معشوق را مانند نیرویی می‌داند که تمام کاستی‌ها و احوال بد را به خوشی و حال خوب بدل می‌کند و حاضر است تمام هستی خود را برای معشوق فدا کند و هیچ‌کس را جز او نمی‌بیند.

۲-۱-۲. عاشقانه به شیوهٔ معاصر

هر عهد که با چشم دل‌انگیز تو بستم — امشب همه را چون سر زلف تو شکستم
فریادزنان، ناله‌کنان، عربده‌جویان — زنجیر ز پای دل دیوانه گسستم
جز دل‌سیهی، فتنه‌گری، هیچ ندیدم — چندان که به چشمان سیاهت نگرستم
دوشیزه سرزنده عشق و هوس مرا — در گور نهفتم به عزایش بنشستم

می خوردم و مستی ز حد افزودم و آنگاه پیمان تو ببریدم و پیمانه شکستم

...

هم‌نفس، هم‌نفس، مشو نزدیک خنجرم، آبداده از زهرم
اندکی دورتر! که سر تا پا کینه‌ام، خشم سرکشم، قهرم
گره بغض و کینه‌یی خاموش پشت این خنده در دهان دارم
ترسم آتش به جانت اندازم سوزمت پای تا به سر یکسر

(همان: ۲۹)

در شعر معاصر برخلاف شعر کلاسیک که معشوق پیمان می‌گسست، حال عاشق است که پیمان خود را از کینه و بغض می‌شکند و مدام از معشوق دوری می‌کند و عمق کینه‌اش تا حدی است که ممکن است زندگی معشوق با آه و نفرین تباه شود. سیمین در این نوع اشعار با معشوق سر جنگ دارد و رابطهٔ آن‌ها مدام با بحث و دعوا و دلخوری همراه است.

۲-۲. دیگری در قالب زن

زن بودن خود شاعر عامل مهمی است که مضامین زنانگی و دغدغه‌های زن را در جامعه در اشعار خود به تصویر بکشد. ادبیات زنانه بازتاب‌دهندهٔ صدای به حاشیه‌رفتهٔ زن در برابر صدای غالب فرهنگی است که خاموش مانده است. ژاک دریدا واژهٔ «فالولوگوسانتریسم» (اصطلاحی دربارهٔ محوریت عقل و کلام مردانه) را در اشاره به اتکای متافیزیک به انگار مردسالارانهٔ اندیشه به‌کار می‌برد؛ یعنی وقتی لوتوس ماهیت مردانه داشته باشد و زن را موجودی فرعی، متکی و برده‌صفت تلقی کند. (دریدا: ۱۳۹۵: ۲۸۶) اندیشهٔ غالب به‌نظر دریدا از گذشته همواره به طرف دلالت‌های مردانه گرایش داشته و زن به‌عنوان موجودی فرعی در حاشیه مانده است. مرد ماهیت خود را درواقع با نفی زن تعریف می‌کند؛ به همین دلیل دریدا کوشید هستی زن را با تکیه بر استعارهٔ جانشینی و مکمل به‌گونه‌ای غیرمنفعل طرح کند. (همان: ۲۸۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۴ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

سیمین نیز با بیان مشکلات و تنهایی زنان و درک نشدن از سوی دیگران در قالب‌های مختلف برای مثال در قالب هم‌دردی یا از نگاه راوی‌گونه از زنانی روایت می‌کند که دچار روزمرگی و تکرار شده‌اند.

زنی را می‌شناسم من که در یک گوشه خانه
میان شستن و پختن درون آشپزخانه
سرود عشق می‌خواند نگاهش ساده و تنهاست
زنی با فقر می‌سازد زنی با اشک می‌خوابد

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۹۳)

سیمین «دیگری» را به صورت ایجاز و ماهرانه در چند بیت در قالب داستان زندگی زنانی روایت می‌کند که بار زندگی به گونه‌های متفاوت بر دوش آن‌ها سنگینی می‌کند. زنی غم نان دارد و در تلاش خواباندن کودکانش با شکم گرسنه و زنی صورت خود را با سیلی سرخ کرده است و میان بغض‌های درونی‌اش خنده سر می‌دهد. به‌طورکلی تنهایی در قصهٔ تمام این زنان به چشم می‌خورد که با خستگی فقط به گذران زندگی سخت و ملال‌آور خود مشغول‌اند و چاره‌ای جز ادامه دادن به زندگی ندارند.

ای زن، چه دلفریب و چه زیبایی / گویی گل شکفته دنیایی
گل گفتمت، ز گفته خجل ماندم / گل را کجاست چون تو دلارایی؟
گل چون تو، کی، به لطف سخن گوید؟ / تنها تویی که نوگل گویایی
گر نوبهار غنچه و گل زاید / ای زن، تو نوبهار همی‌زایی
از جسم و جان و راحت خود کاهی / ...

(همان: ۹۳)

ابتدا سیمین زیبایی زن را در این شعر ستایش می‌کند و بعد از فداکاری‌های او می‌گوید؛ اینکه از خوشی‌ها و راحتی‌های خود می‌گذرد و دم نمی‌زند تا آسایش را برای فرزندش مهیا سازد. همزمان که در مهر و زیبایی و لطافت غرق است، می‌تواند به جنگ زندگی و مشکلات برود و این قابلیت جز از موجودی به نام «زن» برنمی‌آید.

۲-۳. «دیگری» در قالب سایه

سایه، شخصیت پنهان انسان است که در روانشناسی یونگ مطرح شده است. سایه، نیمه یا شخصیت تاریک انسان است که مجموعه‌ای از همه عناصر روح شخصی و جمعی است و با نظرهای ذهن خودآگاه یعنی «من» ناسازگار است. سایه درواقع آن چهره و سوی دیگر انسان در ناخودآگاه است. (ر. ک. بالو و واقعه دشتی، ۱۳۹۶: ۱۳۶)

چه دلی، ای دل آشفته که دلدار نداری! / گر تو بیمار غمی، از چه پرستار نداری؟
شب مهتاب همان به که از این درد بمیری / تو که با ماهرخی وعده دیدار نداری

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۱۷۸)

سیمین صدای درونی خود را در این شعر به خاموشی وا می‌دارد و گویی صدایی که از قلب و درونش به گوش می‌رسد، مانند «دیگری» است و آن را از خود جدا می‌داند و مانع حرف زدن و ابراز نظر او می‌شود.

۲-۴. «دیگری» در قالب آینه

در ادبیات از آینه مظهری برای خودشناسی انسان یاد شده است که می‌تواند ذهن و دل و احساسات خویش را در آن بازنمایی کند وخود را در او ببیند. آینه درواقع «دیگری» در نظر گرفته می‌شود که آدمی می‌تواند زوایای شخصیتی و احوالات خود را با نگاه به آن ببیند و بشناسد.

چنان عاشقم، عاشق! / که خود را نمی‌بینم
ز آینه می‌پرسم: / «کجا رفته سیمینم؟»
کجا رفته چشمانش؟ / سخن گو، سیه‌مژگان
که هر شب کتابی را / بخواند به بالینم
کجا رفته لب‌هایش / که گوید به لب‌هایت:
«ز من هرچه می‌خواهی / طلب کن که شیرینم»

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

...

ولی پیش آیینه، سخن فاش می‌گویم
که همراز و محرم، اوست ز ایام دیرینم
مرا گوید آیینه، که ای تا ابد عاشق
چه می‌پرسی از سیمین، که هیچش نمی‌بینم

(بهبهانی، ۱۳۹٤: ۱۸٦)

سیمین گویی خود را در این شعر گم کرده است و تنها آینه است که می‌تواند به او یاری رساند تا خویشتن را دوباره بیابد؛ آینه‌ای که همواره احوال و عواطف او را می‌شناسد و اکنون که سیمین خود را در جایی که معلوم نیست کجاست، جا گذاشته و گم کرده است به یاری او می‌شتابد؛ اما آن‌قدر حال بد بر سیمین چیره شده است که دیگر خبری از سیمینِ گذشته نیست و گویی انسان دیگری شده است که حتی آینه هم دیگر او را نمی‌شناسد.

۲-۵. «دیگری» خودانگیخته

شاعر حضور «دیگری» را در این مفهوم مهم نمی‌داند و درواقع با منِ درونی‌اش صحبت می‌کند و او را مخاطب قرار می‌دهد. «خودانگیختگی نوعی خودآگاهی تعمدی است که فرد با منِ خویشتن سخن می‌گوید و مرزی میان این من و خود قائل می‌شود.» (بالو و واقعه دشتی، ۱۳۹٦: ۱٤۰)

خسته مشو دلا دلا موسم کار می‌رسد باز شکاریم تویی وقت شکار می‌رسد
چابک و جیره شو دلا! مشکل خیره شو دلا زان که به نیمه شب ز ره خیل و سوار می‌رسد

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ٤۰۱)

شاعر چشم و قلب خود را در این ابیات موجودی جدا از خودش می‌داند و گویی مسئولیت عملکرد آن دو را از خود نمی‌داند و آن‌ها را مقصر می‌داند که چرا این‌چنین رفتاری در برخورد با معشوق از آن‌ها سر زد!

چشم نغزبین شگرفم قهر کرد با درودیوار
در نگاه نافذ ژرفم چاه ویل گشته پدیدار

(همان: ۱۵۱)

سیمین چشم خودش را دیگری و جدا از خود می‌داند که همانند کودکی با همه قهر کرده است، هیچ‌چیز و هیچ‌کس را نمی‌خواهد ببیند.

۲-٦. «دیگری» در قالب انسان ستمگر

انسان مدرن در دوران معاصر برای قدرت‌طلبی و رسیدن به‌زور و قدرت به کارهای وحشتناکی دست می‌زند. این افراد در واقع حکومت‌های ظالمی‌اند که آسایش و زندگی راحت را به‌واسطهٔ طرفدارانشان از مردم می‌گیرند تا به مقاصد خود دست یابند.

برای انسان این قرن، چه آرزو می‌توان کرد که در نخستین فراگشت، خراب و خون ارمغان

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ تا ۲ مرداد ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

ببین که در مغز پوکش، چه فتنه‌ای شعله ببین که در دست شومش، چه کوهی آتشفشان
ببین که با خون و وحشت، عجین به چرک و به هر کلان شهر عالم، چگونه سیلی روان کرد

(همان: ۱۲۸)

سیمین در این شعر به وضعیت دهشت‌بار جهان امروز اشاره می‌کند که توسط افرادی سلطه‌جو به خاک و خون کشیده می‌شود و منفعتی که از این طریق حاصل می‌شود به صاحبان قدرت محدود و متعلق است و عوام هیچ سودی نمی‌برند و حتی دچار ضرر هم می‌شوند. سیمین از پیشرفت‌های مدرن در زمینهٔ تکنولوژی ابراز نارضایتی می‌کند و اذعان دارد که شومی و نحسی در پسِ آن وجود دارد. سیمین هیچ امیدی برای بهبود شرایط ندارد و معتقد است آرزویی برای چنین انسانی نمی‌توان کرد؛ چراکه در تاریکی مطلق فرورفته و جهان را هم در این تاریکی با خود غرق کرده است.

شکایت است مرا یا رب ز کافران مسلمانت
عریضه دارم و صد مطلب کجاست دفتر و دیوانت
دهان طعمه طلب را نیز درندگی نپسندد کس

(بهبهانی، ۱۳۹٤: ۵۸)

جهانی که با خشونت، درگیری و طرد دیگری شکل گرفته و بر تعصبات دینی و قومی استوار است، مطلوب شاعر نیست. او در پی رهایی از چنین فضایی است و خواهان جهانی فراتر از مرزهای تنگ‌نظرانه و نابرابری‌های حاکم است. (طایفی و قربانپور دلیوند، ۱۳۹۹: ۳۱۶) سیمین در این شعر به وضعیت ریاکاری زمانه اعتراض می‌کند و می‌گوید آنان که ادعای دین و شریعت دارند از هیچ ظلمی دریغ نمی‌کنند و هرچه خواهند به اسم دین و شرع می‌کنند. او از خون‌هایی می‌گوید که به ناحق ریخته شدند و آبروی حیا و نماز و سجاده را بردند؛ زیرا جنایات هولناکی به اسم حلال بودن صورت گرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۲-۷. «دیگری» به‌عنوان وطن

یکی از مضامین اصلی اشعار سیمین بهبهانی به‌طورکلی عشق به وطن و بازتاب مسائل اجتماعی است. او درصدد است اعتراض خود را در قالب شعر به وضعیت موجود اعلام کند. وطن در این نوع شعرها به‌عنوان «دیگری» نمود پیدا می‌کند و مخاطب اصلی زبان و کلام او می‌شود.

دوباره می‌سازمت وطن اگرچه با خشت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم، اگر چه با استخوان خویش
دوباره می‌بویم از تو گُل، به میل نسل جوان تو
دوباره می‌شویم از تو خون، به سیل اشک روان خویش

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۷۱۱)

این شعر از معروف‌ترین آثار سیمین است که عشق به وطن و از خودگذشتگی برای نجات میهن و ساختن دوبارهٔ آن از ابتدای آن به چشم می‌خورد. شاعر با امید به فردای بهتر و نابودی دشمن و اهرمن، فریاد سر می‌دهد که با همراهی دیگر جوانان حتی با از دست دادن جان خود برای نجات وطن رو به‌سوی فردای روشن گام بر می‌داریم.

شاعر در این شعر آزادی را به قیمت از دست دادنِ جان خود انتخاب می‌کند؛ البته آزادی مدنظر شاعر به زندگی و منافع فردی محدود نیست؛ بلکه منفعتی همگانی را در بردارد. او از مرزهایی عبور می‌کند که دنیای انسان را از هم جدا کرده است و به جست‌وجوی آزادی می‌گردد. (طایفی و قربانپور دلیوند، ۱۳۹۹: ۳۱۰)

۲-۸. «دیگری» آرمانی

تصور یک جهان آرمانی و مطلوب در شرایط دشوار و مملو از درد برای شاعر روزنه‌ای برای ادامه دادن است. تصور دیگریِ آرمانی به‌گونه‌ای دیگریِ دورِ شاعر به‌حساب می‌آید که در دنیای عینی و اکنونِ او دست‌نیافتنی است. پناه بردن به خیالاتی مطلوب و آرزوی رسیدن به آن شاید راه نجاتی برای فرار از وضعیت نامطلوبِ حال حاضر باشد.

آسمان، آبی‌ترین آبی — بر فرازش گرم می‌تازم
بال‌هایم پرتوان، مغرور — من کبوتر نیستم، بازم
لکه ابری می‌خرامد نرم — زیر زرین‌آفتابی گرم
می‌روم کز بال‌افشانی — نقش دیگرگون از او سازم

(بهبهانی، ۱۳۹٤: ۲۲٦)

خواستهٔ درونی شاعر حرکت به سمت فردایی روشن و بهتر است. او خود را پرنده‌ای می‌پندارد که می‌خواهد با پریدن از قله‌های بلند و سخت زندگی، نقش دیگری از خود بسازد و برای بهتر شدن خود تلاش کند.

برگ‌ریزان دلم را نوبهاری آرزوست — شاخه خشک تنم را برگ و باری آرزوست
پایمال یک تنم عمری چو فرش خوابگاه — چون چمن هر لحظه دل را رهگذاری آرزوست
شمع جمع خفتگانم، آتشم را کس ندید — خاطرم را مونس شب‌زنده‌داری آرزوست
شوره‌زار انتظارم درخور گل‌ها نبود — گو برویاند که دل را نیش خاری آرزوست
تا به کی آهسته نالم در نهان چون چشمه‌سار؟ — همچو موجم نعره دیوانه‌واری آرزوست

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۳۰۵)

همان‌گونه که شاهدیم «آرزوست» ردیف این شعر است. شاعر در وضعیت اندوه‌باری قرار دارد؛ اما در هر بیت آرزوی خود را بعد از گفتن درد و انزوای خویش در مصراع بعد عنوان می‌کند و دیگریِ آرمانی را به‌نوعی به تصویر می‌کشد که دست‌نیافتنی است.

۲-۹. «دیگری» در قالب صحبت با عناصر طبیعت

شاعر طبیعت یا پدیده‌های طبیعی را در این نوع اشعار مخاطب و دیگریِ خود قرار داده است؛ احساسات خودش را با آن‌ها در میان می‌گذارد. گویی شاعر از این پدیده‌ها به‌عنوان هم‌درد و هم‌زبان استفاده می‌کند و حرف‌هایی را که در خلوت و تنهایی با خود مرور می‌کند با آن‌ها نیز در میان می‌گذارد.

چه گویم؟ چه گویم ز غم‌ها که دوش — من و آسمان، هر دو، شب داشتیم
به امید مردن به پای سحر — من و تیره‌شب، جان به لب داشتیم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

من و آسمان، هر دو، شب داشتیم — مرا دل سیاه و ورا چهره تار
ورا دیده اختران سوی راه — مرا اختر دیدگان اشکبار
شب تیره را دشت تاریک بود — مرا تیرگی بود در جان خویش
من از دوری ماه بی‌مهر خود — شب از دوری مهر تابان خویش
شب تیره را روز روشن رسید — مرا تیرگی همچنان باز ماند
کتاب شب تیره پایان گرفت — مرا داستان در سرآغاز ماند

(همان: ۱۳۱)

سیمین در این شعر بین خودش و آسمان هماهنگیِ درونی و حسی می‌یابد و اذعان دارد که هر دو به شب دچار و در انتظار سحرند. سیمین از دوری یار خود و شب از دوری رخ مهر می‌گوید. هر دو به انتظار وصال‌اند؛ اما این اشتراک عواطف فقط تا سحر ادامه پیدا می‌کند؛ اما یار سیمین نمی‌آید و شب او هنوز هم حتی با طلوع خورشید ادامه می‌یابد.

ز شب نیمی گذشت و پرتو ماه — به کنج کلبه‌ام ناخوانده سر زد
سپیدی بر سیاهی‌های جانم — ز نو نقشی دگر، رنگی دگر زد

(همان: ۱۲۳)

ماه در این ابیات میهمان سیمین شده است که سیاهی‌های غمگین جان او را با پرتو سفید خود می‌پوشاند و تیرگی‌ها را از بین می‌برد.

۲- ۱۰. «دیگری» در قالب خدا

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

گاه شاعران راز و نیاز خود را با خدا در قالب شعر و زبان ادبی بیان می‌کنند و خداوند درواقع نقش «دیگری» و مخاطب آن‌ها را در شعر ایفا می‌کند. شاعر خدا را هم‌زبان خود می‌یابد و گاهی با او درد دل یا حتی ناله و شکایت هم می‌کند.

یا رب مرا یاری بده تا سخت آزارش کنم — هجرش دهم، زجرش دهم، خوارش کنم،
از بوسه‌های آتشین، وز خنده‌های دلنشین — صد شعله در جانش زنم، صد فتنه در کارش

(همان: ۳۰۰)

خدایا چوبه دار است جسمم — چه پیکرها به بالایم درآویخت
چه آتش‌ها به خاموشی گرایید — چه گرمی‌ها که با سردی درآمیخت
چه دل‌ها کز هوس می‌سوخت پنهان — چو با من آشنا شد سرد شد، مُرد
بَرَم هر نغمه شیرین که خواندند — به گوشم ناله‌ای از درد شد، مُرد
خدایا در سکوت صبحدم باز — به بندم بینوایی اوفتاده
ز ما بر سنگ‌فرش جاده‌ها باز — به نرمی سایه‌هایی اوفتاده
خدایا چوب دارم، کاش ناگاه — به طوفان بلایی می‌شکستم

(همان: ۳۷۵)

۲- ۱۱. «دیگری» در قالب شخصیت بیرونی

انسان موجودی اجتماعی است و مکالمه یکی از راه‌های برقراری ارتباط او با دیگران است. «منطق مکالمه‌ای» از نظریه‌های دیگری که باختین در قرن بیستم عرضه کرده است. او که در جامعه‌ای ضددموکرات و مملو از خفقان و سانسور می‌زیست در تلاش بود با این نظریه از جامعه تک‌صدایی به جامعه چندصدایی عبور کند و اجازهٔ حضور فعال و ابراز وجود همه شخصیت‌ها را با از بین بردن سیاست سانسور در آثار ادبی به تصویر بکشد.

مکالمه عنصر دوطرفه بین شخصیت‌های داستان است و گفت‌وگو بین هر دو طرف و گاهی چند نفر ممکن است. در شعرهای سیمین بهبهانی نیز از این منطق مکالمه‌ای بهره گرفته شده است تا گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها و قضاوت دربارهٔ آنان برای خوانندگان میسر شود.

گفتی که: می‌بوسم تو را گفتم: تمنا می‌کنم
گفتی که: گر بیند کسی؟ گفتم که: حاشا می‌کنم
گفتی: ز بخت بد اگر ناگه رقیب آید ز در؟ گفتم که: با افسونگری، او را ز سر وا می‌کنم
گفتی که: تلخی‌های من گر ناگوار افتد مرا گفتم که: با نوش لبم، آن را گوارا می‌کنم

(همان: ٤٥٢)

شاهد مکالمهٔ بین عاشق و معشوق در این شعر هستیم و عاشق پاسخ معشوق خود را در هر بیت می‌دهد. فضای خوش شعر نشان از احوالات خوش شاعر دارد و او در وصال به سر می‌برد و دوری و اندوه در میان نیست و عاشق و معشوق از بودن در کنار هم احساس شادی را القا می‌کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

سال‌ها پیش ازین به من گفتی که مرا هیچ دوست می‌داری؟
گونه‌ام گرم شد ز سرخیِ شرم شاد و سرمست گفتمت «آری»
باز دیروز جهد می‌کردی که ز عهد قدیم یاد آرم
سرد و بی‌اعتنا تو را گفتم که «دگر دوستت نمی‌دارم!»
ذره‌های تنم فغان کردند که خدا را دروغ می‌گوید
جز تو نامی ز کس نمی‌آرد ...

www.anjomanfarsi.ir

(همان: ۱۷٦)

سیمین در این شعر نیز گفت‌وگوی خودش و معشوق را به یاد یک خاطره از سال‌های دور به یاد می‌آورد و مکالمهٔ آن روز را دوباره تکرار می‌کند؛ اما از آن حرف‌ها سال‌ها می‌گذرد و دیگر از آن عشق و علاقه خبری نیست و سیمین دلش می‌خواهد دوباره آن ابراز علاقه‌ها را از زبان یار بشنود؛ اما چه سود که با گذشت زمان و تغییر شرایط، این بار غرورش اجازه ابراز صادقانه احساساتش را نمی‌دهد.

۲- ۱۲. «دیگری» در قالب شخصیت‌های داستان

روایت‌های داستان‌گونه‌ای در مجموعه‌های شعری سیمین وجود دارد که پیام خود را با شخصیت‌پردازی، مکالمه، فضاسازی و دیگر عناصر داستان در این قالب به گوش مخاطب می‌رساند. شخصیت‌های داستان به‌مثابهٔ «دیگری»هایی هستند که روایت را پیش می‌برند و شکل کلی داستان را می‌سازند.

بچه‌ها صبحتان به خیر سلام — درس امروز فعل مجهول است
فعل مجهول چیست؟ می‌دانید؟ — نسبت فعل ما به مفعول است
در دهانم زبان چو آویزی — در تهی‌گاه زنگ می‌لغزید
صوت ناسازم آنچنان که مگر — شیشه بر روی سنگ می‌لغزید
تا ز اعجاز خود شوم آگاه — ژاله را زان میان صدا کردم
«ژاله از درس من چه فهمیدی؟» — پاسخ من سکوت بود و سکوت
«دِه جوابم بده کجا بودی؟ — رفته بودی به عالم هپروت؟»

(همان: ۴۸۳)

سیمین داستان یک کلاس درس را در این شعر روایت می‌کند که زاویهٔ دید اول شخص و از زبان معلم است. ابتدای شعر با تدریس فعل مجهول توسط معلم آغاز می‌شود و در ادامه با پرسش درس از یکی از دانش‌آموزان و مشاهده بی‌توجهی او به درس، موجی از طعنه‌ها و کنایه‌ها و خشم‌ها از سوی دیگر دانش‌آموزان و معلم روانه آن شاگرد می‌شود. معلم با شنیدن قصهٔ غصه او از واکنش خود پشیمان می‌شود و فعل مجهول را با بیانی شاعرانه به قصهٔ دخترک ربط می‌دهد. رویکرد اعتراضی و دغدغه‌مندی سیمین به وضعیت زنان هم در ژرف‌ساخت این داستان دیده می‌شود که اغلب در معرض بی‌مهری و ستمگری همسران خود واقع می‌شوند و چه‌بسا این کشمکش‌ها روی فرزندان هم تأثیرات مخربی برجای می‌گذارد. دیگری‌های این شعر شامل معلم، دانش‌آموزان، پدر، مادر و خواهر است که شخصیت‌های داستان را شکل می‌دهند و به فراخور آسیب‌هایی که دیده‌اند، فرصت ابراز وجود پیدا می‌کنند و در برابر پدر ستمگر خود به اعتراض دست می‌زنند.

دهقان کنار کلبه خود بنشست — در آفتاب و گرمی بی‌رنگش
در دیده‌اش تلاطم رنجی بود — در سینه می‌فشرد دل تنگش
چرخید در فضا و فرود آمد — پژمرده و خزان زده برگی زرد
بر آب برکه چین و شکن افتاد — دامن بر او کشید نسیمی سرد
از پاره پاره جامه فرزندش — سرما به گرد پیکر او پیچید

(همان: ۵۰)

سیمین در این روایت از مشکلات کشاورزان پرده‌برداری می‌کند و شرایط آن‌ها را در زمان کم‌محصولی و زیان جبران‌ناپذیری توصیف می‌کند که متحمل می‌شوند. وضعیت ضعیف معیشتی و شرایط دشوار خانواده، سرنوشت کشاورزانی است که ازلحاظ مالی تأمین نمی‌شوند و سیمین مهاجرت روستاییان را به شهر با زیرکی کامل و زبان روان خود بازگو می‌کند و گویی هشدار می‌دهد که با ادامهٔ این فرایند اسفبار چه ضربه مهلکی بر بدنهٔ اقتصادی کشور وارد می‌شود و باید فرادستان و صاحبان سرمایه یا به تعبیر

سیمین «مالکان» چاره‌ای بر این وضع بیندیشند. سیمین درواقع صدای فریاد کشاورزان می‌شود تا خواسته‌های آن‌ها را به‌عنوان «دیگری»هایی که برای جامعه مفید هستند به گوش مسئولان برساند.

۲-۱۳. «دیگری» در قالب هم‌درد

سیمین گاهی در اشعار خود به دنبال کسی می‌گردد تا بتواند دردِ دل و اندوهش را به او بگوید؛ شاید یک غریبه یا یک آشنا. «دیگری» در این اشعار در قالب هم‌زبان بازتاب می‌یابد و شاعر از حوادث و تلخی‌های زندگی خود با او سخن می‌گوید. این هم‌زبان از شعری به شعر دیگر متفاوت است و هربار شاید رازهای خود را با فردی متفاوت بگوید. گاهی پیش می‌آید که هم‌درد و هم‌زبانی برای خود نمی‌یابد و مرثیهٔ تنهایی برای خود سر می‌دهد.

مرا امشب ای زن، دمی هم‌زبان شو — که تا قصه درد خود بازگویم
تو را گویم آن غم که با کس نگفتم — که گر راز گویم به همراز گویم
تو را دانم ای زن گر افتد گزندی — پناهی ندارد مگر بازوانم
چه دردی ست، آوخ، چه درد گرانی — پی لقمه‌ای نان، به هر سو دویدن
بر ناکسان دغل ایستادن — که غیر از رضایش رضایی نجویم

(همان: ۷٤)

سیمین قصهٔ درد خود را در این شعر با زنی ناآشنا بازگو می‌کند و از غم نان و گرسنگی می‌گوید تا تحقیر شدن توسط رئیسی که برای او کار می‌کند و زن قصهٔ تاب تحمل آن تحقیرها را ندارد؛ با دردمندی هزاران حرف برای گفتن دارد؛ اما جز دود آه چیزی از دهانش خارج نمی‌شود و طبع بزرگ خودش را در برابر سفلگان و بی‌مایگان خُرد می‌کند.

وه! که یک اهل دل نمی‌یابم — که به او شرح حال خود گویم
محرمی کو که یک نفس با او — قصه پرملال خود گویم؟
هر چه سوی گذشته می‌نگرم — جز غم و رنج حاصلم نبود
چون به آینده چشم می‌دوزم — جز سیاهی مقابلم نبود
غمگساران محنتی که دگر — غم ز تن طاقت و توانم برد

(همان: ۷۲)

اما سیمین در این شعر هم‌زبانی برای خود پیدا نمی‌کند و کسی نیست تا با او از درد و غم و اندوهش چیزی بگوید. محرمی را نمی‌شناسد تا از او کمک بگیرد و باری از شانه‌های خسته‌اش کم کند. غم و محنت به‌قدری بر او چیره شده که دیگر توان صبر و تحمل این زندگی برای وی بسیار دشوار است و دردِ بی‌هم‌زبانی و تنهایی هم بار خستگی‌هایش را بیشتر کرده است؛ به‌طوری‌که کسی صدای او را نمی‌شنود.

۳. نتیجه‌گیری

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«دیگری» از مفاهیمی است که از قرن بیستم توسط میخائیل باختین به ادبیات راه یافت. شناختن من و خودشناسی از راه وجود «دیگری» میسر می‌شود و او همانند آینه، منِ انسان را به نمایش می‌گذارد و آدمی از رهیافت حضور دیگری و تعامل با او به شناخت خود دست می‌یابد. موضوع «دیگری» و نقش آن در ادبیات توسط محققان زیادی بررسی شده است که حضور این مفهوم را در شعر و داستان بررسی کرده‌اند. ابعاد مختلفی از حضور دیگری را در این جستار در شعر سیمین بهبهانی بازخوانی کرده‌ایم. او مضامین گوناگونی را در اشعارش بازتاب داده است؛ از عشق و نفرت گرفته تا دغدغه‌های زنان و مشکلات اجتماعی و اعتراض بر آن‌ها؛ نیز شاهد روایاتی در اشعار او هستیم که در قالب داستان و به زبان شعر بیان شده‌اند و طی آن موضوعات اجتماعی و درد زنان مطرح شده است.

«دیگری» در هر یک از مضامین یادشده در قالب‌های متفاوتی بروز یافته است. گاهی این دیگری شخص حقیقی و عینی نیست و عناصر طبیعت مثل شب و آسمان یا مفاهیم انتزاعی مثل عشق به وطن «دیگری» را شامل می‌شود. گاهی نیز شاعر از خودش فاصله می‌گیرد و گویی در برابر آینه‌ای تمام‌نما با خود به گفت‌وگو می‌نشیند و «دیگری» در قالب آینه بروز و ظهور می‌یابد.

یافته‌ها از بررسی همهٔ این موارد حاکی از آن است که ساختار و معنا و محتوا بدون حضور «دیگری» در شعر نیمه‌تمام می‌ماند و آنچه به اثر ادبی و هنری موجودیت و اعتبار می‌بخشد، قالب‌های مختلف «دیگری» است که به فراخور محتوای متن نمایان می‌شود. هر متنی از یک یا چند شخصیت ذهنی یا عینی تشکیل می‌شود که بررسی هر بعد آن به شناخت فضای ذهنی و سبک نویسنده یا شاعر می‌انجامد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

منابع

- بالو، فرزاد و واقعه دشتی، سیده مائده (۱۳۹۶). «نمودهای مفهوم «دیگری» در اشعار فروغ فرخزاد»، ***ادبیات پارسی معاصر***، سال هفتم، شمارهٔ ۳، صص ۱۲۵-۱۴۹.
- بوبر، مارتین (۱۳۸۰). ***من و تو***، ترجمهٔ انگلیسی: والترکاومن، ترجمهٔ فارسی: ابوتراب سهراب و الهام عطاوردی، تهران: فروزان روز.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۹۳). ***مجموعهٔ اشعار***، دفتر اول، تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۴). ***مجموعهٔ اشعار***، دفتر دوم، تهران: نگاه.
- پوینده، محمدجعفر (۱۳۷۳). ***سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخائیل باختین***، تهران: آرست.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). ***منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین***، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۵). ***ژاک دریدا و متافیزیک حضور***، چاپ پنجم، تهران: هرمس.
- طایفی، شیرزاد، حیدری، احمدعلی و قربانپور دلیوند، سمیه (۱۴۰۰). «خوانش شعر گروس عبدالملکیان برمبنای هرمنوتیک میان‌فرهنگیِ مال، کیمرله و ویمر»، ***مجموعه مقالات همایش بین‌المللی ادبیات و تفکر میان‌فرهنگی*** به کوشش مریم عاملی رضایی، تهران: انجمن فلسفهٔ میان‌فرهنگی ایران و نشر قَبَس، صص ۲۹۹-۳۲۵.
- طایفی، شیرزاد و قربانپور دلیوند، سمیه (۱۳۹۹). «نقد میان‌فرهنگی شعر کودک و نوجوان دو دههٔ هشتاد و نود ایران»، ***مجموعه مقالات پانزدهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*** به کوشش منوچهر جوکار، داوود پورمظفری و قدرت‌اله ضرونی، دانشگاه شهید چمران اهواز و انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، صص ۶۲۵-۶۴۸.
- عظیمی، حسین و علیا، مسعود (۱۳۹۳). «نسبت متن و صدای دیگری در اندیشه باختین»، ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی کیمیای هنر***، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۶-۷.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- مصلح، علی‌اصغر (۱۳۹۷). ***با دیگری***، تهران: علمی.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۷). «باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی»، ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***، شمارهٔ ۵۷، صص ۳۹۷- ٤١٤.
- یوسفی، حمیدرضا (۱۳۹٦). ***مبانی و ساختار فلسفهٔ میان‌فرهنگی***، ترجمهٔ صدیقه خوانساری موسوی، تهران: پگاه روزگار نو.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تحول روایت در گذر از متن نوشتاری به متن دیداری
(مطالعهٔ موردی: کانونی‌سازی در فیلمنامه و فیلم «مسافران» اثر بهرام بیضایی)

زهرا حیاتی
دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
hayati.zahra@gmail.com

چکیده

فیلمنامهٔ مسافران نوشتهٔ بهرام بیضایی و فیلم «مسافران» ساختهٔ هم‌اوست. زمانی که فیلمنامه‌نویس و کارگردان یک تن باشند، فرصتی فراهم می‌شود تا دو گفتمان رسانه‌ای متفاوت را تحلیل کرده، تفاوت شیوهٔ بیان را در روایت یک موضوع واحد فهم کنیم. بررسی این تفاوت‌ها با رویکرد کانونی‌سازی ژرار ژنت درک عمیق‌تری از سبک روایی را در ادبیات و سینما به دست می‌دهد. تحلیل تفاوت‌های روایت‌شناختی میان فیلمنامه و فیلمی که نویسنده و کارگردان آن یکی است، می‌تواند چگونگی تحول روایت را در گذر از متن نوشتاری به متن دیداری آشکار سازد. نظریهٔ کانونی‌سازی ژنت به‌عنوان چارچوبی نظری، امکان بررسی تغییرات در زاویه دید، میزان اطلاعات و جایگاه دانای کل یا شخصیت را در روایت فراهم می‌کند. پژوهش حاضر با بررسی فیلمنامه و فیلم «مسافران» از منظر کانونی‌سازی به واکاوی تحولات روایی پرداخته، سازوکارهای تأثیرگذار بر دریافت مخاطب را تحلیل می‌کند. دریافت پژوهش این است که این دو گفتمانِ روایی نمونه‌ای برجسته از جابه‌جایی شیوه‌های کانونی‌سازی از متن به تصویر است. در فیلمنامه، روایت عمدتاً بر کانونی‌سازی درونی استوار است و در نسخه سینمایی، روایت بیشتر بر محور کانونی‌سازی بیرونی سازمان داده شده است؛ اگرچه دوربین در بسیاری از موارد توانسته هر دو نوع کانونی‌سازی درونی و بیرونی را همزمان پردازش کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: مسافران، بهرام بیضایی، کانونی‌سازی، ژنت.

۱. بیان مسئله

مسئلهٔ پژوهش این است که بهره گرفتن از چارچوب‌های مفهومی و رویکردهای نقد ادبی مانند مبحث کانونی‌سازی در نظریه‌های روایت‌شناسی، چگونه امکان بررسی نظام‌مند تفاوت‌های روایی را در گذار از فیلمنامه به فیلم فراهم می‌کنند. این رویکرد تحلیلی، نمونه‌ای از تحقیق بین‌رشته‌ای و پژوهش بین‌رسانه‌ایِ خلاق است که نشان می‌دهد کاربست نظریهٔ ادبی در تحلیل گفتمان روایی سینما نیز کارآمد است.

۱ - ۱. ادبیات نظری

تحلیل تطبیقی روایت در گذار از فیلمنامه به فیلم، نمونه‌ای آشکار از مطالعات تطبیقی با زیرشاخه بین‌رسانه‌ای است. ادبیات تطبیقی نوین هر نوع برهم‌سنجی متون را در دستور کار خود قرار داده است و اگر این متون از دو رسانه متفاوت باشند، با مطالعات بین‌رشته‌ای و بین‌رسانه‌ای مواجهیم. در بازتعریف‌های ادبیات تطبیقی، توجه به نظریه و رویکرد حائز اهمیت است. برای مثال استیون توتوسی[۱] از کسانی است که می‌کوشد طرحی نظام‌مند و دقیق از مطالعات ادبیات تطبیقی با رویکرد میان‌رشته‌ای را ترسیم کند. او برای مفهوم میان‌رشته‌ای در ادبیات تطبیقی اصولی در نظر می‌گیرد که یکی از آن‌ها اصل روش است؛ یعنی می‌توان چارچوب‌ها و روش‌شناسی‌های نظری سایر رشته‌ها را برای تحلیل ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای به‌کار گرفت. (Totosy, ۱۹۹۸) لیندا هاچن[۲] نیز در تحلیل بین‌رسانه‌ای روایت در آثار اقتباسی، تأکید می‌کند که تغییر رسانه نوعی بازروایت است که باید در چارچوب نقد ادبی بررسی شود؛ زیرا هر اقتباس، بازتابی از موضعی است که راوی جدید نسبت به روایت اصلی اتخاذ می‌کند. (Hutcheon, ۲۰۰۶: ۲۰)[۳] این مباحث ضرورت بهره‌گیری از مفاهیم نقد ادبی را در خوانش آثار تصویری تأیید می‌کنند.

روایت داستانی که در ادبیات و سینما مشترک است می‌تواند با رویکردهای روایت‌شناسانه تحلیل شود. برای نمونه، یکی از پرسش‌های بنیادین در تحلیل تطبیقی ادبیات و سینما این است که چگونه یک روایت، با تغییر رسانه از فیلمنامه به فیلم، در نظام ادراکی، شناختی و ایدئولوژیک خود دچار تحول می‌شود. مباحث کانونی‌سازی[۴] ژرار ژنت[۵] و مایکل تولان[۶] درباره انواع کانونی‌سازی و جهت‌گیری‌های آن می‌تواند به این پرسش، پاسخی روشمند ارائه می‌دهد.

در تاریخ نظریه‌های روایت، سه تن تأثیرگذارترین بوده‌اند: ارسطو، ولادیمیر پراپ و ژرار ژنت. روایت‌شناسی ارسطو با محتوا مرتبط است؛ روایت‌شناسی پراپ به شکل می‌پردازد؛ و روایت‌شناسی ژنت به فرایندهای روایت شدن توجه می‌دهد.

ساختارگرایی، خاستگاه دانش منسجم روایت‌شناسی است و نظریه ژنت، نقطهٔ عطف روایت‌شناسی ساختارگرا به‌شمار می‌آید؛ زیرا او برای همه جنبه‌های روایت‌شناسی تعریف و اصطلاح ارائه کرد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

در نگاه کلان، ژنت داستان روایی را به سه سطح داستان[۷]، گفتمان[۸] و روایتگری[۹] تقسیم می‌کند: داستان به‌مثابه خلاصه کنش‌ها به رخدادهایی اشاره می‌کند که به ترتیب زمانی چیده شده‌اند؛ گفتمان همان متن روایی است که به آن دسترسی مستقیم داریم و رویدادها الزاماً به ترتیب زمانی نیامده‌اند و محتوای داستانی آن از دیدگاه شخصیت‌های روایت بیان می‌شوند؛ و روایتگری به

www.anjomanfarsi.ir

۱.Steven Zepetnek De Totosy

۲.Linda Hutcheon

۳. به نقل از: علوی‌زاده، ۱۴۰۰: ۲۰۰.

٤ .Focalization

٥ .Gé rard Genette

٦ .Michael Toolan

۷ .Story / Fabula

۸ .Narrative / Sjuzhet

۹ .Narration

چگونگی نوشتن اشاره دارد و شامل فرایندهای روایت است. (لوته، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳) ژنت در کتاب گفتمان روایی[۱]، شش فرایند روایت کردن را ذکر می‌کند که یکی از آن‌ها کانونی‌شدگی یا کانونی‌سازی است.

منظور از کانونی‌سازی این است که اطلاعاتِ بالقوه نامحدودِ روایت، از دیدگاه شخصیتی ارائه شود که از منظری خاص به جهان می‌نگرد (یان، ۱٤۰۰ :۱۲۷). مفاهیم کلیدی این نظریه، «دیدگاه» و «شخصیت» است. اهمیت یافتن دیدگاه شخصیت یک آبشخور فکری، فلسفی دارد و ظهور مفهوم کانونی‌سازی، نتیجهٔ شکوفایی جنبش ادبیِ مدرنیستی بین سال‌های ۱۹۰۰ تا ۱۹۵۰ و چرخش‌های روان‌شناختی آن است. ادبیات روایی غرب از قرن هجدهم به این‌سو از سنتِ تجربه‌باورِ رئالیستی و نشان دادنِ جهانِ بیرون فاصله گرفت؛ و به افکار و عواطف شخصیت‌ها و برداشت‌های ذهنی آنان از پدیده‌های بیرونی اصالت داد. «به‌طور خاص، ادبیات داستانیِ مدرنیستی غالباً از ما می‌خواهد که در آنچه گمان می‌کنیم می‌دانیم و حتی در آنچه گمان می‌کنیم می‌بینیم، تردید روا بداریم [...]» (تامس، ۱٤۰۰: ۸۵) ریشه‌های مدرنیستیِ مفهوم کانونی‌سازی، رمانِ شخصیت‌محور است که جهان را با ادراکِ فردیِ شخصیت می‌نگرد. این شخصیت را ژرار ژنت، شخصیت کانونی نامید و منظومهٔ اصطلاحات مرتبط با کانونی‌سازی شکل گرفت.

ژنت محدودیت در ارائهٔ اطلاعات به خواننده را از کمتر به بیشتر درجه‌بندی می‌کند و بین سه نوع کانونی‌سازی تفاوت می‌گذارد: کانونی سازی صفر درجه[۲]، کانونی سازی درونی[۳] که شامل سه نوع ثابت، متغیر و چندگانه است و کانونی سازی بیرونی[٤]. در روایت کانونی‌نشده یا فاقد کانون، روایت از زبان کسی بیان می‌شود که خارج از حوزهٔ کنش‌ها است و به همه‌چیز اشراف دارد. (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٦) کانونی‌سازی درونی نسبت به کانونی‌سازی بیرونی شخصی‌تر و ذهنی‌تر است و بسیاری از درونیات شخصیت کانونی‌گر را چون رؤیاها، توهم‌ها و خاطرات منعکس می‌کند. در بیشتر پژوهش‌های روایت‌شناختی هنگام بحث از کانونی‌سازی درونی و بیرونی دو مبحث باهم خلط شده است: اینکه موقعیت کانونی‌ساز نسبت به رخدادها چگونه است و آیا او درون داستان است یا بیرون آن؟ و اینکه ابژه یا کانونی‌شده از بیرون داستان دیده می‌شود یا از درون آن؟ کانونی‌ساز می‌تواند به کانونی‌شده از بیرون یا درون نگاه کند و خود او می‌تواند بیرون یا درون ماجرا باشد. (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳-۱۰۵)

در این مقاله اصطلاح کانونی‌سازی بیرونی/درونی به نوع نگاه به کانونی‌شونده ناظر است؛ نه کانونی‌سازِ برون یا درونِ داستان.

در کانونی‌سازی بیرونی، ابژه از بیرون کانونی می‌شود و گفتار و کنش او، توصیف یا نمایش داده می‌شود. چیزی که از بیرون کانونی می‌شود، با بعد زمانی و مکانی ادراک می‌شود؛ اما وقتی درونیات شخصیت کانونی می‌شود، پای افکار، احساسات و باورها به میان می‌آید. اینجاست که بحث جهت‌گیری‌های سه‌گانه، نظریه کانونی‌سازی را کامل می‌کند.

«[...] انواع جهت‌گیری عبارت‌اند از ادراکی[۵]، روان‌شناختی[۱] و ایدئولوژیک[۲]. شکل‌های روان‌شناختی و ایدئولوژیک هردو به این برمی‌گردد که مسائل چگونه داوری و ارزیابی می‌شود و گاهی این دو شکل با یکدیگر تطابق می‌یابد.» (بامشکی، ۱۳۹۱: ۲۹٦-

۱.Narrative Discourse: An Essay In Method

۲ .Zero Focalization

۳ .Internal Focalization

٤ .External Focalization

۵ .Perceptual

۲۹۷) در یک جمع‌بندی نهایی می‌توان گفت: در میان این سه وجه، دو وجه روان‌شناختی و ایدئولوژیک چیزها را ارزیابی می‌کنند، اما وجه ادراکی ارزیابی‌کننده نیست و زمان و مکان مشاهده را آشکار می‌کند. (تولان، ۱۳۹۳: ۱۱٤)

هرکدام از انواع کانونی‌سازی صفر (راوی دانای کل)، کانونی‌سازی درونی (از منظر شخصیت) و کانونی‌سازی بیرونی (دیدگاه ناظر) می‌تواند در گذار از فیلمنامه به فیلم دستخوش جابه‌جایی شود.(Genette, ۱۹۸۰: ۱۸٦-۱۹۰) این جابه‌جایی‌ها نه‌تنها انتخاب‌های فرمی کارگردان را آشکار می‌سازد، بلکه ادراک مخاطب را از روایت نیز تغییر می‌دهد. مایکل تولان با افزودن سه بُعد روان‌شناختی، شناختی و ایدئولوژیک به نظریه ژنت، نشان می‌دهد که کانونی‌سازی نه‌تنها موضع دیداری راوی، بلکه بنیان‌های گفتمانی روایت را نیز متحول می‌کند. (Toolan, ۲۰۰۱: ۸۰-۸۵) در سینما که ساختار دیداری، نقش پررنگ‌تری ایفا می‌کند، شگردهایی چون تغییرات در زاویه دید، قاب‌بندی، حرکت دوربین و تدوین، به‌مثابه عناصر مؤثر در بازکانونی‌سازی روایت عمل می‌کنند.

۱ - ۲. پیشینه پژوهش

کاربست نظریه کانونی‌سازی ژرار ژنت در تحلیل متون ادب فارسی از نیمهٔ دوم دهه هشتاد تا پایان دهه نود شمسی بسیار مورد توجه پژوهشگران بوده است. تعداد مقالاتی که بیشتر آن‌ها از پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشگاهی استخراج شده، افزون بر شصت اثر است و به ٤ دسته تقسیم می‌شود: مقالاتی که کانونی‌سازی روایت را به‌طور مستقل مطالعه کرده‌اند؛ مقالاتی که به بررسی گفتمان روایی ژنت پرداخته‌اند و کانون روایت یکی از آن‌ها است؛ مقالاتی که کانون روایت را به‌مثابه یکی از عناصر داستانی مطالعه کرده‌اند؛ و مقالاتی که کانونی‌سازی را ذیل سبک‌شناسی سیمپسون بررسی کرده‌اند. بیشترین متون مورد توجه روایت‌پژوهان ادبیات داستانی است که بر گزینش‌های پراکنده و حسب علاقه شکل گرفته و گروه نوشتاری خاصی را لحاظ نکرده است[۳]. در پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبیات و سینما، تنها یک مقاله کوتاه به قلم مرجان حسنی راد در مجله گلستان و با عنوان «سینما: کانونی‌سازی در برابر روایتگری/ بررسی تطبیقی کانونی‌سازی در رمان» (۱۳۸۷) نوشته شده است. این مقاله رمان خانم دالووی اثر ویرجینیاوولف و فیلم اقتباسی «ساعت‌ها» را بررسی کرده که براساس رمانی از مایکل کانینگهام و با الهام از زندگی ویرجینیا وولف و رمان خانم دالووی نوشته شده است. نوآوری این پژوهش، آزمون کاربست نظریه کانونی‌سازی ژنت و تولان در تحلیل دو گفتمان روایی در حوزه هنر و ادبیات ایران است.

۲. خلاصه فیلمنامه/فیلم مسافران

در الگوی بنیادین همه روایت‌ها، ساختار سه‌گانه «آغاز: تعادل»؛ «میانه: بحران» و «پایان: تغییر» وجود دارد و پیرنگ داستان‌ها و نمایش‌های رایج را می‌توان در سه گزاره خلاصه کرد: گزاره نخست نشان می‌دهد شخصیت کیست و چه خواسته‌ای دارد؛ گزاره دوم بیان می‌کند شخصیت برای رسیدن به خواسته‌اش با چه موانعی مواجه می‌شود و برای رفع آن چه می‌کند؛ و گزاره سوم، نتیجه داستان

---

۱ .Psychological

۲ .Ideological

۳. برگرفته از طرح پژوهشی «کانونی‌سازی در فیلمنامه/فیلم‌های روز واقعه و مسافران» که در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی به انجام رسیده است. (۱٤۰۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

و تغییر وضعیت رانشان می‌دهد. با این تعریف، خط داستانی فیلمنامه/ فیلم مسافران در این سه‌گانه خلاصه می‌شود: ۱. خانواده ماهرخ در تدارک برگزاری مراسم عروسی هستند؛ اما مهتاب، خواهر ماهرخ، همراه خانواده‌اش در راه تصادف می‌کنند و شادی به عزا تبدیل می‌شود؛ ۲. همه به عزای مرگ تن می‌دهند اما مادربزرگ ماهرخ مقاومت می‌کند و برای برگزاری عروسی اصرار می‌ورزد؛ ۳. درگذشتگان به مراسم عروسی می‌آیند، همه به زندگی بازمی‌گردند و عروسی برگزار می‌شود.

۳. پیرفت‌های فیلمنامه / فیلم مسافران

ساختار سه‌گانه و بنیادین روایت در پی‌رفت‌های روایی گسترش می‌یابد. پیرفت شامل رخدادهای به‌هم‌پیوسته با توالی منطقی و زمانی است که داستان را به سمت‌وسوی تحول شخصیت‌ها و تغییر وضعیت نهایی پیش می‌برد. معیار تشخیص پیرفت، تغییر وضعیت است. فهرست پی‌رفت‌های روایت در هر تحلیل روایی می‌تواند مبنای استخراج داده‌ها باشد و به روشن بودن استدلال کمک کند. با این تعریف، پیرفت‌های فیلمنامه/ فیلم «مسافران» به شرح زیر است:

خانواده معارفی در تدارک مراسم عروسی ماهرخ هستند.

مهتاب، خواهر ماهرخ، همراه شوهر و دو فرزندش از شمال عازم تهران هستند.

مهتاب قرار است آینه موروثی نوعروس را به مراسم برساند و همه منتظر رسیدن آینه هستند.

خانواده مهتاب با یک نفتکش تصادف می‌کنند و همه می‌میرند.

خبر تصادف به خانواده می‌رسد و عکس‌ها و گزارش‌ها هم درستی آن را تأیید می‌کنند؛ اما از آینه خبری نیست.

مراسم عروسی به عزا تبدیل می‌شود.

خانم بزرگ، به عزا و سوگواری تن نمی‌دهد و منتظر است مهتاب آینه را بیاورد.

همه کسانی که حادثه تصادف به آن‌ها مربوط می‌شود، مانند خانواده‌ها و نزدیکان ازدست‌رفته، رانندگان نفتکش و مأموران از راه می‌رسند و در مراسم سوگواری شرکت می‌کنند.

ماهرخ در اوج روان‌پریشی با لباس عروسی به میان جمع می‌آید و عده‌ای مبهوت و عده‌ای خوشحال می‌شوند.

در باز می‌شود و مهتاب و دیگر درگذشتگان با آینه موروثی از راه می‌رسند و همه در نور آینه قرار می‌گیرند.

گفتنی است فیلم «مسافران» در ابتدای دهه هفتاد شمسی ساخته شد و از صدور مجوز تا اکران با مشکلاتی مواجه بود؛ تا در سال ۱۳۸۱ به‌طور کامل اکران شد. (نک. عبدی، ۱۳۹٤: ٤٦-٤٧) درونمایه «مسافران» ظرفیت تفسیر و تأویل‌های گوناگون دارد، چنانکه یکی از پژوهشگران درونمایه این فیلمنامه/فیلم را به آرزوی فروخورده ما برای بازگشت مردگان ربط می‌دهد و معتقد است این فیلم به کهن‌الگوی زندگی بعد از مرگ ارجاع می‌دهد. «بیضایی در فیلم مسافران یکی از نوستالژی‌های حسرت‌انگیز انسان یعنی بازگشت مردگانی را که آرزوی آمدنشان را داریم پاسخ می‌دهد. این فیلم، تحقق آرزوی فروخورده مادر خانواده برای زنده بودن درگذشتگان و به خانه بخت رفت عروس خانواده است. ورود مهتاب به‌عنوان آینه‌دار عروسی همراه دیگر مسافران، برای اهالی خانه که برای رفتگان، مجلس ختم گرفته‌اند امر ناممکن اما خوشایندی است که به مذاق حاضران خوش می‌آید و بدشان نمی‌آید در ضیافت ذهنی‌ای که خانم بزرگ فراهم کرد شرکت کنند و عزای‌شان به عروسی تبدیل گردد.» (مهرابی، ۱۳۹۹: ۱۵۵-۱۵۶) همین نویسنده خوانش‌های متفاوت فیلم را با ماهیت پست‌مدرن و شکست قطعیِ معنایی مرتبط می‌داند. (همان: ۱۵۷)

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center INTERNATIONAL UNIVERSITY یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیماه تا خرداد ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

٤. تحلیل کانونی‌سازی فیلمنامه / فیلم مسافران

آغاز: تعادل

بخش اول فیلمنامه مسافران دو بخش دارد: ۱. حرکت مسافران (مهتاب و خانواده)؛ ۲. انتظار خانواده در خانه (ماهرخ و دیگران). فیلمنامه از کانونی‌سازی صفر (دانای کل) استفاده می‌کند و نویسنده اطلاعات کاملی از هر دو موقعیت ارائه می‌دهد؛ آنان که در سفرند و آنان که منتظرند. مخاطب از همان ابتدا می‌داند که این سفر قرار است به فاجعه ختم شود. در صحنه خانه، توصیفات فیلمنامه وارد ذهن ماهرخ می‌شود و احساسات و اضطراب درونی او را درباره تأخیر مسافران نشان می‌دهد که نوعی کانونی‌سازی درونی است.

ماهرخ راستی که چقدر تنبلن. دق مرگم می‌کنه تا بیاد.

خانم بزرگ برای نخستین بار دیده می‌شود که با چند روکش سفید نزدیک می‌شود.

خانم بزرگ [شادمان] از مرگ حرف نزن.

ماهرخ [با صدا و حرکات عروسکی] تلفن زدم کسی بر نداشت یعنی پس تو راهن! اگه دیروز بعدازظهر راه افتاده باشند دیشب باید می‌رسیدن. [کف دست‌هایش را به هم می‌کوبد] امروز صبح هم که باشه یه ساعت پیش باید اینجا بودن.

مستان [با یک پشت دری می‌گذرد] پس نتیجه می‌گیریم که–

ماهرخ حتماً باز تقصیر آقا حشمته؛ خوره خواب! (بیضایی، ۱۳۸۱ :۱۳–۱٤)

نیز، نمونه زیر:

رهی مسافرها؟

ماهرخ تنبلی!

رهی شاید گذاشتن کارت دعوتشون برسه.

ماهرخ اگه خط منه که عوضی می‌رن به یه عروسی دیگه!

رهی مگه ما اینجا آتشبازی راه بیندازیم!

ماهرخ خودتو تو خرج نینداز.

رهی تو زندگی یه دفعه‌س.

ماهرخ دومی نداره؟

رهی برای من که نه!

ماهرخ [که می‌داند او باید برود] دلم تنگ می‌شه. (همان: ۱۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در بخش نمایش حال‌وهوای مسافران، گفت‌وگوها و توصیف‌ها بیشتر حالت بیرونی دارد، اگرچه می‌توان گفت اهمیت زمان و رسیدن به مراسم، اطلاعاتی که از دیدگاه شخصیت‌ها به‌واسطه تکرار کانونی می‌شود؛ و زمینه‌چین عواطف بعدی داستان مانند دل‌نگرانی‌ها و سوگواری‌هایی است که کانونی‌سازی درونی می‌شود؛ و نوعی پیش‌آگاهی[۱] را رقم می‌زند.

کیوان و کیهان بازی‌کنان به کنار آب می‌دوند. حشمت تکه ابری به راننده می‌دهد.

حشمت خب صفر آقا-

صفرآقا چه خبره این‌قدر محکم‌کاری؟

حشمت های های! [شوخ و در واقع برای آن که مهتاب بشنود] جاش مطمئنه؟ ضربه نمی‌خوره؟ فکر بارون و کردی؟

صفرآقا خیالتون تخت!

می‌دود بچه‌ها را سوا کند.

حشمت [کیهان را دور می‌کند] بگو داریم راه می‌افتیم- [کیوان را دنبال خود می‌کشد، به صفرآقا] که می‌خوای بری شهر کارکنی- [کیوانِ گریزان را دوباره می‌گیرد] اگه مثل ما مشتری گیر آوردی!

صفرآقا بیست سال بسه تو این خط!

حشمت راه آخر. بله؟ شرط دلت ماسه ما تنگ می‌شه.

صفرآقا [خندان] بی‌ردخور از حالا باختم.

مهتاب درمی‌آید با جامه‌دان سفری که می‌گذارد زمین و ساعتش را نشان می‌دهد.

مهتاب من با ساعت خودم سروقتم.

کیهان جامه‌دان را کشان‌کشان می‌آورد. حشمت ساعت خود را نشان می‌دهد و شوخی‌کنان با انگشت بر آن تأکید می‌کند که این درست است. کیوان می‌زند توی سر کیهان و می‌گریزد؛ کیهان جامه‌دان را می‌اندازد و دنبالش می‌کند. مهتاب در خانه را قفل می‌کند.

مهتاب مگه دنیا روی ساعت تو می‌چرخه؟ نکنه بیست‌وچهار ساعتی کشیدیش جلو! [درحالی‌که ساعت خود را به گوش چسبانده] چه ساکتی صفرآقا، ساعت داری؟ [بی‌آنکه منتظر جواب شود دست‌هایش را می‌زند به کمرش] کو می‌گفتین معطل منین؟ (همان: ٦-٧)

کانونی‌سازی درونی که نشان‌دهنده نگرانی از مرگ است و در نگاه نخست روان‌شناختی به نظر می‌رسد، در لحظه‌هایی از پی‌رفت داخل ماشین در گفت‌وگوها دیده می‌شود؛ مانند کلام مهتاب که می‌گوید «ما همه می‌میریم».

حشمت خب، پیش به‌سوی- اگه گفتین؟

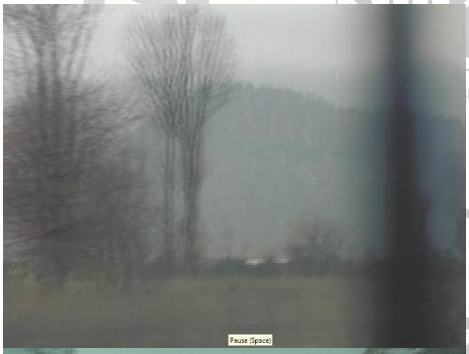
کیوان و کیهان [خوشحال و کف زنان از جابرمی‌پرند] عروسی!

مهتاب [رو می‌کند به تصویر] ما میریم تهران. برای عروسی خواهر کوچک‌ترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم. (همان: ٧-٨)

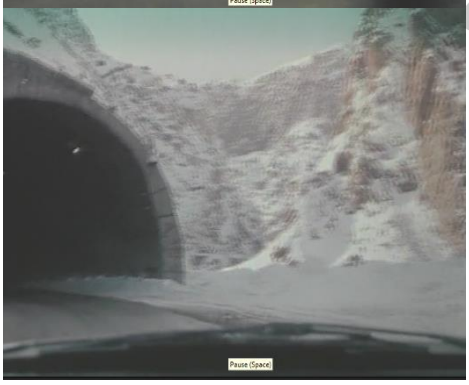
۱. Foreshadowing

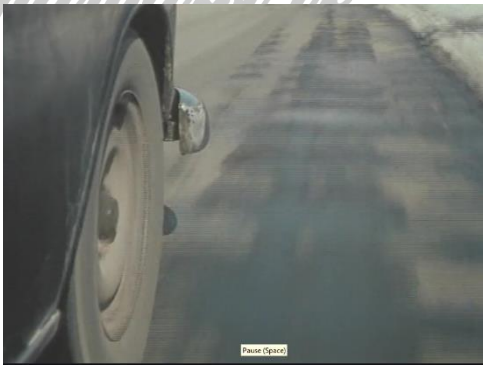
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

فضای تعلیق در خانه بیشتر می‌شود؛ گفت‌وگوهای بین اعضای خانواده درباره تأخیر مسافران وارد مرحله‌ای جدید می‌شود؛ و نشانه‌های ناگوار به‌تدریج ظاهر می‌شوند. در فیلمنامه، این سکانس بیشتر در فضای خانه می‌گذرد و شامل موارد زیر است: ماهرخ بیش از قبل نگران تأخیر مسافران است و در ذهنش احتمالات مختلفی را از دلیل این تأخیر مرور می‌کند؛ دیگر اعضای خانواده تلاش می‌کنند نگرانی او را بی‌دلیل جلوه دهند؛ اما ماهرخ به نشانه‌های ناخوشایند توجه دارد و حس می‌کند اتفاقی رخ داده است. مخاطب از طریق توصیف‌های فیلمنامه از افکار و نگرانی‌های او آگاه می‌شود و کانونی‌سازی، درونی است. اطلاعاتی که ماهرخ دارد، به تجربه‌های شخصی او محدود است، اما نشانه‌هایی که دریافت می‌کند، حس پیش‌آگاهی را در مخاطب ایجاد می‌کند. فیلمنامه از زاویه‌دید دانای کل، نشانه‌هایی به‌دست می‌دهد که مخاطب متوجه شود تأخیر مسافران تصادفی نیست و سرنوشت محتومی در انتظار آن‌هاست. این‌جا به کانونی‌سازی صفر نزدیک می‌شویم. این نشانه‌ها در بخش‌های تصویری فیلمنامه (توصیف صحنه و فضای خانه) مشخص هستند. در فیلم، حرکت مسافران به شیوه‌ای بصری روایت می‌شود: دوربین از زاویهٔ بیرونی[1] استفاده می‌کند؛ ما فقط رفتار و گفت‌وگوی مسافران را می‌بینیم و به افکارشان دسترسی مستقیم نداریم. استفاده از شات‌های جاده، باران و سکوت‌های طولانی باعث ایجاد حس تعلیق می‌شود. تصاویر جاده سرد و برفی و نورهای مات‌شده، حالتی از سرنوشت محتوم را القاء می‌کند.

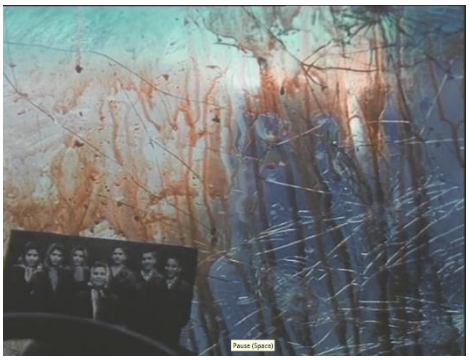








۱.External Focalization



در فیلمنامه، اضطراب ماهرخ تنها از طریق جملات منتقل می‌شود؛ اما در فیلم، کلوزآپ‌های متعدد از چهره ماهرخ، نورپردازی سرد و سایه‌دار که احساس ناآرامی را تقویت می‌کند، استفاده از زمان طولانی‌تر در میزانسن و مکث‌های طولانی و حرکت‌های آهسته، این حس را به شکل بصری بیان می‌کند.





در فیلمنامه، ابتدایی‌ترین نوع کانونی‌سازی یعنی دانای کل و کانونی‌سازی درونی بیشتر به چشم می‌خورد؛ اما در فیلم، بیضایی از زبان تصویر، نور، صدا و میزانسن استفاده می‌کند تا همان حس را به مخاطب منتقل کند. این تغییر باعث می‌شود فیلم بیشتر به کانونی‌سازی بیرونی نزدیک شود.

میانه: بحران

بحران از زمانی آغاز می‌شود که شخصیت‌ها متوجه حقیقت تلخی می‌شوند: مسافران دچار سانحه شده‌اند. این رویداد یکی از مهم‌ترین نقاط عطف فیلم و فیلمنامه است؛ زیرا نقطه اوج عاطفی و دراماتیک داستان است. در فیلمنامه، این لحظه با جزئیات احساسی و دیالوگ‌های تأثیرگذار توصیف شده است: ماهرخ که از ابتدا نگران بوده، ناگهان در سکوتی سنگین فرو می‌رود؛ دیگر اعضای خانواده ابتدا انکار می‌کنند و سپس با واقعیت روبه‌رو می‌شوند. جزئیات زبان بدن و واکنش‌های احساسی شخصیت‌ها در فیلمنامه توصیف شده است. این سکانس نیز در دو فضای جدا روایت می‌شود: ۱- مغازه ظروف کرایه؛ ۲- فضای خانه و انتظار.

اولین بار، خبر را حکمت به ماهو می‌دهد؛ آن‌هم درحالی‌که در مغازه ظروف کرایه مشغول جدا کردن گل شبه‌بهار طبیعی است. کانونی‌سازی از این جهت بیرونی است که ما شاهد گفت‌وگوها هستیم؛ اما کانونی‌سازی درونی با قیدهایی که بیضایی در توضیح

حالت گفت‌وگو آورده محقق می‌شود؛ مانند «خشنود ولی نامنتظر»؛ یا «نیمه‌گریان»؛ و تغییر حالت درونی را با این توصیفات درک می‌کنیم.

ناگهان دستی می‌خورد به شانه ماهو؛ ماهو برمی‌گردد و با حکمت روبه‌رو می‌شود.

ماهو [خشنود ولی نامنتظر] سلام حکمت، تو اینجا چکار می‌کنی؟

حکمت [نیمه گریان] ماهو، باهات حرف دارم. گوش کن. نمی‌دونم چجوری بگم. به من یه تلفن شد!

ماهو ابرو درهم می‌کشد. (همان: ۲۹)

واکنش شخصیت‌ها به حادثه، با کانونی‌سازی بیرونی و درونیِ متناوب آن پرشتاب نشان داده می‌شود؛ یعنی کنشی را می‌بینیم؛ و گفت‌وگویی را که از حال مضطرب گوینده است، می‌شنویم؛ و توصیف حالات درونی را هم می‌خوانیم.

ماهو ضربه خورده به حکمت می‌نگرد.

ماهو راست نمی‌گی!

حکمت [سرگردان] خودمم گیجم!

ماهو [خوددار] چطوری باید بفهمیم؟ [پشت می‌کند و باز بی‌تاب برمی‌گردد] به کی باید رجوع کنیم؟

حکمت [یادداشتی را جلوی چشم او می‌گیرد] به من یه شماره تلفن دادن.

ماهو به او می‌نگرد، شماره را می‌گیرد، کنارش می‌زند و پیش می‌رود. نرفته باز به‌سوی او می‌چرخد؛ هنوز باور ندارد. حکمت نگاه پرسش‌آمیز او را با بیچارگی جواب می‌دهد.

حکمت منم بیشتر از تو نمی‌دونم. ولی خبر جدی بود [نگران] با من بیا ماهو، تنهایی راهو گم می‌کنم.

ماهو سری تکان می‌دهد و می‌رود طرف میز مرد پیر که به نظر می‌آید لحظاتی است نگران آن‌ها دست از کار کشیده. خم می‌شود و آهسته چیزی می‌گوید. جوان نیز به آن‌ها پیوسته است. آن دو گوش می‌دهند و کم‌کم با احترام و هراس رفتارشان عوض می‌شود.

مرد [با صدای خفه] این چه حرفیه؛ مغازه خودتونه.

[...]

ماهو صورتی‌ها رو حذف کن!

جوان [سرراهش دیده می‌شود] صورتی‌ها؟

ماهو طلایی‌ها، زردها.

جوان [نامطمئن] هنوز که–

ماهو [گل‌های بنفش را به دستش می‌دهد] عوض کن! اون چیه؟

جوان زبونم لال برای مورد شما نیست. صور اسرافیل؛ پرده بهشت و دوزخ.

ماهو به فهرست اضافه کن.

جوان اگر اضافه می‌کنید پس رومیزهای ترمه رم ببرید.

ماهو اضافه کن.

جوان پنجه با نقش خورشید! زیرسیگاریا با رقم یا صاحب صبر!

ماهو اضافه کن!

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

جوان کتیبه‌ها با رقم یا کرام الکاتبین!

ماهو اضافه کن! (همان: ۳۳-۳٤)

واکنش ماهرخ و مادربزرگ و دیگرکسانی هم که در خانه هستند با همین گردش‌های متناوب میان کانونی‌سازی بیرونی و درونی پردازش می‌شود و هراس و همدردی مخاطب را برمی‌انگیزد. در مقدمه فهمیدن خبر، گفت‌وگویی میان ماهرخ و خانم‌بزرگ انجام می‌شود که پیش‌گویانه است و درآمدی بر بقیه ماجرا با کانونی‌سازی درونی (با جهت‌گیری شناختی) است. تأکید بر «چرا خیال می‌کنی» یا «می‌فهمی» ورود به ذهن شخصیت‌ها است.

خانم بزرگ حواست کجاس؟

ماهرخ [لبخند می‌زند] من که مشغولم.

خانم بزرگ به خودت می‌گی پنج ساعت. نه؟

ماهرخ شش ساعت!

خانم بزرگ چرا خیال می‌کنی مهتاب و بچه‌ها نمی‌آن؟

ماهرخ من کی همچین حرفی زدم؟

خانم بزرگ توی راهن. می‌فهمی؟ توی راه. (همان: ۳٤)

نمود دیگر کانونی‌سازی درونی، از سوی راوی است؛ هنگامی‌که می‌گوید: «مستان ناباورانه به ماهو گوش می‌دهد.»

ماهرخ برمی‌گردد و به حیاط می‌نگرد.

در حیاط ماهو به مستان نزدیک می‌شود.

در تالار ماهرخ پیش می‌رود.

از نگاه ماهرخ: در حیاط حکمت به نامه‌بر می‌رسد. طرف دیگر مستان ناباورانه به ماهو گوش می‌دهد. درزمینهٔ ابراهیم و کدیور فرش می‌کوبند. (همان، ۳٤)

نمونه کانونی‌سازی بیرونی که در فیلمنامه با توصیف آمده و در فیلم به اجرا تبدیل شده، پی‌رفت آمدن نامه‌بر به خانه است. حکمت که از همه‌چیز باخبر است به نامه‌بر می‌گوید باید همه دعوت‌نامه‌های عروسی را پس بگیرد. (کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری روان‌شناختی، بعد شناختی). این‌جا واکنش ماهرخ و مستان و ماهو و همه کنش‌های آن‌ها با کانونی سازی بیرونی در معرض نگاه مخاطب قرار می‌گیرد و حس کنجکاوی و نگرانی را برمی‌انگیزد.

-تصویر نزدیک حکمت و نامه‌بر.

حکمت تو نامه‌رسان شرکتی. نه؟ چندساله توی این شغلی.

نامه‌بر تا یادم می‌آد.

حکمت و همه این مدت نامه می‌بردی. امروز باید کاری کنی که هیچوت نکردی؛ باید نامه‌هایی که رسوندی رو پس بگیری!

-ماهرخ در چارچوب در باز ورودی کنجکاو می‌شنود. مونس با ملافه‌های نشسته از پشت سرش می‌گذرد.

-از پشت سر مستان ماهو روی می‌گرداند و چشمش می‌افتد به ماهرخ. درزمینهٔ فرش می‌کوبند.

-ماهرخ پرسان پرسان و نگران پله‌ای پایین می‌آید.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

-ماهو ناگزیر می‌آید به طرف ساختمان؛ مستان گریان می‌دود به طرف حکمت تا از او بشنود و حکمت رو برمی‌گرداند.

-ماهو از برابر مونس می‌گذرد و به‌سوی ساختمان می‌رود. از راهش ماهرخ پرسش‌آمیز پس می‌کشد و از سوی دیگر خانم بزرگ بهش نزدیک می‌شود و حالا ماهو دربرابر آن دو است.

-مستان گریان می‌دود طرف ابراهیم و کدیور و آن‌ها دست از به فرش کوبیدن می‌کشند.

-تصویر نزدیک: ماهرخ نیمه جیغی می‌کشد و پس می‌رود. مادربزرگ ولی در آرامش ظاهری می‌ماند. (همان، ۳۳-۳٤)

در ادامه همین پی‌رفت شاهد گفت‌وگوهای خانم‌بزرگ و ماهرخ هستیم که در وهله نخست کانونی‌سازی آن بیرونی است؛ اما فحوای گفتارها درونیات شخصیت‌ها را کانونی می‌کند که همه، به‌ویژه انکارهای پرتکرار مادربزرگ، جهت‌گیری روان‌شناختی دارند.

خانم بزرگ [با لبخندی تلخ و سرزنشگر] ماهو، چطور به فکرت می‌رسه؟

ماهو [بیچاره] خواهش می‌کنم- شایدم، یعنی امیدوارم؛ -کی می‌دونه؟ اقلاً به احتمالش فکر کنین.

خانم بزرگ [همچنان دلشکسته] مهتاب خواهر تو هم هست، چطور دلت می‌آد؟ اونم وقتی بعد از سال‌ها ما جشنی داریم؟

ماهرخ [با لب لرزان و چشم تر] می‌دونستم- [تقریباً بی‌صدا] تقصیر من شد!

خانم بزرگ نه ماهو، این ممکن نیست، اونا قراره آینه رو بیارن. (همان: ۳٤)

پس از لحظه فهم حقیقت، فیلمنامه و فیلم وارد مرحله‌ای تازه از روایت می‌شود؛ لحظه سوگواری، ناباوری و بحران. این سکانس از نظر کانونی‌سازی بسیار مهم است؛ زیرا نحوه واکنش شخصیت‌ها به حادثه، نوع روایت را تغییر می‌دهد. در فیلمنامه، این سکانس با تأکید بر گفت‌وگوهای احساسی و توصیف‌های داخلی پیش می‌رود: ماهرخ در بهت فرورفته است و برای لحظاتی هیچ واکنشی نشان نمی‌دهد. مادربزرگ دچار شوک می‌شود و مدام حقیقت را انکار می‌کند. سایر اعضای خانواده هرکدام واکنشی متفاوت دارند: برخی گریه می‌کنند، برخی سکوت می‌کنند، برخی تلاش می‌کنند منطقی باشند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۳

کانونی‌سازی درونی فیلمنامه به این صورت پردازش شده است که مخاطب بیشتر از دریچهٔ ذهن و احساسات ماهرخ، این سکانس را تجربه می‌کند. واکنش‌های احساسی او و دیگران به‌تفصیل توصیف شده‌اند. در برخی بخش‌های فیلمنامه، اطلاعاتی به خواننده داده می‌شود که شخصیت‌ها هنوز متوجه آن نیستند و کانونی‌سازی صفر است؛ مانند اشاره به وضعیت اجساد یا تأثیر حادثه در آینده؛ اما در فیلم، بیضایی این سکانس را با حداقل گفت‌وگو و تأکید بر بازی بازیگران، میزانسن و سکوت اجرا می‌کند. بیضایی با سکوت و قاب‌بندی، حس را منتقل کند. مادربزرگ گاهی نگران به اطراف نگاه می‌کند؛ اما چیزی نمی‌گوید. دوربین در نمای بسته روی چهره او مکث می‌کند؛ اما اطلاعات ذهنی مستقیماً به مخاطب داده نمی‌شود. شگردهای کانونی‌سازی این بخش را می‌توان در موارد زیر بازشناسی کرد: ۱. استفاده از نمای نزدیک[1]: بیضایی از نماهای بسته روی چهره ماهرخ، مادربزرگ و دیگران استفاده کرده است تا واکنش‌های احساسی را بدون نیاز به بیان کلامی نشان دهد؛ ۲. حذف بسیاری از گفت‌وگوهای فیلمنامه: بسیاری از جملات حذف شده‌اند و تنها چند کلمه کلیدی شنیده می‌شود؛ مانند «نه!» یا «این ممکن نیست»! این حذف باعث تمرکز بر واکنش‌های احساسی و زبان بدن شده است؛ ۳. حرکت آهسته دوربین و قاب‌های خالی: در برخی لحظات، دوربین به‌آرامی از چهره شخصیت‌ها فاصله می‌گیرد و فضای خانه را نشان می‌دهد که به حس پوچی و خلأ بعد از حادثه می‌افزاید؛ ٤. استفاده از

۱.Close-Up Shots

سکوت و صداهای محیطی: صداهای پس‌زمینه مانند وزش باد، تیک‌تاک ساعت یا صدای قدم‌های سنگین در سکوت جایگزین موسیقی شده‌اند. این تکنیک فضای سرد و تلخِ پذیرش حقیقت را تشدید می‌کند. در مجموع حذف دیالوگ‌های اضافی و تأکید بر سکوت، بازی بازیگران و میزانسن در فیلم، احساسات عمیق‌تری را نسبت به فیلمنامه منتقل کرده است.

در فیلم ماهرخ بی‌قرار است و مدام حرکاتی انجام می‌دهد که نشانه اضطراب اوست. حرکت دوربین کند است، صداها کشیده و آرام‌اند و سکوت‌های طولانی، ذهنیت او را بازنمایی می‌کند. نورپردازی از حالت طبیعی خارج شده و به سمت سایه‌دار شدن می‌رود که نماد درونیات ماهرخ است.









IMAM KHOMEINI
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهم ات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjom

در میانهٔ هر روایت که دومین مرحله از ساختار سه‌گانه پیرنگ است، کنش‌های دراماتیک شکل می‌گیرد و کانونی‌سازی درونی یا محدود پررنگ می‌شود تا مخاطب با شخصیتی که با بحران درگیر است، همذات‌پنداری کند. مرحله بحران در روایت‌هایی که به مسائل عاطفی و روانی می‌پردازند، با کانونی‌سازی درونی همراه است تا مخاطب بحران عاطفی را در کانونی‌کردن تردیدها، هراس‌ها، چالش‌های درونی و دیگر احساسات مشابه درک کند. در این لحظات دراماتیک، بسیار از کانونی‌سازی‌های بیرونی نیز بیشتر از آنکه صرفاً جنبه ادراکی داشته باشند و برای مثال چشم‌اندازی را نشان دهند؛ حال و هوایی ایجاد کنند؛ یا داستان را پیش برند، به نحوی به کانونی‌سازی درونی کمک می‌کنند. یکی از بهترین کانونی‌سازی‌های بیرونی که با دلالت ضمنی خود مخاطب را به خوانش احساسات پشت تصویر دعوت می‌کند، تصویر نمادین احیای درخت از سوی کدیورخان است.

ابراهیم در خانه را باز می‌کند؛ پسر سمسار و بخشی از یک سواری باری دیده می‌شود. ماهرخ از پنجره بالا می‌نگرد. در حیاط کدیورخان به جادوی زنده کردن درخت مشغول است؛ برای درخت پژمرده خشکیده اسفند دود کرده است و برای آنکه به عکس‌العملی وادارد‌ش، برای درخت آن کارد می‌کشد. ماهرخ پایی می‌دود تا از پنجره پایین بهتر بنگرد. حالا کدیور خان پای درخت آب می‌دهد؛ تصویر می‌گردد و دیده می‌شود که از در خانه ابراهیم و کارگر سمساری صندلی‌های سیاه را به درون می‌آورند. تصویر بازمی‌گردد به‌سوی کدیورخان؛ او شاخه‌ای را می‌شکند و می‌بیند خشک است. ماهرخ مبهوت نگاه می‌کند. صدای زنگ تلفن؛ مستان می‌دود طرف آن. (همان: ۳۷)

واکنش‌های ماهرخ و مادربزرگ به دو صورت بیرونی و درونی کانونی می‌شود. وقتی کنش‌ها یا حالت‌های چهره و بدن شخصیت‌ها را می‌خوانیم یا می‌بینیم، کانونی‌سازی بیرونی است:

-خانم بزرگ میان اتاق مهتاب و بچه‌ها نشسته و به روبه‌رو خیره می‌نگرد؛ تصویر عکس‌های مهتاب و حشمت و مهتاب و بچه‌ها. ماهرخ پشت سرش در چارچوب در پیدا می‌شود.

[...] -جوابی نیست. ماهرخ بیچاره و گریان رو بر می‌گرداند و دست‌هایش را به نرده تکیه می‌دهد.

-تصویر رو به پایین؛ کسانی که پایین منتظر نتیجه کوشش او هستند می‌نگرند و او بالا روی غلام‌گردش بر نرده دست نهاده و بر خود خم شده.

-تصویر برعکس از نگاه منتظران؛ یعنی خانواده برهانی، مستان، همدم و مونس که صورت خود را در دستمالی پنهان کرده؛

-ماهرخ ناگهان می‌چرخد طرف خانم بزرگ.

نمونه کانونی‌سازی درونی واکنش ماهرخ، فحوای گفته‌های اوست که درونیات خود را افشا می‌کند:

ماهرخ تا کی؟ درد خودم بس نیست؟ چرا نمی‌گین دست بکشن. عروسی در کار نیست؛ مراسم عوض شده.

[...] ماهرخ می‌شه اقلاً بگین که حرفمو شنیدین؟

خانم بزرگ [رنجیده] چطور نشنیدم؟ خیلی بلند گفتی.

ماهرخ [شرمنده] خواهر منم بود، نه؟ خواهش می‌کنم. پایین منتظرن. (همان: ۳۹)

در فیلم، کانونی‌سازی بیرونی و درونی توأمان است و کارگردان از طریق حرکات دوربین، نورپردازی و بازی بازیگران، احساسات و افکار شخصیت‌ها را منتقل می‌کند. شگردهای کانونی‌سازی را می‌توان در این نمونه‌ها بازجست: ۱. استفاده از سکوت و صدای محیط: در لحظه‌ای که خانواده متوجه حقیقت می‌شود، گفت‌وگوها کم می‌شود و سکوت سنگین احساس را منتقل می‌کند؛ ۲. حرکت دوربین و قاب‌بندی: دوربین از چهره ماهرخ به چهره مادربزرگ و سپس به کل فضا حرکت می‌کند. نماهای نزدیک[1] از صورت‌ها برای نشان دادن احساسات به‌کار رفته است. بیضایی در لحظه اعلام خبر، از نماهای ثابت استفاده کرده است که تأثیر درام را تشدید می‌کند؛ ۳. نور و رنگ: نور، کم‌تر و فضای بصری سردتر شده است. شخصیت‌ها در قاب‌هایی با فضای خالی زیاد دیده می‌شوند که حس تنهایی و درماندگی را منتقل می‌کند؛ ٤. دیزالو: روی هم قرار گرفتن تصویرها، مانند تصویر چهره ماهرخ و چهره مادربزرگ، آشفتگی درونی آن‌ها را تداعی می‌کند. ۵. ترکیب‌بندی تصویر: در فیلم ترکیب‌بندی تصویر مهمانان که درحال ورود به خانه هستند و نحوه قرارگیری شخصیت‌ها نشان‌دهنده واکنشی است که نسبت به مرگ دارند. دوربین با زاویه‌ای که انتخاب کرده،

۱. Close-Up

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴ - ۲ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

حس تعلیق و نگرانی را منتقل می‌کند؛ ٦. زبان بدن و حالت چهره: طرز نگاه، حرکت بدن و کنش‌های خردی مانند گرفتن روسری جلوی دهان و... ماهرخ ناراحتی و غم ماهرخ را نشان می‌دهد.









پذیرش مرگ مسافران و مهیا شدن برای تغییر فضای عروسی به عزا با کانونی‌سازی مفصل بیرونی انجام می‌پذیرد. جملات کوتاه توصیف چشم‌اندازی بصری یا صدایی از گریه و مویه هستند:

خانم بزرگ درمیان بهت و حیرت آن‌ها به طرف ساختمان برمی‌گردد. رهی می‌نگرد؛ ماهرخ پیش می‌دود. خانم بزرگ به ماهرخ می‌رسد. لحظه‌ای روی دست او می‌افتد؛ معلوم نیست کدام‌یک آن دیگری را دلداری می‌دهد. خانم بزرگ بر خود مسلط می‌شود و راه می‌افتد. از دو سه پله ساختمان بالا می‌رود. از میان همدم و مستان می‌گذرد. از جلوی خانواده پراکنده برهانی و به‌سوی اتاق خود می‌رود. در راهش بار دیگر ماهرخ دیده می‌شود که می‌کوشد کمکی بکند. خانم بزرگ به‌زحمت خود را به اتاق می‌رساند و بلافاصله عکس مهتاب و بچه‌ها و حکمت را وارونه می‌کند و در اتاق بسته می‌شود. ماهرخ ناگاه از ته دل فریاد می‌کشد؛ می‌دود و ماهی بلورین را می‌کوبد و می‌شکند. همدم دو حباب سفید چراغ را به هم می‌کوبد و خرد می‌کند. مستان ساعت دیواری را می‌شکند. ماهرخ آینه دیواری را تکه‌تکه می‌کند. ابراهیم و مونس و کدیور قاب‌ها را پشت و رو می‌کنند. ماهرخ از پر طاووس چوبی رومیزی کاردی بیرون می‌کشد و با آن نقش دسته‌گلی در قاب را پاره پاره می‌کند. صدای مویه دسته‌جمعی زن‌ها. صدای مویه دسته‌جمعی مردان. کدیور تبر به درختی می‌زند که پیش‌تر آب داده بود. مونس روکش‌های سفید را پاره می‌کند خانم برهانی و رها پرده‌های سفید را می‌کنند که پرده‌ای سیاه جای آن را می‌گیرد. فغان و فریاد کلاغ‌ها. کدیور خان با تبر به تنه درخت مهتاب می‌کوبد. همدم و مستان

روکش‌های سیاه را می‌گذرانند. ماهرخ با شمشیری خانوادگی دسته‌گلی که رهی از پنجره به سویش انداخته بود را از ساقه می‌زند. درخت مهتاب واژگون می‌شود. (همان، ٤٤-٤٥)

تناوب سریع و پرشتاب میان تصویر گفت‌وگوهای ماهرخ و رهی و تصویر سیاه کردن خانه، کانونی‌سازی بیرونی دیگری است که حس اضطراب و سوگ ناشی از مرگ را در مخاطب برمی‌انگیزد. کانونی‌سازی بیرونی به مدد شگردهایی چون استفاده از ابزار صحنه یا حرکت اشیای صحنه قدرت و قوت بیشتری نسبت به فیلمنامه دارد. برای مثال وقتی پرده‌های سفید با پرده‌های سیاه جابه‌جا می‌شوند، دیدن حرکت پرده‌هایی که یکی می‌آید و یکی می‌رود، احساس انتقال از شادی به سوگ را بیشتر می‌کند.

مونس نالان برگ‌های بر زمین ریخته را به سر می‌ریزد. ابراهیم و کدیورخان ولوله کنان درخت‌ها را تکان می‌دهند و برگ‌ها پریشان بادند. رحیم آشفته به درون می‌رود و خود را می‌رساند به ماهرخ. ماهرخ دعوت‌نامه‌ها را پاره می‌کند و می‌گریزد. همدم و مستان درزمینهٔ پرده‌های سیاه می‌آویزند. همچنین خانم برهانی و رها.

رهی خب ماهرخ، متأسفم، متأسفم، متأسفم! ولی که چی؟ اون بهترین خواهر دنیا بود؛ بهترین زن- ولی هیچکی به یاد ما نیست. ما قراری داشتیم. عروسی؟ یادته؟ ما قرار بود عروسی کنیم.

ماهرخ لابه‌لای پرده‌های سیاه آویخته می‌رود؛ رهی سر راهش.

رهی همه‌چی آماده بود، یا هنوز هست. من البته به خواست خانواده تو احترام می‌ذارم. البته، البته.

ماهرخ گوش‌های خود را می‌گیرد و می‌گریزد. رهی گیرش می‌اندازد. درزمینهٔ صندلی‌های سیاه سمساری.

رهی ولی بهتر نیست معلوم کنن تا کی؟ یا اقلاً مشورتی هم با خانواده ما بشه؟

تصویر رهی در آینه شکسته می‌شکند و او پیش می‌آید.

رهی چقدر توی سیاه می‌مونی؟ یک سال یا بیشتر؟ سنت خانواده شما چیه؟

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

ماهرخ میان‌پرده‌های تیره آویخته و کتیبه‌های سیاه دارای نقش سفید درخت می‌آید.

ماهرخ گیجم رهی، گیجن. نمی‌دونم چی می‌گی یا چی بگم! ما پای آینه‌ای عقد می‌شدیم و اون آینه شکسته.

رهی ما چرا باید بشکنیم ماهرخ- ما چرا؟

ماهرخ ما نمی‌شکنیم رهی، فقط صبر می‌کنیم.

www.anjomanfarsi.ir

پرده‌ای سیاه جلوی رویش فرومی‌افتد. ماهرخ پرده سیاه را پس می‌زند و پس پس از او دور می‌شود. درزمینهٔ طبق‌های وسایل را از سمساری آورده‌اند. در حیاط برگ‌ها در بادند و هوا تیره و غوغای کلاغ‌ها- ماهرخ فریاد می‌کند.

ماهرخ کمی صبر. صبر می‌کنی رهی؟ به خاطر من؟ صبر می‌کنی؟

درزمینهٔ خانه برای عزا آماده شده؛ کتیبه‌ها و پرده‌های توری سیاه همه‌جا آویخته و جامه‌ها همه به تیرگی گرائیده. (همان، ٤٥-٤٦)

قوی‌ترین کانونی‌سازی بیرونی برای روایتِ مرگ و سوگ با تمرکز بر تصویر گورستان، برف، غروب، تب و بیماری، گریه، قاب تصویر فوت‌شدگان، سیاه‌پوشی خانه و اندوه چهره‌ها پردازش شده است.

نمونه نخست:

گورستان. روز. خارجی

روز برفی تصویر از روی شش گور نو برآمدهٔ برف‌پوش بالا می‌آید و به جمع سوگواران می‌رسد. همه هستند مگر خانم بزرگ.

- تصویر ماهو و مستان زیر چتر.

– تصویر حکمت و همدم زیر چتر.

– تصویر خانواده برهانی زیر چتر.

– از میان سیاهی دو چتر، چهره ماهرخ پیداست.

– از میان سیاهی میان دو چتر رهی سر می‌گرداند و او را می‌بیند.

– دست‌های ماهرخ و رهی لحظه‌ای به‌سوی هم می‌رود ولی دوباره از هم دور می‌شود.

–ماهرخ چشمان خود را می‌بندد.

–رهی خود را به ماهرخ می‌رساند؛ پچ‌پچ‌کنان. (همان: ٤٧)

نمونه دیگر:

اتاق ماهرخ. ماهرخ تب کرده در اتاقش افتاده، خیس عرق. تصویر دیوار و سقف؛ که بر آن نور آمدورفت سواری‌های خیابان سایه‌های پنجره را جابه‌جا می‌کند و تغییر شکل می‌دهد. به نظر می‌رسد که دیوارها به هم می‌آید و سخت چون سنگ گوری نزدیک می‌شود. ماهرخ می‌کوشد این‌همه را به کوشش پس براند. در همان حال که گویی خودش از خودش دور می‌شود و تختی که بر آن بود از او خالی است، به نظر می‌آید همه چیز به سویی ناخواسته در شتاب است و او نمی‌تواند جلوی آن را بگیرد. صدای ترمزی و تصادف وحشتناکی. ماهرخ فریادکش و ترسان نیم‌خیز می‌شود و همان‌دم دستی چون دست مهتاب با قاشق نوشدارو وارد تصویر می‌شود و ماهرخ می‌نوشد. صدای دریا و مرغان در گذرش. ماهرخ آرام یافته به‌زحمت لبخندی می‌زند و دوباره به تخت می‌افتد. در باز می‌شود و مونس سایه بار به درون می‌آید و با او همهمه مجلس عزا. (همان: ٤٩)

بدیهی است این کانونی‌سازی‌های بیرونی در فیلم به‌راحتی با شگردهای سینمایی اجرا شود؛ مانند:۱. استفاده از میزانسن و ترکیب‌بندی: دوربین اغلب در نماهای باز[1] قرار دارد که فاصله بین شخصیت‌ها را برجسته‌تر می‌کند. ماهرخ معمولاً جدا از دیگران قاب‌بندی می‌شود که نشان‌دهنده تفاوت احساسی او با بقیه است؛ ۲. استفاده از نور و رنگ: نور صحنه‌های داخلی خانه کمی تاریک‌تر شده و سایه‌ها بیشتر به چشم می‌آیند؛ ۳. تدوین و ریتم کندتر نسبت به فیلمنامه: در فیلمنامه، گفت‌وگوهای میان اعضای خانواده ضرباهنگی نسبتاً سریع دارد، اما در فیلم، بین دیالوگ‌ها مکث‌هایی وجود دارد که حس تعلیق را افزایش می‌دهد. بیضایی با استفاده از این مکث‌ها، فضای عدم اطمینان را تقویت می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir





۱ Long Shots









یازدهم ... بیات فا ... ۱۴۰۲










یازدهم ت فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjo



پایان: بازگشت به زندگی و مواجهه با آینده

مهم‌ترین کانونی‌شده این روایت، مادربزرگ و واکنش‌های اوست؛ زیرا تحول شخصیت‌ها را رقم می‌زند و روایت را به مرحله سوم می‌راند که بازگشت و تغییر است. ما از بیرون شاهد مقاومت او دربرابر بحران هستیم؛ و علت این امر را در گفته‌های او با کانونی‌سازی درونی می‌بینیم، چون او می‌خواهد از دیدن عروسی ماهرخ محروم نباشد.

خانم بزرگ [می‌ماند] می‌بینید با من چه می‌کنید؟ منو از دیدن مهتابم محروم می‌کنید، از دیدن شوهرش و نوه‌هام و حالا می‌خواین از دیدن عروسی ماهرخم هم محروم کنید.

[...] خانم‌بزرگ نمی‌فهمم مونس، پس چرا دست نگه داشتین؟ این خونه باید به زیبایی یک عروس آراسته می‌شد. (همان: ٤١)

در وهله نخست به نظر می‌رسد گفته‌های مادربزرگ، فقط کانونی‌سازی درونی با جهت‌گیری روان‌شناختی-عاطفی است؛ اما اگر به جملات امری و تکرار کلمه «باید» دقت کنیم، درمی‌یابیم نوعی نگرش و جهان‌بینی بر رفتار و گفتار انکارآمیز او سایه انداخته است و شاید بتوان از آن به تسلیم‌ناپذیری دربرابر مرگ یاد کرد که به روایت بعد هستی‌شناسانه می‌دهد. تغییر جهت‌گیری کانونی‌سازی هم در فیلمنامه هم در فیلم از سترگی‌های کار بیضایی است؛ زیرا جهان‌بینی را به احساسات شخصیت/مخاطب وارد می‌کند.

اقدام خانم‌بزرگ برای رساندن گل به مراسم و پوشاندن لباس سپید به تن ماهرخ، کانونی‌سازی بیرونی را قوی‌تر می‌کند و به این ترتیب تبدیل اندوه گذشته به امید آینده، بیشتر با کانونی‌سازی بیرونی و تغییر چشم‌اندازهای بصری شکل می‌گیرد:

خانم بزرگ جاده‌ها دخترمو و شوهرشو از من گرفتن؛ پدر و مادر تورو! وقتی خیلی کوچک بودی؛ یعنی بذارم مهتابم ازم بگیرن؟ با همه کسانش؟ لعنت به جاده‌ها اگر معنی شون جدائیه!

سبد گلی از تصویر می‌گذرد. خانم بزرگ می‌نگرد و لبخند می‌زند. کسانی سرنیاورده می‌نگرند.

خانم بزرگ از پیچ کوچه بپیچ. همینجاس. درست آمدی! [به ماهرخ] هر دقیقه‌س که برسن.

خانم‌برهانی [کنجکاو] کی برسه؟

[...] خانم بزرگ ولی شما آینه‌ای پیدا نکردید!

ماهرخ [زانو می‌زند] مادربزرگ شما قول دادید!

خانم بزرگ [می‌غرد] اون هم قول داده بود! همه این حرف‌ها برای اینکه بگین مرده؟ چرا سیاه پوشیدی؟

زنی از مهمانان خانوم چه شونه؟

مردی [دلسوز] صبر، فقط صبر!

[...] همدم و مستان دسته‌گل‌هایی می‌آورند؛ خانم بزرگ می‌بیند.

خانم بزرگ برو لباس بپوش دختر جان. اون می‌آد برای عروسی تو؛ بد می‌شه اگر لباس عروسی به تن تو نباشه.

ماهرخ جاخورده و رنگ باخته به خانم بزرگ و به رهی می‌نگرد. پچ‌پچه‌هایی شنیده می‌شود.

سمسار خانوم حسابی به سرشون زده.

ماهرخ برمی‌گردد و می‌بیند دو نفر درگوشی حرف می‌زنند.

مرد لاغر من می‌گم علائم جنون.

ماهرخ رومی‌گرداند و می‌بیند؛ دو تن دیگر پشت دست حرف می‌زنند.

مهمان دیگر همیشه اولش همین‌طوره.

دیگری سابقه‌ای هم داشتن یا تازه شروع شده؟

ماهرخ بی‌اختیار برمی‌خیزد؛ گریان با لب لرزان!

ماهرخ نه حق ندارین! حق ندارین!

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

هر گوشه تالار پچ‌پچه‌ای است. ماهرخ می‌گردد و می‌نگرد اشک در چشم. گوئی دیگر نمی‌شود جلوی این داوری همگانی را گرفت. ماهرخ گریان می‌چرخد به‌سوی خانم بزرگ.

خانم بزرگ چرا وایسادی؟ زودتر لباس بپوش دختر جان. می‌خوای وقتی آمد وحشت کنه؟

ماهرخ ناگهان برمی‌گردد به‌سوی جمع و تصمیم می‌گیرد. حالا او و رهی میان جمع ما هستند. ماهرخ قدم اول را برمی‌دارد.

رهی [هشدار می‌دهد] ماهرخ!

ماهرخ [می‌ماند] تو حاضری رهی؟

رهی [نگران جمع] الآن؟

ماهرخ چرا نه؟ [راه می‌افتد] کمکم می‌کنی مستان؟

مستان [گیج و درمانده] یعنی چه- تو این وضع؟

ماهرخ تو بیا همدم!

همدم وای- ماهو، ماهو رو خبر کنین!

ماهرخ از میان جمع می‌رود به طرف پله‌ها. مستان گیج و ندانم‌کار به خانم بزرگ می‌نگرد و سپس ناچار دنبالش می‌دود.

همدم [با نگرانی ناشناسی] خوابم! خوابم! (همان، ۶۰-۶۳)

در نهایت شاهد تبدیل عزا به عروسی هستیم، با کانونی‌سازی بیرونی:

به این درخواست شور جمع بالا می‌گیرد. گریه همگی و در آن میان شعبان و خانم مولوی هم. ناگهان از اتاق بالا ماهرخ پدیدار می‌شود با لباس سپید عروسی بر تن. ماهو جا خورده می‌نگرد و سپس حکمت؛ و کم‌کم دسته‌هایی از مهمانان. خانم بزرگ به دیدن او قلبش از شادی پر می‌شود و روی صندلی می‌افتد. ماهرخ از پله‌ها سرازیر می‌شود. جیغ و فریادزنان و ولوله مردان. برخی شگفت‌زده؛ برخی همراهی‌کنان و برخی با نگاه ناباور یا معترض. ماهرخ به کف تالار می‌رسد و با فاصله‌ای پشت سرش مستان. او به‌سوی خانم‌بزرگ می‌رود. گروهی ویله می‌کنند و برخی مویه می‌خوانند؛ برخی شادمان و برخی سوگوار. مونس و کدیور و ابراهیم پولک و برنج می‌پاشند و در کل کشیدن مونس شادی و اندوه به هم می‌آمیزد. ماهرخ از میان جمع می‌گذرد؛ از برابر رهی، همدم، حکمت، ماهو و خانواده برهانی. همه از جا برخاسته‌اند. همدم پیش می‌رود و بی‌اختیار کل می‌کشد اما تاب این شادی نامنتظر را نمی‌آورد. بسیاری کف می‌زنند و چندتنی زبان می‌گیرند خانم بزرگ به دشواری از جابرمی‌خیزد و به طرف ماهرخ مشتی گلبرگ می‌پاشد. میان جمع ناگهان عده‌ای از جابرمی‌خیزند و سویی را نشان می‌دهند. از در مردگان می‌آیند. مهتاب جلوتر و دو پسرکانش دو سوی او؛ پشت آن‌ها حشمت و زن روستایی، ودر پی صفر مولوی. مهتاب آینه را به دست دارد که می‌درخشد. ماهرخ می‌بیند و خانم بزرگ پس می‌افتد. همه ناباورند. ناگهان ماهرخ به خود می‌آید و لبخند می‌زند. او علامت را دریافته است. [...] آینه می‌درخشد و همه در نور آن قرار گرفته‌اند. مونس و کدیور و ابراهیم گریان و خندانند، سمسار و نامه بر ناباور، ستوان فلاحی به احترام کلاهش را از سر برمی‌دارد. مهتاب آینه را می‌آورد. خانواده برهانی و رهی در نور آن قرار می‌گیرند. ماهرخ لبخندش به اشک می‌آمیزد. رهی به او نزدیک می‌شود و دسته‌گلی به سویش پیش می‌برد. درخشش آینه از روی همه می‌گذرد تا سرانجام ماهرخ را دربرمی‌گیرد. ماهرخ دسته گل را با رضایت از رهی می‌گیرد. حالا در نگاه او مهربانی به‌جای خود بازگشته است. دیگر اوست که باید آینه را نگه دارد. او آرام به سوی مهتاب می‌رود. حالا در همه تالار فقط او در لباس سپیدش در نور درخشان است.

خانم بزرگ آمدند! به شما گفتم که در راهند. اون به من قول داده بود. عروسیت مبارک دخترجان. (همان، ٦٦- ٦٧)

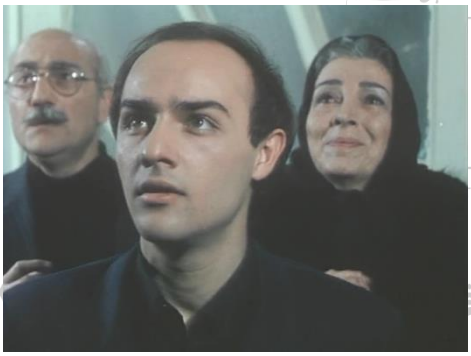
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uroomiyeh.ac.ir

کانونی‌سازی بیرونی این تصاویر در فیلم به مدد نور و تاریکی و تضاد رنگ سیاه غالب با نور سپیدی که به تدریج بر آن غلبه می‌کند محقق می‌شود.

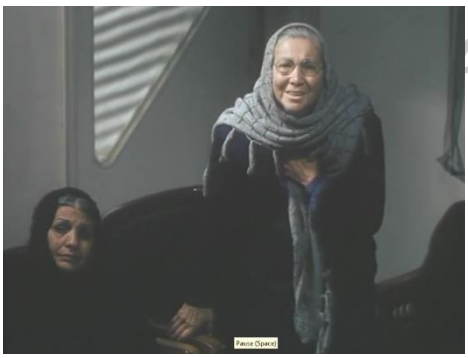

















۵. دریافت‌ها و نتایج

مطالعهٔ تطبیقی فیلمنامه و فیلم مسافران اثر بهرام بیضایی نشان می‌دهد این دو گفتمان روایی نمونه‌ای برجسته از تفاوت شیوه‌های کانونی‌سازی در گذر از متن به تصویر است. در فیلمنامه، روایت عمدتاً بر کانونی‌سازی درونی استوار است و نویسنده با ورود به ذهنیت شخصیت‌ها، به ویژه ماهرخ، جهان ذهنی و عاطفی آنان را برای خواننده باز می‌کند. استفاده از توصیف‌های دقیق، دیالوگ‌های پر احساس و اشارات مکرر به نگرانی‌ها و اضطراب‌های درونی، به مخاطب امکان می‌دهد که در سطحی همدلانه با روایت همراه شود. در نسخه سینمایی، بیضایی به دلیل ماهیت رسانه فیلم، روایت را بیشتر بر محور کانونی‌سازی بیرونی سازمان داده؛ اما کانونی‌سازی بیرونی و درونی به‌هم نزدیک شده است؛ زیرا تصاویری که دیده می‌شود هم ابژه را از بیرون نشان می‌دهند هم دلالت ضمنی دارند و به افشای درونیات می‌پردازند. احساسات شخصیت‌ها در فیلم از طریق زبان تصویر، میزانسن‌های معنادار، نورپردازی سرد، سکوت‌های سنگین و ریتم کند روایت انتقال می‌یابد؛ اما معنای پنهان در هر دو گفتمان روایی متن و تصویر، به درهم‌تنیدگی دو جنبه کانونی‌سازی یعنی جنبه روان‌شناختی و جنبه ایدئولوژیک بازمی‌گردد. در نگاه نخست به‌نظرمی‌رسد جهت‌گیری غالب کانونی‌سازی در فیلمنامه و فیلم «مسافران» روان‌شناختی است؛ اما تقابل دیدگاه مادربزرگ (شاید نماد و اسطوره زن و زایش و باروری) با همگان نسبت به مرگ و پیروزی او در این تقابل، جهت‌گیری کانونی‌سازی را ایدئولوژیک کرده است. اصرار خانم‌بزرگ و انکار همه، یا انکار خانم‌بزرگ و اصرار همه، کشکمش اصلی روایت را شکل داده است که سیر تکاملی دارد و در نقطه‌اوج روایت، چیرگی زندگی بر مرگ، اگرچه در مرز واقعیت و خیال، دیدگاهی است که کانونی می‌شود. شاید نیرومندی کار بیضایی همین پروراندن یک باور و جهان‌بینی در احساس و روان شخصیت/ مخاطب است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

منابع

- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). ***پیش درآمدی بر نظریهٔ روایت***، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- بامشکی، سمیرا (۱۳۹۱). ***روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی***، تهران: انتشارات هرمس.
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۱). ***مسافران***، چ‌سوم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- تامس، برانون (۱٤۰۰). ***روایت: مفاهیم بنیادی و روش‌های تحلیل***، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات مروارید.
- تولان، مایکل (۱۳۹۳). ***روایت شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی***، ترجمهٔ دکتر سیده فاطمه علوی و دکتر فاطمه نعمتی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- حسنی راد، مرجان (۱۳۸۹). «کانونی‌سازی ابزاری برای روایت‌گری (بررسی تطبیقی کانونی‌سازی در رمان خانم دالووی و رمان و فیلم اقتباسی ساعت‌ها)». ***کتاب ماه ادبیات***، (۱۵۲) خرداد. ۵۱-۵٦.
- ریمون-کنان، اشلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***، ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: انتشارات نیلوفر.
- عبدی، محمد (۱۳۹٤). ***غریبهٔ بزرگ / زندگی و آثار بهرام بیضایی***، تهران: نشر ثالث.
- علوی‌زاده، فرزانه‌سادات (۱٤۰۰). «مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، رویکردهای روش‌شناسی آن و بحران هویت ادبیات تطبیقی». ***ادبیات تطبیقی***، ش.۲۵، صص ۱۷۹-۲۰۷.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). ***مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما***. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مهرابی، آذر (۱۳۹۹). ***قدرت نوشتاری / درونمایه‌های نوستالژیک در آثار نمایشی بهرام بیضایی***، تهران: انتشارات شباهنگ.
- یان، مانفرد (۱٤۰۰). «کانونی‌سازی در روایت». ***نقد ادبی با رویکرد روایت شناسی***. پل کبلی، مانفرد یان و دیگران. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر.
- Genette, Ge rard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, ۱۹۸۰.
- Grishakova, Marina. Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution. University of Nebraska Press, ۲۰۱۲.
- Hutcheon, Linda. A Theory of Adaptation. Routledge, ۲۰۰٦.
- Toolan, Michael. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. Routledge, ۲۰۰۱.
- Totosy de Zepetnek,s. (۱۹۹۸) Comparative Literature: Theory Method, Application. Prefaced by F.Elizabeth Dahab. Amesterdom: Rodopi.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ترس و اضطراب در رمان *پیش از بستن چمدان* با تأکید بر آرای پل تیلیش

نسرین نوروزی چلچه
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران
noroozin24@gmail.com
سعید کریمی قره‌بابا
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
karimisaeed58@pnu.ac.ir

چکیده

اضطراب یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های پیش روی جوامع به‌ویژه در عصر حاضر است. تمدن نوین با گشودن فرصت‌های بی‌انتها برای دستیابی به اطلاعات گوناگون و پیشرفت، انتخاب‌های متعددی را پیش روی افراد قرار داده است و این بمباران اطلاعاتی با خود فشار روانی بسیاری را نیز همراه آورده است. اضطراب و ترس دو حالت روانی هستند که در زندگی انسان روایی ویژه‌ای دارند و تأثیر آن بر روحیه و روان انسان گریزناپذیر است. در این میان و در ربط و نسبت این امر گزیر/ گریز ناپذیر با ژانرهای ادبی، رمان با همهٔ ویژگی‌هایش بستری مناسب برای تصویر این ویژگی روانی است که به قابلیت و توانایی این نوع ادبی در بیان مشخصه‌های سبک زندگی انسان مدرن برمی‌گردد. در این مقاله پدیدهٔ اضطراب در رمان پیش از بستن چمدان براساس آرای پل تیلیش بررسی می‌شود. روش پژوهش در این مقاله، توصیفی-تحلیلی است و درصدد تبیین این امر است که کدام نوع اضطراب از انواع اضطراب‌های بشری در رمان حاضر نمود پررنگ‌تری دارد. مبانی نظری بحث براساس دیدگاه پل تیلیش است که بر سه گونه اضطرب، یعنی اضطراب حاصل سرنوشت، محکومیت و بی‌معنایی و پوچی تأکید دارد. نتیجهٔ پژوهش نشان می‌دهد هر سه نوع اضطراب بشری را در این رمان می‌توان مشاهده کرد. ترساز مرگ و احساس پوچی در صورت دست نیافتن به زندگی آرمانی و احساس گناه و محکومیت در صورت انجام ندادن کنشی خاص از مهم‌ترین دلایل اضطراب در این رمان است و اضطراب حاصل از سرنوشت نمود پررنگ‌تری در رمان دارد.

واژگان کلیدی: ترس، اضطراب، رمان، پل تیلیش، مینو کریم‌زاده.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

اضطراب، بخشی از زندگی هر انسان و یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های پیش روی او در قرن حاضر است. «اضطراب در لغت به معنای پریشان حال شدن، لرزیدن، آشفتگی و بی‌تابی است». (معین، ۱۳۷۵، ذیل «اضطراب») اضطراب یکی از عواطف منفی است که مقدار فراوان آن باعث بروز بیماری‌های مختلف می‌شود. «برخی از رویدادهای زندگی ما را متقاعد می‌کنند که واقعاً در

وضعیت خطرناکی هستیم، در این شرایط اضطراب، واکنشی طبیعی است. کار اضطراب بسیج کردن نیروی دفاعی بدن است و به ما هشدار می‌دهد که گوش به زنگ باشیم و خود را از خطر حفظ کنیم. زمانی که ارزیابی اولیه شما، حاکی از خطری قریب‌الوقوع واقع‌بینانه و جدی است، در این وضعیت، باید به‌دنبال یافتن پاسخی مقابل‌های مناسب باشید؛ بنابراین داشتن اضطراب نه‌تنها اشکالی ندارد، بلکه در فرایند مقابله به شما نیرو می‌بخشد. اضطراب زمانی مشکل‌ساز است که شما بدون دلیل موجه، احساس ناراحتی و تنش کنید، درنتیجه بی‌جهت دچار رنج و عذاب می‌شوید، زیرا بدن و ذهن شما برای دفع خطر یا تهدیدی که به‌طور اشتباه برای خود ایجاد کرده‌اید، برانگیخته می‌شود.» (کلینکه، ۱۳۹٦: ۲۰۵) بسیاری از افراد، اضطراب و ترس را به سبب شباهت‌هایی که دارند، به‌عنوان مفاهیم مشابه درنظرمی‌گیرند. «ترس در لغت بیم و هراس است». (معین،۱۳۷۵، ذیل «ترس») ترس، مترادف واژه‌هایی چون: اضطراب، تشویش، جبن، خوف، دغدغه، دهشت، رعب، هول و... به‌کار می‌رود. اضطراب و ترس هردو تأثیرات قابل توجهی بر روحیه و رفتار انسان دارند. «اضطراب چیزی است که وقتی در تنگنا قرار می‌گیریم آن را احساس می‌کنیم. احساس اضطراب به ترس و احساسات مشابه آن مربوط می‌شود». (مارکس، ۱۳۸٤: ۲۰) اما ترس: «پاسخی طبیعی به یک تهدید فرضی یا معلوم است». (همان: ۲۰) این دو حالت به‌طورکلی در واکنش به موقعیت‌ها و تهدیدها بروز می‌کنند و می‌توانند بر تعادل و کیفیت زندگی فرد تأثیرگذار باشند. کلینکه در خصوص تفاوت ترس و اضطراب می‌نویسد: «تمایزی که می‌توان بین این دو اصطلاح قایل شد آن است که ترس اغلب به ارزیابی اولیه از یک خطر واقعی مربوط می‌شود. درحالی‌که اضطراب بیشتر به حالت هیجانی نگرانی و دلواپسی به‌علت خطری نامعلوم اطلاق می‌شود.» (کلینکه، ۱۳۹٦: ۲۰٦) تیلیش نیز معتقد است که اضطراب مانند ترس نیست. اضطراب می‌کوشد به ترس بدل شود، زیرا با ترس می‌توان روبه‌رو شد. او همچنین معتقد است که ترس و اضطراب متمایزند اما از هم جدا نیستند. بلکه در درون یکدیگر نهفته‌اند. او دربارهٔ ترس می‌نویسد: ترس، هراس داشتن از چیزی، از یک درد، از طرد شدن، از سوی شخص یا گروهی، از گم کردن چیزی یا کسی، از لحظهٔ مرگ است؛ اما آنچه در حالت انتظار خطر این وقایع، هراسناک است نقصان حاصل از آن‌ها نیست؛ بلکه اضطراب نسبت به نتایج ضمنی این نقصان است. (تیلیش، ۱۳٦٦: ۷۳) پس اضطراب را می‌توان نگرانی نابه‌جا و ترس را نگرانی به‌جا دانست که ترس برطرف می‌شود اما اضطراب برطرف نمی‌شود. «اضطراب همراه دائمی بسیاری از ماست و حالت مزمن نگرانی است. کسانی که دچار اضطراب دائم هستند، قدرت تخیل فوق‌العاده دارند اما افکار خود را بیشتر معطوف به حوادث ناخوشایند می‌کنند». (نویل، ۱۳۸۷: ۲۵) ترس و اضطراب دو حالت هیجانی هستند. درعین‌حال که طبیعی و ضروری هستند اگر به‌درستی با آن‌ها برخورد نشود، منجر به مشکلات متعدد می‌شوند. «اضطراب بیماری مخربی است که نه‌تنها صاحب خود، بلکه عمل فرد را نیز تخریب می‌کند. اضطراب یک خیال نیست؛ بلکه براساس یک ترس درونی به‌وجود می‌آید که گاهی بسیار شدید است». (گنجی، ۱۳۸۵: ۹۹) اضطراب هنگام بروز، دارای علائمی است که فرد با شناخت آن‌ها می‌تواند متوجه بشود که دچار اضطراب شده است. این علائم در سه زیر مجموعه علائم جسمی، فکری و روانی تقسیم می‌شوند. «وقتی مضطرب هستید، بدن‌تان با تپش قلب، تنگی نفس، از دست دادن اشتها، تهوع، بی‌خوابی، تکرر ادرار، چهره‌برافروخته، تعریق اختلال گفتار و بیقراری، واکنش نشان می‌دهد. اضطراب موجب سردرگمی، اختلال در حافظه و تمرکز، حواس‌پرتی، ترس از دست دادن کنترل، کمرویی، گوشه زنگی و افکار تکرارشونده می‌شود. وقتی مضطرب هستید، عصبی، بی‌طاقت، نگران، هشیار، وحشت‌زده، دلواپس، افسرده، تنیده، ترسناک یا هیجان‌زده‌می‌شوید». (خنیفر و پورحسینی، ۱۳۹۱: ۳۰٤-۳۰۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی اضطراب در رمان پیش از بستن چمدان به قلم مینو کریم‌زاده پرداختیم و سعی در پاسخگویی به این پرسش داشتیم که؛ با توجه به انواع سه‌گانه اضطراب براساس آرای پل تیلیش کدام نوع این اضطراب‌ها در این رمان نمود پررنگ‌تری دارد؟

مینو کریم‌زاده، نویسنده، شاعر و ویراستار حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان، متولد ۱۳۴۳ شهر سورشجان، استان چهارمحال‌وبختیاری است. او تا به امروز چند فیلمنامه و ده‌ها رمان نوجوان منتشر کرده است. از آثار معروف و مورد پسند نوجوان او پیش از بستن چمدان، قلب‌های نارنجی و روح عزیز را می‌توان نام برد. کریم‌زاده در آثار خود تلاش می‌کند به نحو مناسب، نوجوانان را با فضای نوجوانی و خطرات و اشتباهات احتمالی آشنا کند. (کریم‌زاده، ۱٤۰۳/۰۸/۱٦) از رمان‌های این نویسنده توانا، رمان قلب‌های نارنجی، برگزیدهٔ کتابخانه مونیخ و برندهٔ جایزهٔ کتاب فصل، رمان پیش از بستن چمدان، برندهٔ جایزه کتاب فصل و رمان وقتی یلدا نبود، در جایزهٔ مهرگان، تقدیر شده است. همچنین او به‌خاطر نگارش فیلمنامهٔ زن دوم در کنار فرشته طائرپور برندهٔ بهترین فیلمنامه از جشنوارهٔ فیلم کیش شده است.» (نجفی، ۱۳۹۸/۱۱/۱۲)

۱ ـ ۱. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ ترس و اضطراب در رمان پیش از بستن چمدان با تأکید برآرای پل تیلیش پژوهشی نوشته نشده است؛ اما دربارهٔ رمان پیش از بستن چمدان چند پژوهش نوشته شده است و همچنین دربارهٔ رمان و نظریه اضطراب پل تیلیش که از جمله آن‌ها می‌توان موارد زیر را نام برد.

۱. نوال رخنیه (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «نقد فمینیستی رمان‌های نوجوان از سال ۱۳۸۰ تا سال ۱۳۹۰ (مطالعهٔ موردی کتاب‌های نوجوان تألیف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)» به بررسی رمان‌های این دهه پرداخته است که رمان پیش از بستن چمدان نیز در بین این رمان‌ها دیده می‌شود. ۲. فریدون راد (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان کاراکترها و موقعیت‌های غیرداستانی به نقد و بررسی رمان پیش از بستن چمدان پرداخته‌است. او می‌نویسد: علت اولیه که برای شروع داستان ارائه شده تأثیرگذار نیست و نمی‌تواند علت عاطفی و ذهنی مهمی تلقی شود و کریم‌زاده با جابه‌جا کردن زیاد کاراکترها و روبه‌رو کردن آن‌ها با آدم‌ها به موقعیت‌های غیرداستانی و بی‌ربط فراوانی شکل می‌دهد که فقط حرف زدن و افزودن بر حجم رمان است. کارکرد داستانی ندارد و بی‌ربط و اضافی است. ۳. مصطفی گرجی (۱۳۸۸) در پژوهشی با عنوان «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آراء پل تیلیش» به بررسی انواع ادبی با تکیه بر نظریهٔ پل تیلیش پرداخته است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد: حماسه که در آن سخن از مرگ و زندگی پهلوانان و قهرمانان است، با نوع اول اضطراب یعنی اضطراب مرگ و سرنوشت سنخیت بیشتری دارد؛ نوع غنایی (در ایران) و ادبیات نمایشی (وجوه تراژیک یا کمیک زندگی در غرب) هم که در آن از رابطه و تعامل انسان با دیگران سخن گفته می‌شود، با اضطراب گناه و محکومیت همخوانی بیشتر دارد؛ داستان نویسی، رمان و ادبیات داستانی مدرن نیز با اضطراب پوچی و بی‌معنایی تناسب بیشتری دارد و باید نوع ادبی حماسه و مشتقات آن را اضطراب وجودی انسان عصر باستان با توجه به دیدگاه تیلیش دانست و باید نوع ادبی نمایش‌نامه‌نویسی (در غرب) و ادبیات غنایی و عرفانی (در ایران) را اضطراب اخلاقی انسان عصر قرون وسطی و گمگشتگی انسان آن دوره دانست و باید نوع ادبی رمان و ادبیات داستانی را اضطراب معنوی انسان عصر جدید دانست. ٤. مرتضی کریمی‌نیا (۱٤۰۱) در پژوهشی با عنوان «جلوه اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها براساس آراء پل تیلیش» به بررسی این رمان پرداخته و نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که: در این داستان اضطراب و ترس مهم‌ترین بن‌مایه است. او

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.agcmagroup.ir

همچنین می‌نویسد: براساس نظریهٔ تیلیش نخست اضطراب مرگ که محتوای این داستان با مرگ طبیعی یا غیرطبیعی در ارتباط است. دوم اضطراب حاصل از بی‌معنایی که در برخی از داستان‌ها دیده شد و این بی‌معنایی و پوچی یا ریشه در یأس و ناامیدی حاصل از شرایط دوره‌ای که هدایت در آن زندگی می‌کرد، دارد یا این که به ناکامی وی در مسئله عشق جنسی مربوط می‌شود که باز هم پیامد آن مرگ است. در نهایت اضطراب محکومیت که حاصل گناهان و اشتباهاتی است که شخصیت‌ها دچار آن می‌شدند و به‌نوعی عذاب وجدان آنان را در پی داشت. ۵. حامد رحمانی کرویق و محمد پاشایی (۱۴۰۱) در پژوهشی با عنوان «انواع اضطراب در اندیشه و آثار عطار» به بررسی و تحلیل انواع اضطراب در اندیشه و آثار عطار با تکیه بر نظریهٔ اضطراب وجودی پل تیلیش پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد: عطار شاعری است مضطرب که براساس آموزه‌های دینی و قرآنی و همچنین سنت عرفانی پیش از خود، چهار مرحلهٔ اضطراب هبوط، اضطراب وابستگی، اضطراب سلوک و اضطراب وصال را تجربه می‌کند. تحول و انقلاب درونی تحت‌تأثیر اضطراب منجر به شکل‌گیری «درد» در وجود او می‌شود. عطار از شخصیت‌های تاریخی و تیپیک برای بازنمایی اضطراب وجودی انسان از مرحلهٔ هبوط تا بازگشت و وصال بهره می‌گیرد. چهارعامل متافیزیک و قدسی، طبیعی، انسانی و انفسی از مهم‌ترین عوامل اضطراب شخصیت‌های داستان‌های عطارهستند. ٦. فاطمه کریمی (۱۴۰۲) در پژوهشی باعنوان «بررسی ترس و اضطراب‌های بشری در دو داستان کوتاه «لاله» و «روز اول قبر» با عنایت به آراء پل تیلیش»، به بررسی دو داستان لاله و روز اول قبر پرداخته‌است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد: اضطراب و ترس مهم‌ترین بن‌مایه در هردو داستان است. اضطراب مرگ از پرکاربردترین انواع اضطراب در لاله و روز اول قبر است. پوچی و بی‌معنایی در همه‌جای این دو داستان دیده می‌شود، از دید راوی داستان‌ها همه‌چیز روی زمین بی‌معناست. این دنیا و آدم‌هایی که در آن زندگی می‌کنند، مرگ، دنیای پس از مرگ، زمان و حتی رؤیاها نیز پوچ‌اند. این بی‌معنایی و پوچی ریشه در یأس و ناامیدی حاصل از شرایط دوره‌ای که نویسنده در آن زندگی می‌کند، دارد یا اینکه به ناکامی راوی در مسئله عشق جنسی مربوط می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲. مبانی و چارچوب نظری پژوهش

پل تیلیش، فیلسوف و اندیشمند معاصر آلمانی است. با نگاهی به کتاب شجاعت بودن که به قلم او نوشته شده است، می‌توان دید که تیلیش در ۲۰ اوت ۱۸۸٦، در ایالت براندنبورگ پروس به دنیا آمد. پدرش روحانی پروتستان بود و او از هنگام کودکی با زندگی و اندیشه مذهبی آشنا شد. او در رشتهٔ الهیات درس خواند و مدرک دکترای خود را از دانشگاه هال گرفت. در دانشگاه با فلسفهٔ شلینگ، فیلسوف آلمانی، آشنا شد و در سال ۱۹۱۲ به خدمت کلیسای لوتری درآمد. تیلیش در فاصله ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۳ به تدریس و تألیف مشغول بود و بیش از صد مقاله و رساله به چاپ رساند. آثار بسیاری از تیلیش منتشر شده از جمله؛ دین اهل کتاب و جست‌وجو برای واقعیت غایی (۱۹۵۵)، شوق انگیری ایمان (۱۹۵۷) که همراه با شجاعت بودن، مشهورترین و شناخته شده‌ترین کتاب‌های او هستند، الهیات فرهنگ (۱۹۵۹)، مسیحیت و رویارویی ادیان جهانی (۱۹٦۳)، ارزیابی تفکر پروتستان قرون نوزده و بیست (۱۹٦۷)، تاریخ و تفکر مسیحی (۱۹٦۸) و دین چیست؟ (۱۹٦۹). (تیلیش،۱۳٦٦: ۳۱-۳٤) فرهادپور در دیباچه کتاب شجاعت بودن می‌نویسد: مفهوم اضطراب که نخستین بار توسط کیرکگور مطرح شد و به سرعت رواج یافت. یکی از مفاهیم کلیدی و بنیادی اندیشه تیلیش است. (همان: ۱۱) تیلیش در کتاب شجاعت بودن، سه نوع اضطراب را معرفی می‌کند و به بررسی سه نوع اضطراب می‌پردازد. او در این کتاب می‌نویسد: پیشنهاد می‌کنم براساس سه جهتی که عدم در آن‌ها وجود را تهدید می‌کند سه گونه اضطراب را تمیز نهیم: عدم تأیید نفس وجودی انسان را براساس سرنوشت به‌طور نسبی و براساس مرگ به‌طور مطلق، تهدیدمی‌کند و تأیید نفس

معنوی او را براساس پوچی به‌طور نسبی و براساس بی‌معنایی به‌طور مطلق تهدید می‌کند؛ عدم همچنین تأیید نفس اخلاقی انسان را براساس گناه به‌طور نسبی و براساس محکومیت به‌طور مطلق، تهدید می‌کند. آگاهی از این تهدید سه‌وجهی همان اضطرابی است که در سه شکل ظاهر می‌شود. اضطراب از سرنوشت و مرگ (به‌طور خلاصه اضطراب مرگ)، اضطراب از پوچی و بی‌معنایی (به‌طور خلاصه اضطراب بی‌معنایی) و اضطراب از گناه و محکومیت (به‌طور خلاصه اضطراب محکومیت). اضطراب در هر سه شکل خود وجودی (اگزیستانسیل) است. (تیلیش، ۱۳٦٦: ۷٦) پس همان‌طور که ملاحظه می‌شود. پل تیلیش سه نوع اضطراب را ذکر می‌کند که براساس آن سه نوع، عدم انسان را تهدید می‌کند: اضطراب حاصل از مرگ؛ اضطراب حاصل از بی‌معنایی و اضطراب حاصل از محکومیت.

۳. نگاهی به رمان پیش از بستن چمدان

رمان پیش از بستن چمدان دربارهٔ مشکلات دو نوجوان با نام‌های گلی و دریا است. گلی در یک خانوادهٔ سه‌نفره زندگی می‌کند و آرزو دارد بازیگر شود. همان روز که پدر به گلی قول داده، او را برای تست بازیگری ببرد، مادر متوجه خیانت او متوجه می‌شود و پدر آن‌ها را ترک می‌کند. این حادثهٔ تلخ و اضطراب‌آور زندگی گلی و مادرش را سخت تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد. بعد از رفتن پدر، گلی و مادرش نیز خانه را ترک می‌کنند و به خانهٔ پدربزرگ می‌روند. گلی در ابتدا صحبت‌های مادر را سوءتفاهم می‌داند؛ اما بعد از چند روز که با پدر صحبت می‌کند، متوجه صحت صحبت‌های مادر می‌شود. این موضوع اضطراب شدیدی را برای گلی به همراه دارد. او تصمیم می‌گیرد تا پدر را دچار عذاب وجدان کند. گریان روی پل بزرگ‌راه می‌رود، درحالی‌که زیر باران خیس شده و جرئت پرت کردن خودش را ندارد. موتورسواری کولهٔ او را می‌زند و گلی که کوله را رها نمی‌کند چندین متر روی آسفالت کشیده شده و بی‌هوش می‌شود. دریا که از پشت پنجره بیرون را نگاه می‌کند و این حادثه را می‌بیند و سریع گلی را به بیمارستان منتقل می‌کند و با او دوست می‌شود. دریا در یک خانوادهٔ چهارنفره زندگی می‌کند. او فرزند کوچک‌تر خانواده است. بسیار درسخوان و باهوش است و به شعر و نجوم علاقه دارد. به سبب اینکه در ایران رشتهٔ نجوم وجود ندارد، تصمیم دارد برای تحصیل به خارج از کشور سفر کند که با مخالفت مادر و پدر روبه‌رو می‌شود. تصمیم دریا برای پدر و مادر و مخالفت پدر و مادر برای دریا اضطراب فراوانی به همراه دارد. دریا که دچار حس بی‌معنایی می‌شود با حرف نزدن و غذا نخوردن به مخالفت پدر و مادر خود جواب می‌دهد. او با گلی در بیمارستان آشنا می‌شود و این آشنایی و دوستی حقایقی از دنیای بیرون و زندگی را برای او نمایان می‌کند.

٤. تحلیل رمان *پیش از بستن چمدان* با توجه به آرای پل تیلیش

رمان پیش از بستن چمدان سراسر ترس و اضطراب است. در این رمان هر سه نوع اضطراب را براساس آرای پل تیلیش می‌توان مشاهده کرد.

٤ - ۱. اضطراب حاصل از سرنوشت

براساس آرای پل تیلیش اضطراب حاصل از سرنوشت، اولین نوع اضطراب است که وجود را با مرگ تهدید می‌کند. «اضطراب سرنوشت و مرگ، بنیانی‌ترین و کلی‌ترین اضطرابی است که از آن چاره نیست. هر کوششی که از طریق استدلال برای رفع آن صورت گیرد بی‌نتیجه است». (تیلیش، ۱۳٦٦: ۷۸) با نگاهی به رمان پیش از بستن چمدان خواهیم دید که ترس و اضطراب از ابتدای رمان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

شروع می‌شود و تا پایان داستان نیز ادامه دارد و این نوع اضطراب (اضطراب حاصل از سرنوشت) پرتکرارترین نوع اضطراب است که در سراسر این رمان گسترده شده است. همهٔ شخصیت‌ها این نوع اضطراب را تجربه می‌کنند، به قول تیلیش از آن چاره نیست و مرگ در پایان کار برای همه قرار دارد. از همان ابتدای صبح روز یکشنبه، هشتم آذرماه که گلی از خواب بیدار می‌شود و مادر را نمی‌بیند. او را صدا می‌کند و جوابی نمی‌شنود. ترس و اضطراب به سراغ گلی می‌آید. «از هیچ جای خانه جوابی نیامد. اولین بار بود که می‌دید مادر خواب مانده است. ترسید و با همان ترس به یاد آورد، همین هفتهٔ پیش پدر یکی از همکلاسی‌هایش توی خواب سکته کرده بود و چون کسی متوجه نشده بود، بی‌سر و صدا از در دنیا گذشته بود.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۰: ۸) این ترس حاصل از سرنوشت است که گلی تجربه می‌کند. او به‌دنبال مادر همه‌جا را می‌گردد تا اینکه یادداشت مادر را در یخچال می‌بیند. مادر نوشته بود: «گلی، امروز نرو مدرسه. من می‌روم فرودگاه تا با پدرت برگردم خانه. تو هم بمان تا ما برگردیم. مشکلی پیش آمده که به تو هم مربوط است.» اما ترس و اضطراب مانع می‌شود تا در خانه بماند. «دلهره‌ای هولناک روی شانه‌های گلی نشست. در دل نالید: مشکل! آن هم امروز، روز قرار! بغض کرد: نکند همه‌چیز به هم بریزد؟ قلبش تاب این تحلیل را نیاورد.» (همان: ۹) در این رمان نه‌تنها کریم‌زاده اضطراب را به تصویر می‌کشد که تأثیر آن بر بدن انسان را نیز به تصویر می‌کشد و علائم آن را در شخصیت‌های مضطرب نشان می‌دهد. گلی که نمی‌تواند در خانه بماند به مدرسه می‌رود، درحالی‌که این ترس و اضطراب باعث شده تا رنگ پریده باشد و قلبش به‌شدت بتپد. شیرین دوستش وقتی بااین‌حال او را می‌بیند به او می‌گوید: «رنگت پریده، تقریباً صدای قلبت را هم می‌شنوم.» (همان: ۱۵) خنیفر و پورحسینی در علایم اضطراب می‌نویسد: «وقتی مضطرب هستید بدن‌تان با تپش قلب، تنگی نفس، از دست دادن اشتها، تهوع، بی‌خوابی، تکرر ادرار، چهرهٔ برافروخته، تعریق، اختلال گفتار و بی‌قراری، واکنش نشان می‌دهد.» (خنیفر و پورحسینی، ۱۳۹۱: ۳۰۵) دریا نوجوان دیگر داستان نیز این ترس و اضطراب را تجربه می‌کند. او دوست دارد در رشتهٔ نجوم درس بخواند و به‌سبب اینکه رشته نجوم در ایران وجود ندارد، خانواده‌اش به او قول داده‌اند بعد از اخذ مدرک کارشناسی می‌تواند به خارج از کشور سفر کند و در رشتهٔ نجوم ادامه تحصیل دهد. دریا در امتحانات مقدماتی المپیاد فیزیک رتبهٔ دوم را کسب می‌کند و یکی از دوستانش به او می‌گوید که می‌تواند بعد از اخذ دیپلم برای ادامه تحصیل به خارج از کشور سفر کند. دریا این موضوع را با مادرش درمیان می‌گذارد و با مخالفت شدید او روبه‌رو می‌شود. او که همه آرزوهای خود را بر باد رفته می‌داند، کلاس کنکور نمی‌رود، غذا نمی‌خورد و مدرسه هم نمی‌رود. یک روز که مدرسه نرفته بود و از پشت پنجره بیرون را تماشا می‌کرد. شاهد یک صحنهٔ دلخراش بود. دختری حیران و سرگردان روی پل، درحالی‌که زیر باران خیس شده، موتور سواری کولهٔ او را می‌کشد و او دختر که کوله را رها نمی‌کند روی زمین کشیده می‌شود. قلب دریا برای سرنوشت آن دختر می‌تپد. سرنوشتی که با مرگ تهدید می‌شود. «موتور سوار ناگهان کولهٔ دختر را از روی شانه‌اش کشید؛ کوله اما از دختر جدا نشد و دختر افتاد. موتورسوار کوله را رها نکرد و همان طور که می‌رفت دختر روی آسفالت کشیده شد. موتور سوار تقلا می‌کرد کوله را از دختر جدا کند. کمی که رفت، ایستاد. چاقویی از جیبش درآورد به بند کولر را پاره کرد. دختر را جا گذاشت و خودش با کوله رفت. قلب دریا دیگر سر جایش نبود. انگار آمده بود نزدیک گوشش و پر صدا می‌تپید.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۲۵) در این قسمت نیز نویسنده اضطراب را به همراه واکنش بدن به تصویر می‌کشد.

٤ - ٢. اضطراب پوچی و بی‌معنایی

اضطراب پوچی و بی‌معنایی، دومین نوع اضطراب است که تیلیش از آن یاد می‌کند. تیلیش در کتاب شجاعت بودن دربارهٔ این‌گونه اضطراب می‌نویسد: عدم، انسان را به‌طورکلی تهدید می‌کند و بنابراین تأیید نفس معنوی او نیز همچون تأیید نفس

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uniandaki.ir

وجودی‌اش در معرض این تهدید است. او اصلاح بی‌معنایی را برای تهدید مطلق عدم نسبت به تأیید نفس معنوی و اصطلاح پوچی را برای تهدید نسبی نسبت به آن به‌کار می‌برد. در نظر تیلیش این اضطراب زمانی رخ می‌دهد که محتواهای خاصی از زندگی معنوی در معرض تهدید عدم قرار گیرد. (تیلیش، ۱۳٦٦: ۸۲-۸۸) اضطراب نبودن پدر و دنیای بدون او از یک سو و اضطراب دست نیافتن به آرزوی خود یعنی بازیگری از سوی دیگر گلی را دچار حس پوچی و بی‌معنایی در زندگی می‌کند و تا جایی پیش می‌رود که سعی می‌کند به خود آسیب برساند. پدر را مجازات کند و او را دچار عذاب وجدان کند. روی پل بزرگراه می‌رود تا به خودش آسیب برساند. «سعی کن پیری که فقط پاهات آسیب ببیند.» (کریم‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۱) اما ترس و اضطراب از فلج شدن که از مردن بدتر است مانع پریدن او می‌شود. آن‌گاه منتظر ماشین روی پل می‌ایستد تا به او برخورد کند، اما اولین ماشینی که رد می‌شود، کنار پای او توقف می‌کند و از او می‌خواهد به‌خاطر مادرش به خانه برگردد. «گلی با دیدن ماشین کمی جلوتر رفت... ماشین جلوی پای او ایستاد. زن میانسالی که جلو نشسته بود شیشهٔ باران‌زدهٔ پنجره‌اش را پایین آورد و رو به گلی گفت: دخترم برای چی اینجا ایستادی؟ ... به‌خاطر مادرت برگرد خانه. آدم وقتی کسی را دوست دارد، بیشتر از خودش مواظبت می‌کنه، کاری نمی‌کنه که مایهٔ عذاب او شود.» (همان: ۱۲۳-۱۲٤)

دریا نوجوان دیگر این داستان نیز این حس را تجربه می‌کند. او نیز وقتی با مخالفت مادر و پدرش برای ادامهٔ تحصیل در خارج از کشور بعد از اخذ مدرک دیپلم روبه‌رو می‌شود. این مخالفت‌ها دریا را دچار حس پوچی و بی‌معنایی می‌کند زیرا او همه‌چیز را در ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ نجوم می‌داند و زندگی در جایی دیگر که کسی مزاحم او نشود. «دریا آهسته گفت: نفسم گرفته است. چی؟ دارم خفه می‌شوم. پدر گفت: آخه چرا؟ چی شده یک هو؟ خسته شده‌ام. از همه‌چیز خسته شده‌ام. ازاین‌روزها و شب‌هایی که مثل هم‌اند. از این یکنواختی. از این رابطهٔ احمقانهٔ قوم و خویشی که جز سوزاندن وقت فایده‌ای به حال آدم ندارد.» (همان: ٤٥) غذا نمی‌خورد. «فراز بلند گفت: آمدیم و رو کرد به دریا: بریم؟ من سیرم. ولی مامان گفت، ناهار هم نخوردی. دریا بی‌اعتنا گفت: گفتم که سیرم.» (همان: ٦٣) کلاس کنکور هم نمی‌رود. با مسئول کلاس‌های کنکور صحبت می‌کند تا کلاس نرود. «می‌خواستم اسمم را از کلاس کنکور حذف کنم.» (همان: ٥٣) وقتی خانم البرزی می‌گوید: نمی‌شود، خودش کلاس کنکور نمی‌رود. مدرسه هم نمی‌رود. «مادر منتظر است من بروم کلاس کنکور، آن وقت من اصلاً مدرسه نمی‌روم.» (همان: ۹۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

٤-۳. اضطراب گناه و محکومیت

براساس آرای تیلیش عدم از جنبهٔ سومی نیز تهدید آمیز است ـ عدم، تأیید نفس اخلاقی انسان را نیز تهدید می‌کند. تیلیش معتقد است که این وضعیت موجب اضطرابی است که به‌طور نسبی اضطراب گناه و به‌طور مطلق اضطراب طرد نفس و محکومیت است. همچنین عدم باید در وجه اخلاقی آن تمیز داده شود اما نمی‌توان آن را از عدم معنوی و وجودی جدا کرد. هریک از گونه‌های اضطراب به‌طور ذاتی در گونه‌های دیگر نهفته است. (تیلیش، ۱۳٦٦: ۸۸-۹۱) اضطراب حاصل از گناه و محکومیت را در شخصیت پدربزرگ می‌توانیم ببینیم. عذاب وجدانی یک عمر همراه اوست و همیشه خود را سرزنش می‌کند. گلی که از مادر شنیده پدربزرگ نان شیرمال دوست دارد. بعد از مدرسه به نانوایی می‌رود و نان شیرمال می‌خرد، اما وقتی پدر بزرگ نان را می‌گیرد بسیار گریه می‌کند. «پدربزرگ با دیدن نان شیرمال حالش دگرگون شد. آن را از گلی گرفت و به صورتش چسباند. گلی حیران کار او مانده بود. از لرزش شانه‌هایش فهمید گریه می‌کند. اشک‌هایش را که از زیر نان شیرمال پایین می‌آمد، دید. طاقت نیاورد او را در آغوش گرفت. چی شده پدر جون؟ چرا گریه می‌کنی؟ پدربزرگ جواب نداد. همان‌طور کم‌صدا گریه می‌کرد. بعد نان شیرمال را بارها بویید

و غریبانه به گلی نگاه کرد. تو کی هستی؟» (کریم‌زاده، ۱۳۹۰: ۸۱) گلی که می‌داند پدربزرگ عاشق نان شیرمال است اما دلیل این گریه‌ها را نمی‌داند. از مادر سؤال می‌کند و مادر می‌گوید: سال‌ها پیش وقتی پریچهر فرزند سوم خانواده برای خرید نان شیرمال به نانوایی می‌رود در یک حادثهٔ رانندگی از دنیا می‌رود. پدربزرگ که خود را در این حادثه مقصر می‌داند و دچار عذاب وجدان است. «وقتی ماشین به پری‌چهر زد، تو دستش نان شیرمال بود. برای پدرجون خریده بود. برای همینه که پدرجون همیشه فکر می‌کنه، اگر پریچهر برای خریدن نان شیرمال نمی‌رفت آن طرف خیابان کشته نمی‌شد.» (همان: ۸۳-۸٤) این اضطراب و استرس حاصل از گناه و محکومیت را در سایر شخصیت‌های این رمان نیز می‌توانیم ببینیم. مادر دریا نیز که از غذا نخوردن، کلاس کنکور نرفتن و اصرار دریا برای تحصیل در خارج از کشور تحت اضطراب و استرس زیاد است با عصبانیت دستگاه MP۳ پلیر دریا را به‌سمت دیوار پرتاب می‌کند و آن را می‌شکند. دریا که بسیار ناراحت است از مخالفت مادرش برای خروج از کشور با این عمل مادر خودش را در اتاق زندانی می‌کند و مدرسه هم نمی‌رود. مادر از این کار خود دچار عذاب وجدان شده و برای جبران یک دستگاه جدید خریده و همراه یک نامه معذرت‌خواهی برای دریا می‌فرستد. «دریا توی کیسه سرک کشید. بسته‌ای دید که خیلی خوش‌سلیقه کادوپیچ شده بود. روی آن یک شاخه گل نرگس، گل دوست داشتنی دریا چسبانده شده بود. دریا را بیرون آورد و گل را بویید. حالا چی هست؟ نمی‌دونم مامان همین یکی دو ساعت پیش آمد خانه. برقی غذا پخت و با این داد بیاورم برای تو. رفتند روی صندلی‌های توی سالن بیمارستان نشستند دریا و سه را با احتیاط باز کرد و از دیدن جعبه یک MP۳ پلیر جدید آهی کشید. روی یک تکه‌کاغذ که به جعبه چسبانده شده بود، خط مادر نوشته شده بود: دریا جانم به‌خاطر اشتباهم من را ببخش.» (همان: ۱۵۰)

ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۵. نتیجه‌گیری

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲

رمان پیش از بستن چمدان سراسر اضطراب، ترس و نگرانی است، از شروع داستان که به‌هم‌ریختگی زندگی گلی را به تصویر می‌کشد تا پایان داستان که گلی بر روی تخت بیمارستان است. بارها شاهد انواع سه‌گانهٔ اضطراب با توجه به آرای پل تیلیش هستیم. این داستان علاوه بر نشان دادن مشکلات، ترس و اضطراب‌های نوجوانان از آیندهٔ پیش‌روی خود، نگرانی، دلهره، ترس و اضطراب حاصل از این مشکلات را برای پدران و مادران به تصویر می‌کشد. دلایل زیادی برای ترس و اضطراب وجود دارد، اما آنچه در این رمان دلیل اصلی ترس و اضطراب است، ترس دست نیافتن به زندگی آرمانی است. گلی به دلیل ترس از دست نیافتن به آرمان خود یعنی بازیگری دچار ترس و اضطراب می‌شود و ترک پدر این موضوع را تشدید می‌کند، زیرا گلی از تن‌هایی می‌ترسد و رها کردن خانواده توسط پدر اضطراب و ترس او را بیشتر می‌کند. دریا هم به همین سبب دچار ترس و اضطراب است. او نیز در رؤیای خود به‌دنبال یک زندگی آرمانی است و این زندگی را در خارج از ایران می‌بیند. پس وقتی با مخالفت خانواده خود برای خروج از کشور مواجه می‌شود دچار این ترس و اضطراب می‌شود. در این رمان ترس و اضطراب والدین، نه‌تنها کمتر از فرزندان نیست که می‌توان گفت اضطراب آن‌ها بیشتر از فرزندان است. دریا و گلی هر دو، نوع دوم اضطراب، اضطراب حاصل از بی‌معنایی را تجربه می‌کنند. این ترس و اضطراب آن‌ها را به حس پوچی و بی‌معنایی در زندگی می‌رساند. دریا دست از تلاش و درس خواندن برمی‌دارد و نه‌تنها در کلاس‌های کنکور شرکت نمی‌کند که به مدرسه هم نمی‌رود و گلی هم سعی می‌کند به خود آسیب وارد کند. دریا و گلی هردو با نوع اول اضطراب، اضطراب حاصل از سرنوشت روبه‌رو هستند. این اضطراب بنیانی‌ترین و کلی‌ترین اضطرابی است که از آن چاره نیست. پدربزرگ گلی و مادر دریا نوع سوم اضطراب، اضطراب حاصل گناه و محکومیت را تجربه می‌کنند. پدر بزرگ گلی که دچار عذاب وجدان است تا پایان عمر خود را نمی‌بخشد و این عذاب وجدان با اوست. مادر دریا هم که دچار عذاب وجدان شده با

خرید یک دستگاه جدید MP۳ پلیر، یک شاخه گل و نوشتن نامه عذرخواهی سعی در رهاسازی خود از این عذاب وجدان دارد. هر سه نوع اضطراب را می‌توان در این رمان مشاهده کرد که اضطراب نوع اول، اضطراب حاصل از سرنوشت و مرگ در این رمان نمود پررنگ‌تری دارد.

منابع

- تیلیش، پل (۱۳٦٦). ***شجاعت بودن***، ترجمهٔ مرادفرهادپور، تهران: علمی‌وفرهنگی.
- خنیفر، حسین؛ پورحسینی، مژده (۱۳۹۱). ***مهارت‌های زندگی***، چاپ سیزدهم. تهران: مرکز نشر هاجر.
- راد، فریدون (۱۳۹۰). «کاراکترها و موقعیت‌های غیر داستانی، نقد و بررسی رمان پیش از بستن چمدان اثر مینو کریم زاده». ***مجلهٔ کتاب ماه کودک و نوجوان***، شهریور ۱۳۹۰، شمارهٔ ۱٦۷، صص: ۵۳-۵۷.
- رحمانی کرویق، حامد؛ پاشایی، محمد (۱۴۰۱). «کارکردهای اضطراب در اندیشه و داستان‌های عطار». ***فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا***، سال چهاردهم، شمارهٔ ۳۱، زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۵۷-۱۸۸.
- رخنیه، نوال (۱۳۹٤). «نقد فمینیستی رمان‌های نوجوانان از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰ مطالعهٔ موردی: کتاب‌های رمان نوجوانان، تألیف کانون پرورش فکری کودک و نوجوان»، ***مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی***، دانشگاه اردبیل، شهریور ۱۳۹٤.
- کریمی نیا، مرتضی (۱۴۰۱). «جلوه‌های اضطراب در داستان کوتاه صورتک‌ها براساس آراء پل تیلیش»، ***مطالعات ادبیات عرفان و فلسفه***، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲، صص: ٦٦-۷۳.
- کریمی، فاطمه (۱۴۰۲). «بررسی ترس و اضطراب‌های بشری در دو داستان کوتاه لاله و روز اول قبر با عنایت به آراء پل تلیش». ***نشریهٔ مطالعات ادبیات عرفان و فلسفه***، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۲، صص: ۷۰ تا ۸۴.
- کریم‌زاده، مینو (۱۳۹۸). ***پیش از بستن چمدان***، چاپ سوم. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- کریم‌زاده، مینو (۱٤۰۳/۸/۱٦). «مینو کریم‌زاده سورشجانی»، www.iranketab.ir
- کلینکه، کریس ال (۱۳۹٦). ***مجموعهٔ کامل مهارت‌های زندگی***، ترجمهٔ شهرام محمدخانی. چاپ چهاردهم. تهران: انتشارات رسانهٔ تخصصی.
- گرجی، مصطفی (۱۳۸۸). «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجه به آراء پل تیلیش»، ***نقد ادبی***، سال ۲، شمارهٔ ٦، صص: ۱۸۵-۱۹۹.
- گنجی، حمزه (۱۳۸۵). ***مبانی روانشناسی عمومی***، چاپ چهارم. تهران: روان.
- مارکس، ایساکمایر (۱۳۸٤). ***زیستن با ترس، درک و مقابله با اضطراب***، مترجمین مهرنوش خشنودی‌فرو دیگران. تهران: کلام شیدا.
- معین، محمد (۱۳۷۵). ***فرهنگ معین***، چاپ دهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- نویل، آلیس (۱۳۸۷). ***زندگی بدون ترس***، مترجم کلیه کل بهروزان، تهران: پیدایش.
- نجفی، زهرا (۱٤۰۳/۰۸/۲۱). «رمان روح عزیز اثر مینو کریم‌زاده».www.kanoonnews.ir

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

ترفندهای موسیقی میانی در اشعار سپید افشین یداللهی

پرند فیّاض‌منش
گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران
p_fazyazmanesh@iau.ac.ir

چکیده

شعر، اتّفاقی در زبان است و موسیقی شعر از رهگذر ساختارشکنی در زبان معمول رخ می‌دهد. افشین یداللهی از شاعران محبوب معاصر ایران است که به سبک و سیاق خاصّ خود در قالب‌های شعری متفاوت، آثاری زیبا و دلنشین خلق کرده است. این پژوهش به‌منظور تشخیص عناصر برجستهٔ موسیقایی در شعر سپید افشین یداللهی به روش توصیفی - تحلیلی، موسیقی میانی را در مجموعهٔ اشعار سپید این شاعر بررسی می‌کند. نتایج بررسی، نشان می‌دهد: تنوّع عناصر موسیقایی، فراوان است؛ امّا هم‌حروفی، هم‌صدایی، تناسب و تکرار پربسامدترین عناصر سازندهٔ موسیقی میانی در اشعار سپید افشین یداللهی است. سهم شیوهٔ نگارش در موسیقی اشعار سپید این شاعر، چشمگیر است و یداللهی از شگرد جدانویسی برای ارتقای موسیقی شعر خود بهره برده است. انواع موسیقی در اشعار یداللهی کارکردهایی چون تأکید، تجسّم، مقارنه و موازنهٔ لفظی، برجستگی و عینی نمودن فضا و احساس شاعر، قطعیت، تداعی، ایجاد موسیقی دیداری، زیبایی و ظرافت دارد.

واژگان کلیدی: موسیقی شعر، موسیقی میانی، شعر سپید، افشین یداللهی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. مقدمه

www.anjomanfarsi.ir

زبان دارای نشانه‌هایی متفاوت به‌منظور ارتباط و تعاملات اجتماعی است. یکی از جلوه‌های زبان، ادبیات و مادهٔ ادبیات، زبان است و شعر، حادثه‌ای در زبان. شاعر با بازی زبانی و چرخش نشانه‌ها مخاطب خود را به دنیایی لطیف همراه عاطفه و احساسی مشترک دعوت می‌کند. موسیقی شعر، زبان دل و احساس شاعر است. انواع متفاوت موسیقی شعر، عناصری هستند که معنا، عاطفه و تخیّل شاعر را به مخاطب انتقال می‌دهند و تنوّع موسیقایی در این زمینه، عامل مهمّی در القای موضوع و احساسات شاعرانه به خواننده و شنونده است. شاعر با رعایت تناسب و پیوندی که میان موسیقی شعر با عناصر دیگر وجود دارد، تلاش می‌کند به هدف و غایت اصلی شعر نزدیک شود که همان بیان مفاهیم و محتوای درونی شعر است. نظرات متفاوتی دربارهٔ تقسیم‌بندی موسیقی شعر وجود دارد؛ امّا به‌طورکلی موسیقی شعر به سه دستهٔ موسیقی بیرونی (جنبهٔ عروضی شعر)، موسیقی کناری (آهنگ خاصّ همخوانی میان کلمات پایانی مصراع‌ها در ردیف و قافیه) و موسیقی میانی (انواع توازن‌های خاص حاصل از ارتباطات لفظی و تناسبات معنایی) تقسیم می‌شود که هر یک جایگاهی ارزشمند در ارتباط با شعر دارد.

افشین یداللهی یکی از شاعران محبوب معاصر است که با سبک خاص و سروده‌های زیبای خود، مخاطبان فراوانی دارد. یداللهی قالب‌های دیگر شعری را در کنار ترانه‌ها آزموده است و موسیقی، جزء جدانشدنی شعر اوست. این پژوهش با توجّه به اهمّیّت موسیقی در شعر افشین یداللهی به ترفندهای متنوع موسیقایی در مجموعهٔ اشعار سپید وی به نام‌های «مشتری میکدهٔ بسته»، «حرف‌هایی که من باید می‌گفتم و تو باید می‌شنیدی» و «روزشمار یک عشق» می‌پردازد و کارکردهای موسیقی را در شعر این شاعر بررسی می‌کند. یادآور می‌شود در ارجاع به شواهد برای پرهیز از تکرار نام شاعر به سال نشر و صفحهٔ مجموعه‌ها بسنده شده است.

۱ ـ ۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهشگران بسیاری درزمینهٔ موسیقی شعر تحقیق وآثاری متعدد را خلق کرده‌اند:

– شفیعی کدکنی (۱۳۹۱) موسیقی شعر: موسیقی و انواع آن در این کتاب ارزشمند به‌صورت علمی تبیین و زوایای مختلف آن نقد و بررسی شده است.

– فیاض‌منش (۱۳۸٤) «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»: نویسنده در این مقاله با بررسی منابع گوناگون ضمن تعریف موسیقی شعر و انواع آن، رابطهٔ موسیقی را با درون‌مایه‌های شعر برشمرده و به نقاط ضعف و قوّت شاعران در به کارگیری موسیقی شعر اشاره‌هایی کرده است.

– دشتی آهنگر (۱۳۸۸) «موسیقی شعر سپید فارسی»: این مقاله به تأثیر انواع تکرار در ایجاد موسیقی پرداخته است؛ همچنین نگاهی نو به نقش مصوت‌های بلند در ایجاد موسیقی شعر سپید در کنار دیگر عوامل موسیقی‌ساز دارد.

– رحمدل و روشان (۱۳۸۸) «موسیقی دیداری در شعر شاملو»: نویسندگان مقاله به معماری دیداری، چینش واژگان و شکل نوشتاری آن در شعر شاملو می‌پردازند و کارکردهای آن را بررسی می‌کنند.

– آسمند جونقانی (۱٤۰۲) «رقص اصوات موسیقی در واژگان شعر با کشش و کاهش صامت‌ها و مصوت‌ها»: نوع پنجم موسیقی یعنی رقص واژگان و موسیقی اصوات و مصوت‌ها با کشش یا کاهش آگاهانه در ارکان، هجاها و مصوت‌های کوتاه و بلند در این مقاله بررسی و بر زیبایی و قابلیت موسیقایی آن تأکید شده است.

– فراز و حسینی (۱٤۰۳) «موسیقی شنیداری شعر در غزل‌های کمال خجندی»: موسیقی شنیداری در این مقاله بزرگ‌ترین عامل سحرآمیز در شعر معرّفی و به موسیقی از زوایای گوناگون پرداخته شده است.

پژوهش حاضر، عناصر موسیقی میانی اشعار سپید افشین یداللهی را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد شناخت او از موسیقی چه میزان سبب موفقّیّت او در سرایش شعر بوده است.

۲. بحث و مبانی نظری

۲ ـ ۱. شعر و موسیقی شعر

زبان، ابزاری در خدمت بیان و وسیله‌ای برای برقراری ارتباط و انتقال مفاهیم و معانی گوینده به مخاطب است؛ بنابراین زبان علاوه‌بر تفهیم و اطلاع‌رسانی در ابراز احساسات، عواطف و خیال گوینده نقش دارد. «شعر، زیبایی‌آفرینی با زبان است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰: ۱) زبان شعر با زبان خبر فرق دارد و شاعر می‌خواهد با زبان بازی کند و زیبایی بیافریند. زبان شعری با تلطیف زبان خلق شده است و عوامل بسیاری در این مسیر به یاری زبان آمده‌اند. از جملهٔ این موارد، عناصر موسیقایی کلام هستند که زبان را از

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

حالت خبری خارج و به زبان شعری تبدیل کرده‌اند. شفیعی کدکنی می‌گوید: «شعر، حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر با شعرخود، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری و زبان روزمره و عادی تمایزی احساس کند.» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۳) پس شعر، موسیقی الفاظ و کلمه‌هاست و از زبان گفتار متمایز است.

موسیقی یکی از عناصر سازندهٔ شعر است که کلام را برجسته می‌سازد؛ سبب تمایز زبان نظم از نثر و آشنایی‌زدایی می‌شود. این آشنایی‌زدایی همان زبان موسیقیایی شعر است. عناصر متمایزساز و آشنازدا در شعر به چندین دسته تقسیم می‌شوند که این عناصر عبارت‌اند از: موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) و موسیقی میانی (آرایه‌های لفظی و معنوی). نظم و ترتیب شعر کلاسیک در شعر سپید وجود ندارد؛ بلکه آزاد است و کلام را به شیوه‌های گوناگون آوادار می‌کند. موسیقی باعث تناسب، تقارن، هماهنگی و طنینی می‌شود که از انعکاس شعر در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود. دو شکل در هر شعری وجود دارد:

شکل ظاهری که شامل وزن یا بی‌وزنی و تساوی مصرع‌ها یا کوتاه و بلندی آن‌ها، قافیه‌ها و صداها و حرکات ظاهری کلمات است و شکل دیگری هم هست؛ مهم‌تر و عمیق‌تر، با دایره‌ای گسترده‌تر و فراخ‌تر که باید بدان نام قالب درونی یا شکل ذهنی داد. شکل ذهنی عبارت است از محیطی که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیا و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. (براهنی، ۱۳٤٤: ۳۲)

این اشکال ذهنی به صورت انواع موسیقی درونی در شعر پدیدار می‌شود که دوشادوش موسیقی بیرونی و کناری در القای مفهوم به مخاطب ایفای نقش می‌کند. درواقع این انواع متفاوت موسیقی است که یک شعر را به کلامی موزون و خیال‌انگیز تبدیل می‌کند.

که این انواع متفاوت موسیقی شعر یعنی وزن، قافیه و ردیف و واژه‌ها و لفظ از جمله عناصری هستند که معنا، عاطفه و تخیل شاعر را به مخاطب منتقل می‌کنند و تنوّع موسیقایی در این زمینه عامل مهمّی در القای موضوع و احساسات شاعرانه به خواننده و شنونده است. شاعر با رعایت تناسب و پیوندی که میان موسیقی شعر با عناصر دیگر وجود دارد، تلاش می‌کند به هدف و غایت اصلی شعر که همانا بیان مفاهیم و محتوای درونی شعر است نزدیک گردد. (فیاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱٦۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۲ـ۲. موسیقی میانی

www.anjomanfarsi.ir

موسیقی میانی حاصل ارتباطات لفظی و تناسبات معنایی میان واژگان است و به‌طورکلّی شامل انواع تکرار، سجع، جناس و بعضی از صنایع معنوی یا به عبارتی آرایه‌های لفظی و معنایی موسیقی‌ساز می‌شود. این نوع از موسیقی به دو دستهٔ موسیقی لفظی و معنوی تقسیم می‌شود.

از آنجا که مدار موسیقی به معنی عام کلمه بر تنوع و تکرار استوار است، هرکدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقولهٔ موسیقی بیرونی و کنارین باشد در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعهٔ هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت، تشابه و تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است. 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. ناقدان شعر در تبیین جلوه‌های آن از اصطلاحاتی نظیر خوش‌نوایی و تنالیتی و موسیقاییت که هرکدام در دانش موسیقی، مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورتگرایان روسی آن را ارکستراسیون می‌خوانند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۲)

موسیقی معنوی، ارتباط آهنگ معنایی و ظریف کلمات در هر بند است که درعین استقلال، عمیق و درونی به هم پیوند خورده‌اند؛ از طرف دیگر چندین لایهٔ معنایی و موسیقایی در بندهای شعری خلق می‌شود که مخاطب را به تأمّلی عمیق فرا می‌خواند.

همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آواهای 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 پنهان 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 شناخته‌شدهٔ این‌گونهٔ موسیقی چیزی را نام ببریم بخشی از صنایع بدیع معنوی – از قبیل تضاد و طباق و ایهام و مراعات نظیر – ازمعروف‌ترین نمونه‌هاست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۳)

شاعر، کلام را از رهگذر هم‌نوایی کلمات طنین‌دار می‌کند و کلمات در این صورت، حالتی رسا و نوازش‌گر به خود می‌گیرند.

۲ - ۳. موسیقی شعر سپید

شعر سپید یا شعر شاملویی، گونه‌ای از شعر نو فارسی است؛ قطعه‌ای ادبی با نثر آهنگین و الهام‌گرفته از نثر کهن فارسی و ترجمهٔ شعرهای غربی به‌ویژه ازنظر شکل‌بندی مصراع‌ها و کوشش در ایجاد نوعی آهنگ یا ریتم در شعر بدون التزام و تعهد به وزن عروضی یا نیمایی.

دشواری وزنی و زبانی کار نیما از یک سو و پدیداری اندیشه‌های نوین و آشنایی با شعر اروپا و آمریکا که در پهنه‌های تازه‌تر و پوینده‌ای گام گشوده بودند از دیگر سو، احمد شاملو را بر آن داشت که موسیقی عروضی و نیمایی را یک سو نهد و شعر را ازلحاظ ساختمانی به بیان طبیعی کلام نزدیک‌تر سازد و به‌نوعی کار نیما را تداوم و تکامل ببخشد. (فلکی، ۱۳۸۵: ۸۹–۹۰)

به شعر سپید، شعر منثور هم گفته می‌شود. نثر به این دلیل که شکل نثر دارد و فاقد وزن است؛ امّا شعر به این دلیل است که از عناصر شعری مانند عاطفه و خیال، تصویر و تناسب ذاتی برخوردار است و مانند شعر در خواننده ایجاد تأثیر و انفعال می‌کند.

شاهکارهای شعر منثور را در آثار شاعر فرانسوی آرتور رمبو می‌توان یافت. در میان شاعران ایرانی هم هوشنگ ایرانی از نخستین شاعرانی بوده است که شعر سپید را تجربه کرده، ولی نمونه‌های موفّق شعر منثور را احمد شاملو عرضه کرده است، ازاین‌رو او را مبدع شعر سپید می‌دانند. (فتوحی، ۱۳۹۲ : ۱۲۷)

تفاوت عمدهٔ این نوع شعر با نمونه‌های قبلی شعر نو در فرم شعر بود. کل وزن عروضی در این سبک، رعایت نشده است؛ ولی آهنگ و موسیقی نمود دارد و قافیه در آن جای ثابت و مشخّصی ندارد. شعر سپید نسبت به جریان‌های شعری پیش از خود ازحیث محتوا دچار تغییر و تحوّل شده است. آمیزش فرهنگ بومی با دستاوردهای تکنیکی ادبیّات غرب و التزام و تعهد به اجتماع و سیاست و توجّه به زبان عامیانهٔ مردم از ویژگی‌های شعر سپید است. هرچند آنچه شعر سپید خوانده شده از اوزان بستهٔ عروضی و آزاد نیمایی و نیز قافیه شعر کهن بی‌بهره است؛ ولی این بی‌بهرگی به معنی محرومیت از آهنگ نیست. درهرحال می‌توان نوعی نظم پوشیده یا «آهنگ حسی» در شعرهای تکامل یافتهٔ شاملو سراغ گرفت که بر اثر جاذبهٔ بین واژه‌ها هستی یافته‌اند. این هماهنگی صوتی را ازآن‌رو «حسی» نامیده‌اند که آن را نمی‌توان مانند وزن در شعر کهن یا نیمایی و پایهٔ مفرداتی چون افاعیل یا نظیر آن تقطیع کرد؛ بلکه تنها نوعی احساس آهنگین فضای شعر را انباشته است. (فلکی، ۱۳۸۵: ۹۵– ۹۷) البته برخی از عوامل پدیداری هماهنگی و چگونگی حرکت موسیقایی را می‌توان در این نوع شعر نشان داد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

شاملو از نقش قافیه در شعر غافل نیست و حتی آن را مایه‌گرفته از سیرت شعر می‌داند. این کم‌توجهی یا بی‌التفاتی نسبت به نقش آهنگ قافیه در گذشته به‌دلیل حضور و سایهٔ سنگین وزن عروضی، طبیعی جلوه می‌کند؛ ولی در شعر سپید –که اوزان عروضی نقشی در آهنگین کردن آن ندارد– از عملکرد آهنگ قافیه به‌راحتی نمی‌توان گذشت؛ زیرا تکرار حروف و واژگان، نوعی تناسب و هم‌صوتی ایجاد می‌کند که شعر را از نغمه پر می‌سازد. شعر سپید شاملویی از آهنگ قافیه احساس بی‌نیازی نمی‌کند و یکی از عناصر مهم در آهنگین کردن کلام شاعرانه در این نوع شعر است. (فلکی، ۱۳۸۵: ۹۸) گاه ردیف در شعر سپید جانشین قافیه می‌شود؛ به عبارتی دیگر ردیف بدون حضور قافیه، مستقل عمل می‌کند؛ چیزی که در شعر کهن امکان‌پذیر نبود؛ زیرا ردیف در شیوهٔ شعر کهن همیشه با قافیه می‌آید و مکمل قافیه است. (فلکی، ۱۳۸۵: ۱۰۰) کاربرد آهنگ کناری در شعر سپید به شکل‌های مختلف بوده و بیشتر در انتهای هر مصراعِ شعر است و گاه استفاده از قافیه در پایان هر بند؛ همان‌گونه که نیما آن را زنگِ مطلب می‌داند. امّا منشأ موسیقی و حرکت موسیقایی شعر بیش از هرچیز، نغمهٔ درونی و هم‌آهنگی‌هایی است که در نتیجهٔ تکرار واژگان و هماهنگی و وحدت میان صامت‌ها و مصوت‌های واژگان درون شعر است. توان شاعر در به کارگیری خشتِ واژگان و چینش آنان در جای مناسب، نوعی هم‌سویی واژگانی ایجاد می‌کند که شعر را از حالت و ساختِ نثر وا می‌رهاند و فضایی آرام و حرکتی جویباری به شعر می‌دهد و از ظرفیتی موسیقایی برخوردار می‌سازد.

علاوه‌بر نقش عظیم و به‌سزای موسیقی میانی، شیوهٔ نگارش نیز جایگاه قابل توجّهی در موسیقی شعر سپید دارد. در شعر آزاد «از یک سو موسیقی شنیداری شکسته می‌شود و وزن از شعر به معنای تکراری آن گرفته می‌شود. از سوی دیگر، موسیقی دیداری شعر نیز شکسته می‌شود و این امر در نحوهٔ نگارش اتفاق می‌افتد.» (رحمدل و روشان، ۱۳۸۸: ۹۶) پیامد آن، یکنواختی بصری را از مخاطب می‌گیرد و او را با شکلی هنجارگریز روبه‌رو می‌سازد. هر شاعر بر پایهٔ سلیقهٔ شخصی و احساس نسبت به سرودهٔ خود در چگونگی نگارش، آزادانه عمل می‌کند و نگارشی نثروار به‌شکل تکه‌نویسی ارائه می‌دهد. شاعر با یافتن محلی مناسب، گسست‌ها و پیوست‌ها و چگونگی پی هم‌نویسی یا جدایی در شعر سپید در سهل‌خوانی و آهنگین کردن شعر عمل می‌کند. (دشتی آهنگر، ۱۳۸۸: ۱۴۷) نوشتن شعر به این صورت، نوعی آمادگی برای احساس موسیقی در خواننده ایجاد می‌کند. بهره‌گیری از قطع و وصل به موقع، ریتمی خاص را در شعر سپید به وجود می‌آورد و آهنگ را مجسّم می‌نماید.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲ ـ ٤. ترفندهای موسیقایی در شعر سپید افشین یداللهی

موسیقی طبیعی کلام بیشتر در شعر بی‌وزن و قافیه رخ می‌دهد که شعر سپید نامیده می‌شود. این نوع شعر، آهنگین است و آهنگ آن حاصل موسیقی میانی است. آهنگ موسیقایی در شعر سپید به‌کمال محسوس و اقناع‌کننده است.

شعر سپید هرگاه در ساحت جمال‌شناسی کلمه، جلوه‌گر شود، شعر است و این تجلّی ساخت جمال‌شناسی کلمه جز در کیمیاکاری شاعر و ذوب کلمات به‌گونه‌ای موسیقیایی امکان‌پذیر نیست و می‌دانیم که نثرهای برجستهٔ قدما همواره سرشار از جلوه‌های موسیقایی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۷۳)

شاعر امکانات مجهول زبان را با دقّت و وسواس در گزینش واژگان کشف می‌کند و به عرصهٔ زبان می‌کشاند و همین باعث می‌شود که واژگان در معانی ثانوی و غیر از معنی خود گسترش پیدا کنند و بعد معنوی زیادی پیدا کنند. در جست‌وجوی عناصر موسیقایی شعر منثور باید عنوان کرد که «استفاده از موسیقی کلمات و تناسب و تقارن‌ها در نثر همیشه یکی از اصول فنون و بلاغت به شمار رفته است.» (همان: ۲۷۵) شمیسا به آهنگ درونی در اشعار سپید معتقد است که آنی ذهن را درگیر خود می‌کند و شاخصهٔ

اصلی تمایز آن از نثر است؛ «در اشعار سپید، هیچ نظم و تناسب خاصی مابین هجاهای کوتاه و بلند نیست؛ ولی نوعی آهنگ و موسیقی از این‌گونه اشعار به گوش می‌خورد که در مجموع آن را از نثر مشخص می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۹٤: ۲٦) شاعر گاه کلام را با استفاده از آرایه‌های زیبایی‌شناسی و معنایی برجسته و برجسته‌سازی ادبی می‌کند؛ «چراکه همنشینی واژه‌ها در سطح معنایی براساس قواعد حاکم بر زبان عادی و هنجار، تابع محدودیت‌هایی است.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۷)

افشین یداللهی از جمله شاعران معاصر است که در دو قالب سپید و کلاسیک شعر سروده و در هر دو شکل، موفّق بوده است. از مجموعهٔ اشعار سپید او «حرف‌هایی که من باید می‌گفتم و تو باید می‌شنیدی»، «مشتری میکده‌ای بسته» و «روزشمار یک عشق» است که نمود اشکال موسیقی میانی آن به دو صورت آوایی و معنایی شامل موارد زیر است.

ترفندهای آوایی

هماهنگی صوتی و آوایی سبب برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در نظام شعری می‌شود. این موسیقی درونی در فرایند برجستگی زبان و آشنایی‌زدایی قرار می‌گیرد و هنگامی‌که با فضا و بافت کلام هماهنگ می‌شود در انتقال و بیان موضوع بسیار مؤثّر است. شعر افشین یداللهی نمونه‌ای قابل توجّه از نوع کاربرد نظام موسیقایی در شعر معاصر ایران است که شگردهای پربسامد آن عبارت است از:

تکرار

تکرار در اشعار سپید افشین یداللهی به‌صورت تکرار کلمه، واج، هجا و تکرار جمله در ابتدا و پایان بندها (ردیف‌های آغازین و پایانی بندی) است:

تکرار واژه

تکرار واژه گاه با فاصله و گاه بدون فاصله صورت می‌گیرد:

- تکرار واژه با فاصله

در بند زیر تکرار واژهٔ «بوسه»، تداعی توالی بوسه است:

بوسیدمت/ که بفهمی/ فقط یک بوسه در دنیا نیست/ که دچارت می‌کند/ بوسه‌ای رو کردم/ روی بوسه که مِنّتش را می‌کشیدی (۱۳۹۷ الف: ۱۰۷)

موسیقی واژه‌های مکرّر در بند زیر بر تقابل لبخند تو و مجسمه دلالت دارد:

در آغوش یک مجسمه/ لبخند می‌زنی / مجسمه هم لبخند می‌زند/ لبخندِ مجسمه/ از لبخندِ تو/ طبیعی‌تر است (۱۳۹۷ ب: ۳٦)

- تکرار واژه بدون فاصله

موسیقی تکرار بی‌فاصلهٔ «لحظه» بیانگر لحظاتی است که شاعر می‌خواهد، زندگی کند:

باید/ لحظه/ لحظهٔ/ عمر را/ زندگی کرد (۱۳۹۷ ب: ۳۰)

تکرار واژهٔ «سوراخ» که حروف موزونی دارند، تصویری از دنیای شاعر است:

زخم‌هایی/ که مثلِ نقطه چین/ دنیایت را/ سوراخ سوراخ کرده (۱۳۹۷ ب: ۱۳٦)

شاعر در بند زیر از موسیقی تکرار واژه در کنار یکدیگر برای انتقال حسّ خود استفاده کرده است:

امّا/ کاری می‌کنم/ که خودت/ آهسته آهسته/ خودت را لمس کنی (۱۳۹۷ ب: ۱۳۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واج‌آرایی

واج‌آرایی به دو شیوهٔ هم‌حروفی و هم‌صدایی در اشعار سپید افشین یداللهی انجام شده است. موسیقی حاصل از این شیوه برجسته‌ترین گونهٔ موسیقی است.

- هم‌حروفی

تکرار واج‌های «ش» و «ت» موسیقی و معنا را در بند زیر به هم پیوند داده است:

ما/ شیطانی‌ترین سرنوشت عاشقانه را/ به تقدیر/تحمیل کرده‌ایم (۱۳۹۷ الف: ۳۵)

تکرار «ر» و «ت» در بند زیر، ابتدا بیانگر امتداد سرودن و سپس تمام شدن کار است:

کارِ من تمام شد/ کتاب رسالتت را سرودم/ از تو دور می‌شوم/ تا پیروانت/ هیچ‌وقت چیزی ندانند (۱۳۹۷ الف: ٦٤)

موسیقی تکرار «د» در بند زیر، تداعی‌کنندهٔ درد و داد است:

هر بار/ به درد هم خوردیم/ دادمان در آمد/ ما/ به دردِ هم نمی‌خوریم (۱۳۹۷ الف: ۷۱)

شاعر، آشوب و شورش چشمان را با تکرار واج «ش» در بند کوتاه زیر در ذهن مخاطب مجسّم می‌کند:

زجرش نده/ با شمشیر چشمت/ خلاصش کن (۱۳۹۸: ۸۰)

موسیقی تکرار واج «ت» در بند زیر بر هستهٔ شعر یعنی «تو» دلالت دارد:

از وقتی/ تو/ اتفاق افتادی/ من/ به دنیا آمدم (۱۳۹۸: ۱۳)

یداللهی «ت» و «س» را در شعری دیگر مکرّر به‌کار می‌برد و سرخی سکوت تو را به مخاطبش گوشزد می‌کند:

تو رنگین‌کمان سیاه و سفیدی/ فقط/ سکوت ـ لبهایت/ سرخ است (۱۳۹۷ ب: ۳۸)

موسیقی تکرار واج «ب» و واژهٔ «جواب» بستن لب را در ذهن مخاطب مجسّم و دیداری می‌کند:

بی‌جواب بگذار/ تا جواب را/ در چشم های من/ ببینی... (۱۳۹۷ ب: ۸۰)

- هم‌صدایی

تکرار صدای «ا» کلام را در بند زیر، طنین‌دار و متین کرده است:

حرف که می‌زنی/ انگار/ همهٔ اسطوره‌هایِ جهان/ حقیقتِ تمامِ افسانه‌هایِ دنیا را/ روایت می‌کنند (۱۳۹۷ الف: ۷۲)

کش‌داری حرف‌های سیاست‌مداران با تکرار صدای «ا» نمایان شده و احساس شاعر را بیان کرده است:

تمامِ حرف‌هایِ سیاست‌مدارانِ جهان/ به اندازهٔ یک بوسهٔ تو/ تأثیرگذار نیست (۱۳۹۸: ٤٥)

اندوه شیرین شاعر با تکرار مصوت بلند «ای» به زیبایی نشان داده شده است:

بیا قرار بگذاریم/ حقیقت/ همین دروغ‌هایی باشد/ که تو می‌گویی... (۱۳۹۷ ب: ۲۰۸)

در بندی دیگر تکرار صدای «ای» بیانگر دلگیری شاعر است:

وقتی می‌گویی/ من با هیچ‌کس قابل مقایسه نیستم/ دلم می‌گیرد/ می‌فهمم/ مقایسه‌ام کرده‌ای (۱۳۹۷ ب: ۲۳٦)

تکرار هجا

در اشعار سپید یداللهی، کمتر از این نوع تکرار استفاده شده است. موسیقی حاصل از تکرار هجای «ها»در بند زیر، آه از دل برآمدهٔ شاعر دربرابر معشوق به تصویر کشیده شده است:

شراب موهایت را/ از آن سوی دشت‌ها و دریاها/ به من تعارف کرده‌ای (۱۳۹۸: ۲۷-۲٦)

ISC Islamic World Science Citation Center
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تکرار جمله در ابتدای بند

این نوع از تکرار منظم، همان ردیف آغازین بندی است. این شیوه از آنجاکه در ابتدای کلام است، عاطفهٔ درون شاعر را مؤکّد می‌کند:

لعنت به تو/ که جهنمی‌ترین سلاح کشتار جمعی دنیا/ چشم توست

لعنت به تو/ که نفرینی‌ترین بوسهٔ جهان را داری

لعنت به تو/ که وقتی عاشق می‌شوی/ به خودت هم رحم نمی‌کنی... (۱۳۹۷ الف: ۳٤)

تکرار آغاز بند در شعری دیگر بر گفتار شاعر دلالت دارد و موسیقی این تکرار، مرورگر سخن گوینده است:

گفتم/ برایم شعر بفرست

اما/ نه شعرهایی که عاشقانِ دیگرت/ برای تو می‌گویند/ نه شعرهایی که عاشقانِ دیگرت/ در آن/ مرگ خود را/ به خاطر تو/ آرزو می‌کنند

گفتم/ برایم شعر بفرست

و حالا می‌گویم/ هرکه شعر خوبی گفت/ برایم بفرست/ حتی/ شعرهایی که عاشقانِ دیگرت برای تو می‌گویند (۱۳۹۷ ب: ۱۸٦-۱۸٤)

تکرار جمله در پایان بند

گاه تکرار جمله در پایان بندهاست. این‌گونه از تکرار نیز سخن شاعر را مؤکّد می‌کند؛ چنانکه افشین یداللهی در شعر زیر با استفاده از موسیقی تکرار جمله‌ای از قطعیت نگاه خود دربارهٔ عشق سخن می‌گوید:

زنانی مثل تو/ جبرانِ زشتی‌های عالمند

منظورم این است که/ زنی مثل تو/ جبرانِ زشتی‌های عالم است (۱۳۹۷ ب: ۱۵۸)

جناس

جناس افزایشی و اشتقاق از گونه‌های کاربردی جناس در شعر سپید یداللهی است. این نوع، موسیقی آوایی کلام را افزون و با معنا همراه می‌کند:

- جناس افزایشی

«هم، همه» و «شعر، شاعر» در بندهای زیر بر غنای موسیقی افزوده است:

و همه/ خاطرات من و تو را/ برای هم/ تعریف می‌کنند (۱۳۹۷ ب: ۱۵٦)

امشب/ شعری ندارم/ شاعرم با من نیست (۱۳۹۸: ٤۷)

-جناس اشتقاق

«گذشتن و گذشته»، «بفهم و نمی‌فهمم»، «می‌ترسی و نترس» و «شاعر و شعر» به ترتیب در بندهای زیر، علاوه‌بر موسیقایی کردن به نحوی بر معنای شعر تأکید می‌کنند:

روز آخر می‌فهمیم/ همهٔ دیر گذشتن‌ها/ چه زود گذشته (۱۳۹۷ الف: ۷٤)

خودت/ من را/ به مرزِ جنون رساندی/ پس بفهم/ که دیگر/ هیچ چیز را نمی‌فهمم/ جز/ تمامِ تو... (۱۳۹۷ ب: ۹۲)

می‌ترسی کشفت کنم؟/ نترس!/ کشفت کرده‌ام (۱۳۹۷ ب: ۹۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.aigoman-fa.ir

بارِ این‌همه شاعر/ این‌همه شعر/ روی دوشَت سنگینی نمی‌کند؟ (۱۳۹۷ ب: ۲۲۲)

طرد و عکس

جابه‌جایی و تکرار جمله‌ها موسیقی و معنا را همراه و پیوند آنان را مضاعف کرده است. چهار واژهٔ مکرّر معنا را در بند زیر به ذهن مخاطب منتقل کرده است:

آینده‌ات/ حال مرا می‌گیرد/ و حال من/ آیندهٔ تو را... (۱۳۹۷ ب: ٥٦)

عبارت‌های مکرّر و معکوس زیر، بند را موسیقایی و انتقال پیام را ساده کرده است:

درست وقتی آمدی/ که نمی‌خواستم

حالا/ درست وقتی که می‌خواهم/ نیستی (۱۳۹۷ ب: ٦٠)

در بند زیر نیز، البتّه با اندکی جابه‌جایی در تکرار، کلام، موزون شده و با معنا پیوند خورده است:

عشق/ عجیب‌تر از آن است/ که در یک زن/ خلاصه شود/ و زن/ غریب‌تر از آن/ که در یک عشق/ شناخته شود (۱۳۹۷ ب: ۸٦)

ترفندهای معنایی

شرایط، انگیزه‌های عینی و درگیری‌های ذهنی بر روح و روان آدمی تأثیر می‌گذارد و حالت‌های روحی او را برمی‌انگیزد. هر عاطفه‌ای با جهان روحی شخص و همهٔ اجزا و ابعاد این جهان ارتباط می‌یابد. تمام کوشش شاعر برای آن است که این تجربهٔ روحی فردی و گریز پا را در زنجیر کلمات مقیّد کند تا از این رهگذر آن را از چنگ زمان برباید و زندگی جاودان بدان ببخشد. (پورنامداریان، ۱۵۷: ۱۳۱۳۷٤)

هنرمند برای حفظ کیفیت این تجربه‌ها از صورت‌های خیال استفاده می‌کند و عواطف خود را از طریق زبان انتقال می‌دهد. ترفندهای معنوی شعر سپید افشین یداللهی شامل موسیقی حاصل از تناسب، تضاد، مجموع تناسب و تضاد، پارادوکس، حس‌آمیزی، تلمیح، عکس معنا، تشبیه، استعاره و کنایه است که عواطف شاعر را بیان می‌کند و موسیقی و عاطفه را همراه می‌سازد:

تناسب

افشین یداللهی موسیقی و معنا را با استفاده از تناسب به هم پیوند می‌دهد. در بند زیر «آیه به صورت مکرّر، کتاب رسالت و پیامبر» در محور عمودی کلام سبب طنین‌دار شدن و ارتباط معنایی و تجسّم در ذهن مخاطب شده‌اند:

بنشین و تماشا کن/ چگونه/ آیه/ آیهٔ/ کتابِ رسالتِ تو را/ خواهم سرود/ پیامبر از همه‌جا بی‌خبر من! (۱۳۹۷ الف: ۲۷)

«رازی، قلبی، عشق و تپیدن» در شعر زیر موسیقی و پیام شاعر را همراه کرده است:

رازی که میان ماست/ قلبی‌ست/ که از ابتدای عشق/ ایستاده تپید (۱۳۹۷ الف: ۱۵۰)

واژه‌های متناسب در بیشتر موارد به‌صورت مکرّر به‌کار می‌روند؛ این تکرار بر طنین کلام می‌افزاید و معنا و موسیقی را به یکدیگر پیوند می‌دهد:

تقویمِ من / معکوسِ هجریِ قمری ست/ تقویمِ من / زندگی توست (۱۳۹۸: ۳۹)

خوشهٔ تناسبی بند زیر کم‌وبیش میان بیشترین واژه‌های بند است که در برخی موارد این واژگان با مصوت به یکدیگر پیوسته و شعر را آهنگین کرده‌اند:

شراب/ فقط/ مزهٔ نوشیدنِ توست/ و من/ نخورده مست‌ترین مشتریِ میکدهٔ بسته (۱۳۹۸: ۸۷)

پیوستگی موسیقی و معنا به واسطهٔ واژگان متناسب در بند زیر نیز مشاهده می‌شود:

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.anjomvirayesh.ir

و تو/ باید/ بارِسنگینِ قلب مرا هم/ به دوش بکشی (۱۳۹۷ ب: ۱۲۰)

تضاد

موسیقی واژگان متضاد در شعر سپید یداللهی اندیشیدنی است. شاعر در بندهای زیر از تضاد برای پیوند موسیقی و معنا استفاده کرده است. در تمامی موارد به‌گونه‌ای تکرار واژگان متضاد و دیگر واژگان و حروف، موسیقی معنا و امکان تجسّم فضا را در ذهن مخاطب هموار کرده است.

«تلخ و شیرین، پر و خالی مکرّر» در بند زیر:

در فصلِ/ خاطراتِ تلخ و آرزوهای شیرین/ دل‌های پُر و شکم‌های خالی/ ذهن‌های خالی و جیب‌های پُر (۱۳۹۷ الف: ۱۲٤)

«عاقل و دیوانگی» و شیوهٔ نگارش دو واژه در شعر زیر:

اگر عاقل باشیم/ فقط روی یک چیز می‌توانیم حساب کنیم:/ دیوانگی (۱۳۹۸: ۳۰)

«جدید و قدیمی مکرّر» و تکرار واژهٔ «آدم» در مصراع‌های زیر:

این حرف‌های جدید را کنار بگذار/ می‌خواهم مثل آدم‌های قدیمی با تو حرف بزنم/ مثل آدم‌های قدیمی عاشقت باشم (۱۳۹۸: ۳۵)

«نزدیک و دور، تنهایی و جمع، سخت و ساده» همراه با نغمهٔ حروف در محور عمودی شعر زیر:

نزدیک شدی/ به تنهایی رسیدیم/ دور می‌شوی که به جمع برسیم/ چقدر این کارِ سخت را ساده انجام می‌دهی (۱۳۹۸: ٦۹)

تضاد و تناسب

گاه در شعرهای سپید یداللهی، تضاد و تناسب در کنار یکدیگر، طنین تناسبات معنایی را به ذهن متبادر می‌کنند:

برای من/ عشق یعنی/ پیروزی یا شکست/ در جنگی نابرابر (۱۳۹۷ الف: ۳۹)

موسیقی حاصل از واژگان متضاد و متناسب «روشنایی و تاریکی، روشن‌تر و تاریک‌تر، روز و روشن، شب و تاریک» و تکرار واژگان در بند زیر، معنا را به مخاطب منتقل می‌کنند:

از پسِ روشناییِ تو بر نمی‌آید/ و تو/ از پسِ تاریکیِ خودت/ تو/ از روز روشن‌تری/ یا از شب تاریک‌تر؟ (۱۳۹۷ الف: ۲۸)

«سیاه و سپید، لباس و پوشید» و نغمهٔ حروف و صدای این واژگان، موسیقی و معنا را پیوند داده است:

سیاه که می‌پوشی/ خدا/ با لباس سپید/ به طوافِ تو می‌آید (۱۳۹۷ الف: ٦٤)

پارادوکس

موسیقی پارادوکس در اشعار یداللهی علاوه‌بر تداعی معنا، آهنگ شعر را می‌افزاید. «احمقانه، عاقلانه و عاقلانه، احمقانه» در بند زیر با حروف مشترک هجای پایانی در کنار عوامل موسیقایی دیگر، بند را آهنگین و معنا را مؤکّد کرده است:

وقتی عاشق نیستم/ اخبار را دنبال می‌کنم/ شعر اجتماعی می‌نویسم/ به طرز احمقانه‌ای/ عاقلانه رفتار می‌کنم

وقتی عاشقم/ اخبار را دنبال نمی‌کنم/ شعر اجتماعی می‌نویسم و/ شعر عاشقانه، مرا می‌نویسد/ و/ به طرز عاقلانه‌ای / احمقانه رفتار می‌کنم (۱۳۹۷ الف: ۲۳)

جمله‌های پارادوکسی زیر همراه تکرار، موسیقی و معنا را پیوند داده است:

تنها چیزی که/ میان ما نیست/ و میان ما هست/ فاصله است (۱۳۹۸: ۲۰)

نمونهٔ دیگر موسیقی تکرار و تداعی معنا در پارادوکس بند زیر، آشکار است:

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

نه پیش از طوفان تو/ آرامشی در کار است/ نه بعد از آن/ آرامشِ طوفانی (۱۳۹۷ ب: ۳۲)

نمونهٔ دیگر موسیقی در ترکیب پارادوکسی «مهربانِ نامهربان» گوش‌نواز است:

و/ دلت/ سالهاست/ صبح و شب/ به ایوانِ سینه‌ات/ نوک می‌زند/ بیدار نمی‌شوی/ برایش یک دانه اشک نمی‌ریزی/ به فکرش نیستی/ مهربانِ نامهربان! (۱۳۹۷ ب: ۱۲٤)

حس‌آمیزی

حس‌آمیزی در اشعار افشین یداللهی، واژگان هم‌آهنگی را در کنار هم قرار داده است. «صدایت، نمی‌شنوم، می‌بینم» در بند زیر:

من/ صدایت را نمی‌شنوم/ می‌بینم (۱۳۹۷ ب: ۵۸)

نغمهٔ «بوی بیداری می‌آید» در شعر زیر:

تَرس‌ات برای همین است/ بوی بیداری می‌آید (۱۳۹۷ ب: ۷۵)

نمونهٔ دیگر موسیقی حس‌آمیزی، «بوی گریه می‌دادی» در بند زیر است:

من/ ندیده/ می‌بینمت/ بوی گریه می‌دادی (۱۳۹۷ ب: ۱۳۳)

تلمیح

استفاده از واژگان متناسب در کلام که به داستان و مطلبی اشاره می‌کند، چشم را درگیر می‌سازد و ذهن را به تکاپو وا می‌دارد. حضور این خوشه‌ها موسیقی معنایی متناسبی را تشکیل می‌دهد. نمونه‌های زیر بیانگر این‌گونه از موسیقی و تجسّم فضا در ذهن خواننده هستند. «داستان یوسف و گرگ»، «سوره و تفسیر»، تکرار «این‌همه»، تکرار صدای «ل» در «یک متهم بی‌گناه دیگر» موسیقی و معنا را پیوند داده است:

این‌همه/ داستانِ یوسف را/ این‌همه/ سوره‌اش را تفسیر کردند/ امّا/ برای هیچکس مهم نبود/ که این ماجرا/ یک متهم بی گناهِ دیگر هم داشت:/ «گرگ» (۱۳۹۷ الف: ۱۲۱)

موسیقی واژگان متناسب با تلمیح و تکرار آن‌ها در بند زیر، پیام و تأکید شاعر را به مخاطب منتقل می‌کند:

ما نمی‌دانستیم/ عموی خودمان/ زنجیرباف است/ وقتی بافت/ منتظر بودیم/ آن را پشتِ کوه بیندازد/ یادمان نبود/ زنجیر را می‌بافند/ که با زندانی‌اش/ پشتِ کوه بیندازند (۱۳۹۷ الف: ۱۲۲)

«آدم، حوا، بهشت» و تکرار واژگان مکرّر انتخابی متناسب با تلمیح «آدمی، من، تو، هم»، همچنین شیوهٔ نگارش، موسیقی بند زیر را رقم می‌زند. پیوند مصراع‌ها با تلمیح، موسیقی را همراه و فضا را مجسّم کرده است:

اما/ هیچ آدمی/ برای تو/ من نمی‌شود/ پس/ هم تو حواتری/ و هم/ من آدم‌تر/ و این/ یعنی/ ما / به بهشت/ باز نمی‌گردیم (۱۳۹۷ ب: ۲۰۰)

تشبیه

تشبیه در اشعار سپید یداللهی، عاملی برای چینش واژه‌ها و موسیقی میان آنان می‌شود. «لبت، چشمت، نفست، آغوشت» و «امر به منکر، نهی از معروف، وسوسه، دوزخ» طرفین تشبیه‌های تازه‌ای می‌شود که مصراع‌های بند را به هم پیوند می‌دهد و آهنگ را در محور عمودی با پیام شاعر همراه می‌سازد:

لبت/ امرِ به منکر است/ و چشمت/ نهی از معروف/ نَفَست/ وسوسه‌ای است/ که بر تنِ آدم، نازل می‌شود/ تا او را / به دوزخ آغوشت/ هدایت کند (۱۳۹۷ الف: ٤۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

هم‌صدایی میان ارکان تشبیه، بند زیر را آهنگین کرده است:

آرزوی عشق همیشگی/ نیزه‌ای ست/ که بر گُردهام نشسته/ و خدا تَوَهُم ِعشق را / مثل پرده‌ای سرخ / مُدام پیش چشمم می‌آورد (۱۳۹۷ الف: ۷۵)

موسیقی واجی میان واژگان طرفین تشبیه، تب‌داری و گرمای عشق را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند:

تنِ تو/ استوایی‌ست/ در قطب هم که عریان شوی/ نخل‌ها از میانِ کوه‌های یخ می‌رویند (۱۳۹۷ ب: ٤۷)

هیئت‌های تشبیهی بند زیر چنان موسیقی و معنا را پیوند داده‌اند که مخاطب، صدای این همراهی را حس و مجسّم می‌کند:

شب را/ روی صورتم/ لمس می‌کردم/ مثل حریر مشکیِ عشق/ که از شبنم تنی ملتهب/ بوی بهشت گرفته باشد (۱۳۹۷ ب: ۱٤۸)

هم‌صدایی طرفین تشبیه و تناسب میان واژگان همراه تشبیه، بند کوتاه زیر را موسیقایی کرده است:

نخ ِتسبیحِ لحظه‌هایم/ پاره می‌شود/ دانه‌های بغضم/ روی زمین می‌ریزد (۱۳۹۷ ب: ۱۷۹)

تشبیه، گسترهٔ واژگان هم‌نوا و متناسب را در شعر فراهم می‌آورد. این هماهنگی و تناسب، موسیقی و معنا را به هم پیوند می‌دهد و مخاطب را در دریافت حسّ شاعرانه شریک می‌سازد:

با مویت/ حجاب چهره‌ات شدی/ حجابِ تنت/ لباسِ شبی/ که تمام تو را می‌آراید/ یلدای گیسویت را که/ می‌پوشی/ عریانیِ راز آلودت/ چله‌ام را/ به رسوایی می‌کشد (۱۳۹۷ ب: ۲۱۰)

استعاره

ویژگی استعاره نیز، چنانکه در تشبیه ذکر شد، گزینش واژگان مناسب در محورهای کلام و برجستگی موسیقی حاصل از آنان است:

خورشید را/ روی دست ِراستت/ تکیه داده‌ای/ شب را از روی آن کنار زده‌ای/ خورشید لبخند می‌زند (۱۳۹۷ ب: ۳٤)

تشخیص زیر، فضا را برای گزینش و چینش قید مکرّر «آرام» و «گریبان پاره کردن» و آهنگ حاصل از آن، فراهم کرده است:

تصویری در کار نبود/ امّا/ تمام حس‌های دیگر/ آرام/ آرام/ گریبان پاره می‌کردند (۱۳۹۷ ب: ۱٤۸)

استعارهٔ زیر، کنایه‌ای را در شعر خلق کرده است که از تکرار واژگان دیگر شعر است. این تکرار در محور عمودی و افقی، آهنگ شعر را رقم می‌زند:

دستت را/ روی سرت که می‌گذاری/ جهان/ دست به سر می‌شود (۱۳۹۷ ب: ۱۷۲)

کنایه

ترکیبات کنایی در شعر، بیشتر آهنگین هستند. چنانکه «این پا و آن پا کردن» در بند زیر:

دوستش داشته باشی/ و او/ در دو قدمیِ عاشقِ تو شدن/ این پا و آن پا کند/ و بگوید:/ عاشقم نکن/ می‌خواهم عاقلانه تصمیم بگیرم/ شاید با آدمِ آسان‌تری بروم (۱۳۹۷ الف: ۵۷)

ترکیب کنایی «دست به یکی کردیم» در کنار عوامل موسیقایی دیگر، طنینی آرام به بند داده است:

ببخش/ اگر من و دلت/ باهم/ دست به یکی کردیم/ به خاطرِ خودت بود (۱۳۹۷ ب: ۱۳٤)

شیوهٔ نگارش

یکی از عوامل برجستهٔ موسیقایی در شعر سپید، شیوهٔ نگارش است. نوشتن شعر به‌صورت پاره‌های کوتاه، احساس موسیقی را در مخاطب ایجاده می‌کند و آهنگ شعر را ملموس می‌کند. این شیوه همانند ریتم بیرونی در قالب‌های کهن است. شاعر سپیدگرا «از

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

شگرد جدانویسی برای ایجاد انواع مقارنه و موازنهٔ لفظی برای ارتقای موسیقی کلام سود می‌جوید.» (روزبه، ۱۳۸۵: ۱۱۸) «شیوهٔ برش‌ها، گسست‌ها و پیوست‌ها در شعر امروز تنها به معنی شعر مربوط نمی‌شود؛ بلکه در بسیاری اوقات به موسیقی شعر نیز پیوند می‌خورد.» (حسن‌لی، ۱۳۸٦: ۲۳۰) این ترفند ساختاری خلأ وزن را تا اندازه‌ای، جبران و کلام را از نثر معمول جدا می‌کند. شگرد قطعه قطعه نوشتن در بسیاری از اشعار سپید افشین یداللهی دیده می‌شود. بهره‌گیری درست از قطع و وصل‌ها، ریتمی خاص را در شعر او به وجود آورده است که حسّ دیداری و شنیداری را همراه می‌کند.

ریتم و طنین قلب را شاعر در مصراع‌های پایانی بند می‌آورد. طول کوتاه مصراع‌ها نمایانگر ضربان و صدای قلب است. همچنین تکرارهای آغازین، این صدا را برجسته کرده است:

یک هفته است/ قلبم یکی در میان می‌زند/ یکی برای تو/ یکی برای خودم (۱۳۹۷ الف: ۹٦)

به کار بردن یک واژه در هر مصراع علاوه‌بر قرینه‌سازی، قافیه‌های شنیداری را پدید آورده و فرم شعر را برجسته کرده است:

انگار/ افسردگی/ دیوانگی/ عشق/ و/ مرگ/ پدیده‌های هواشناسی هستند (۱۳۹۷ الف: ۱۰٦)

تقطیع پلکانی در بند زیر، موسیقی شنیداری و دیداری را تقویت کرده و زنگ آهنگ کناری «اولین بار و آخرین بار» را برجسته کرده است. حسّ جدایی از پاره پاره بودن مصراع‌ها دریافت می‌شود:

عمدا/ لحظهٔ جدایی/ برای اولین بار/ و شاید/ آخرین بار/ بوسیدمت/ که ببینی/ با یک بوسه/ اتفاقی نمی‌افتد (۱۳۹۷ الف: ۱۱۱)

در بند زیر نیز پاره‌ها موسیقی قافیهٔ شنیداری، تکرارها، قرینه‌سازی‌ها را برجسته و معنا را مؤکّد کرده است:

نگاهت/ صدایت/ سکوتت/ اشکت/ لبخندت/ شعر باشد و/ تو/ به آینه پشت کنی/ تا مبادا/ شعری متولد شود/ تا مبادا/ تو را به تو نشان دهد/ تا مبادا/ دیگران/ تمام تو را ببینند (۱۳۹۷ ب: ۹٤)

یداللهی از شگرد جدانویسی برای ایجاد مقارنه و موازنه به‌منظور ارتقای موسیقی شعر استفاده می‌کند. این تقارن، معنا را سریع‌تر به ذهن منتقل می‌کند:

گیاه/ از اول/ گیاه شد

حیوان/ از اول/ حیوان شد

آدم/ آخر هم/ آدم نشد (۱۳۹۷ ب: ۱۲۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

جدانویسی و تقطیع مصراع‌ها گاهی برای انتقال تصویری مفهوم شعر است. به عبارتی ایجاد حسّ بصری یا موسیقی دیداری که به تجسّم فضای شعر در ذهن خواننده کمک می‌کند. در بند زیر موسیقی دیداری، گذشتن و طول زمان را برای مخاطب، عینی کرده است:

این چند ماه گذشت/ و فهمیدم/ گذشتن/ زمان/ انتظار/ یعنی چه (۱۳۹۸: ۵۵)

موسیقی دیداری در بند زیر، تصویر ذهنی شاعر را در ذهن مخاطب مجسّم می‌کند:

ببار/ بگذار/ ابرها/ قطره/ قطره/ تمام شود/ ماه/ منتظر است (۱۳۹۷ ب: ۲۱۸)

موسیقی دیداری و تقطیع مصراع‌های بند زیر بیانگر تپش و توقّف زندگی و شعر است:

ساعت/ روی چهار و بیست و سه دقیقه صبح دیروز/ متوقف شده/ زمان/ تپش/ زندگی/ شعر/ روی چهار و بیست و سه دقیقه صبح دیروز/ متوقف شده (۱۳۹۷ ب: ۸٦)

شیوهٔ جدانویسی و تقطیع مصراع‌ها ذهن مخاطب را درگیر موسیقی و عاطفهٔ هر کلمه به صورت مجزّا و سپس کلّ مجموعه و جمله می‌سازد:

ما/ به این رابطه/ به عشق/ به همدیگر/ دستِ کم/ یک عکسِ مشترک/ بدهکاریم (۱۳۹۸: ۷۸)

ساختار مصراع‌ها و چینش واژگان در هر مصراع، شعر را موزون کرده است. چنانکه در بند زیر با وزن «فعل، فعولن، فاعلن و فع‌لن» به صورت مکرّر روبه‌رو هستیم:

بگو/ پُرش کن/ بگذار/ هیچ‌وقت/ جایت/ خالی/ نباشد (۱۳۹۷ ب: ۱۳۰)

۳. نتیجه‌گیری

افشین یداللهی ترکیب هنرمندانه‌ای از موسیقی، احساس، عاطفه و تخیّل شاعرانه را در اشعار سپید خود ترسیم کرده است. در مجموعهٔ اشعار سپید افشین یداللهی به ترتیب ترفندهای موسیقی‌ساز عبارت است از: هم‌حروفی ۵۸٪، تکرار ۵۳%، تناسب ۳۲٪، هم‌صدایی ۲۷٪، تضاد ۲۰٪، جناس ۱۳٪، تشبیه ۹٪، پارادوکس ٦٪، تلمیح ٦٪، تناسب و تضاد ٤٪، طرد و عکس ٤٪، حس‌آمیزی ۳٪، استعاره ۳٪ و کنایه ۳٪. ترفندهای هم‌حروفی، هم‌صدایی، تکرار و تناسب، محور موسیقی میانی مجموعهٔ اشعار سپید افشین یداللهی است. شیوهٔ نگارش در کنار عوامل موسیقایی مذکور سهمی مهم در طنین‌دار کردن شعر سپید و خلق فضای متناسب با عاطفهٔ این شاعر داشته که این شیوه دارای کارکردهای متفاوتی است. کارکردهای متفاوت موسیقی در این اشعار، بیانگر حال و هوای شاعر، مؤکّد کردن و انتقال معنا به ذهن مخاطب، تثبیت و تجسّم، برجستگی و عینی کردن فضا، تقابل، قطعیت، تداعی و دیداری کردن حالت‌های درونی و ایجاد موسیقی دیداری، موزون شدن شعر سپید و سادگی در انتقال معنا است.

منابع

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- آسمند جونقانی، علی (۱٤۰۲). «رقص اصوات موسیقی در واژگان شعر با کشش و کاهش صامت‌ها و مصوت‌ها»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، س ۲، شمارهٔ ۲ (پیاپی ٤)، صص ۱۱۵-۱۳۵.
- براهنی، رضا (۱۳٤٤). ***طلا در مس: در وصف شعر و شاعری***، تهران: چهره.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷٤). ***سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)***، تهران: زمستان.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸٦). ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***، چاپ دوم، تهران: ثالث.
- دشتی آهنگر، مصطفی (۱۳۸۸). «موسیقی شعر سپید فارسی»، ***نامهٔ پارسی***، س ۱٤، شمارهٔ ٤۸ و ٤۹، صص ۱۲۷ - ۱٤۹.
- رحمدل، غلامرضا و روشان، حسن (۱۳۸۸). «موسیقی دیداری در شعر شاملو»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان***، س ۸، شمارهٔ ۲۸، صص ۹۵-۱۰٦.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۵). «کارکرد جمال‌شناسانهٔ تقطیع سطرها در شعر سپید»، ***مجلهٔ علوم ادبی***، س ۱، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۹-۱۲۷.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). ***موسیقی شعر***، چاپ سیزدهم، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹٤). ***آشنایی با عروض و قافیه***، چاپ چهارم، تهران: میترا.
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)***، تهران: سمت.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۲). «ساخت‌شکنی بلاغی»، ***نقد ادبی***، سال ۱، شمارهٔ ۳، صص ۱۱۰-۱۳۵.
- فراز، علی‌اصغر و حسینی، علیرضا (۱٤۰۳). «موسیقی شنیداری شعر در غزل‌های کمال خجندی»، ***پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی***،

سال ۵، شمارهٔ ۱، صص ۶۳-۸۳.

- فلکی، محمود (۱۳۸۵). ***موسیقی در شعر سپید فارسی***، تهران: نشر دیگر.
- فیاض‌منش، پرند (۱۳۸٤). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، ***دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادب فارسی***، دورهٔ جدید، شمارهٔ ٤، صص ۱٦۳ -۱۸٦.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۹۰). ***بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی***، تهران: سمت.
- یداللهی، افشین (۱۳۹۷ الف). ***مشتری میکده‌ای بسته***، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۹۷ ب). ***روزشماریک عشق***، تهران: نگاه.
- _____ (۱۳۹۸). ***حرف‌هایی که من باید می‌گفتم و... تو باید می‌شنیدی***، تهران: نگاه.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تصاویر شعری در شعرشاعران ایلامی با تکیه بر اشعار فرهاد شاهمرادیان

سمیره همتی
استادیار، گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
s.hemmati22@pnu.ac.ir

چکیده

شعر و شاعری در جایگاه یکی از مشخصه‌های فرهنگی جوامع کهن، همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است. در این میان، اشعار شاهمرادیان به‌عنوان یکی از شاعران معاصر ایلامی، از اهمیت خاصی برخوردار است. شاهمرادیان با استفاده از زبان فارسی، آثار ارزشمندی خلق کرده است که در آن‌ها تصویرپردازی و استفاده از صور خیال به شکلی هنرمندانه به‌کار رفته است. تصاویر شعری در اشعار او وسیله‌ای برای بیان نمادین مفاهیم بومی و فرهنگی هستند و همچنین در ایجاد ارتباط عاطفی و هنری با خواننده نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند. شاهمرادیان در اشعار خود ارتباط عمیقی با طبیعت و عناصر خیال‌انگیز آن برقرار کرده است. این ارتباط به‌گونه‌ای است که نمی‌توان شعر او را جدای از طبیعت دانست. جلوه‌های طبیعت در اشعار او به شکلی زیبا و با استفاده از آرایه‌های بیانی مانند تشبیه، مجاز و استعاره ظهور یافته‌اند. بررسی تصویرپردازی در اشعار شاهمرادیان هدفی است که در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به آن پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: تصاویر شعری، شعر ایلامی، عناصر شعری، شاهمرادیان، ماهیت و کارکرد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۴ خرداد ۱ –
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

طبیعت و پدیده‌های رنگارنگ آن همواره از موضوعات مهم در ادب فارسی بوده‌اند و شاعران مختلف به آن توجه داشته‌اند. در این میان، شاعر معاصر ایلامی، شاهمرادیان، با بهره‌گیری از عناصر خیال مانند استعاره، تشبیه، کنایه و مجاز، توانسته‌است به زیبایی هر چه تمام‌تر از ظرفیت تصویرسازی با عناصر طبیعت در شعر خود استفاده کند. این ویژگی، شعر او را متمایز کرده و اهمیت پرداختن به این موضوع را دو چندان نموده است. اگرچه آثار متعددی درزمینهٔ صور خیال در زبان فارسی نگاشته شده است، اما تحقیق کامل و جداگانه‌ای در خصوص صور خیال در شعر شاعران ایلامی، به ویژه شاهمرادیان، انجام نشده‌است. این امر، بنده را بر آن داشت تا پایان‌نامه خود را با موضوع «ماهیت و کارکرد تصاویر شعری در شعر شاهمرادیان» به انجام رساند. شعر در نقش یکی از کهن‌ترین و غنی‌ترین اشکال بیان هنری، همواره نقش مهمی در انتقال مفاهیم عمیق فرهنگی، عاطفی و فلسفی ایفا کرده است. در میان شاعران معاصر، فرهاد شاهمرادیان به‌عنوان یکی از چهره‌های شاخص شعر ایلامی، با بهره‌گیری از عناصر طبیعت و صور خیال، توانسته است اشعاری خلق کند که تنها بیانگر هویت بومی و فرهنگی منطقه‌اش نیست، بلکه از نظر زیبایی‌شناسی و تصویرپردازی نیز قابل تأمل هستند. تصاویر شعری در اشعار شاهمرادیان، به مثابه وسیله‌ای برای بیان نمادین مفاهیم و ایجاد ارتباط عاطفی با خواننده،

جایگاه ویژه‌ای دارند.

۱ - ۱. بیان مسئله

تصویرپردازی شعری یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی‌شناختی در شعر است که به شاعر امکان می‌دهد تا مفاهیم انتزاعی را به شکلی ملموس و تأثیرگذار به مخاطب انتقال دهد. در اشعار فرهاد شاهمرادیان، تصاویر شعری با استفاده از عناصر طبیعت و صور خیال، به شکلی هنرمندانه خلق شده‌اند. این تصاویر نه تنها بیانگر مفاهیم بومی و فرهنگی هستند، بلکه در ایجاد ارتباط عاطفی و هنری با خواننده نیز نقش مهمی ایفا می‌کنند. بااین‌حال، علیرغم اهمیت اشعار شاهمرادیان و نقش تصاویر شعری در آثار او، تحقیقات جامع و نظام‌مندی در این زمینه انجام نشده است. این پژوهش در پی آن است تا با بررسی ماهیت و کارکرد تصاویر شعری در اشعار شاهمرادیان، به درک عمیق‌تری از شیوه‌های تصویرپردازی و تأثیر آن‌ها در انتقال مفاهیم و ایجاد ارتباط با مخاطب دست یابد. این بررسی تنها به شناخت بهتر شعر شاهمرادیان کمک نمی‌کند، بلکه می‌تواند به غنای مطالعات ادبی در حوزهٔ شعر معاصر ایلامی نیز بیفزاید.

تصاویر شعری

تشبیه: تشبیه در لغت به معنی «مانند کردن چیزی است به چیزی مشروط بر این‌که آن مانندگی مبتنی‌بر کذب یا حداقل دروغ‌نما باشد؛ یعنی با اغراق توام باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۳۳)

استعاره: استعاره واژه‌ای عربی است و مصدر باب استفعال از ثلاثی مزید می‌باشد در معنی امانت گرفتن، قرض گرفتن و عاریت خواستنِ واژه‌ای به‌جای واژه‌ای دیگر. (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱٤۱)؛ درواقع «استعاره نوعی از صنعت تشبیه می‌باشد. به تعبیر دیگر، استعاره زادهٔ تشبیه است؛ چراکه اگر تشبیه یا همانندی وجود نداشت، یقین، روی کارآمدن صنعت استعاره محال و ناممکن بود. درواقع، استعاره همان تشبیهی است که یکی از طرفین اصلی آن (مشبه و مشبهٌ‌به) محذوف باشد. در استعاره نیز، عنصر شباهت و همانندی مشهود است؛ چراکه بین کلمهٔ عاریت خواسته شده و کلمهٔ واقعی، شباهتی وجود دارد.» (رامش، ۱٤۰۲)؛ عبدالحسین ناشر نیز معتقد است استعاره، تشبیه مختصر و بلیغ‌تر از آن است. (ناشر، ۱۳۱۵: ۱٦۲)

مجاز: «مجاز در لغت به معنی پیمودن و گذشتن است و در اصطلاح، استعمال لفظ است در معنی غیر ما وضع له با وجود علاقه یا نشانه‌ای که ذهن مخاطب را از توجه به معنی حقیقی منصرف کرده و به سوی معنی هنری و مجازی راهنمایی کند؛ به‌عنوان نمونه وقتی می‌گوییم «دیگ جوشید» منظور آب دیگ است. بین آب و دیگ ارتباط و پیوند ظرف و مظروفی است که بدان پیوستگی، علاقه گفته می‌شود». (گلی، ۱۳۹۹: ۱۷۳)

کنایه: قدیمی‌ترین تعریفی که در باب کنایه در دست است، مربوط به کتاب ترجمان‌البلاغه می‌باشد که گفته است یکی از بلاغت‌ها، سخن گفتن به طریق کنایه است که شاعر بیتی به کنایه می‌گوید و شنوندهٔ آگاه به مقصود اصلی شاعر پی می‌برد (رادویانی، ۱۳٦۲: ۹۹). در کتاب جواهر البلاغه کنایه این‌گونه ذکر شده است که نوعی لفظ است و معنای اصلی آن مدنظر نیست و درحقیقت معنی دور آن توسط سخنور اراده می‌شود. البته می‌توان معنی اصلی آن را هم اراده کرد چراکه قرینهٔ بازدارنده از اراده معنای اصلی وجود ندارد. (هاشمی، ۱۳۹۲: ۲۳۷). از میان فنون دانش، کنایه چهارمین فن به حساب می‌آید و ارزشی که از لحاظ

زیبایی‌شناسی می‌توان بر آن قائل شد، این است که خواننده یا مخاطب را قدری به فکر و تأمل فرو می‌برد و پس از تلاش ذهنی به مقصود شاعر یا گوینده دست پیدا می‌کند. این پوشیده سخن گفتن در کنایه انجام می‌شود. (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۵۶)

فرهاد شاهمرادیان

در سال ۱۳۵۷ در ارکواز ملکشاهی متولد شد، تحصیلات مقدماتی و متوسطه را در زادگاهش گذراند. وی در سال ۱۳۷٦ فعالیت ادبی خود را در انجمن‌های حوزهٔ هنری، فرهنگ و ارشاد اسلامی و انجمن کردی «مانشت» وابسته به دانشگاه ایلام آغاز کرد. او دارای مدرک کارشناسی ارشد از دانشگاه شهید بهشتی تهران است. ورود شاهمرادیان به انجمن‌های شعر و آشنایی با شاعران استان در شکوفایی استعداد و طبع روان وی بسیار موثر واقع شد. شاهمرادیان ابتدا با عاشقانه هایش بر سر زبان‌ها افتاد، او عشق آتشین خود را به دلداده‌ای درونی به نام (پەریشا) تقدیم می‌کرد. ورود شاهمرادیان به انجمن‌های شعر و آشنایی با شاعران استان در شکوفایی استعداد و طبع روان وی بسیار مؤثر واقع شد.

شاهمرادیان در قالب‌های سنتی عموماً غزل و دو بیتی به دو زبان فارسی و کردی طبع‌آزمایی نموده است. رفته‌رفته مضامین اجتماعی نیز وارد اشعار وی شد. وی تاکنون موفق به چاپ دو جلد کتاب شده است که (کتاب اردیبهشت و ماه) شامل ٤٤ غزل به زبان فارسی و (کتاب نون دووس) شامل ٤٥ غزل به زبان کردی است؛ البته کتاب بی‌نظیر عاشورایی (زیتون و مرجان) به زبان کردی و مادری شاعر است و باید گفت که عنوان کتاب متناسب با محتوای کتاب است. علاوه بر آن مجموعه دوبیتی‌های کردی او که نزدیک به ۵۰۰ دوبیتی است و همچنین غزل‌های کردی تحت عنوان «که لهمهٔ دیاری» را آماده چاپ دارد. جوهر اصلی اشعارش، عشق متعادل و متعارف انسانی از نوع زمینی می‌باشد. از نظر او تمام ناکامی‌ها و بدبختی‌های بشر امروز به خاطر فاصله گرفتن از «عشق» است. به جز عشق که با بی‌پروایی صادقانه در اشعارش انعکاس یافته، طنز نیز به‌عنوان پیرنگی در اکثر موارد به‌عنوان چاشنی خودنمایی می‌کند. شاهمرادیان طنز را چون عنصری برای التیام دردها و مصائب اجتماعی به‌کار می‌گیرد. شاهمرادیان در حوزهٔ قالب‌های سنتی به‌ویژه غزل به نوآوری و ابتکار پرداخته است. دوزبانه بودن این شاعر خوش‌ذوق و توانا در سراسر شعرهایش نمودی بارز دارد. دایره وسیع واژگانی، واج‌آرایی و سجع‌پردازی، استفاده از اوزان شاد و تند و آهنگین و اغلب دوری، چاشنی طنز، طرح عشقی صادقانه و انسانی با مرجع مشخص و عینی و آنی که برخاسته از طبع زلال اوست، عمده‌ترین ویژگی‌های شعر شاهمرادیان را تشکیل می‌دهد. او در نخستین جشنواره ادبی کُردی استان ایلام در بخش شعر کلاسیک برگزیده شد و در دومین دوره جایزه ادبی «باشور» در سال ۹۹ این جایزه را به خود اختصاص داد. شاهمرادیان همچنین در بخش ویژه چهارمین سوگوارهٔ علمدار کربلا در سال ۹٦ انتخاب و تجلیل شد.

۲. تصاویر شعری در اشعار شاهمرادیان

دو چشم روشن تو آفتاب و بارانند چه آتشند و چه آبی که یار غارانند؟

تشبیه: همانند کردن چشم به آفتاب و یکبار دیگر به باران، هنگامی‌که اشک می‌ریزد.

تلمیح: یار غار اشاره دارد به ابوبکر که در زمان هجرت به مدینه در کنار پیامبر در غاری پنهان شدند.

مرا برای همیشه به آب و آتش زد پرنده‌ها به هوا، ماهیان به اقیانوس

استعاره: آب استعاره از اشک و آتش استعاره از درون سوزناک عاشق.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.aprmaragheh.ir

همان دو چشم سیاهی که داغدارانند و مردمان به همین چشم تو دچارانند

کنایه: مصرع کنایه از همهٔ موجودات است.

عزیز تو، من از دست رفته بود مگر که گیسوانت از این قصه سوگوارانند

تشخیص: جان‌بخشی به گیسوی یار / تلمیح: اشاره به رنگ مشکی که رنگ سوگواری است.

ببار گیسوی خود را به زخم شانهٔ من که صخره‌ها همه مدیون آبشارانند

تشبیه: تشبیه مرکب مصراع اول به مصراع دوم / تشخیص: جان‌بخشی به صخره‌ها بخاطر مدیون بودنشان به آبشار.

خدای را قدم آهسته نه نسیم خزان! هنوز لاله و سوسن چراغدارانند

تشخیص: جان‌بخشی به نسیم بدلیل قدم گذاشتن؛ و لاله و سوسن بخاطر چراغدار بودن.

صدای تیشهٔ فرهاد و نعرهٔ مجنون همیشه ای به بلندای روزگارانند

تلمیح: اشارهٔ به تیشه‌زنی فرهاد و داستان ناله و زاری مجنون.

خاک ساوه گر گرفته از بلوغ سینه‌ات باغ تو در شعلهٔ سرخ اناران دیدنی است

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۸)

تلمیح: اشاره به شهر ساوه دارد که به شهر انار معروف است.

چشم تو در یاد باشد تاکزاران دیدنی است با خیال گیسوانت آبشاران دیدنی است

تشبیه: تشبیه مضمر آبشاران به گیسوان معشوق.

در نگاه گریه پوشم چهره‌ات زیباتر است تک‌چراغ کوچهٔ ما زیر باران دیدنی است

تشبیه: تشبیه مرکب مصراع اول به مصراع دوم.

چون زنان پرسه زلفت دسته‌ای آشفته سر به هم آوردن این سوگواران دیدنی

استعاره: سوگواران استعاره از زلف معشوق است.

زلف عطرآگین خود را روی پیشانی بریز! شاخه‌چون بیرون زد ازبند حصاران

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۹)

چراغ و آینه‌ای نیست هر کجا سنگ است برای وسعت چشمان تو دلم تنگ است

دل تنگ بودن کنایه از اشتیاق برای کسی

که گفت؟ کفتر من! پر بگیری از بامم به هر کجا بروی آسمان همین رنگ است

کفتر استعاره از معشوق

نسیم آمدنت گر نبود می‌مردم صدای پای تو با نبض من هماهنگ است

کنایه از حس ششم

برای دل به تو دادن صداقتت کافیست چه حاجتی به دروغ و چه جای نیرنگ

دل دادن کنایه از علاقه‌مند شدن

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۱۱)

زلف بر باد بده تا که هوانی بخورد نه که خود باد و هوا رنگ و جلائی بخورد

تشخیص: جان‌بخشی به زلف بخاطر هواخوری.

یک شب آن زلف سیه دست مرا می‌بلعد بگذاریم که این مار عصانی بخورد

تلمیح: اشاره به داستان حضرت موسی (علیه‌السلام)

بوسه بفرست نه زنجیر که دیوانهٔ شهر رام و آرام شود چون که دوائی بخورد

استعاره: دیوانهٔ شهر استعاره از عاشق و دوا استعاره از بوسه است.

من درین گوشه تو آن گوشهٔ این خاک آه اگر این ورق فاصله تائی بخورد

کنایه: از دور بودن و فاصله و غربت و تنهایی است / استعاره: از امید به وصال و رسیدن است.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۱۳)

چاووش عشق هلهله در باد می‌زند امشب جنون در آینه‌ها داد می‌زند

کنایه: داد زدن جنون کنایه از نمایان شدن و شدت گرفتن آن است.

آمد به چشم روشنی غنچه‌های سرخ سبزی که خنده‌های سحرزاد می‌زند

تشخیص: در هر دو مصراع نمایان است.

جان از عزا درآمد و بشکن زده دلم گنجشک صبح چهچههٔ شاد می‌زند

کنایه: بشکن زدن کنایه از اظهار شادی نمودن است.

وقتی به چشمهام قدم رنجه می‌کند آتش به این قریهٔ آباد می‌کند

کنایه: قدم رنجه کردن کنایه از آمدن است.

با شوق خواندنی است در اردیبهشت تو خونی که طبل در دل مرداد می‌زند

تشخیص: انسان‌نگاری خون بخاطر طبل زدن.

هر سال و روز برگ و بهاریست تازه‌تر این گل که تیشه بر سر فرهاد می‌زند

تلمیح: اشاره به داستان تیشه‌زنی فرهاد، شیفتهٔ شیرین / تشخیص: جان‌بخشی به گل.

ای روزگار! دست خسیس تو سال‌هاست خاموشی اجاق مرا باد می‌زند

تشخیص: جان‌بخشی به روزگار / کنایه: خاموشی اجاق کنایه از تیره‌روزگار بودن است.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۱۵)

به روی چشم شب آرام، تور خواب افتاد و جام ماه ز دستش به حوض آب افتاد

تشبیه: جامِ ماه اضافهٔ تشبیه است. (تشبیه حسی به حسی)

به دست طفل بلا آسمان بازیگوش به روی مشق شبش خط یک شهاب افتاد

تشبیه: طفل بلا اضافهٔ تشبیهی است. / تشخیص: بازیگوشی آسمان.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

به مژه‌های من این جاشوان پیر بگو دوباره کشتی چشمان من به آب افتاد

تشبیه: کشتی چشم اضافهٔ تشبیهی است. / کنایه: چشم به آب افتادن کنایه از گریه کردن است.

تو ای پری‌وش مرجان سرشت رویائی دوباره موج خیالت به چپ و تاب افتاد

تشبیه: همانندی معشوق به پری و خیال به موج (بلیغ اضافی)

دو چشم وسوسه‌خیزت دو خوشهٔ انگورند و زآن دو خوشه دو صد شعله در شراب

تشبیه: تشبیه چشم به خوشهٔ انگور (تشبیه حسی به حسی)

و گیسوان رهایت چو بادبان افراشت هزار باد موافق در التهاب افتاد

تشبیه: همانند ساختن گیسوان به بادبان کشتی (تشبیه حسی به حسی)

شما و شبنم حسنی که با نسیم جنون به صبح عاشقی من در آفتاب افتاد

تشبیه: نسیم جنون اضافهٔ تشبیهی است. (تشبیه حسی به عقلی)

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۱۹)

باز آتش تغزل در شعر تر گرفته شعری که از لب تو رنگ سحر گرفته

کنایه: شعر تر کنایه از شعر پرمعناست و گرفتن، کنایه از تأثیر کردن است.

شعری‌که‌ماه‌می‌خواند ماهی که خواب خوابی که رنگ می‌باخت، رنگی که پر

تشخیص: شعر خواندن ماه / کنایه: رنگ باختن کنایه از ترسیدن.

پائی رفیق تاول، دستی شریک خواهش آه از درخت عشقی کاینگونه بر گرفته

تشبیه: درخت عشق، تشبیه بلیغ اضافی است.

با تلخی زبانت میلی به ماندنم نیست شیرینی دهانت ره بر سفر گرفته

مجاز: زبان در مصراع اول و دهان در مصراع دوم مجاز از سخن هستند به علاقهٔ آلیت.

حس‌آمیزی: تلخی زبان و شیرینی دهان (ترکیب حس چشایی با حس شنوایی)

جان‌بخشی تو ای یار ارزانی خودت باد دستی عطا نموده دستی دگر گرفته

کنایه: ارزانی کنایه از سزاوار و لایق بودن.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۱۹)

کجا رخت سفر بستی که باز از گریه ببین! پشت سرت با کاسهٔ چشم آب

پشت سر آب ریختن استعاره از میل به بازگشتن / کاسه چشم: تشبیه اضافی

هوای سرد و سنگینی به روی لحظه ها پس از تو خانه‌ام ابری پس از تو باغ پائیزم

تشبیه خود به پاییز

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۲۱)

تا به کی بی‌خواب و تنها گریه در بستر این شب دلمرده را بی‌خنده‌ات چون

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تشخیص: شب دلمرده / کنایه: سر کردن کنایه از گذراندن.

ترس و تاریکی مرا از پای درمی‌آورد باید از الماس چشمانت نگاهی پر کنم

کنایه: از پای درآوردن کنایه از ضعیف ساختن. / تشبیه: الماس چشم اضافهٔ تشبیه است.

رخت بندد از وجودم بیم موج و گردباد گیسو حبل المتینت را اگر لنگر کنم

کنایه: رخت بربستن کنایه از رفتن و گذشتن است. / تشبیه: همانند ساختن گیسوان معشوق به حبل المتین.

می‌روم با عشق و مژگانت به جنگ تا تنش را نیزه‌زار شعله و خنجر کنم

تشخیص: جان‌بخشی به سرنوشت و جنگیدن با آن.

با گل رویت که رنگی دارد از بردالسلام جامهٔ اردیبهشتی بر تن آذر کنم

تشبیه: روی به گل / تشخیص: تن ماه آذر

خضر را بینی که پیشم مردهٔ صد از شراب بوسه‌هایت گر دهانی تر کنم

تلمیح: اشاره به حضرت خضر (ع) / تشبیه: بوسه به شراب

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۲۵)

هرچه تسلیم می‌شوی آسمان حقه‌بازتر هرچه نا شکر شوی دوست مهمان‌نوازتر

تشخیص: در حقه‌بازی آسمان

گر بسازی به جور او، او بسوزاندت فزون گر بسوزانی‌اش به قمر زندگی هم بسازتر

کنایه: ساختن کنایه از تحمل کردن است.

درپی‌اش رفتم وگریخت چون من سایه‌وار آمد از پی‌ام خوش‌تک و ترکتازتر

تشبیه: سایه‌وار / کنایه: خوش‌تک و ترکتاز هردو کنایه از شتابان بودن هستند.

پلک درهای خفته را رو به آفاق باز کن چشم دل‌های خفته را سوی آفاق بازتر

تشخیص: پلک در، چشم دل

پر کبک و کبوتر و نعل بیگانه بر دراست عشق می‌ماند و من و دستی از پا درازتر

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۲۹)

کنایه: دست از پا درازتر

روی پنجهٔ ایل دور دست عنکبوت رنج تار زخم بست

استعاره از رنج و زحمت ناشی از کار

بافه را سرخ می‌کند روی رنگ نان و خون جنگ داس و

استعاره از نان حلال درآوردن

رنگ ناخن از خون گونه‌هاست داغ صد شهید با قبیله هست

داغ کنایه از غصهٔ زیاد

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

کم گرفته‌اند اسب و اصل را ذهنهای کند، چشمهای پست

کنایه از اصالت داشتن

دست دوستی گرم و آشناست گر دلی گرفت گر پلی شکست

حس آمیزی: دوستی گرم (آمیختن حس لامسه با امری انتزاعی)

ما خدایمان پای سروهاست سبزه، جانماز، قبله مان، گل است

تناسب: جانماز و قبله

سبزه روی ایل بوی پونه داد سینه سرخ دل مست مست مست

مراعات نظیر: سرو و سبزه و گل / آرایه تکرار

سینهٔ کژال موج آرزوست سرخ سرخ سرخ پا گرفته است

آرایهٔ تکرار

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۳۱-۳۲)

رنگش چو آفتاب زمستان پریده است روی گلی که در چمن سبز خال هست

کنایه: رنگ پریدن

زنبیل چشمهام پر از شعر تازه است تا خواهرم گرسنه مخوابد خیال هست

تشبیه: چشم به زنبیل

با دست و رقص گلونی دختران ایل یعنی برای اشک تو هم دستمال هست

تلمیح: اشاره به رقص گلونی

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۳۳)

کژال دختر برنو به دوش ایل این است ببین تبسم چشمش چقدر غمگین است

تناقض: تبسم چشم کسی غمگین بودن

نشسته است به تعبیر خواب هر شب او همین شقایق زخمی که پای پرچین است

تشخیص: شقایق زخمی

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۳۵)

باز نی لبک می‌گفت رازهای پنهان را راز شیون باد و شروه‌های چوپان را

تشخیص: راز گفتن نی لبک

گربادها بیخود پرسه می‌زنند اینجا بشکند گلوی ماه پنجه‌هاتی توفان را

تشخیص: پرسه زدن گرباد، گلو داشتن ماه، پنجه داشتن توفان

گیسوان رها بر دوش مثل بافهٔ گندم می‌رود که برگیرد مشک عشق و ایمان را

تشبیه: گیسوان به بافهٔ گندم

دانشگاه بین المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

هم به خنده پایان باش اشک تلخ شعرم را هم به بوسه درمان باش زخم شعر دوران را

حس‌آمیزی: اشک تلخ

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۳۷)

دریا! در این سکوت چه رازی نهفته باد تو در تدارک توفان تازه‌ایست

تشخیص: پرسش از دریا

برف سیاه و دیدم و باران سرخ هم ای باد شوم! ای چه زمستان تازه‌ایست

تشخیص: پرسش از باد

امشب گرسنگان جهان سیر می‌شوند امشب که ماه در نظر نان تازه‌ایست

تشبیه: ماه به نان

هر سر که کاشتند سری سبز می‌شود آری زمین هرآینه گلدان تازه‌ایست

تشبیه: زمین به گلدان

ماتم نگیر شیخ! که جاریست حکمتان بر نیزهٔ زبان تو قرآن تازه‌ایست

تشبیه: زبان به نیزه

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ٤١)

دروغ بود و فریب آنکه همعنانم بود شریک راهزن و یار کاروانم بود

کنایه: همعنان کنایه از دوست؛ راهزن کنایه از دزد.

به چشم خون زدهٔ گرگ هار می‌مانست اگر ستارهٔ سرخ در آسمانم بود

تشبیه: ستارهٔ سرخ به چشم خون‌زدهٔ گرگ هار

به قصد کشتنم آن نان خور نمک نشناس که... دست او به سم آلوده مهمانم بود

کنایه: نمک نشناس کنایه از قدرنانشناس

هزار بار من از جام شوکران خوردم بدین خیال که شکر در استکانم بود

تلمیح: اشاره به جام شوکران که سقراط سرکشید.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ٤٣)

با چشم‌های تو شب شیطان با دست تو طلسم خدایان شکستنی‌ست

تلمیح: به داستان حضرت ابراهیم

از شرک ایروان تو توحید خون به دل با کفر گیسوان تو ایمان شکستنی‌ست

تشخیص: توحید خون به دل

ای عشق! ما به نام تو همدل نمی‌شویم ورنه همیشه میله ی زندان شکستنی‌ست

تشخیص در عشق

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

اینجا محال هم سر تسلیم می‌نهد با کوبه‌های مشت تو سندان

آرایهٔ اغراق: اینجا محال هم سر تسلیم می نهد / آرایه تشخیص: سر تسلیم

کاشتند در جنگ شعله نیزه‌هائی تیز خیزران خون‌رنگ و آفتاب آتش‌بیز

تشبیه: شعله به جنگل

بوم بوم می‌موید باممان ز ویرانی بید بید می‌لرزد بیشته از دم پائیز

تشخیص: مو‌یدن بام خانه

فکر مردمان را خورد مار تازهٔ ضحاک جای مردمان را سوخت خشم تازهٔ چنگیز

تلمیح: اشاره به ماردوشی ضحاک و قتل عام چنگیز

باد صد گل شیرین چیده از گل فرهاد تا بریزد این شاباش باز بر سر پرویز

تلمیح: اشاره به دلدادگی شیرین و فرهاد و خسروپرویز

عقل کو؟ که برجوشد ماهتابی از نخشب عشق کو؟ که برجوشد آفتابی از تبریز

تلمیح: اشاره به شمس تبریزی

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ٤٧)

شبی در کوچهٔ زلفم شبی بر جادهٔ ابرو به امیدی که برگردم به گندم‌زار بی‌پایان

زلف و ابرو به کوچه و جاده تشبیه شده‌اند. این تشبیه‌ها به نشان دادن مسیرهای پر پیچ و خم زندگی و عشق اشاره دارند. / گندم‌زار مجاز از زندگی‌ای پر از نعمت و فراوانی است.

بآن شکر و بآن شادی بآن باغی که فارغ سر از پروای هر بادی دل از آزار بی پایان

باغ مجاز از مکانی آرام و زیباست که فارغ از هر نگرانی و اضطراب است.

تشخیص: به باغ ویژگی انسانی داده شده که از هر بادی بی‌پروا و بی‌تأثیر است.

همه‌عشقست‌ودل‌بردن‌همه‌مرگست‌وگل‌چ ندارد چاره‌ای آدم از این بازار بی‌پایان

بازار بی‌پایان استعاره از دنیای پر از چالش و انتخاب‌های گوناگون است که انسان در آن گرفتار است.

سر هرخواب و خاموشی بکن از تن سکوت قرن را بشکن بشعر این جار

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ٤٩-٥٠)

کنایه از مبارزه با خاموشی و بی‌تحرکی در طول زمان است.

تشخیص: به سکوت ویژگی انسانی داده شده است و قابل شکستن تصور شده است؛ و همینطور به قرن که می‌تواند سکوت کند.

اینجا نسیم صبح به شب بو نمی‌زند شب هم گل ستاره به گیسو نمی‌زند

کنایه از عدم وجود شادابی، طراوت و امید در محیطی است که شاعر در آن زندگی می‌کند. / تشخیص: به نسیم ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند چیزی را بزند یا لمس کند / کنایه از نبود زیبایی و روشنایی در شب‌های این محیط است.

دیوارهای فاصله تا قد کشیده‌اند کس پیش روی پنجره زانو نمی‌زند

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

کنایه از فقدان محبت، عشق و نیایش است. در اینجا زانو زدن می‌تواند کنایه از دعا، تسلیم یا ابراز عشق باشد که در این محیط ناپدید شده است.

ارواح شهر ماست و اشباح خانه مان اینجا «چراغ رابطه» سوسو نمی‌زند

کنایه از سردی روابط انسانی و قطع شدن ارتباطات عاطفی میان مردم است.

دستی بیار کاین‌همه ابر سیاه را این ماه خسته یک تنه جارو نمی‌زند

ابر سیاه مجاز از مشکلات و سختی‌هایی است که محیط و زندگی را تاریک و دشوار کرده است.

تشخیص: ماه به موجودی خسته و انسانی تشبیه شده که توانایی جارو زدن (پاک کردن) تاریکی‌ها را ندارد. باد نفس بریده که هوهو نمی‌زند / نفس بریده کنایه از ناتوانی و ضعف است. / تشخیص است. به باد ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند نفس بکشد یا نفسش بریده شود.

چیزی شبیه چشم تو اینجا کم آمده است اینجا که روز با شب ما مو نمی‌زند

در اینجا چشم مخاطب به چیزی نایاب و ارزشمند تشبیه شده است.

دراینجا روز و شب به قدری به هم شبیه و تاریک هستند که تفاوتی میان آن‌ها دیده نمی‌شود. این نوع تشبیه، به نزدیکی و همسانی اشاره دارد.

ای چلچراغ دور! که در کهکشان ما خورشید هم به چشم تو پهلو نمی‌زند

چلچراغ دور استعاره از امید و نوری است که دور از دسترس است.

کهکشان ما مجاز از جهان یا دنیای شاعر است که در آن زندگی می‌کند.

کنایه از آن است که حتی خورشید هم به زیبایی و درخشندگی چشم مخاطب نمی‌رسد.

به خورشید ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند با چیزی یا کسی پهلو بزند یا رقابت کند.

تا کی به تیغ صاعقه یک سو نمی‌زند؟ آنجا که شیر دست به آهو نمی‌زند

کنایه از این است که نگاه یا تأثیر چشم مخاطب به قدری قوی است که می‌تواند شب‌های طولانی و تاریک را کنار بزند.

که به چشم قدرتی داده شده که بتواند پرده‌های شب را کنار بزند.

به شیر و آهو ویژگی انسانی داده شده که می‌توانند در صلح زندگی کنند.

سال بی‌شب و کینه مهر و ماه جاری بود بین سنگ و آئینه حسن همجواری بود

سال بی شب و کینه کنایه از سالی پر از صلح و آرامش است، بدون تاریکی (شب) و دشمنی (کینه)

باد بود و آتش بود باغ را نمی‌سوزاند آنچه در درخت افتاد شعلهٔ قناری بود

باد بود و آتش بود باغ را نمی‌سوزاند که در آن باد و آتش به‌عنوان موجوداتی که توانایی انجام یا انجام ندادن عملی دارند، به نمایش درآمده‌اند.

خاک و خانه ها آباد فصل گندم و لبخند آب و آینه روشن فصل بی غباری بود

فصل گندم و لبخند کنایه از زمانی پر از نعمت و شادی است که در آن زندگی با رفاه و خوشی همراه بوده است

فصل بی غباری کنایه از زمانی روشن و پاک است، بدون هیچ ناپاکی یا مشکلی که فضا را کدر کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

عاشقی هنر بود و عشق ارج و قربی داشت پیش هر که بود این دل مثل یادگاری بود

دل به یادگاری تشبیه شده است. این تشبیه نشان‌دهندهٔ ارزشمندی و حفظ دل به‌عنوان چیزی ماندگار و مهم است.

هر چراغ چشمک‌زن هرچه باغ بارآور آسمان زلال‌اندیش سرزمین بهاری بود

تشخیص: به آسمان ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند به وضوح و روشنی بیندیشد.

هیچکس نمی‌دانست سر نوشت ابری را اینکه سهم ما می‌شد هر چه آه و زاری بود

هیچ کس نمی‌دانست سرنوشت ابری را کنایه از ناپایداری و عدم قطعیت آینده است. این کنایه به وضعیت ناشناخته و پر از ناپایداری اشاره دارد.

تاک بکر جان می داد زیر چکمهٔ توفان شهر روسپی اما گرم میگساری بود

که به تاک ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند جان بدهد.

کنایه از فساد اخلاقی و اجتماعی در شهری است که مردم به عیاشی و سرگرمی‌های ناپسند مشغول‌اند.

مرد شروه خوان میراند غافل از شب و صبح ساکت و خونین زیر چرخ گاری بود

صبح ساکت. صبح به‌عنوان موجودی توصیف شده که می‌تواند ساکت باشد.

گوردیگر اینجا نیست جز دل سنگ و هر کجا که می‌مردیم ملک شهریاری بود

کنایه از محیط بی‌رحم و بی‌احساسی است که در آن انسانیت و محبت از بین رفته و تنها قساوت و مرگ حکمفرماست.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۵۳-۵٤)

همه سیل است جویبار مگو همه دود است سایه سار مگو

کنایه از این است که همه چیز نابودگر و غیرقابل کنترل شده است؛ جویبار (که معمولاً کوچک و آرام است) تبدیل به سیل ویرانگر شده است.

کنایه از این است که همه چیز مبهم و تاریک شده است و دیگر سایه‌سار (که معمولاً محل آرامش است) وجود ندارد.

طبل تو خالی ابر بی‌باران رعد را خطبهٔ بهار مگو

طبل تو خالی ابر بی‌باران که طبل توخالی به ابر بی‌باران تشبیه شده است. وجه این تشبیه نشان‌دهندهٔ چیزی است که در ظاهر پرصدا و مؤثر است اما در واقعیت بی‌محتوا و بی‌اثر است.

کنایه از این است که صدای رعد را به‌عنوان بشارت‌دهنده بهار نپندار؛ زیرا این رعد هیچ نویدی به همراه ندارد.

به رعد ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند خطبه یا سخنی بشارت‌دهنده باشد.

کوچه باریک و خانه تاریک است یا ببر، در ببند، یار مگو

کنایه از وضعیت تنگ و تاریک زندگی است که در آن حتی یار نیز نمی‌تواند کمکی کند.

چشم‌ها جمله گرد باد شدند شمع جز بر سر مزار مگو

گردباد مجاز از آشفتگی و خشم است.

جمع جز در شب هراس مخواه

کنایه از این است که روشنایی و امید در زندگی وجود ندارد و تنها در مرگ و پایان زندگی به شمع نیاز است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۳۹۹ دانشگاه خوارزمی ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

شمع مجاز از روشنایی، امید یا راهنمایی است که معمولاً در مراسم مرگ به‌کار می‌رود

پل شکسته ست از عبور ملاف　　دل گرفته است از قرار مگو

کنایه از این است که دل ناامید و افسرده است و هیچ امیدی به آرامش و ثبات وجود ندارد.

شش جهت سنگ و شش جهت　　نقشه را تا کن از فرار مگو

کنایه از بی‌فایده بودن نقشه‌کشی و برنامه‌ریزی برای فرار یا تغییر وضعیت است؛ چراکه همهٔ راه‌ها بسته است.

زخم چرکین زمین را چاره　　سوزنی نیست ذوالفقار مگو

به زمین ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند زخمی داشته باشد که نیاز به درمان دارد.

ذوالفقار مجاز از شمشیر عدالت است که به معنای حل مشکل به شکل قاطعانه و عادلانه می‌باشد.

لاک پشتی هزار بار رسید　　بی‌خود از اسب و از سوار مگو

استعاره از فرد یا موجودی است که علی‌رغم کندی و سختی‌ها به مقصد رسیده است؛ اما بدون نیاز به تندی و عجله.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۵۵-۵۶)

نه گل گذاشت نه بلبل، هجوم تیر و تبر　　جهان چه تلخ نشسته‌ست بی‌سماع و

تشخیص: نشستن جهان / حس‌آمیزی: تلخ نشستن

صدای دهکده‌مان را برید زوزهٔ باد　　قبای مزرعه‌مان را درد پوزهٔ دود

تشخیص: صدای دهکده، قبای مزرعه

فدای بستر و سفره‌ست هر پسین و پگاه　　غلام آز و هراس است هر قیام و قعود

تشخیص: غلام بودن قیام و قعود

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۵۷)

به طبل وعد بکوبید ای ابرها در باد　　دلم گرفته از این سال و ماه بی فریاد

کنایه: دل گرفتن

از این به بعد به خورشید دل نباید بست　　که طشت نقره اش از بام آسمان افتاد

کنایه: از بی آبرویی و رسوا شدن

کلنگ فاجعه این‌بار هم فرود آمد　　ولیک بر سر شیرین نه بر سر فرهاد

تلمیح: اشاره به داستان فرهاد و شیرین

کسی از این‌همه سرما و ترس و تاریکی　　پناه برد به کبریت هر چه بادا باد

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۵۹)

استعاره: از ناچار شدن / تناسب: ترس و تاریکی

سرزمینم بی‌آفتاب شده　　آسمان بر سرش خراب شده

کنایه از مشکلات و غم واندوه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

برگی از خون و برگی از آتش خاک من اینچنین کتاب شده

– استعاره از روزهای جنگ

دخترانش اگر نه زنده به گور زنده زنده ولی کباب شده

– کنایه از خون دل خوردن

چشم تا کار می‌کند دوزخ دیدن دوست هم عذاب شده

اشاره به بی‌مهری دوستان

سینهٔ دشت بی‌کبوتر ماند شانهٔ کوه بی‌عقاب شده

– استعاره از میدان را خالی کردن

ماه من! جرم عشق سنگین است هالهٔ تو اگر طناب شده

استعاره: ماه

زندگی توی کلبه‌ها کهنه مرگ در برج عاج باب شده

– کنایه از شرایط سخت و دشوار زندگی

به خیالی که رقص دریاهاست ننشه از رعشهٔ سراب شده

تشخیص: رقص دریاها

بالمان را شبانه باز کنیم پر بگیریم از این خراب شده

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۶۲-۶۱)

– استعاره از بی‌صدا رفتن

به شهر شب رسید از روزهائی رنگ و رو عروس روزگاران در قبائی رنگ و رو رفته

– تشبیه: شهر شب، عروس روزگار

پس از بانوی باران‌ها چه بی‌اردیبهشت زمین مثل گلیم نخ نمائی رنگ و رو رفته

– تشبیه: زمین به گلیم نخ‌نما

چراغش دلشکسته، کوزه پرباد، آینه چه تلخی‌ها که دیدم درسرائی رنگ و

– حس‌آمیزی: دیدن تلخی‌ها (آمیختن حس چشایی با بینایی)

که من چاووش زرتشتم که با کبریت بریزم طرح آتش در فضائی رنگ و رو رفته

تلمیح: اشاره به حضرت زرتشت

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۶۳)

لاشه‌ای چنین مسموم بیشه‌ای چنان بیمار سیر کرده این کرکس پیر کرده آن گفتار

– تشخیص: در بیماری بیشه و مسمومی لاشه.

کوه کوه می بالند کرکسان شولا پوش دشت دشت میلولند گله های چوپان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- تشخیص: بالیدن کرکس

باز راه بی‌برگشت سر به سنگ خوردن باز اینکه پشت سر آتش اینکه پیش رو دیوار

کنایه: سر به سنگ خوردن

گرم گریه کردن بود بر نگاه سرد ما عصمتی که می پژمرد آن اصالت بردار

- حس‌آمیزی: نگاه سرد

کودکان رنگارنگ، کودکان بی‌رنگی با شباهتی اندک با تفاوتی بسیار

- حس‌آمیزی: مصراع اول

هر چه خواهی آماده شام تا سحر مهمان آب خشک و نان خالی، صبح تا سر شب

تضاد

خواهران بی‌دایه پا برهنه خاک آلود دختران همسایه سر برهنه در گلزار

- کنایه: پابرهنه کنایه فقر و نداری؛ سربرهنه کنایه از دولتمندی.

مرد دشنه در پهلو! مرد نیزه در سینه! ماه نو فرو خفته در کمرکش کهسار

- کنایه: مرد دشنه کنایه از مرد جنگی است.

تیغ آذرخشت باد گرز گردبادت نیز ای بهار پوسیده! ای سحاب بی‌رگبار!

- تشخیص: تیغ آذرخش باد، گرز گردباد.

باد سرد و خاموشی زردی و فراموشی شانه‌های من عمریست مانده زیر این آوار

- کنایه: مصراع دوم کنایه از در تنگنا بودن.

کور سوی فانوسم در میان گورستان چشمم ازسخن لبریز «دستم از تهی

- تشبیه: به کورسوی فانوس. / - حس‌آمیزی: چشم از سخن لبریز بودن.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ٦٥)

خاکم جواهر است و طلا یاران گنجیست زیر چنبره ماران

- تشبیه: خاک به جواهر و طلا به یاران

دیریست چاه قسمت کفترهاست دیریست بیشه مانده به کفتاران

- کنایه: بیشه به کفتار ماندن کنایه از واژگونی روزگار است.

اینجا نسیم پیک نوازش نیست دامن زده به آتش نیزاران

- کنایه: دامن زدن کنایه از شعله‌ور کردن است.

زیر سؤال برد بهاران را گنجشک مرده در قفس باران

- تشخیص: زیر سؤال بردن گنجشک مرده.

تیشه نهاده، تیشهٔ خون‌آلود پائیز در سماع سپیداران

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

– تشخیص: تیشه نهادن پائیز.

با رعد خشک مژدهٔ باران نیست خوناب داشت سرفهٔ بیماران

– تشخیص: خوناب داشتن رعد

که معنی جدید کتاب این است پیغمبری در آتش تاتاران

استعاره: مصراع دوم استعاره از حضرت ابراهیم (ع) است.

ما را چه بیم موج و غم گرداب؟ بیرون از ورطه‌اند سبکباران

کنایه: سبکبار

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ٦٧)

حنجرهٔ سادگی سنگ شد و تار ماند سوسن آزادگی در قفس خار ماند

کنایه از این است که سادگی و صداقت دیگر جایی در جامعه ندارد و به‌گونه‌ای خفه شده است.

کنایه از این است که آزادی در بند و اسارت گرفتار شده و دیگر نمی‌تواند شکوفا شود.

سوسن استعاره از اسارت آزادی و زیبایی در میان موانع و مشکلات است.

بخت جوان خواب رفت دیو به محراب آینه و آب رفت آتش و دیوار ماند

کنایه از این است که شانس و امید جوانی از بین رفته و به خواب رفته است.

آینه و آب مجاز از شفافیت و وضوح است.

باد سرت برد، برد خاک تنت خورد، خورد آهو تاتار مرد غارت تاتار ماند

به باد و خاک ویژگی انسانی داده شده که می‌توانند بر سر ببرند و تن را بخورند.

پنجره رو دست خورد باغ به تاراج رفت کوچه به بن بست خورد خانه در آوار ماند

کنایه از این است که امید و راه‌های باز (که نماد پنجره است) دچار فریب یا شکست شده‌اند.

خرمن خاکستر و سهرهٔ باران زده قهقههٔ تندر و سیلی رگبار ماند

استعاره از تلاش‌های نابود شده و روحیهٔ غمگین و پژمرده است.

باده چو انداختیم کوزه پر از باد شد پوست چو انداختیم حلقه پر از مار ماند

کنایه از این است که پس از مصرف و استفاده از فرصتی (باده)، چیزی بی‌ارزش و پوچ (باد) نصیبمان شده است.

کنایه از این است که پس از رهایی از چیزی ظاهراً ناخوشایند (پوست)، با خطری بزرگ‌تر (مار) روبه‌رو شده‌ایم.

مار مجاز از خطری بزرگ و پنهان است.

دورهٔ هستان گذشت نوبت مستان گذشت رستم دستان گذشت رستم دستار ماند

کنایه از این است که قهرمانان و پهلوانان واقعی رفته‌اند و تنها افراد با ظاهری مذهبی اما بدون قدرت و شجاعت باقی مانده‌اند.

جان و دل آتش گرفت عشق چو کبریت شاه به بادش گرفت شیخ در انکار ماند

استعاره از نابودی و انکار ارزش‌ها و حقیقت توسط قدرتمندان است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

دارشد و تیشه‌سوخت عاشقی ازریشه بیشهٔ اندیشه سوخت پردهٔ پندار ماند

تیشه مجاز از ابزار نابودی است که در اینجا به شکل نمادین سوخته است.

پردهٔ پندار مجاز از توهمات و باورهای نادرست است.

هر قلمی کاشتیم چوبهٔ اعدام شد هر قدی افراشتیم خم شد و بردار ماند

کنایه از این است که هر گونه تلاش برای بیان یا نوشتن، به سرکوب و مجازات منجر شده است.

چوبهٔ اعدام مجاز از سرکوب و مجازات است.

کنایه از این است که هر تلاش برای ایستادگی و استقلال به شکست و اعدام منتهی شده است.

قصهٔ ما سر رسید کهتر و مهتر رسید چاه به کفتر رسید بیشه به کفتار ماند

کنایه از این است که شرایط به نحوی معکوس و منفی تغییر کرده؛ چاه (نماد پناهگاه) به کفتر (نماد صلح) و بیشه (نماد طبیعت) به کفتار (نماد مرگ و ویرانی) سپرده شده است.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ٦۹-۷۰)

خود کتاب و نفس و مار و تبر پرده شدند تا به راه آوری‌ام رند خرابی برسان

کتاب مجاز از دانش یا هدایت است. مار نیز مجاز از خطر یا فریب است.

استعاره از فردی آزاداندیش و بی‌پروا است که ممکن است شاعر را به حقیقت هدایت کند.

ای سروشان‌خموشان‌که دوچشم اهرمن بر سر راه است شهابی برسان

کنایه از موانع و نیروهای شیطانی است که در مسیر شاعر قرار دارند.

کنایه از نیاز مبرم به زندگی و قوت روحی و جسمی است.

شیشهٔ روشن آفاق و دو صد لکه کلاغ سطل بارانی و اسفنج سحابی برسان

تشبیه ضمنی دارد، جایی که آسمان به شیشه‌ای شفاف تشبیه شده که با لکه‌های سیاه کلاغ‌ها (شاید استعاره‌ای از تیرگی‌ها و مشکلات) لکه‌دار شده است.

سینه از ابر بینبار و گلو از آتش رعد شو! بر فلک خفته خطابی برسان

کنایه از این است که صدای بلند و قوی اعتراض را به آسمان‌ها برسان.

به فلک ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند خفته باشد و به رعد دستور داده شده که آن را بیدار کند.

کوه سرگیجه گرفته است و زمین بوی عفن پیر این کرکس انبوه و عقابی برسان

به کوه ویژگی انسانی داده شده که می‌تواند سرگیجه بگیرد.

کنایه از نیاز به قدرت و عدالت در برابر ستم و فساد است.

بر سر خاک خدا سایهٔ دقیانوس است کم نگیر از سگمان غاری و خوابی برسان

کنایه از درخواست حداقل امنیت و آرامش است.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۷۱)

قاب خورشیدست و دریا سبز و بی‌غش مست جامش جان من بی باده سرخوش

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تشبیه: چشم به قاب خورشید و دریای سبز / کنایه: سرخوش کنایه از مست.

راز این الهام موزون در من سرگشته است اینکه باغی دارد از زیتون و آتش چشم تو

– کنایه: سرگشته کنایه از حیران.

بی‌نگاهت رو به مرداب و سیاهی می‌روم برکهٔ شب چشم من، ماه پریوش چشم تو

– تشبیه: چشم به برکهٔ شب؛ چشم به ماه

گرچه آئینه ولی از انتشار رنگ‌ها مینیاتوریست بر رویت منقش چشم تو

– تشبیه: چشم به مینیاتور

اینسو آنسو می‌رود بالا و پائین می‌شود دل چو تخته پاره، دریای مشوش چشم تو

– تشبیه: دل به تخته پاره؛ چشم به دریای مشوش

رفته دود کینه سودابه در چشم خودش نسبتی دیرینه دارد با سیاوش چشم تو

تلمیح: اشاره به داستان سیاوش و سودابه.

عاشقانت حلقه حلقه، کشتگانت صف به تیر مژگان و کمان ابروی و آرش: چشم تو

تشبیه: مژگان به تیر؛ ابرو به کمان / تلمیح: اشاره به آرش کمانگیر.

(شاهمرادیان، ۱۳۸۲: ۷۳)

۳. نتیجه‌گیری

فرهاد شاهمرادیان، شاعری از ایلام است که آثارش به‌ویژه در قالب غزل و دوبیتی‌های کردی شهرت دارد. اشعار او اغلب حول مضامین عشق، مشکلات اجتماعی و طنز می‌چرخد و او یکی از چهره‌های برجسته در انجمن‌های شعر ایلام محسوب می‌شود. فرهاد شاهمرادیان در کتاب «اردیبهشت و ماه» با بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی همچون استعاره، تشبیه، تلمیح و تشخیص، تصاویری شاعرانه و عمیق از عشق، عاطفه و اشتیاق خلق کرده است. تشبیه‌هایی مانند چشم معشوق به آفتاب یا باران و استعاره‌هایی مانند آتش برای درون‌سوزی عاشق، احساسات انسانی را به زیبایی به تصویر می‌کشند. تصاویر طبیعی نظیر گل‌ها، نسیم و آسمان نیز با زنده‌نمایی، ابعاد عاطفی تازه‌ای به اشعار می‌بخشند. تلمیحات به داستان‌های تاریخی و دینی همچون فرهاد و شیرین، اشعار را از تجربه‌ای شخصی به روایتی جهانی و معنوی ارتقا می‌دهند. کنایه‌ها و تشخیص‌ها نیز لایه‌های معنایی عمیق‌تری ایجاد می‌کنند و خواننده را به تأمل وامی‌دارند.

منابع

- رادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲). ***ترجمان البلاغه***، به تصحیح و اهتمام پروفسور احمد آتش، مقدمهٔ انتقادی ملک الشعرای بهار، چاپ دوم، تهران: انتشارات اساطیر.
- رامش، هادی (۱۴۰۲). «تحقیق در دیوان تأثیر تبریزی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ***دانشگاه شهید مدنی آذربایجان***، تبریز، ایران.
- شاهمرادیان، فرهاد، (۱۳۸۲). ***اردیبهشت و ماه***، چاپ اول، کرج: انتشارات فراگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵). ***بیان و معانی***، تهران: انتشارات فردوس.

- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۱). ***بیان***، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.
- گلی، احمد (۱۳۹۹). ***بلاغت فارسی (معانی و بیان)***، چاپ سوم، تبریز: انتشارات آیدین.
- هاشمی، سید احمد (۱۳۹۲). ***جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع***، چاپ ششم، تهران: نشر الهام.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تکنیک‌های کاربردی در تدریس فارسی عمومی

مریم مردانی ورپشتی
پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران
maryammardani22@yahoo.com

چکیده

یکی از اصلی‌ترین نکاتِ آموزش، نوعِ به‌کارگیریِ شیوه‌ها و روش‌های آموزشی است. دو نکتهٔ مهم دیگر، برنامه‌ریزی درسی (طراحی محتوا) و روش‌های سنجش یادگیری است. شیوهٔ آموزش یک استاد در موفق بودن یا نبودن دانشجو در این درس بسیار حائز اهمیت است. اگر استاد به‌اصطلاح تکنیکال نباشد و از فنون و استراتژی‌های تدریس بی‌بهره باشد، مسلماً به اهداف آموزش درس فارسی عمومی دست نخواهد یافت. بنابر ضرورت و اهمیتی که این درس در میان دانشجویان دارد، انتخاب مواد و برنامهٔ درسی مناسب که براساس اصول و موازین آموزشی تهیه و تدوین شده باشد، از واجبات به‌شمار می‌رود؛ چراکه در روند تدریس بسیار تأثیرگذار است. در این مقاله که به روش تحلیلی و براساس تجربیات نویسنده انجام شده تلاش بر این است تا به نکات مهم در زمینهٔ شیوه‌های تدریس فارسی عمومی در دانشگاه‌ها و همچنین ضرورت و اهداف این درس پرداخته شود. نتایج پژوهش حاکی از آن است درس فارسی عمومی اهمیت بسیاری درمیان دروس دانشگاهی دارد؛ برخی از اهداف آن: آشنایی دانشجویان با اصول کلی نگارش و مفاهیم دستوری، آماده سازی دانشجویان برای نگارش مطالب علمی و اداری، آشنایی دانشجویان با ادبیات جدید و کهن و... هستند. برای تدریس موفق این درس می‌توان از راهبردها و تکنیک‌های مختلفی همچون: مشارکت جویی، نگاشت مفهومی، طبقه بندی کردن، نمودار کشیدن و... استفاده کرد.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ۱۴۰۴ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: تکنیک‌های کاربردی، تدریس، فارسی عمومی.

۱. مقدمه

درس فارسی عمومی، یکی از مهم‌ترین درس‌های نظام آموزشی ایران در دانشگاه‌ها است که نقش بسیار باارزش و مهمی در گسترش و حفظ فرهنگ ملی و آشنایی با علوم و معارف گوناگون ایفا می‌کند. در این درس، دانشجویان توسط آشنایی با متون ادبی کلاسیک کشور، با ارکان اساسی میراث فرهنگی ملت آشنا می‌گردند و علاوه بر آن علوم و معارف ناپیدای هستی شناسانه و عمیقی که در دل ادبیات نهفته است را نیز فرا می‌گیرند. با یادگیری ادبیات، دانشجویان با نظام اندیشگانی شعرا، نویسندگان و بزرگان آشنا می‌گردند و جواب سؤالات بسیار مهمی که برای هر انسانی مطرح است را می‌یابند. همین طور با علم ادبیات آشنا می‌گردند و

بسیاری از فنون و آرایه‌های ادبی، مباحث مهم دستوری، ویرایشی، نگارشی و ... را می‌آموزند. این درس می‌تواند راهگشای دانشجویان در رویارویی با مسائل مهم زندگی باشد؛ بنابراین ارزش و اهمیت آن در میان سایر دروس شناخته شده و آشکار است.

برای آموزش این درس در میان دانشجویان، استفاده از تکنیک‌ها و راهبردهای موفق و جدید بسیار تأثیرگذار است. این مقاله که به روش توصیفی ـ تحلیلی نگاشته شده، به برخی از مهم‌ترین نکات تدریس و تکنیک‌های یادگیری در میان دانشجویان می‌پردازد. با استفاده از این تکنیک‌ها می‌توان روند یادگیری این درس را در میان دانشجویان سرعت و تثبیت بخشید. برخی از این تکنیک‌ها عبارت‌اند از: یادگیرنده محوری و مشارکت جویی، توجه به کاربردی بودن مطالب، یافتن استعدادهای دانشجویان، استفاده از وسایل کمک آموزشی، استفاده از استراتژی‌های یادگیری مانند طبقه بندی کردن، یادداشت برداری کردن، استنتاج کردن، خلاصه کردن، ایفای نقش، نگاشت مفهومی.

۱ ـ ۱. اهمیت و ضرورت پژوهش

درس فارسی عمومی، یکی از مهم‌ترین دروسی است که نتیجه و بازتاب آن به‌خوبی در جامعه مشاهده می‌شود. این درس، درصورتی‌که به‌درستی تدریس و فراگرفته شود، می‌تواند پاسخگوی بسیاری از نیازهای دانشجویان باشد؛ چراکه دانشجویان برای پیشبرد امور خود در جامعه به مهارت‌های نوشتاری و فن بیان نیاز دارند که این مهم می‌تواند در درس فارسی عمومی فراگرفته شود. توجه به اهمیت و ضرورت این درس در جامعه، لزوم تحقیقاتی ازاین‌دست را توجیه می‌کند.

۱ ـ ۲. روش پژوهش

در پژوهش حاضر که به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده و از مطالعات کتابخانه‌ای و تجربیات شخصی نگارنده استفاده شده، کوشش شده است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱ ـ ضرورت درس فارسی عمومی در چیست؟ ۲ ـ اهداف درس فارسی عمومی کدامند؟ چه راهبرد و تکنیک‌هایی برای تدریس این واحد درسی مفیدتر و کاربردی تر است؟

۱ ـ ۳. پیشینهٔ پژوهش

تا کنون دربارهٔ ضرورت، اهداف و تکنیک‌های فارسی عمومی، تحقیقی جداگانه و مبسوط صورت نگرفته‌است؛ اما پژوهش‌هایی انجام شده است که در این زمینه اشاره‌هایی به موضوع مورد بحث داشته اند؛ ازجمله:

مقالهٔ «انحراف از سرفصل در تألیف فارسی عمومی/ مطالعهٔ موردی، آیین نگارش در سی کتاب منتخب» (۱۳۹۵) از محمد حکیم آذر به نقد سرفصل‌های درس فارسی عمومی از سوی شورای عالی برنامه ریزی وزارت فرهنگ و آموزش عالی و انحراف کتب فارسی عمومی از این سرفصل‌ها می‌پردازد. در میان سی کتب مورد بررسی، فقط در سه کتاب، تمامی موارد مربوط به نگارش آمده و بقیه کتاب‌ها به‌صورت جسته و گریخته، گزیده‌ای از این مباحث را مورد توجه قرار داده اند. مقالهٔ «ضرورت‌ها، اهداف و رویکردهای درسنامهٔ فارسی عمومی در دانشگاه‌ها (مطالعهٔ موردی: فارسی عمومی پیام نور) (۱۳۹۶) از حسین علیقلی زاده، به نقد نابسامانی درس نامه‌های فارسی عمومی و رویکردهای متفاوت و گاه متناقض در چینش مطالب و انتقال اطلاعات این درس در دانشگاه‌ها، به‌ویژه دانشگاه پیام نور پرداخته است و اشکالات متعدد آن از جمله: اشکالات ساختاری، بلاغی، دستوری، معنایی، محتوایی، چاپی و... را برشمرده است. از منظر این مقاله، برای رفع مشکلات باید اهداف این درسنامه به روشنی بیان شود و بعد

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

برای رسیدن به اهداف پیش بینی شده، با همکاری متخصصان زمینه‌های مختلف ادبی، روش‌های مناسبی اتخاذ شود. مقالهٔ «فارسی عمومی، اهمیت و آسیب شناسی آن» (۱۳۹۳)، از حمیدرضا خوارزمی و سید امیر جهادی، ضمن بررسی اهمیت و آسیب شناسی درس فارسی عمومی راهکارهایی ارائه داده است از جمله: افزایش واحد درسی، تدوین متون جامع و متناسب با نیازهای فکری و فرهنگی دانشجویان، توجه بیشتر به آیین نگارش و دستور زبان فارسی، تأکید بر آموزش مناسب در کلاس درس و... . مقالهٔ «وضعیت آموزش درس فارسی عمومی در نظام آموزش عالی براساس مؤلفه‌های اصلی برنامه درسی» (۱۳۹۰) از محمدرضا آهنچیان و افسانه عبدلی، به بررسی وضعیت درس فارسی عمومی از دیدگاه دانشجویان کارشناسی دانشگاه فردوسی مشهد پرداخته و به این نتیجه رسیده است که از دیدگاه این دانشجویان، درس فارسی عمومی با تحقق اهداف تعین شده فاصله دارد، اما در مؤلفهٔ تدریس و فعالیت‌های کلاسی موفق عمل کرده و دانشجویان از منابع یادگیری معرفی شده و سهولت تهیه آن و در حیطه ارزشیابی و نگرش رضایت داشته اند. همچنین بین نمران دانشجویان دختر و پسر تفاوت معناداری نیست و نیز میانگین نمرات دانشجویان رشته‌های علوم انسانی بالاتر است.

در هیچ‌یک از تحقیقات صورتگرفته، به مسئلهٔ مورد نظر این جستار- یعنی تکنیک‌های کاربردی تدریس و آموزش درس فارسی عمومی ـ به‌طور مشروح و مبسوط پرداخته نشده که این امر ضرورت چنین پژوهشی را نمایان می‌سازد.

۲. چارچوب مفهومی پژوهش

روش تدریس

روش تدریس به‌معنای مطالعه روال‌ها و روش‌هایی است که در تدریس به‌کار می‌رود. همچنین اصول و قواعدی که زیر ساختِ این روال‌ها و روش‌ها به‌شمار می‌رود، مورد ارزیابی و تحقیق قرار می‌گیرند. روش تدریس یعنی یک استاد چگونه درس می‌دهد و چرا این‌گونه درس می‌دهد و ماهیت آن چیزی که تدریس می‌کند چیست؟ به‌طورکلی می‌توان گفت روش تدریس مطالعهٔ ماهیت مهارت‌ها و مؤلفه‌های زبانی، نحوهٔ طراحی محتوا بر آن‌ها و نحوهٔ ارزشیابی و مقایسهٔ شیوه‌های ارزشیابی و روش‌هاست. (مرادصحرایی، ۱۴۰۰)

www.anjomanfarsi.ir

درس فارسی عمومی

فارسی عمومی، عنوان درسی سه واحدی است که تمامی دانشجویان دانشگاه‌ها در سراسر کشور به جز دانشجویان زبان و ادبیات فارسی، ملزم به گذراندن آن هستند. در سر فصل درس فارسی عمومی مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری چنین آمده است:

نام درس: فارسی

تعداد واحد: ۳ (۵۱ ساعت)

پیش نیاز: ندارد

هدف: تکمیل آموزش زبان فارسی دورهٔ دبیرستان در حدی که دانشجوی کارشناسی یا فارغ‌التحصیل دورهٔ کاردانی بتواند کتب فارسی مورد نیاز این سطح را بی‌غلط بخواند و مطالب مورد نیاز در این سطح را بی‌غلط بنویسد.

سرفصل دروس:

دربارهٔ نویسندگی و ارزش و نقش نویسنده در جامعه؛

برای نویسندگی چه باید کرد؟

مشخصات یک نوشتهٔ خوب؛

مشخصات یک نویسندهٔ خوب؛

نکته‌هایی در رسم الخط (شیوهٔ املای) فارسی،

نشانه گذاری؛

یادداشت برداری ضمن مطالعه؛

گزارش نویسی (موضوع گزارش، دریافت کنندهٔ گزارش، هدف از تهیه گزارش و...)؛

خلاصه نویسی (شیوه‌های تلخیص)؛

شیوهٔ تحقیق: الف) آشنایی با مراجع تحقیق، ب) نحوهٔ استفاده از مراجع و مآخذ؛

مقاله‌نویسی (طرز نوشتن مقاله، انواع مقاله: ادبی، علمی، اجتماعی و...)؛

داستان‌نویسی (شیوهٔ قصه‌پردازی، مقام ادبیات داستانی در جامعه، موضوع داستان و طرح انواع آن)؛

فن ترجمه (نقش ترجمه و تأثیر آن در ادبیات و فرهنگ ملل)؛

انواع نثر (مرسل، ساده، مسجع، مصنوع و فنی، همراه با نمونه‌ها)؛

انواع نظم با شواهد هر نوع؛

سبک‌های ادبی: الف) فارسی (خراسانی، عراقی، هندی، اصفهانی، دورهٔ بازگشت)، ب) خارجی (مشهورترین آن‌ها)؛

برخی اصطلاحات ادبی (بدیهه، ارتجال؛ رکیک؛ سهل؛ ممتنع؛ مجاز و...)؛

مختصری در دستور زبان فارسی؛

شیوهٔ تهیه و تنظیم پایان نامه (استاد راهنما، انتخاب موضوع، تهیه و تنظیم رساله و ...).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

درس فارسی عمومی، طی «سال‌های دههٔ ۱۳٦۰ به‌صورت ۲ درس ۲ واحدی عرضه می‌شد و بعد در پی تقلیل دروس عمومی و اختصاصی، به یک درس ۳ واحدی کاهش پیدا کرد» (آهنچیان و عبدلی، ۱۳۹۰: ۱٦۰)

www.anjomanfarsi.ir

اهمیت درس فارسی عمومی

اهمیت این درس در آن است که اولاً با طیف گسترده‌ای از مخاطبان (دانشجویان رشته‌های مختلف) روبه‌روست و ثانیاً تأثیر عمیقی بر طرز تلقی و تفکر دانشجویان از زبان فارسی به‌جای می‌گذارد (خوارزمی و جهادی، ۱۳۹۳: ۱۹٦). در تمامی دانشگاه‌ها و در تمامی رشته‌های تحصیلی، این درس تدریس می‌شود؛ بنابراین استفاده از سرفصل‌های مناسب و چگونگی آموزش این سرفصل‌ها بسیار مهم و با اهمیت است. این حجم گسترده از دانشجویان، بعد از گذراندن این واحد درسی، باید بتوانند اهداف مورد نظر این درس را- که در ادامه به آن اشاره می‌شود ـ برآورده سازند.

اهداف درس فارسی عمومی

درس فارسی عمومی برای اهداف متنوعی برنامه ریزی شده است؛ از این درس انتظار می‌رود تا مهارت‌های چهارگانه خوب دیدن، خوب شنیدن، خوب خواندن و خوب سخن گفتن را در دانشجویان ایجاد و تقویت نماید. به‌طورکلی می‌توان اهداف درس فارسی عمومی را چنین برشمرد:

آشنایی با چیستی ادبیات و تنظیم و تعمیق ادراک ادبی دانشجویان؛

افزایش مهارت‌های زبانی و ارتباطی؛

ایجاد بستر مناسب برای آشنایی دانشجویان با آثار مهم ادبی و فرهنگی ایران و جهان و ویژگی‌های برجستهٔ آنها؛

آشنایی با نگارش و نویسندگی و زمینه‌های مرتبط با آن (مقاله نویسی، داستان نویسی، گزارش نویسی و...)؛

تسلط بر خواندن سریع و صحیح متون نظم و نثر و تکمیل فرایند و مهارت‌های خواندن و درک مطلب؛

مهارت یافتن در گفت‌وگو و فن بیان به زبان فارسی معیار؛

توانایی معنا کردن لغات، ترکیبات، اصطلاحات ادبی و تحلیل متون؛

توانایی ساده‌نویسی و خلاصه‌نویسی؛

مهارت در تحقیق و پژوهش‌های علمی؛

توضیح اعلام به‌کار رفته در متون؛

آشنایی با کارکرد ادبیات در زندگی و کمک به رفع نیازهای ارتباطی؛ به‌طور مثال طریقه صحیح نامه نگاری، مکاتبات اداری و...؛

آشنایی با سیر تطور زبان فارسی؛

آشنایی با مباحث مختلف بلاغی، آرایه‌های ادبی و...؛

آشنایی با انواع سبک‌ها و مکاتب ادبی؛

آشنایی با صرف و نحو و دستور زبان فارسی؛

آشنایی با ویرایش و نشانه گذاری در متون مختلف؛

آشنایی با دستور خط و املای صحیح کلمات و بیان صحیح جملات.

دانشگاه بین المللی امام خمینی
ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تکنیک‌های درس فارسی عمومی

یادگیرندهٔ محوری و مشارکت‌جویی

یکی از روش‌های نوین در آموزش، اصل یادگیرنده محوری است؛ یعنی کلاس و آموزش همه در اختیار زبان آموز باید قرار گیرد. چراکه محور یادگیری، خودِ یادگیرنده است و مسئولیت یادگیری برعهدهٔ اوست. نقش استاد در این میان این است که باید به دانشجو کمک کند تا اطلاعاتی که از قبل دارد را به اطلاعات جدید پیوند بزند و آن چه را که یاد می‌گیرد، به‌کار برد.

استاد فارسی عمومی، حتماً باید سهمی از کلاس را به دانشجویان بسپارد تا مقالات و تحقیقات خود را در کلاس ارائه دهند. زمانی که دانشجو، خودش اقدام به تحقیق و ارائه آن در کلاس می‌کند، مطالب را بسیار عمیق تر فرا می‌گیرد؛ بخصوص اگر به آن مبحث علاقه‌مند باشد. بین یادگیری و یاددهی (آموزش) هماهنگی و ارتباط برقرار است. دانشجویان مطالبی را یاد می‌گیرند که در انتخاب آن‌ها سهم داشته‌اند و آن‌ها را اجرا کرده‌اند. باید این فرصت یادگیری به دانشجویان داده شود و آنان در یادگیری خود سهیم باشند. مشارکت دادن یعنی دانشجو را در این که چه چیزی می‌خواهیم به او درس بدهیم؟ چگونه می‌خواهیم درس بدهیم و چگونه

می‌خواهیم او را مورد ارزشیابی قرار دهیم، سهیم کنیم. کلاس خوب، کلاسی است که یادگیرنده محور باشد. استاد باید دانشجو را فعال کند، به او مشارکت دهد و او را سهیم کند.

توجه به کاربردی بودن مطالب

بسیاری از مدرسان درس فارسی عمومی، همچنان از شیوه‌های سنتی قدیمی که هیچ گونه نگاهی به کاربردی بودن این درس ندارد، استفاده می‌کنند؛ یعنی تدریس فارسی عمومی را مترادف با معنی کردن جملات، لغات و اصطلاحات مهجور و بیان نکات دستوری و تشریح قالب‌های سنتی شعری می‌دانند؛ درحالی‌که امروزه به بحث روندی بودن و کاربردی بودن علوم توجه بسیاری می‌شود. تحقیقات نشان داده‌اند که زمانی یادگیری به بهترین شکل خود انجام می‌شود که اطلاعات ارائه شده، جالب و مفید باشند و به یک هدف مطلوب منتهی گردند. وقتی میان نیاز دانشجو و محتوای آموزشی تناسب برقرار باشد، در دانشجو انگیزه بیشتری ایجاد می‌کند و باعث تسهیل در امر یادگیری می‌گردد. (ریچاردز و راجرز، ۲۰۰۱: ۵۲) بنابراین بهتر است برای اخذ نتیجه بهتر از درس فارسی عمومی، به کاربردی بودن مطالب توجه ویژه‌ای گردد؛ مثلاً استاد با توجه به نیاز دانش جویانش درزمینهٔ نامه‌های اداری، گزارشات، تهیه رزومه، نوشتن داستان کوتاه، تولید محتوا و ... الگوهای مناسب نوشتاری به آنان ارائه و روند نوشتن را برایشان تحلیل نماید تا بتوانند براساس نیاز خود، به نوشتن بپردازند.

استفاده از رویکرد «تکلیف محور» در امر آموزش زبان و ادبیات فارسی می‌تواند بسیار سودمند باشد. «رویکرد تکلیف محور در برنامه ریزی آن از جمله رویکردهایی است که تأکید زیادی بر معنا و کارکردهای زبانی دارد و بر این عقیده است که صورت به‌تنهایی نمی‌تواند در آموزش و یا برنامه‌ریزی دروس موفق باشد. رویکرد تکلیف محور، رویکردی از روش ارتباطی است که بر فصل مشترک بین اهداف آموزشی و فعالیت‌های واقعی تأکید می‌کند» (عبداللهی پارسا و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

یافتن استعدادهای شاعری، نویسندگی، خبرنگاری و... در میان دانشجویان

تجربه ثابت کرده است که بسیاری از دانشجویانی که در رشته‌های مختلف، بجز رشته زبان و ادبیات فارسی تحصیل می‌کنند، استعداد زیادی درزمینهٔ شاعری و یا نویسندگی دارند، اما تعداد زیادی از آن‌ها به دلیل عدم اعتماد به نفس لازم و یا علل دیگر، این استعداد خود را جدی نمی گیرند. استاد درس فارسی عمومی می‌تواند این استعدادها را شناسایی کند و آنان را در رشد و پیشرفت زمینه مورد نظر یاری دهد. یکی از شیوه‌های خوب و مثبت در این زمینه می‌تواند استفاده از نمره باشد؛ به این شکل که هر دانشجویی که داستان، شعر و ... به قلم خودش داشته باشد، نمرهٔ تحقیق و پژوهش درس فارسی عمومی (به‌طور مثال پنج نمره) را به‌طور کامل دریافت کند.

شیوهٔ اقناع، ترغیب و تشویق

قطعاً التذاذ هنری دانشجویان باید یکی از اهداف درس فارسی عمومی باشد. استاد این درس باید به پرورش ذائقهٔ دانشجویان خویش و دادن قدرت تشخیص سره از ناسره توجه کند. او باید بتواند حوزه‌های علاقه‌مندی دانشجویان خویش را کشف کند و آن را به‌سمت ادبیات بکشاند. از آن جا که ادبیات مهد آفرینندگی و خلاقیت در قالب‌های متنوعی مثل شعر، داستان، نمایشنامه و ... است، انتظار می‌رود که درس فارسی عمومی بتواند بستر و زمینهٔ مناسبی برای دانشجویان در خصوص بروز اندیشه‌های نوین باشد؛

بنابراین مؤلفهٔ نوآوری در این درس باید بیش‌ازپیش مورد توجه و عنایت قرار گیرد؛ یعنی در این درس باید جرأت متمایز اندیشیدن و ریسک پذیری و خلاقیت دانشجویان مورد ترغیب و تشویق قرار گیرد. در این درس باید علاوه بر تأکید به بیان خلاق و مهارت‌های زبانی به خلق آثار هنری نیز تأکید کرد. استاد باید بتواند براساس نیاز دانشجویان، آنان را به مطالب مختلف ادبی تشویق و ترغیب نماید.

استفاده از وسایل کمک آموزشی

استفاده از وسایل کمک آموزشی بخصوص تکنولوژی آموزشی یکی از شیوه‌های مهم در آموزش زبان فارسی به‌شمار می‌رود. استفاده از نرم‌افزار Power Point، سی دی‌های آموزشی، نمایش فیلم‌های کوتاه و کلیپ‌های زندگی شاعران، نویسندگان و بزرگان ادب فارسی همراه با موسیقیِ مناسب، نمایش فیلم مستند از آرامگاه، موزه و خانه‌های نویسندگان و شاعران و... و حتی رفتن به این مکان‌ها به‌صورت اردوی کلاسی بسیار سودمند است.

استراتژیک بودن

استاد فارسی عمومی باید اصطلاحاً «استراتژیک» باشد؛ یعنی سبک‌های یادگیری دانشجویان را بشناسد و راهبردهای مناسب را برای یادگیری بهتر دانشجویان مورد استفاده قرار دهد. به‌طورکلی سه نوع سبک یادگیری وجود دارد: ۱ ـ سبک‌های شناختی (زمینه باز، زمینه مستقل)؛ ۲ ـ سبک‌های حسّی (دیداری، شنیداری، حرکتی)؛ ۳ ـ سبک‌های شخصیتی (باز، بسته). استاد باید از سبکِ آموزشی‌ای استفاده کند که همه بهره ببرند و نه‌فقط عده‌ای خاص؛ یعنی باید با توجه به ویژگی‌های تک تک افراد کلاس و توجه به تفاوت‌های یادگیری آن‌ها و پیشینه یادگیری آن‌ها بهترین مدل آموزش را ارائه نماید. استراتژی‌ها یا راهبردهای آموزش بسیارند؛ در ادامه به برخی از این راهبردها اشاره می‌شود:

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

طبقه‌بندی کردن دروس

با استفاده از تکنیک طبقه‌بندی کردن، یا دسته‌بندی کردن، دانشجویان می‌توانند مطالب را به‌طور پیوسته یاد بگیرند و نه بریده بریده. از آن جا که درس فارسی عمومی، درسی است که تنوع مطالب زیادی دارد، استفاده از این تکنیک می‌تواند بسیار کارگشا باشد. می‌توان هرکدام از مباحث فارسی عمومی: متون نظم، متون نثر، سبک‌های ادبی، ویرایش، دستور و ... را در یک طبقه قرار داد و برای هرکدام از این طبقه‌ها، زیر طبقه یا زیرمجموعه تهیه نمود تا مطالب به شکل کاملاً منظم در ذهن دانشجویان تثبیت شوند. اگر استاد بتواند به خوبی از این تکنیک بهره بگیرد و آن را به دانشجویان نیز آموزش دهد، دانشجویان می‌توانند با کم‌ترین زحمت، بیشترین دریافت و برداشت را داشته باشند. این تکنیک می‌تواند باعث ایجاد یک انبار ذهنی مرتب و منظم و شکیل برای دانشجویان شود و یادگیری آنان را تسهیل نماید. به‌طور مثال می‌توان شاعران یا نویسندگان ایران را ابتدا به دو گروه قدیم و جدید طبقه بندی کرد؛ سپس به دو گروه زن و مرد دسته بندی کرد و به همین شکل آن‌ها را در دسته‌های مختلف، مرتب نمود. یا انواع شعر (نو، سنتی، ...) یا استفاده از این تکنیک در دستور زبان فارسی: تقسیم بندی صفت‌ها، فعل‌ها و... .

استنتاج کردن (کشف قاعده از مثال ها)

این تکنیک، برای تدریس دستور زبان فارسی ـ که بسیاری از دانشجویان در یادگیری دقیق آن مشکل دارند ـ بسیار کارآمد و مفید است. استراتژی استنتاج کردن، یعنی الگوها و قاعده‌ها را از مثال‌ها و نمونه‌ها کشف کنیم. در تدریس دستور زبان، استاد ابتدا تعدادی مثال به دانشجویان می‌دهد و سپس آن‌ها خودشان به راحتی قاعده و قوانین را کشف می‌کنند؛ مثلاً استاد یک فعل می‌دهد و ماضی نقلی آن را صرف می‌کند: «خواندن»: خوانده ام، خوانده‌ای، خوانده است، ... و دو فعل دیگر را نیز به همین شکل با دانشجویان تمرین می‌کند و بعد فعل سوم را به دانشجویان می‌دهد تا این کار را انجام دهند. دانشجویان می‌توانند مباحث مربوط به دستور مثل ساختن اسم فاعلی، نحوهٔ به‌کار بردن «وندها»، نحوهٔ ساختن جمله‌های جدید در ساختارهای متفاوت و غیره را از این طریق به راحتی فرا گیرند و به خاطر بسپارند.

یادداشت برداری کردن

یکی از مهم‌ترین تکنیک‌هایی که استاد درس فارسی عمومی باید به دانشجویان یاد بدهد، تکنیک یادداشت برداری صحیح است. به‌وسیلهٔ این تکنیک، دانشجویان نکات اصلی را استخراج و ثبت می‌کنند و می‌توانند با کم‌ترین زحمت، بهترین محصول را دریافت کنند. آنان باید یاد بگیرند که به‌طور صحیح و دقیق یادداشت برداری کنند؛ یعنی نکات مهم و کلیدواژه‌ها را یادداشت کنند تا بتوانند خوب به خاطر بسپارند. استاد درس فارسی عمومی می‌تواند بعد از یادداشت برداری، از دانشجویان بخواهد نوشته‌هایشان را با هم مقایسه کنند. معمولاً دانشجویان در کشف نکات مهم، با یکدیگر همنظر نیستند. با مقایسه نوشته‌های دانشجویان، هر چیزی که از قلم افتاده باشد، بازسازی و اهمیت آن مشخص می‌شود. حتی می‌توان این تکنیک را به‌طور صحیح به دانشجویان یاد داد و از آن‌ها خواست که در تمامی دروس خود و نه‌فقط فارسی عمومی از آن استفاده کنند.

خلاصه کردن

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

یکی از مهم‌ترین استراتژی‌های زبانی، استراتژی یا راهبرد خلاصه کردن است. این تکنیک با تکنیک یادداشت برداری ارتباط دارد ولی خیلی بیشتر و بالاتر از آن است. در یادداشت برداری کردن، دانشجو یاد می‌گیرد که نکات اصلی درس را استخراج کند، اما در خلاصه کردن یاد می‌گیرد که متنی جدید و نو به وجود بیاورد.

www.anjomanfarsi.ir

استاد در این تکنیک باید به دانشجو یاد بدهد که ابتدا واژه‌های کلیدی را استخراج کند، سپس واژه‌های کلیدی را به جملات کلیدی تبدیل کند و بعد جملات کلیدی را به یک متن تبدیل کند و به‌طور مثال متن دو صفحه‌ای را به یک پاراگراف تبدیل کند. بسیاری از مباحث درس فارسی عمومی، این قابلیت را دارند که تبدیل به یک متن خلاصه و مفید شوند. با فراگیری این تکنیک، دانشجویان به آسانی می‌توانند مطالب درس فارسی عمومی را فرا گیرند.

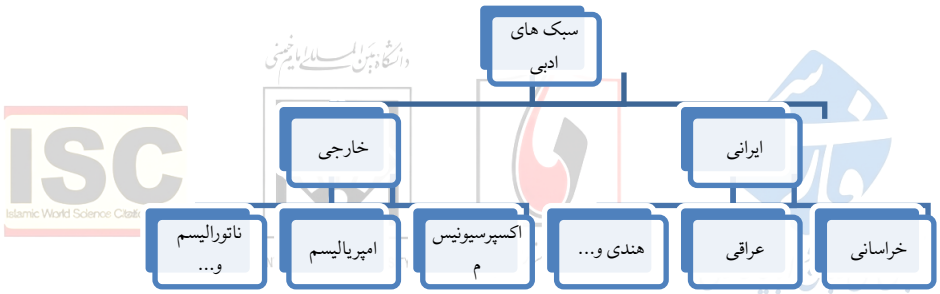
ایفای نقش

یکی از تکنیک‌های جذابی که استاد فارسی عمومی می‌تواند از آن استفاده کند، تکنیک ایفای نقش است. با استفاده از این تکنیک دانشجویان یاد می‌گیرند که در کلاس نقش بازی کنند. بعضی از نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه را می‌توان با این تکنیک در ذهن دانشجویان ماندگار کرد. همچنین بعد از تدریس دروسی مثل گزارشگری یا مصاحبه، می‌توان از دانشجویان خواست تا در نقش یک گزارشگر یا مصاحبه کننده با دوستان خود صحبت کنند. به این شکل، مشکل خجالتی بودن بسیاری از دانشجویان برطرف

می‌شود و نیز به‌طور غیرمستقیم، فن بیان آنان تقویت می‌شود. با این تکنیک بسیاری از مطالب مربوط به درس فارسی عمومی در ذهن دانشجویان تثبیت می‌شود.

نگاشت مفهومی

نگاشت مفهومی (Concept Mapping) یکی از استراتژی‌های شناختی است که در آن ایدهٔ اصلی متن در قالب یک نقشهٔ واژگانی نشان داده می‌شود. اگر دانشجویان بتوانند این تکنیک را یاد بگیرند، به راحتی می‌توانند حتی دربارهٔ یک سخنرانی، نگاشت مفهومی بکشند. با این تکنیک، مطالب بسیار سریع و راحت به‌خاطر سپرده می‌شود. به‌عنوان مثال می‌توان سبک‌های ادبی را در یک نگاشت مفهومی برای دانشجویان اینچنین ترسیم کرد:



یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

استفاده از استراتژی خلاقانه

استراتژی خلاقانه یا مبتکرانه، استراتژی‌ای است که همراه است با طوفان فکری، یا بارش فکری (Brain Storming). به این تکنیک، تکنیک «اندیشه گشایی» نیز می‌گویند. استاد درس فارسی عمومی می‌تواند با استفاده از این راهبرد، به دانشجویان طریقهٔ نوشتن را بیاموزد. به این شکل که ابتدا یک واژه را روی تابلو بنویسد و به دانشجویان بگوید هرچه دربارهٔ آن واژه می‌دانند و یا به ذهن‌شان می‌رسد، یادداشت کنند. بعد برای هر واژه، یک جمله بنویسند و در نهایت، جملات خود را تبدیل به متن کامل کنند. در این تکنیک، باید مراحل نویسندگی نیز به دانشجویان آموزش داده شود؛ یعنی ابتدا بیندیشند، بعد اندیشه‌های خود را به روی کاغذ بیاورند و پیش‌نویس تهیه کنند و سپس ویرایش کنند و در نهایت متن اصلی را تحویل دهند.

در این روش برای هر واژه‌ای که استاد پیشنهاد می‌دهد، به تعداد دانشجویان، متن‌هایی نو و جدید خلق خواهد شد؛ چراکه هر دانشجویی جهان‌بینی خاص خود را دارد و از دایرهٔ واژگانی مربوط به خود استفاده می‌کند. هرکدام از آن دانشجویان، بنابر نوع پرورش، نوع زندگی، نوع زبان و رفتار خاص خود به یک مسئلهٔ واحد به گونهٔ متفاوتی می‌اندیشند و در نهایت متن‌های خلاقانهٔ بسیار متفاوتی تولید می‌کنند.

۳. نتیجه‌گیری

از مهم‌ترین دروس نظام آموزشی ایران در دانشگاه‌ها، درس فارسی عمومی است که نقش برجسته‌ای در گسترش و حفظ فرهنگی ملی دارد و آشنایی با علوم و معارف بسیاری را موجب می‌شود و با در نظر گرفتن طیف وسیعی از دانشجویان که این درس را در دانشگاه‌ها فرا می‌گیرند، آشنایی با تکنیک‌های به‌روز و مناسب برای تدریس این درس، از ضروریات مسائل دانشگاهی به‌شمار می‌رود. در این جستار به برخی از مهم‌ترین تکنیک‌ها و راهبردهای آموزشی و کاربردی برای تدریس فارسی عمومی اشاره شد؛ از جمله: یادگیرنده محوری و مشارکت جویی، استفاده از مطالب کاربردی، یافتن استعداد دانشجویان، ترغیب و تشویق، استفاده از وسایل کمک آموزشی، استفاده از استراتژی‌های آموزشی مثل طبقه‌بندی کردن، استنتاج کردن، یادداشت‌برداری، خلاصه کردن، ایفای نقش، نگاشت مفهومی، استراتژی خلاقانه و آموزش نویسندگی.

منابع

- آهنچیان، محمدرضا؛ عبدلی، افسانه (۱۳۹۰). «وضعیت آموزش درس فارسی عمومی در نظام آموزش عالی براساس مؤلفه‌های اصلی برنامه درسی»، ***مجلهٔ جستارهای ادبی***، شمارهٔ ۱۷۵ (سال چهل و چهارم)، صص ۱۵۷-۱۸۲.
- حکیم آذر، محمد (۱۳۹۵). «انحراف از سرفصل در تألیف فارسی عمومی/ مطالعهٔ موردی آیین نگارش در سی کتاب منتخب»، ***نشریهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***، شمارهٔ ۳ (پی در پی ۲۶)، صص ۶۹-۸۳.
- عبداللهی پارسا، طاهره؛ اورنگ، محمد؛ علی رمائی، فریدون (۱۳۹۱). «رویکرد تکلیف‌محور در برنامهٔ درسی آموزش زبان فارسی (مطالعه موردی کتاب «درس فارسی»)»، ***همایش میان رشته‌ای آموزش و یادگیری زبان***، دانشگاه شهید بهشتی، صص ۱-۱۵.
- علیقلی زاده، حسین (۱۳۹۶)، «ضرورت‌ها، اهداف و رویکردهای درسنامهٔ فارسی عمومی در دانشگاه‌ها (مطالعهٔ موردی: فارسی عمومی پیام نور)»، ***نشریهٔ پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی***، شمارهٔ ٤١، صص ۵۷-۸۱.
- خوارزمی، حمیدرضا و جهادی، سید امیر (۱۳۹۳)، «فارسی عمومی، اهمیت و آسیب‌شناسی آن»، ***نخستین همایش آموزش زبان فارسی***، صص ۱۹۵-۲۰۰.
- در نگارش این مقاله از مطالب دورهٔ «آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان» که توسط استاد «رضامراد صحرایی» در بنیاد سعدی به‌صورت برخط غیرهمزمان تدریس شد، استفاده شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

تناسب «طنبی و «پای خم» در بیتی از حافظ

علی حیدری
استاد دانشگاه لرستان، لرستان، ایران
Heydari.a@lu.ac.ir

چکیده

حافظ یکی از شاعران صاحب‌سبک مطرح شعر فارسی است که برای ذکر اغلب واژگان شاخص در هر بیت معمولاً دلایل خاص هنری خود را دارد. اگر نگوییم برای ذکر تمام کلمات با جرئت می‌توان گفت که برای اغلب کلمات، ملاحظات معنایی یا لفظی را مد نظر داشته است. برای مخاطب آشنا با شعر حافظ کاملاً آشکار است زمانی‌که او از واژه‌ای کم کاربرد استفاده می‌کند یا واژه‌ای را غیرمنتظره به‌کار می‌برد، حتماً دلیل هنری خاصی دارد و بخشی از التذاذ هنری شعر او مدیون کشف آن روابط است. فارغ از ایهام‌ها و تناسبات و ایهام تناسبات و... که بیانگر اقتدار هنری حافظ است، تناسبات و ایهام تناسبات پنهان او که اغلب آگاهانه در کنار هم چیده شده‌اند، راز زیبایی برخی از ابیات او هستند. در مقالهٔ حاضر به روش تحلیلی توصیفی در مورد تناسب واژهٔ «طنبی» با «پای خم» در بیتی از غزلیات حافظ که فقط یک بار در دیوان او آمده و در سایر دیوان‌ها نیز کم‌تر مورد توجه قرار گرفته، بحث و بررسی شده است. مقایسه و سنجش طنبی با پای خم در بیت حافظ، علاوه بر آنچه در شروح آمده، بر پایهٔ مرطوب بودن (پا در گل بودن) «خم» و «طنبی» استوار است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: حافظ، طنبی، پای خم، آب.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

۱ - ۱. بیان مسئله

دیوان حافظ، یکی از دیوان‌های شعر فارسی است که از جهات گوناگون مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است. با جرئت می‌توان گفت غزلیات هیچ شاعری به‌اندازهٔ غزلیات حافظ کالبدشکافی نشده‌است. دقت در دیوان و غزلیات حافظ گاهی به شرح یا تصحیح واژه و مفهومی نیز تقلیل یافته است. در همین راستا، در این مقاله دربارهٔ بیت:

به نیم جو نخرم طاق خانقاه و رباط مرا که مصطبه ایوان و پای خُم طنبی‌است

(حافظ، ۱۳٦۷: ۱۲۷)

سعی شده است ارتباط و تناسب معنایی طنبی با پای خم بررسی شود. اگر بپذیریم که حافظ شاعری است که تا حد امکان بین کلمات روابط معانی و احیاناً روابط لفظی متعدد را رعایت می‌کند و ترجیح او برای آوردن کلمات مترادف نیز حضور همین ارتباطات معنایی و لفظی یا به عبارتی موسیقی کلام است، پس باید بپذیریم کمتر کلمه‌ای کلیدی در دیوان حافظ وجود دارد که از

چنین روابطی با دیگر کلمات بی‌نصیب باشد. طبیعی است که گاهی این روابط، متعدد و پنهان هستند. به ویژه کلمات کمتر کم‌کاربردی مانند طنبی که فقط یک بار به‌کار رفته و اتفاقاً در دیوان شاعران دیگر هم انگشت‌شمار آمده‌است. در چنین مواقعی بیت حافظ بیشتر معماگونه‌ای است که کشف آن در گرو آن رابطه یا روابط هنری است. از طرفی دیگر کلام حافظ مانند کلام برخی شاعران مغلق‌گو مانند خاقانی نیست که اگر معنی برخی واژگان یا روابط برخی مفاهیم دانسته نشود، معمولاً به‌طورکلی معنای درستی از بیت دریافت نمی‌شود. بلکه شعر حافظ به‌گونه‌ای است که هر خواننده‌ای به سطحی از معنی می‌رسد، حتی اگر هیچ‌کدام از ظرافت‌ها و هنرهای شاعر را درنیافته باشد؛ اما طبیعی است که در این صورت زیبایی شعر تنزل پیدا خواهد کرد و هنر ناب شاعر مغفول خواهد ماند.

با این مقدمه در پی آنیم تا حداقل به یکی از تناسبات طنبی و پای خم در بیت مذکور که از دید شارحان دیوان حافظ مغفول مانده است، بپردازیم. تناسب و ارتباطی که به احتمال زیاد دلیل آوردن واژهٔ طنبی در این بیت بوده‌است.

۱ ـ ۲. پیشینهٔ تحقیق

اگر از شروح مختلف دیوان حافظ که اغلب آن‌ها در این بیت تقریباً معنی واحدی را ارئه کرده‌اند، بگذریم، محمد امین ریاحی تا حد زیادی پی به اهمیت مطلب برده، در شرح طنبی از متون مختلف مطالب ارزشمندی آورده اما در نهایت معنی دقیق بیت را به محققان آینده موکول کرده است (ریاحی، ۱۳۷٤: ۱۸۵). شمیسا هم در کتاب یادداشت‌های حافظ، معنی‌یی برخلاف سایرین از بیت ارائه کرده است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۹۰).

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۲. بحث و بررسی

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۳۹۱ ـ بهمن ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

گاهی به تک‌واژه‌هایی در دیوان حافظ برمی‌خوریم که فقط یک‌بار در دیوان او آمده است. لابد حافظ برای چنین کلماتی دلایل قانع کننده و زیباشناختی قابل توجهی داشته وگرنه با کلمات مترادفی جایگزین می‌کرد. یکی از واژه‌هایی که فقط یک بار در دیوان او آمده، «طنبی» است. با جرأت می‌توان گفت که با توجه به بافت بیت، حافظ، زیبایی، لطافت و تناسبی ظریف با برخی از واژه‌های بیت در این واژه دیده‌است وگرنه قاعدتاً از این واژه استفاده نمی‌کرد. بدیهی است که یک واژه و مفهوم امکان دارد چندین ویژگی برجسته داشته باشد، اما با توجه به بافت سخن مشخص خواهد شد که کدام ویژگی یا ویژگی‌ها بیش‌تر مورد توجه شاعر بوده و شاعر تخیل یا حداقل بخشی از تخیل بیت را بر مبنای آن ویژگی‌ها بنیان نهاده‌است. طبیعتاً شناخت صحیح از ساخت طنبی می‌تواند در فهم بیت به ما کمک کند. «برای درک صحیح شعر حافظ و معنی صریح هر بیت و لذت بردن از لطف مضامین او به طور کلی، نیازمند شناخت تمدن عصر حافظ و وضع زندگی و وسایل زندگی در روزگار او هستیم، در غیر این صورت در بسیاری از موارد استنباطی که از شعر او داریم تقریبی و مبهم خواهد بود.»(ریاحی، ۱۳۷٤: ۱۷۵). ما ابتدا معنی واژهٔ «طنبی» را از برخی از مشهورترین فرهنگ‌ها نقل خواهیم کرد، سپس شروح مختلف بیت و ویژگی‌های ظاهری طنبی را نیز ذکر می‌کنیم و در نهایت استنباط خود را از ارتباط طنبی و پای خم با توجه به شواهد مکتوب ارائه خواهیم کرد.

۲ ـ ۱. معنی لغوی طنبی

دهخدا از قول مؤلف صحاح‌الفرس طنبی را بادغر (بادگیر) بادغرد و... دانسته و به همین بیت حافظ و تمام ابیاتی را که بعداً مورد استشهاد محمد امین ریاحی قرار گرفته، اشاره کرده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). در معنی بادغرد آورده است: «...خانهٔ تابستانی باشد که در زیر زمین سازند» (دهخدا: ذیل واژه). معین نیز در معنی طنبی می‌نویسد: «ایوانی که توی ایوان بزرگ‌تر باشد/تالار/ اتاقی وسیع و مجلل نظیر شاه‌نشین (معین، ۱۳۷۱: ذیل واژه). در فرهنگ سخن نیز عیناً مطالب معین آمده‌است و به همین بیت حافظ نیز استشهاد شده است (انوری، ۱۳۸۲: ذیل واژه).

۲ - ۲. طنبی و شرح بیت از نظر شارحان

در این بخش سعی خواهد شد که ماحصل نظر برخی از شارحان حافظ که در مورد این بیت اظهار نظر کرده‌اند، آورده شود. طبیعی است که مطالبی که در مورد واژه‌های دیگر مانند مصطبه و... نوشته‌اند، گرچه در جای خود ارزشمند است، اما مورد نظر ما نبوده‌است. سودی دو معنی برای طنبی در نظر گرفته‌است. اول اسم منسوب از طناب که ربطی به بیت ندارد. دوم: «خانه‌ای جلو باز که در باغ‌ها و باغچه‌ها هنگام تابستان برای استفاده از سایهٔ آن می‌سازند؛ اما آنچه از کلام خواجه فهمیده می‌شود احتمال دارد خانهٔ زیبایی مخصوص مملکت خودشان باشد، چون در مقام مدح واقع شده است. معنی بیت: طاق خانقاه و رباط را به دو جو نخرم، یعنی این‌ها در نزد من خیلی بی‌ارزش هستند؛ زیرا که مصطبه برایم ایوان است و پای خم خانهٔ طنبی من است؛ یعنی در حکم طنبی است. حاصل سخن، در جایی که مصطبه ایوان و پای خم طنبی من است، طاق خانقاه و مصطبه و رباط را به هیچ نمی‌خرم... در این بیت صنعت محتمل‌الضدین وجود دارد» (سودی بوسنوی، ۱۳٦٦: ٤۱۱ و ٤۱۲). دو نکتهٔ اساسی در بارهٔ نظر سودی وجود دارد. اول آن‌که می‌گوید: «می‌شود احتمال داد خانهٔ زیبایی مخصوص مملکت خودشان باشد» که احتمال دیگری را در معنی بیت برای مخاطبان یا شارحان بعدی باز می‌گذارد و آگاهانه به قطعیت معنی نمی‌رسد. دوم این‌که می‌نویسد: «در این بیت صنعت محتمل‌الضدین وجود دارد». به نظر می‌رسد منظورش این بوده‌است که در مصرع دوم مصطبه و پای خم می‌توانند مسند یا مسندالیه باشند؛ یعنی علاوه بر معنی‌ای که ارائه کرده، می توان چنین هم معنی کرد: ایوان برای من در حکم مصطبه است و طنبی برای من جایگاه پای خم را دارد. بعدها شمیسا بیت را فقط چنین معنی کرده است: «یعنی من که به‌جای مصطبه- که جای مخروبه و شلوغ و کثیفی است- در ایوان لم داده‌ام و به‌جای این که به پای خم - که در زمین است و گلی و خاک گرفته- بروم در طنبی تمیز نشسته‌ام، چه اهمیتی به طاق و خانقاه و رباط می‌دهم؟ یعنی مگر دیوانه‌ام که ایوان و طنبی دربار را رها کنم و به خانقاه و رباط به صف صوفیان بپیوندم؟» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۹۰). اگر چه شمیسا برخلاف دیگر شارحان معنای متضاد ارائه می‌دهد اما کماکان به تشابه و ظرافت بین خم و طنبی اشاره‌ای نمی‌کند. هر چند به نکتهٔ «پای خم» (گلی بودن پای خم) که در بیت مورد نظر مورد توجه حافظ بوده، اشاره کرده است. شارحانی دیگر تقریباً معنایی شبیه سودی ارایه کرده‌اند (زریاب خویی، ۱۳۷٤: ۲٦٦؛ خرّمشاهی: ۱۳۸۰، ۳٤۱-۳٤۲؛ حمیدیان، ۱۳۸۹ ج.۲: ۱۳۹۷-۱۳۹۹؛ برزگر خالقی: ۱۳۸۹، ۱۷۹؛ استعلامی: ۱۳۸۳، ۲۳۰؛ جلالی: ۱۳۷۹، ٤۳۳-٤۳۲؛ خطیب رهبر: ۱۳۸۳، ۹۰). شاید بتوان گفت که محمدامین ریاحی بیش‌تر و پیش‌تر از همه درمی‌یابد نکته‌ای مهم و اساسی در واژهٔ طنبی نهفته است. به‌همین دلیل در مورد طنبی در این بیت حافظ اطلاعات مفصلی ارائه می‌دهد و به ابیاتی هم در این‌باره اشاره می‌کند که البته چندان مشکل‌گشا نیستند؛ اما معتقد است که گره بیت و حداقل بخشی از زیبایی و ظرافت بیت در گرو شکل و شمایل و ویژگی‌های طنبی است. لذا تا حد امکان در مورد شکل ظاهری انواع طنبی‌ها توضیح می‌دهد اما باز هم به اعتراف خود راه به‌جایی نمی‌برد. از نمونه‌های تاریخی‌یی که در مورد طنبی نقل شده؛ درمی‌یابد که «در یزد به اقتضای گرمی هوا، بعضی طنبی‌ها

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

حالت «چاه‌خانه و زیرزمین» و به اصطلاح امروز حوض‌خانه داشته و آب در آن‌ها جاری بوده‌است و قطعاً حافظ در سفر به یزد آن طنبی‌ها را با آن همه زیبایی و شکوه دیده و...» (ریاحی، ۱۳۷٤: ۱۸۰). در پایان شجاعانه می‌نویسد که: «نتیجه‌گیری قطعی می‌ماند برای روزی که با گردآوری شواهد کافی از متون مکتوب و محاورات شهرهای مختلف، نظری دقیق و قطعی به‌وسیلهٔ محققان ابراز گردد» (همان: ۱۸۵).

۲-۳. طنبی در متون نظم و نثر

برخی از ابیات دیگر شاعران که واژهٔ طنبی در آن‌ها به‌کار رفته و ریاحی و دهخدا به آن‌ها استشهاد کرده‌اند تا حدودی به ویژگی مورد توجه حافظ اشاره شده است. در ادامه همهٔ آن ابیات را ذکر می‌کنیم:

چو من مهندس دیدی که کردی از سمجی بخاری و طنبی، مستراح و کاشانه
(مسعود سعد، به نقل از ریاحی، همان: ۱۷۸)

از موج رطوبت گل نوخیز چمن را گر خانه بود تنگ شود قصر طنابی
(ملا طغرا، به نقل از ریاحی، همان: ۱۷٦)

فتاد برف، بخاری سبک برافروزیم که وقت صحبت شب‌ها و گوشهٔ طنبی است
(سنجر کاشی، به نقل از ریاحی، همان: ۱۷٦)

به رخت‌خانهٔ قاری خرام و زینت بین که متکای مهش گرد بالش طنبی است
(نظام قاری، به نقل از ریاحی، همان: ۱۸۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

در بیت اول و چهارم هیچ تصویر روشنی از طنبی ارایه نشده‌است. بیت سوم نیز که سرایندهٔ آن از هندوستان است، طنبی را مخصوص فصل زمستان دانسته که تقریباً خلاف طنبی در ایران است؛ اما در بیت دوم از ملاطغرا (متوفی ۱۰۷۸) ترکیب «موج رطوبت» راه‌گشاست. بیت دیگری از ابن حسام خوسفی وجود دارد که تاحدی به شکل ظاهری طنبی اشاره دارد، ابن حسام خوسفی در غزلی که بر وزن و قافیه همین غزل حافظ است و به احتمال زیاد به استقبال و تقلید غزل حافظ سروده است، می‌گوید:

کجاست بانی قصر ارم که ترکیبش به قصر شاه کنون خشت شرفهٔ طنبی است

(ابن‌حسام خوسفی، ۱۳۹۰: ۹۸)

در متون نثر و مقالاتی که در مورد معماری، یزد، طنبی و... نوشته شده است، بیش‌تر مطالب تکراری است؛ مانند: «طنبی: در معماری اتاق بزرگی است که در وسط ساختمان قرار دارد و اطراف آن دیگر فضاها قرار می‌گیرند. به اتاق دراز نیز می‌گویند» (پوررضایی،۱۳۹۵: ٤۳) و... اما در برخی از متون، مطالبی دربارهٔ طنبی وجود دارد که ما را به معنی مقصود هدایت می‌کند. شکل و ساختار طنبی در شرایط آب و هوایی مختلف و دوره‌های مختلف متغیر بوده‌است: «بادگیر و اتاق زیر بادگیر در همهٔ خانه‌ها و همهٔ دوره‌ها به یک شکل و به یک تناسب تکرار نشده‌است» (ابوئی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۸)، لذا برای فهم ظرافت بیت حافظ منطقی آن است که شکل و ویژگی‌های طنبی در دوران حافظ و مکان‌هایی که حافظ با آن‌ها آشنایی داشته، مورد بررسی قرار گیرد. بدیهی است که یکی از شهرهای ایران که از دیرزمان به داشتن بادگیر و طنبی مشهور بوده و هست، شهر یزد است که «قطعاً حافظ در سفر به یزد آن طنبی‌ها را با آن همه زیبایی و شکوه دیده» (ریاحی: ۱۳۷٤: ۱۸۰). علاوه بر یزد، در شیراز زمان حافظ نیز تا حدی طنبی وجود

داشته است و احتمالاً حافظ آن‌ها را نیز دیده است. «سلطان جهانگیر پسر شاه یحیی از آل مظفر در آستانهٔ باغ ساباط یک طنبی احداث کرده بود که آب جاری از زیر آن بیرون می‌آمد» (جعفری، ۱۳۸٤: ۱۷۰).

در معماری یزد «بادگیر، ایوان و اتاق پشت ایوان در مجموع مهم‌ترین تشکیلات جبههٔ نسری خانه را شکل می‌دادند» (ابوئی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۹). در عصر تیموری و ایلخانی که تقریباً هم‌عصر حافظ است «در پشت ایوان‌خانه‌ها اتاقی با ابعاد کوچک اما بسیار نفیس و پر نقش و نگار قرار دارد که به‌واسطهٔ درگاهی کوچک در اسپر ایوان مستقیماً به آن راه دارد» (همان: ۱۹)، آن ایوان را، طنبی می‌گفتند (همان: ۱۹). «در خانه‌های دورهٔ تیموری و مظفری منطقه (یزد و اردکان) بادگیر به شکلی که ما امروزه می‌شناسیم به هیچ عنوان وجود ندارد» (همان: ۲۰). «در دورهٔ صفوی فضای طنبی به‌طور کل از پلان معماری حذف شده است» (همان: ۲۱). «به مرور زمان با حذف شدن فضای طنبی از پشت ایوان‌ها، این واژه به فضاهای بی‌ربط مانند راهروهای جانبی هم اطلاق شده است اما در منطقهٔ مورد مطالعه اتاق پشت ایوان را هنوز طنبی می‌خوانند» (همان: ۲۰). به همین دلیل می‌توان گفت که حداقل برخی از تعاریفی که در مورد طنبی در شروح و فرهنگ‌های لغت آمده، از روی مسامحه است و ربطی به طنبی ندارد. برای مثال «اتاقی در درون اتاقی دیگر» که در اغلب شرح‌ها و فرهنگ‌ها برای طنبی آمده‌است، هیچ کمکی به ظرافت بیت حافظ نمی‌کند و حتی ما را از معنی و ظرافت آن دور می‌دارد. شکی نیست‌که بادگیر و به تبع آن طنبی برای خنک کردن فضا در فصل گرما بوده‌است: «اصولاً فضای طنبی محلی خنک و مناسب فصل تابستان است» (همان: ۲٦)، به همین دلیل برخی از این بادگیرها بر روی آب‌انبارها نصب می‌شده‌اند. (همان: ۲۳) تا آب و احیاناً فضای اطراف را خنک نگه دارند. در فرهنگ‌ها و برخی کتب، طنبی و بادگیر را خیشخان دانسته‌اند که مهم‌ترین خصوصیت خیشخان، خنک کردن فضای خانه و تهویهٔ هوا با استفاده از آب و باد و کتان یا حصیر و... بوده‌است (پیرنیا، ۱۳۷٤: ۳۳۳).

حتی برخی معتقدند که منشاء طنبی و بادگیر، خیشخانه بوده‌است: «خیشخان کلبه یا دارآفرینی بوده‌است که پیرامون آن را با حصیر، سفال یا بوته‌های خار آدور می‌پوشاندند و بر آن آب می‌پاشیدند تا بر اثر وزش، بادهای خنک را به درون بکشاند. تکامل خیخشان...، بادگیر عنصر شناخته شدهٔ معماری بومی ایران را پدید آورده است» (طاهری پور اصفهانی و دهقانی سانیج، ۱۳۹۲: ۳٤٥). در برخی از طنبی‌ها در محل ورود باد، حوض آبی تعبیه می‌کردند که باد به آب برخورد کند و فضا را مرطوب و خنک کند. «... در اهرستان باغی خرم ساخت به بسط سی قفیز و بادگیر برافراخت و آب تفت در او جاری گردانید» (به نقل از رضا ابوئی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۸). یکیاز خصوصیات بادگیر دولت‌آباد یزد این است که «در زیر این بادگیر حوض قرار دارد به طوری‌که با وزیدن باد به سطح آب حوض هوای خنکی را در داخل بنا ایجاد می‌کند» (همان: ۱۹). از این مهم‌تر مانند خیشخانه، محفظهٔ بادگیر را نیز که از گِل ساخته شده بود با آب مرطوب می‌کردند تا بادی که از داخل آن عبور می‌کند و به طنبی می‌رسد، خنک باشد. «در بعضی از موارد نیز در روی دهانه بادگیر، حصیر، سوفال و یا بوته‌های خار قرار می‌دادند و روی آن آب می‌پاشیدند و بدین طریق رطوبت و برودت‌های هوای ورودی را افزایش می‌دادند» (باوندیان: ۱۳۹۱، ۱۸ مرداد). برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: (محمودی، ۱۳٤۸: ٤۷). با توجه به آنچه گفته شد، برخی از طنبی‌ها اتاقی هستند که در فصل تابستان باد بادگیر مستقیم وارد آن می‌شود. برای خنک‌تر شدن طنبی، دهانهٔ بادگیر را که از خشت و گل ساخته بودند، با آب مرطوب می‌کردند یا حوضی یا چاله‌ای در وسط طنبی درست می‌کردند و از آب پر می‌کردند تا بر اثر وزش باد، بادگیر، هوای طنبی و اطراف را خنک کند.

۲ - ٤. نحوهٔ نگهداری خم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

با توجه به شواهد شعری، واضح است که قسمتی از خم را در زمین فرومی‌بردند تا هم از افتادن و شکستن آن جلوگیری کنند و هم با آبی که بر پای آن می‌پاشیدند محتویات داخل آن را خنک نگه دارند. حافظ می‌گوید:

دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم خم می دیدم خون در دل و پا در گل بود

(حافظ، همان: ۲۰۵)

سودی در شرح این بیت می‌گوید: «تا خمره خالی نشده باید پای آن در خاک باشد» (سودی، همان: ۱۲۰۷). خرمشاهی نیز تقریباً همین مطلب را تکرار کرده است: (خرمشاهی، همان، ج.۲: ۷۵۸) و از قول قزوینی در مورد «دن» می‌نویسد: «خم قیراندود و دراز ولی باریک‌تر از معمولی و در بن آن برآمدگی تیزی است شبیه ناوک که بر زمین نتواند ایستاد تا در زمین حفر نکنند» (همان‌جا).

حمیدیان نیز شبیه این مطلب را ذکر کرده است: (حمیدیان، همان، ج.۳: ۲۵۳۱). در این بیت صائب تبریزی هم مشاهده می‌شود که در اطراف خم هم مانند طنبی با آب و گل مواجه هستیم که فضای اطراف خم را خنک نگه می‌دارد.

تا به زانو رفته پای من به گل از لای خم پای رفتن نیست ازمیخانه‌ام چون پای خم

(صائب تبریزی، ۱۳٦۵، ج ۵: ٦۱٤)

در ابیات فراوانی از شاعران از لذت در سایهٔ خم نشستن یاد شده است:

ظل طوبی سایهٔ خم است و در خم آفتاب من ز بهر آفتاب افتاده در پایش چو فی

(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱: ۲٦۸)

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان گفت که طنبی‌ای که منظور حافظ بوده و یک جایگاه مجلل و اعیانی تلقی می‌شده، فضایی بوده است که بر اثر بادی که به آب می‌وزیده و یا از میان گِل (خاک و آب) گذر می‌کرده، فضای اطراف را خنک می‌کرده‌است. تقریباً همین فضا در مورد پای خم حاکم است. با توجه به نبود وسایل سرمایشی در آن روزگار، گِل، یا خاک نمناک می‌توانست تا حدی خم و به تبع آن می را به‌طور طبیعی خنک نگه دارد. به همین دلیل پای خم و فضای گل‌آلود اطراف آن، خنک بوده‌است، اما طبیعی است که مکان مناسبی برای نشستن و استراحت قشر مرفه نبوده‌است. از این منظر می‌توان گفت هر چند محیط طنبی و خم با آب و گل خنک می‌شود، اما محوطه و فضای طنبی مجلل، شاهانه و تمیز است و اطراف خم نامرتب است و محل مناسبی برای استراحت و نشستن نیست.

در بیت حافظ؛ تضاد معنایی بین ایوان و مصطبه و همچنین بین طنبی و پای خم وجود دارد که تقریباً همهٔ شارحان به آن اشاره کرده‌اند؛ اما طبیعی است که حافظ علاوه بر این تضاد که بدیهی‌ترین و آشکارترین رابطهٔ بین پای خم و طنبی است، به ساختار و وضعیت ظاهری طنبی و خم که هر دو از طریق فروریختن آب بر گل، خنک می‌شوند، اشاره داشته و آن دو را دارای ویژگی یکسان و در عین حال متفاوتی یافته و معتقد است که او می‌تواند از پای خم همان بهره‌ای را ببرد که دیگران از طنبی می‌برند وگرنه به‌جای طنبی که واژه‌ای تقریباً نامأنوس و غیر غزلی است، ده‌ها واژهٔ مرسوم و مشهور دیگر در ذهن حافظ وجود داشته که با پای خم تضاد معنایی بسازد. به عبارتی بین پای خم و طنبی نوعی جمع و تفریق وجود دارد؛ یعنی در عین این‌که هر دو خنک هستند، یکی جایگاهی مجلل و مختص اعیان است و دیگری چنین نیست.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به دقت و اهمیت حافظ در محور جایگزینی، به نظر می‌رسد حافظ برای اغلب واژگان کلیدی و مهمی که در غزلیات به‌کار برده، دلیل ادبی و هنری داشته است به ویژه کلماتی که تا حدی نامأنوس و کم‌کاربرد هستند. می‌توان ادعا کرد که حافظ در چنین مواردی باید یک دلیل قاطع و قانع‌کننده داشته باشد و گرنه از آوردن چنین واژگانی اجتناب می‌کرده‌است. از طرف دیگر با توجه به تغییرات ریز و درشتی که در ساختمان بادگیر و طنبی در دوره‌های مختلف روی داده است، توجه به ساختار طنبی در مکان و زمان حافظ، برداشت درست‌تری از بیت را به دست می‌دهد. با توجه به طنبی‌های زمان حافظ و محیط‌هایی که حافظ مشاهده کرده است، می‌توان گفت که حافظ در بیت مورد بحث، یقیناً علاوه بر تضاد معنایی بین طنبی و پای خم، به وضعیت و ساختار طنبی و پای خم که محیطی خنک دارند و این برودت و رطوبت نشئت گرفته از آب و گلی است که در اطراف هر دو وجود دارد؛ اما محیط طنبی مناسب حال بزرگان و اعیان است و پای خم که محیطی است که کسی با رغبت به استراحت نمی‌پردازد.

منابع

- ابن‌حسام خوسفی، محمد (۱۳۹۰). ***دیوان ابن حسام خوسفی***، به اهتمام مرادعلی واعظی، تهران: فکربکر.
- ابویی، رضا، فرهنگ مظفر و لیلا ذاکر عاملی (۱۳۹۱). «پیدایش بادگیر در خانه‌های دشت یزد- اردکان»، ***دو فصلنامهٔ علمی و پژوهشی مرمت، آثار و یافته‌های تاریخی و فرهنگی***، سال دوم، شمارهٔ سوم، صص ۱۵-۲۹.
- استعلامی، محمد (۱۳۸۳). ***درس حافظ؛ نقد و شرح غزل‌های خواجه شمس‌الدین محمّد حافظ***. ج ۱، تهران: سخن.
- انوری، حسن (۱۳۸۲). ***فرهنگ بزرگ سخن***، چاپ دوم، تهران: سخن.
- باوندیان، علیرضا (۱۳۹۱). شاخص‌های معماری، ***نامهٔ دانشگاهی و هنری***. مرداد.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین (۱۳۷۰). ***دیوان حافظ***، به تصحیح غنی- قزوینی، چاپ دوم، تهران: اساطیر.
- برزگر خالقی، محمّدرضا (۱۳۸۹). ***شرح شاخ نبات حافظ***، شرح غزل‌ها به‌همراه مقدمه، تلفّظ واژگان دشوار. تهران: زوّار.
- پوررضایی، امیررضا (۱۳۹۵). «معماری در شعر حافظ»، ***اطلاعات حکمت و معرفت***، شمارهٔ ۱۱، صص ۴۱-۴۳.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۷٤). ***آشنایی با معماری اسلامی ایران (ساختمان‌های درون شهری و برون شهری)***، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: انتشارات دانشگاه علم و صنعت.
- جعفری، جعفربن محمد (۱۳۸٤). ***تاریخ یزد***، تصحیح ایرج افشار، تهران: علمی و فرهنگی.
- جلالیان، عبدالحسین (۱۳۷۹). ***شرح جلالی بر حافظ***. ج ۱. تهران: یزدان.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۹). ***شرح شوق***؛ شرح و تحلیل بر اشعار حافظ. ج ۲. تهران: قطره.
- خرمشاهی، بهاالدین (۱۳۸۰). ***حافظ‌نامه***؛ شرح الفاظ، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ. بخش اول. تهران: علمی و فرهنگی.
- خطیب رهبر، خلیل (۱۳۸۳). ***دیوان غزلیات مولانا شمس‌الدین محمد***؛ با معنی واژه‌ها و شرح ابیات و ذکر وزن و بحر غزل‌ها و فهرست آیات. تهران: صفی علیشاه.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامهٔ دهخدا***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ریاحی، محمدامین (۱۳۷٤). ***گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ***، چاپ دوم، تهران: علمی
- زریاب خویی، عباس (۱۳۷٤). ***آینهٔ جام***، چاپ دوم، تهران: علمی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). ***یادداشت‌های حافظ***، چاپ اول، تهران: نشر علمی.
- صائب تبریزی (۱۳٦۵). ***دیوان صائب تبریزی***، ج ۵، به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی فرهنگی.
- طاهری پور اصفهانی، محمدعلی و مهناز دهقانی سائیج (۱۳۹۲). «خیشخان مادر بادگیر»، ***مجموعه مقالات دومین همایش ملی***

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

اقلیم، ساختمان و بهینه‌سازی مصرف انرژی، صص ۳٤۵-۳۵۱.
- محمودی، مهناز (۱۳۸۸). ***بادگیر نماد معماری ایرانی***، تهران: یزدا.
- معین، محمد (۱۳۷۱). ***فرهنگ فارسی***، چاپ هشتم، تهران: امیر کبیر.
- نزاری قهستانی (۱۳۷۱). ***دیوان نزاری قهستانی***، مصحح: مظاهر مصفا، چاپ اول، علمی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تیپ‌شناسی شخصیت مرد در گلستان سعدی

یدالله عابدی نهرخلجی
دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد، اصفهان، ایران
abdyydallh@gmail.com
علی الهی
دانشجوی کارشناسی آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان واحد شهید آیت نجف‌آباد، اصفهان، ایران
alielahi1398@gmail.com

چکیده

اشعار و حکایت‌های گلستان شاعر بزرگ ایران، سعدی شیرازی با هدف بررسی و تبیین نگاه شاعر به مرد (اعم از پدر، پسر، درویشان، زاهدان، استاد و یا جنس مرد به‌طورکلی) اهتمام اصلی نویسنده در نگارش این مقاله بوده است. سعدی به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران ادب فارسی، دیدگاه‌های متنوع و گاه متناقضی دربارهٔ مردان در آثار خود بیان کرده است. این نگاه گاه توصیفی از ویژگی‌های اخلاقی و شخصیتی آنان است و گاه نقدی اجتماعی و تربیتی بر رفتارها و باورهای مرتبط با مردان در جامعه زمانه‌اش. شاید نتوان با بررسی و تفسیر محتوای اشعار و حکایت‌های سعدی به کنه ضمیر شاعر نسبت به این مقوله رسید؛ اما باتوجه به کمبود منابع در این زمینه، بهترین راه برای شناخت این دیدگاه، تحلیل آثار منظوم و منثور وی است. شیوهٔ تحقیق توصیفی-تحلیلی که بر مبنای بررسی دقیق متن و تحلیل محتواست، می‌تواند تصویری جامع از اندیشه‌های سعدی دربارهٔ مرد و نقش او در ساختار اجتماعی عرضه کند.

واژگان کلیدی: سعدی، گلستان، مرد، پدر، فرزند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

سعدی، سلطان مسلّم ملک سخن و تسلطش در بیان از همه کس بیش‌تر است. کلام در دست او مانند موم است. هر معنایی را به عبارتی ادا می‌کند که از آن بهتر و زیباتر ممکن نیست. سعدی، گلستان را در بهار سال ٦٥٦ ه. ق تصنیف کرد. سعدی، گلستان را یک سال بعد از اتمام سرودن بوستان به نثر مسجع در هشت باب «سیرت پادشاهان»، «اخلاق درویشان»، «فضیلت قناعت»، «فوائد خاموشی»، «عشق و جوانی»، «ضعف و پیری»، «تأثیر تربیت» و «آداب صحبت» نوشته است. «حشر و نشر سعدی با انواع اشخاص و تأمل در رفتار و خلقیات آنان موجب آمده که در گلستان از طبقات مختلف مردم سخن رود.» (یوسفی، ١٣٦٨: ٢٧) همچنان که در دنیا خوبی‌ها و زشتی‌ها بسیارست و گاه در کنار هم، در گلستان نیز این‌همه را در بردارد.

جلال خالقی‌مطلق می‌نویسد:

اگرچه سعدی گلستان را به هشت و بوستان را به ده باب تقسیم کرده است ولی بیشتر حکایات این کتاب را می‌توان زیر سه عنوان کلی تقسیم‌بندی کرد:

۱- حکایاتی که در خویشتن‌شناسی و تهذیب اخلاق فردی نگارش یافته است.

۲- دسته‌ای که موضوع آن‌ها تدبیر منزل و به‌ویژه تعیین وظیفهٔ اعضای جامعه نسبت به یکدیگر است.

۳- آن‌هایی که دربارهٔ سیاست مدن، چه شیوهٔ برخورد افراد جامعه با یکدیگر و چه آیین کشورداری و وظیفهٔ دستگاه دولت (فرمانروا و کارگزاران او) نسبت به کشور و مردم نوشته شده‌اند. (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۸۹)

در این نوشتار ما برآنیم که به دومین عنوان این تقسیم‌بندی بپردازیم. حال قبل از اینکه به بحث دربارهٔ «تیپ‌شناسی شخصیت مرد در گلستان سعدی» بپردازیم، لازم است سعدی و گلستانش را از منظر دیدگاه چندی از صاحب‌نظران بشناسیم.

۲. سعدی و گلستان از دیدگاه دانشمندان

هنری ماسه دانشمند معروف فرانسوی (۱۸٦٦-۱۹٦۹) در اثر معروفی به نام تحقیق دربارهٔ سعدی علاوه‌بر تحقیق دربارهٔ اثر او به پژوهش دربارهٔ اندیشه‌ها و گرایش‌های سعدی از جنبه‌های دینی، اخلاقی و اجتماعی پرداخته است. در جایی می‌گوید: «حس می‌کنم که سعدی بین «جبر» که نسبیت رسوم بر وی تحمیل کرده و «اختیار» که از الهامات قلبی او سرچشمه می‌گیرد در تکاپو است.»

امرسون «نویسنده و متفکر آمریکایی در قرن نوزدهم میلادی» دربارهٔ سعدی می‌گوید: «سعدی به زبان همهٔ ملل و اقوام عالم سخن می‌گوید و گفته‌های او مانند «هومر و شکسپیر» همیشه و تازگی دارد.» او کتاب گلستان را یکی از اناجیل و از کتب مقدسهٔ دیانتی جهان می‌داند و معتقد است که دستورهای اخلاقی آن، قوانین عمومی و بین‌المللی است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

دیدگاه سعدی به حاکمان

سعدی به‌عنوان ادیبی تیزنگر و واقع‌نگر به شرایط موجود در جامعه واقف است و شکی در ظالم دانستن بعضی از حاکمان ندارد و مرگ آن‌ها را به از زنده ماندن آن‌ها می‌داند:

ای زبردست زیردست آزار گرم تا کی بماند این بازار؟
به چه کار آیدت جهانداری مردنت به که مردم آزاری

(گلستان، باب‌اول: ٦۷)

سعدی، شاهان و حاکمان عادل را تمجید و ستایش می‌کند و جایی از عدالت آنان یاد می‌کند: «آورده‌اند که انوشروان عادل در شکارگاهی صید کباب کرده بود و نمک نبود. غلامی به روستا فرستاد تا نمک حاصل کند. گفت: زینهار تا نمک به قیمت بستانی تا رسمی نگردد و دیه خراب نشود.» (همان: ۷٤)

سعدی بر آن بوده است که قدرت حاکمان را به رعیت‌پروری و پاسداری از ملت سوق دهد؛ همانطور که در بیشتر آثار ادبی مانند قابوس‌نامه و... می‌بینیم.

«ملک را بگوی که توقّع خدمت از کسی دار که توقع نعمت [از] تو دارد. دیگر بدان که ملوک از بهر پاس رعیتند، نه رعیت از بهر طاعت ملوک.»

پادشاه پاسبان درویش است گرچه نعمت به فر دولت اوست

گوسفند از برای چوپان نیست بلکه چوپان برای خدمت اوست

(گلستان، باب‌اول: ۸۰)

۳. توصیهٔ سعدی به حاکمان

– برای ادارهٔ کشور سیاست لازم است.

«سه چیز پایدار نماند: مال بی‌تجارت و علم بی‌بحث و ملک بی‌سیاست.» (گلستان، باب‌هشتم: ۱۷۰)

– توجه به خردمندان و حکیمان

حکیمان در گلستان افراد ظریف‌بین و فرزانه‌ای هستند. حکایت غلام عجمی در این باب ذکر می‌شود که از دریا می‌ترسد و گریه و زاری می‌نهاد. پادشاه از او منغص شد. حکیمی بر آن کشتی بود و از پادشاه درخواست کرد تا به او اجازه دهد تا مشکل را حل بکند. حکیم دستور داد غلام را به دریا بیندازند و بعد از چند غوطه که خورد او را از دریا به کشتی آوردند. بعد از این غلام به گوشه‌ای بنشین و قرار گرفت. «ملک را پسندیده آمد گفت: در این چه حکمت بود؟ گفت: اول محنت غرقه شدن نچشیده بود و قدر سلامت کشتی نمی‌دانست. همچنین قدرعافیت کسی داند که به مصیبتی گرفتار آید.» (گلستان، باب‌اول: ٦٤–٦٥)

– پرهیز از ظلم و ستم

نکند جور پیشه سلطانی که نیاید ز گرگ چوپانی

پادشاهی که طرح ظلم افکند پای دیوار ملک خویش بکند

(گلستان، باب‌اول: ٦٤)

– تفرقه بینداز و حکومت کن.

«سر مار به دست دشمن بکوب که از احدی الحسنیین خالی نباشد؛ اگر این غالب آمد مار کشتی و اگر آن از دشمن رستی.»

(گلستان، باب‌هشتم: ۱۷٤)

– ترحم نکردن بر دشمن

سعدی معتقد است که در مواردی نباید بر دشمن ترحم کرد؛ زیرا اگر قدرت بگیرد تو را نابود خواهد ساخت. «بر عجز دشمن رحمت مکن که اگر قادر شود بر تو نبخشاید.» (همان: ۱۷۲) همچنین دشمن ضعیف را نباید کوچک شمرد. «و هرکه دشمن کوچک را حقیر می‌شمارد بدان ماند که آتش اندک را مهمل می‌گذارد.» (همان: ۱۷۱)

– دوستی دشمن

نباید فریب دوستی دشمن را خورد؛ زیرا: «دشمن چو از همه حیلتی فرو ماند سلسلهٔ دوستی جنباند وانگه به دوستی کاری کند که هیچ دشمنی نتواند.» (همان: ۱۷٤) و همچنین: «دشمنی ضعیف که در طاعت آید و دوستی نماید مقصود وی جز آن نیست که دشمن قوی گردد و گفته آمد که: بر دوستی دوستان اعتماد نیست تا به تملّق دشمنان چه رسد.» (همان: ۱۷۱)

– مردم‌آزاری

سعدی در سه حکایت به این مفهوم پرداخته است و در دو حکایت عاقبت مردم‌آزاری را بیان می‌کند که: «غافلی را شنیدم که خانهٔ رعیّت خراب کردی تا خزینهٔ سلطان آبادان کند، بی‌خبر از قول حکما [که] گفته‌اند: هر که خدای[را]، عزوجلّ، بیازارد تا دل خلقی بدست آرد ایزدتعالی همان خلق [را] بر او بگمارد تا دمار از روزگارش برآرد.» (گلستان، باب‌اول: ۲۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«مردم‌آزاری را حکایت کنند که سنگی بر سر صالحی زد. درویش را مجال انتقام نبود. سنگ [را] با خود همی‌داشت تا وقتی که ملک را بر آن لشکری خشم آمد و [او را] در چاه کرد. درویش درآمد و سنگش در سر انداخت. گفتا: تو کیستی و مرا این سنگ چرا زدی؟ گفت: من فلانم و این همان سنگ است که در فلان تاریخ بر سر من زدی. گفت: چندین وقت کجا بودی؟ گفت: از جاهت می‌اندیشیدم. اکنون که در چاهت دیدم فرصت غنیمت شمردم.» (همان: ۷۵)

اما در حکایت «ظالم و صاحبدل» سعدی حذر از مردم‌آزاری را می‌گوید:

حذر کن ز دود درون‌های ریش — که در ریش درون عاقبت سرکند
بهم بر مکن تا توانی دلی — که آهی جهانی بهم برکند

(گلستان، باب‌اول: ۷۸)

٤. استاد، شاگرد و دانشمند

یکی از مباحثی که در گلستان به آن اشاره شده است و در نظر سعدی در کانون توجه قرار گرفته «تعلیم و تربیت» است. حکایت تعلیم مالک‌زاده‌ای در گلستان آمده است که معلم فاضل او در تربیت او از شیوه‌های مختلف تنبیه و اعمال شاق استفاده می‌کرد و وقتی ملک، علت امر را جویا شد، معلم به نقش مهم کودک اشاره کرد و تربیت او را مهم‌تر از دیگران دانست؛ زیرا «سخن اندیشه باید گفتن و حرکت پسندیده کردن همه خلق را علی‌العموم و پادشاهان را علی‌الخصوص، بموجب آنکه بردست و زبان ایشان هر چه رفته شود، هر آینه به افواه بگویند و قول و فعل عوام الناس را چندان اعتباری نباشد. پس واجب آمد معلم پادشه‌زاده [را] در تهذیب اخلاق خداوندزادگان، اَنبَتَهُمُ اللّه نَباتًا حَسَنًا، اجتهاد را آن بیش کردن که در حق عوام.» (گلستان، باب‌هفتم: ۱۵۵)

در حکایت مذبور به این نکته توجه شد که ملک‌زاده هم کودک است؛ اما به علت جایگاه اجتماعی که دارد، تربیت خاصی را داشته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

حکایت‌دیگر، حکایت استاد کشتی است که ۳٦۰ فن عالی بدانست. شاگردی داشت و او را ۳۵۹ فن آموزش داد. شاگرد که در زمان او کسی امکان مبارزه با او را نداشت، پیش ملک می‌رود و می‌گوید: در قوت و صنعت با استاد خویش برابرم. ملک دستور کشتی گرفتن می‌دهد. استاد که یک فن را به شاگرد آموزش نداده بود، او را شکست می‌دهد. «دوست را چندان قوت مده که اگر دشمن گردد بر تو غالب شود. نشنید [ه‍] ی [که چه گفت] آن‌که از پروردهٔ خویش جفا دید»:

یا وفـــا خـود نبـــود در عالم — یا مگر کس در این زمانه نکرد
کس نیاموخت علم تیر از من — که مرا عاقبت نشانه نکرد

(گلستان، باب‌اول: ۷۹)

سعدی تعلیم و تربیت را برای نااهلان بی‌ثمر می‌داند و معتقد است که باید انسان‌های شایسته تحت تعلیم و تربیت قرار گیرند:

ابر اگر آب زندگانی بارد — هرگز از شاخ بید برنخوری
با فرومایه روزگار مبر — کز نی بوریا شکر نخوری

(گلستان، باب‌اول: ٦۱)

پرتو نیکان نگیرد هرکه بنیادش بدست — تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبدست

شمشیر نیک از آهن بد چون کند کسی؟ تا کس به تربیت نشود، ای حکیم، کس
باران که در لطافت طبعش خلاف نیست در باغ لاله روید و در شوره‌بوم خس
زمین شوره سنبل بر نیارد در او تخم و عمل ضایع مگردان

(همان: ٦٢)

سعدی همواره به تربیت‌ناپذیری نااهلان اشاره دارد: «نسل فساد اینان منقطع کردن اولی‌ترست و بیخ و تبار ایشان برآوردن که آتش وانشاندن و اخگر گذاشتن و افعی کشتن و بچه نگاه داشتن کار خردمندان نیست.»

۵. ویژگی‌های مورد نیاز دانش‌آموز

۱- سؤال پرسیدن تا به دریای علم راه یابد

بپرس هر چه ندانی که ذل پرسیدن دلیل راه تو باشد به عز دانایی

(گلستان، باب‌هشتم: ۱۸۵)

البته سؤال را باید از افراد متخصص پرسید:

امید عافیت آنگه بود موافق عقل که نبض را به طبیعت‌شناس بنمایی

(همان: ۱۸۵)

۲- استعداد تربیت را باید داشته باشد.

پرتو نیکان نگیرد هر که بنیادش بدست تربیت نااهل را چون گردکان بر گنبدست

(گلستان، باب‌اول: ٦٢)

۳- شاگرد خوب باید میل و رغبت به کسب علم داشته باشد.

«تلمیذ بی‌ارادت، عاشق [بی] زرست و روندهٔ بی‌معرفت، مرغ بی‌پر.» (گلستان، باب‌هشتم: ۱۸۳)

٦. معلم (دانشمند) و اخلاق او از نظر سعدی

از نظر سعدی، باید معلم درشتی و نرمی را باهم بیامیزد:

درشتی و نرمی بهم در به است چو قاصد که جراح و مرهم نه است
درشتی نگیرد خردمند پیش نه سستی که نازل کند قدر خویش
نه مر خویشتن را فزونی نهاد نه یک باره تن در مذلت دهد

«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 که بر تو دلیر شوند.» (گلستان، باب‌هشتم: ۱۷۳)

وقتی به لطف گوی و مدارا و مردمی باشد که در کمند قبول آوری دلی
وقتی به قهر گوی که صد کوزه نبات گه گه چنان بکار نیاید که حنظلی

(همان: ۱۷۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت-۱خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

معلم تلخ گفتار را در حکایتی دیگر به معلمی نیک‌مرد ترجیح می‌دهد؛ زیرا:

استاد معلم چو بود بی‌آزار خرسک بازند کودکان در بازار

(گلستان، باب‌هفتم: ۱۵۶)

«از امام صادق (ع) نقل شده است که امیرالمومنین (ع) فرمود: دانشمند واقعی دارای سه علامت است.۱- دانش و بینش ۲- حلم و بردباری ۳- سکوت و آرامش و وقار.» (حجتی، ۱۲۷۱: ۲۳۷)

سعدی نیز در موضوع صبر و بردباری می‌گوید:

گفتا: برو چو خاک تحمل کن ای فقیه یا هرچه خوانده‌ای همه در زیر خاک کن

(گلستان، باب‌هشتم: ۱۷۴)

اما سعدی، صبر و بردباری را در همهٔ موارد توصیه نمی‌کند: «عالم را نشاید که سفاهت از عامی به حلم در گذرد که هردو طرف را زیان دارد: هیبت این کم شود و جهل آن مستحکم.»

چو با سفله گویی به لطف و خوشی فزون گرددش کبر و گردن‌کشی

(همان: ۱۸۱)

در حکایت مذکور به این نکته توجه دارد که مخاطب، فرد عامی و سبک مغزی باشد، نباید از جهل آن در گذشت. همچنین استاد نباید یک مسئله را بسیار تکرار کند و سخن تکراری را نکوهش می‌کند و در این باب حکایت سبحان وائل را می‌گوید: «سبحان وائل [را] در فصاحت بی‌نظیر نهاده‌اند، بحکم آن که سالی بر سر جمع سخن گفتی لفظی مکرّر نکردی و اگر [همان] اتفاق افتادی به عبارت دیگر بگفتی؛ و از جملهٔ [آداب] ندمای حضرت پادشاهان یکی این است.»

سخن گرچه دلبند و شیرین بود سزاوار تصدیق و تحسین بود

چو یک بار گفتی، مگو باز پس که حلوا چو یک بار خورند، بس

(گلستان، باب‌چهارم: ۱۲۹-۱۳۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۰ الی ۲۲ اردیبهشت ۱۴۰۴ - ۱ خرداد ۱۴۰۴

یک ویژگی دیگر دانشمندان که یک نظریهٔ مهم سعدی است، دربارهٔ علم و دانش و عملی کردن آن است.

«یکی را گفتند: عالم بی‌عمل به چه ماند؟ گفت: [به] زنبور بی‌عسل.» (گلستان، باب‌هشتم: ۱۸۴)

عالم بی‌عمل موجب نابودی و از بین رفتن علم است و عالمی که از علم استفاده نکند، علم از باطن او کوچ می‌کند؛ در روایتی‌از رسول‌گرامی (ص) چنین‌آمده است: «اِنَّ العِلمَ یهتِفُ بِالعَمَلِ فَاِن اَجَابَهُ وَ اِلَّا اِرتَحَلَ عَنه.» (مجلسی، ۱۴۰۳ ق: جلد ۲)

سعدی نیز بر علم همراه عمل تأکید می‌کند: «هرکه علم خواند و عمل نکرد بدان ماند که گاو راند و تخم نیفشاید.» (گلستان، باب هشتم: ۱۷۷)

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

علم چندان که بیشتر خوانی چون عمل در تو نیست نادانی

نه محقق بود نه دانشمند چارپایی بر او کتابی چند

آن تهی‌مغز را چه علم و خبر که بر او هیزم است یا دفتر

(گلستان، باب‌هشتم: ۱۷۰)

سعدی جهل در صحبت دانشمند و عموم را در صحبت با دیگران می‌داند:

«یکی از حکما شنیدم که می‌گفت: هرگز کسی به جهل خویش اقرار نکند مگر آن‌کس که چون دیگری در سخن باشد [همچنان] تمام ناگفته، سخن آغاز کند.»

سخن را سرست، ای خردمند و بن — میاور سخن در میان سخن
خداوند تدبیر و فرهنگ و هوش — نگوید سخن تا نبیند خموش

(گلستان، باب‌چهارم: ۱۳۰)

۷. گروه اجتماعی

در اصطلاح جامعه‌شناسی می‌توان گفت:

گروه اجتماعی مجموعهٔ افرادی است که میان آن‌ها روابط به‌نسبت قوی پایدار وجود دارد و در بعضی از عقاید و احساسات با هم شریک هستند و نسبت به هم نوعی کنش متقابل اجتماعی دارند و هدف یا هدف‌های مشترکی را دنبال می‌کنند. (وثوقی، ۱۳۸۶: ۱۵۶)

گروه‌های مذهبی از جمله گروه‌های اجتماعی در عصر سعدی هستند که شامل: درویشان، صوفیان، پارسایان، زاهدان، عابدان و مشایخ است. سعدی یک باب از گلستان را به‌دلیل جایگاه والا و مهم درویشان به این گروه اختصاص داده است.

ازنظر سعدی این‌ها دو گروه هستند: گروهی که محتاج‌اند و تن به هر پستی می‌دهند و در گرو زر، هواپرست، هوس‌باز و هرزه‌گرد هستند و گروهی که اعتقاد استوار دینی دارند. سعدی در حکایتی از گلستان به ویژگی گروه اول می‌پردازد که گدا طبعی است. وقتی که پادشاهی در زمان عیش و خوشی به درویش که برهنه در سرما خفته بود هزار دینار می‌بخشد: «ملک، صره‌ای هزار دینار از روزن بیرون داشت و گفت: دامن بدار [ای درویش]. گفت: دامن از کجا آرم که جامه ندارم. [ملک را بر حال ضعیف او رقت زیادت شد و] خلعتی بر آن مزید کرد و پیشش فرستاد.» اما درویش در مدت اندکی همه را خرج می‌کند و دوباره به طمع بخشش بر می‌گردد؛ اما پادشاه در جواب او می‌گوید: «این گدای مبذر را که چندان نعمت به چندین مدت برانداخت [برانید] که خزینهٔ بیت‌المال لقمهٔ مساکین است نه طعمهٔ اخوان الشیاطین.» (گلستان، باب‌اول: ۶۸-۶۷)

در این حکایت به ویژگی فربه بودن، آز زر و دنیاپرست بودن اشاره می‌کند که چه خوب به آن عابد ساخته است و در دنیا غرق شده است. عبادتگری در بیشه زندگی می‌کرد و مال کافی برای سیر کردن خود نداشت. پادشاه به زیارت او می‌رود و از او می‌خواهد که به شهر آید و مقام و جایگاهی به او بدهد؛ اما عابدتگر رد می‌کند؛ اما پادشاه به او می‌گوید که بیاید شاید که خوشش آید و اگر نیامد می‌تواند باز گردد. عابد قبول می‌کند و در بستان سرای پادشاه با مقامی والا سکونت می‌کند. «عابد طعام [های] لطیف خوردن گرفت و کسوت [های] نظیف پوشیدن و از فواکه و مشموم و حلاو [ا] تتمتع یافتن... باری ملک به دیدار او رغبت کرد. عابد را دید از هیئت نخستین بگردیده و سرخ و سپید [برآمده] و فربه شده و لبس سمین پوشیده و بر بالش دیبا تکیه زده و غلامی پری‌پیکر با مروحهٔ طاووسی بالای سرش ایستاده. (گلستان، باب‌دوم: ۱۰۱-۱۰۲)

«حکیمان دیردیر خورند و عابدان نیم‌سیر و زاهدان سرّ رمق و جوانان تا طبق برگیرند و پیران تا عرق [بکنند] اما قلندران چندان بخورند که [در] معده جای نفس نماند و بر سفرهٔ روزی کس.» (گلستان، باب‌هشتم: ۱۷۸) «قلندر مرد وارسته و طالب جمال و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (از دیماه ۱۴۰۲ - ۱ خرداد)
www.anjomanfarsi.ir

جلال حق، ولی قلندر در اینجا به قرینهٔ مقالی مراد درویشان دوره‌گرد شکم‌پرست باشد که به دروغ نام قلندر بر خود نهاده‌اند.» (خطیب‌رهبر، ۱۳۹۸: ۵۵۲)

در حکایت زیر به ویژگی درویشان واقعی اشاره شده که ذکر، شکر، خدمت، طاعت، ایثار، قناعت، توحید، توکل، تسلیم و تحمل است.

طریق درویشان ذکرست و شکر و خدمت و طاعت [و ایثار] و قناعت و توحید و توکل و تسلیم و تحمل. هر که بدین صفت‌ها موصوف است [بحقیقت] درویش است اگرچه در قیاست، اما هرزه‌گردی بی‌نماز، هواپرست، هوس‌باز که روزها بشب آرد در بند شهوت شب‌ها روز کند و در خواب غفلت [و] بخورد هرچه در میان آید و بگوید هر چه بر زبان آید، رندست اگر چه در عباست.»

ای درونت برهنه از تقوی کز برون جامهٔ ریا داری
پردهٔ هفت رنگ در مگذار تو که در خانه بوریا داری

(گلستان، باب‌دوم: ۱۰۷)

یکی از وزرا معزول شد به حلقهٔ درویشان در آمد. [برکت] صحبت ایشان در اوست سرایت کرد و جمعیت خاطرش دست داد. ملک [بار دیگر] با وی دل خوش کرد و عمل فرمود قبول نکرد و گفت: معزولی، [به نزد خردمندان] به که مشغولی. ملک گفت: هر آینه [ما را] خردمندی کافی باید که تدبیر مملکت را بشاید. گفت: [ای ملک] نشان خردمند کافی جز این نیست که به چنین کارها تن در ندهد.

آنان که به کنج عافیت بنشستند دندان سگ و دهان مردم بستند
کاغذ بدریدند و قلم بشکستند وز دست و زبان حرف گیران رستند

(گلستان، باب‌اول: ۶۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت ۱۴۰۱ www.anjomanfarsi.ir

سعدی دید خوبی نسبت به عابدان دورو ندارد که به‌جای درگاه خدای روی دل به سوی خلق می‌کنند:

«عابدی را پادشاهی طلب کرد، عابد اندیشید که دارویی بخورم [تا ضعیف شوم]، مگر اعتقادی که در حق من دارد زیادت شود. آورده‌اند که داروی قاتل بخورد و بمرد.»

آن‌که چون پسته دیدمش همه مغز پوست بر پوست بود همچو پیاز
پارسایان روی در مخلوق پشت بر قبله می‌کنند نماز

(گلستان، باب‌دوم: ۹۳)

دربارهٔ صوفیان می‌گوید:

«یکی [را] از مشایخ شام پرسیدند که حقیقت تصوف چیست؟ گفت: از این پیش، طایفه‌ای در جهان پراگنده بودند بصورت و بمعنی جمع و این زمان قومی بصورت جمعند و به دل پراگنده.» (همان: ۹۶-۹۷)

– در باب ریاکاری پارسایان

«زاهدی مهمان پادشاهی بود. چون به طعام بنشستند کم [تر] از آن خورد که ارادت او بود و چون به نماز برخاستند و چون به نماز برخاستند بیش از آن کرد که عادت او بود تا ظن صلاح در حق او زیادت کنند... چون به مقام خویش باز آمد سفره خواست تا تناولی

کند. پسری داشت صاحب فراست. گفت: ای پدر، باری به دعوت سلطان طعام نخوردی؟ گفت: [در نظر ایشان] چیزی نخوردم که بکار آید. [گفت: نماز را هم قضا کن که چیزی نکردی که بکار آید.] » (گلستان، باب‌دوم: ۸۸-۸۹)

۸. دوست و دشمن از نگاه سعدی

سعدی در باب هشتم حکایات بسیار زیادی در باب دوستی و دشمنی بیان کرده است. چه دوستی پادشاهان و چه دشمنی دشمنان و دوستی آنان. نصیحت‌هایی در ضمرهٔ دوستی بیان می‌کند که تمامی رازهای خود را نباید با دوستان خود در میان بگذاریم؛ چون امکان دارد دشمن ما شود. «هر آن سری که داری با دوست در میان منه چه دانی که وقتی دشمن گردد و هر بدی که توانی به دشمن مرسان که باشد وقتی دوست گردد.» (گلستان، باب هشتم: ۱۷۱)

در این پیام امام علی (ع) نیز در نهج‌البلاغه چنین می‌فرمایند: «اَحْبِبْ حَبیبَک هوناً مَا، عَسَی اَنْ یکونَ بَغیضَک یوْماً مَا؛ وَاَبْغِضْ بَغیضَک هَوْنا مَا، عَسی اَنْ یکونَ حبیبَک یوْماً مَا.» (نهج البلاغه، حکمت: ۲۶۸)

«سخن در میان دو دشمن چنان گوی که اگر دوست گردند شرمزده نباشی.» (گلستان، باب‌هشتم: ۱۷۲)

سعدی به این نکته توجه دارد که به سخنانی که با دوستان گفته می‌شود باید توجه داشت که دشمن در پشت دیوار نباشد تا از حرف‌ها سوءاستفاده کند.

در سخن با دوستان آهسته باش تا ندارد دشمن خونخوار گوش
پیش دیوار آنچه گویی هوش دار تا نباشد در پس دیوار گوش

(همان: ۱۷۲)

از دوستی که با دشمن تو همنشین است، چشم یاری نباید داشت. «هرکه با دشمنان صلح می‌کند، سر آزار دوستان دارد.»

بشوی، ای خردمند، از آن دوست دست که با دشمنانت بود هم نشست

(همان: ۱۷۲)

- گوش دادن به نصیحت دشمن نادرست است.

«نصیحت از دشمن پذیرفتن خطاست ولیکن شنیدن رواست تا بخلاف آن کار کنی که عین صواب است.» (همان: ۱۷۳)

۹. پدر و پسر

سعدی به نقش پدر در خانواده و تأثیر او بر فرزند اشارات زیادی کرده است. چون نقش پدر در تربیت فرزند به‌ویژه پسر نقش کلیدی و مهمی است. همان‌طور که گفته شد، سعدی در گلستان بیشتر به‌شکل ناصحان سخن گفته است تا در بوستان؛ به‌ویژه نصیحت‌های پدر به پسر که در جای‌جای گلستان می‌توان شواهدی را از آن مشاهده کرد. موضوع این نصیحت‌ها متنوع و درزمینه‌های مختلف اخلاقی-مذهبی است. برای مثال نصیحت هارون به فرزندش در رعایت عفو و بردباری است:

«ای پسر کرم آن است که عفو کنی و اگر بضرورت انتقام خواهی تو نیزش دشنام [مادر] ده، نه چندان که [انتقام] از حد بگذرد که آنگه ظلم از طرف تو باشد [و دعوی از قبل خصم].»

نه مردست آن به نزدیک خردمند که با پیل دمان پیکار جوید
بلی مرد آن‌کس است از روی تحقیق که چون خشم آیدش باطل نگوید

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

(گلستان، باب‌اول: ۸۲)

- پند پدر در شنیدن سخن ناصحان

«پدر گفت: ای پسر، بمجرد این خیال باطل نشاید روی از تربیت ناصحان بگردانیدن و [علما را به ضلالت منسوب کردن و] در طالب عالم معصوم از فواید علم محروم ماندن.» (گلستان، باب‌دوم: ۱۰٤)

- نصیحت پدر به اندازه خوردن و اندازه نگاه داشتن

«یکی از حکما پسر را نهی [همی] کرد از بسیار خوردن که سیری شخص را رنجور دارد. گفت: ای پدر گرسنگی مرد را بکشد. [نشنیده‌ای که ظریفان گفته‌اند: بسیری مردن به که گرسنگی بردن]. گفت: اندازه نگهدار، کُلُوا وَ اَشْرَبُوا وَ لاتُسْرِفُوا.»

نه چندان بخور کز دهانت برآید نه چندان که از ضعف جانت برآید

(گلستان، باب‌سوم: ۱۱۱)

- نصیحت پدر در قناعت کردن

«پدر گفت: ای پسر، خیال محال از سر بدر کن و پای قناعت در دامن سلامت کش که بزرگان گفته‌اند: دولت نه به کوشیدن است، چاره کم جوشیدن است.» (همان: ۱۲۰)

- نصیحت پدر به فرزندان در کسب هنر

«حکیمی پسر [ان] را پند همی داد که جانان پدر هنر آموزید که ملک و دولت دنیا اعتماد را نشاید و سیم و زر در سفره به محل خطرست یا دزد به یک بار ببرد یا خواجه بتفاریق بخورد؛ اما هنر چشمهٔ زاینده است و دولت پاینده و اگر هنرمند از دولت بیفتد غم نباشد که هنر در نفس خود دولت است؛ هر جا که رود قدر بیند و [بر] صدر نشیند و بی‌هنر لقمه چیند سختی بیند.» (گلستان، باب‌هفتم: ۱۵٤)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

- نصیحت پدر به فرزند در اتکا به عمل خویش نه نسب خویش

«اعرابی را دیدم که پسر را همی‌گفت: یا بُنَیَّ اِنّکَ مسئولٌ یوم القیامهٔ ماذا اِکتَسَبتَ و لایُقال بمن اَنتَسَبْتَ؛ یعنی تو را خواهند پرسیدن که هنرت چیست، نگویند که پدرت کیست.»

www.anjomanfarsi.ir

جامهٔ کعبه را که می‌بوسد او نه از کرم پیله نامی شد
با عزیزی نشست روزی چند لاجرم همچو او گرامی شد

(گلستان، باب‌هفتم: ۱۵۸)

سعدی همچنین از تأثیر رفتار فرزند در زندگی پدر و مادر سخن به میان آورده است و داستان درویشی را بیان می‌کند که از خداوند فرزند پسری می‌خواهد. حاجتش قبول شد ولی بعد از چند سالی سعدی درویش را در زندان می‌یابد. علت را پرسیده و پاسخ گرفته است: «پسرش خمر خورده است و عربده کرده و خون کسی ریخته و از میان گریخته و پدر را بعلت او سلسله در پای است و بند گران بر دست. گفتم: این بلا را او بحاجت از خدای خواسته است.»

زنان باردار ای مرد هشیار، اگر وقت ولادت مار زایند
از آن بهتر به نزدیک خردمند که فرزندان ناهموار زایند

(همان: ۱۵۸)

- نهی از غیبت کردن توسط پدر

حکایت خود سعدی است که شبی در کنار پدر قرآن می‌خواند و جمعی دور آن‌ها خفته بودند: «پدر را گفتم: یکی از اینان سر بر نمی‌دارد که دوگانه‌ای بگزارد. [چنان خواب غفلت برده‌اند که گویی نخفته‌اند که مرده‌اند]. گفت: جان پدر تو نیز اگر بخفتی به که در پوستین مردم افتی.» (گلستان، باب‌دوم: ۸۹)

- نصیحت پدر به پسر در باب فواید خاموشی

«بازرگانی را هزار دینار خسارت افتاد. پسر را گفت: باید که این سخن با هیچ‌کس در میان ننهی. گفت: [ای پدر،] فرمان تو راست ولیکن می‌خواهم که بدانم در این چه مصلحت است؟ گفت: تا مصیبت دو نشود: یکی نقصان مایه و دیگری شماتت همسایه.» (گلستان، باب‌چهارم: ۱۲۸)

- پند پدر دربارهٔ خوبی بیش از حد

جوانی با پدر گفت: ای خردمند — مرا تعلیم ده پیرانه یک پند
بگفتا نیکمردی کن نه چندان — که گردد خیره گرگ تیزدندان

(گلستان، باب‌هشتم: ۱۷۳)

۱۰. تأمین نیازهای اقتصادی خانواده

نیازهای اقتصادی خانواده در عصر سعدی کامل بر دوش پدر بوده است و ترس گرسنه ماندن فرزندان را داشته است: «یکی از پادشاهان عابدی را پرسید که اوقات عزیزت چون می‌گذرد؟ گفت: همهٔ شب در مناجات و سحر در دعای حاجات و همهٔ روز در بند اخراجات.»

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)

ای گرفتار پای بند عیال — دیگر آزادگی مبند خیال
غم فرزند و برگ و جامه و قوت — بازت آرد ز سیر در ملکوت
همه روز اتفاق می‌سازم — که شبی با خدای پردازم
شب چو عقد نماز می‌بندم — چه خورد بامداد فرزندم؟

www.anjomanfarsi.ir

(گلستان، باب‌دوم: ۱۰۰)

«جوانی چست، لطیف، خندان، شیرین‌زبان در حلقهٔ عشرت ما بود که در دلش از هیچ نوع غم نیامدی و لب از خنده فراهم. روزگاری برآمد که اتفاق ملاقات نیفتاد، بعد از آن دیدمش زن خواسته و فرزندان خاسته و بیخ نشاطش بریده گل هوس پژمریده. پرسیدمش چگونه‌ای و چه حالت است؟ گفت: تا کودکان بیاوردم دگر کودکی نکردم.»

چو پیر شدی ز کودکی دست بدار — بازی و ظرافت به جوانان بگذار

(گلستان، باب‌ششم: ۱۵۲)

حکایت بالا حکایت فردیست که نقش خود را تغییر می‌دهد. اول تا دوران جوانی نقش کودکی داشته است و بعد از عیال گرفتن و صاحب فرزند شدن نقش کودکی را به فرزند خود می‌دهد و گل نشاطش پژمرده و گل غمش می‌روید. سعدی حکایت پادشاهی را بیان می‌کند که به مرضی هایل دچار شده بود و طبیبان چاره را در زهرهٔ آدمی دانستند:

«دهقان‌پسری یافتند بدان صفت که حکما گفته بودند. پدرش را [و مادرش را] بخواند و به نعمت بی‌کران خشنود[کرد].» (گلستان، باب‌اول: ۷۵)

و نیز پدر بخیلی که حاضر نیست برای سلامتی فرزند خویش قربانی دهد: «توانگری بخیل [را] پسری رنجور بود. نیک‌خواهانش گفتند: مصلحت آن است که ختم قرآن کنی از بهر وی یا بذل قربان. لختی به اندیشه فرو رفت و گفت: مصحف مهجور اولی‌ترست که گله دور. صاحبدلی بشنید و گفت: ختمش بعلت آن اختیار آمد که قرآن بر سر زبان است و زر در میان جان.»

دریغا گردن طاعت نهادن گرش هموار بودی دست دادن
به دیناری چو خر در گل بمانند وَر اَلحَمدی بخواهی صد بخوانند

(گلستان، باب‌ششم: ۱۵۳)

اختلاف نظر دو نسل (پدر و پسر) همیشه وجود داشته است. این اختلاف در زمان ما بیشتر نمود دارد؛ ولی در زمان سعدی نیز این اختلاف وجود داشته است. سعدی داستان پیری را در گلستان می‌گوید که مال فراوان داشته اما فرزندی نداشته است. در پای درخت آرزو از خدا طلب پسر می‌کند و طلبیده می‌شود. از سوی دیگر فرزند است که می‌گوید اگر جای درخت را می‌دانستم مرگ پدر را می‌خواستم. «خواجه شادی‌کنان که پسرم عاقل است و پسر طعنه‌زنان که پدر [م] فرتوت.»

سال‌ها بر تو بگذرد که گذار نکنی سوی تربیت پدرت
تو به‌جای پدر چه کردی خیر؟ تا همان چشم داری از پسرت

(همان: ۱۵۱)

نکوهش ترش‌روی

سعدی در حکایتی رفتن پیش افراد ترش‌خوی برای نیاز حاجت نهی می‌کند؛ چون باعث فرسودگی دل می‌شوند:

مبر حاجت به نزدیک ترش‌روی که از خوی بدش فرسوده گردی
اگر گویی غم دل با کسی گوی که از رویش بنقد آسوده گردی

(گلستان، باب‌سوم: ۱۱۳)

۱۱. نتیجه‌گیری

گلستان در میان آثار ادبی به لحاظ پرداختن به مسائل اجتماعی جایگاه ویژه‌ای دارد. مسائلی چون سیاست، حکومت، شیوهٔ کشورداری پادشاهان در عصر سعدی و تعلیم تربیت. سعدی در مسائل حکومتی سعی در اعتدال کشیدن اخلاق پادشاهان دارد و در قالب حکایت و تمثیل اصول لازم برای کشورداری را بیان می‌کند. ازنظر سعدی هیچ گروه و نهادی پنهان نبوده و به همگی نیم‌نگاهی داشته است. اندیشه‌های اصلاحی سعدی شامل تمامی افراد جامعه چه پادشاه و چه پیر فرتوت است. پندهای نغز که در باب پدر و پسر، استاد و شاگرد و حتی حکومت می‌دهد در زمان حال نیز رگه‌هایی را از آن‌ها می‌بینیم. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های گلستان، پرداختن به مسائل حکومتی و تلاش برای اصلاح اخلاق پادشاهان و حاکمان است. سعدی اصول لازم کشورداری و رفتار عادلانه را با بهره‌گیری از حکایت‌ها و تمثیل‌های دلنشین هنرمندانه بیان می‌کند. وی معتقد است که پادشاهان باید با اعتدال و عدالت رفتار کنند و رعایت انصاف را سرلوحهٔ کار خود قرار دهند. نکتهٔ جالب توجه در گلستان این است که سعدی هیچ قشر و گروهی را از

ISC Islamic Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۳ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نظر دور نداشته و به تمامی افراد جامعه، از پادشاهان گرفته تا پیرمردان فرسوده و جوانان جویای علم، نیم‌نگاهی عمیق و تأمل‌برانگیز داشته است. این جامع‌نگری نشان‌دهندهٔ ذهن اصلاح‌گر و اندیشهٔ انسانی سعدی است که تلاش می‌کند برای همهٔ اقشار جامعه آموزه‌هایی سودمند بیان کند. اندیشه‌های اصلاحی سعدی نه تنها به زمان و مکان خاصی محدود نیست، بلکه همچنان در دنیای معاصر نیز کاربرد دارد. پندهای نغز او دربارهٔ روابط پدر و پسر، استاد و شاگرد و حتی حاکم و رعیت بازتابی از نیازهای پایدار انسانی به خردورزی، انصاف و اخلاق است. این مضامین که در قالب داستان‌ها و حکایات کوتاه بیان شده‌اند به‌دلیل سادگی و عمق معنا، تأثیری ماندگار بر ذهن خواننده می‌گذارند. به طور کلی گلستان سعدی نمونه‌ای بی‌نظیر از تلفیق هنر ادبی با آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی است. این اثر نه تنها گنجینه‌ای ادبی است، بلکه چراغی روشن برای راهنمایی جوامع بشری در مسیر عدالت، حکمت و انسان‌دوستی است. بدون شک سعدی با خلق این شاهکار ماندگار، جایگاهی ابدی در ادبیات و فرهنگ ایرانی به دست آورده است.

منابع

- حجتی، سید محمد باقر (۱۳۷۱). ***آداب تعلیم و تعلم در اسلام***، چاپ هفدهم، تهران: نشر فرهنگ اسلامی.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲). «اهمیت نیروی جنسی در زندگی زناشویی از دید سعدی»، مجلهٔ ***ایران‌شناسی***، شمارهٔ ۱۷، صص ۸۹-۹۵.
- خطیب‌رهبر، خلیل (۱۳۸۹)/***گلستان با معنی واژه‌ها و شرح جمله‌ها***، چاپ بیست و نهم، تهران: صفی‌علیشاه.
- دشتی، علی (۱۳٤٤). ***قلمرو سعدی***، چاپ سوم، تهران: نشر امیرکبیر.
- سعدی شیرازی (۱۳۸٤). ***گلستان***، تصحیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران: خوارزمی.
- دشتی، محمد (۱۳۸٤). ***ترجمهٔ نهج‌البلاغه*** از علی بن ابی‌طالب (ع)، چاپ سی، قم: مؤسسه فرهنگی تحقیقاتی امیرالمؤمنین (ع).
- ماسه، هانری (۱۳٦۹). ***تحقیق دربارهٔ سعدی***، ترجمهٔ محمدحسن مهدوی اردبیلی و غلامحسین یوسفی، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی (۱٤۰۳ ق). ***بحارالأنوار***، محقق/مصحح: جمعی از محققان، چاپ دوم، بیروت: دارإحیاءالتراث العربی.
- وثوقی، منصور و نیک‌مرد، علی‌اکبر (۱۳۹۵). ***مبانی جامعه‌شناسی***، چاپ بیست و پنج، تهران: نشر بهینه.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۱۲ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

چگونگی آموزش روایت‌پژوهی: با رویکرد نظری-کاربردی

محمد فقیری

عضو هیئت علمی دانشگاه فرهنگیان تهران، تهران، ایران

چکیده

روایت‌پژوهی یکی از روش‌های پژوهش کیفی و به‌دنبال کشف روایت‌ها و تجربه‌های فقط شخصی افراد است. روایت نیز تجربهٔ زیستهٔ ما از زندگی است و شامل انواع مختلفی مثل زندگی‌نامه، تاریخچهٔ زندگی، تاریخ شفاهی و... است. هدف این پژوهش آموزش روایت‌پژوهی با استفاده از مهارت‌ها و شگردهای روایت‌شناسی است. مسئله این است معلمان و دانشجومعلمان با انواع، ساختار و عناصر روایت آشنایی ندارند و نمی‌توانند خلاقانه بنویسند. راه‌حل آن شناخت روایت و آموزش روایت‌نویسی است. بازاندیشی نیز که قلب تربیت معلم فکور است از این طریق اتفاق می‌افتد. روش این پژوهش کیفی، نوع آن توصیفی-تحلیلی و رویکرد آن آموزشی است. یافته‌های پژوهش می‌تواند معلمان را با مثال‌ها و مصداق‌های فراوان با ساختار و عناصر و انواع روایت آشنا کند و چگونگی نوشتن آن را نیز به آنان بیاموزد تا بتوانند تجربیات زیستهٔ خود را ذخیره و آن‌ها را کدگذاری و تحلیل کنند. این پژوهش نیز زمینهٔ آموزش روایت‌پژوهی و تربیت معلم فکور را ممکن می‌سازد؛ زیرا داستان و روایت زمین بازاندیشی است که گره‌افکنی و گره‌گشایی در آن هنرمندانه رخ می‌دهد.

واژگان کلیدی: روایت‌پژوهی، بازاندیشی، روایت، معلم، تجربهٔ زیسته.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

روایت، ترجمهٔ واژهٔ narration است و تبار آن در لاتین به narrara و در یونانی به gnarus می‌رسد. Gnarus به معنی دانش و شناخت است که خود ریشه در واژهٔ هند و اروپایی gna دارد و gnos یونانی صورت اشتقاقی دیگر آن است؛ به این اعتبار روایت به معنی یافتن دانش است. ازاین‌رو روایت وسیلهٔ انتقال دانش و معرفت است که مصداق یکی از تعاریف آن است. (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۷۶) در فرهنگ فارسی نیز روایت به معنی حدیث، خبر و نقل است و در اصطلاح ادبی متنی است که داستانی را بیان می‌کند. (انوشه، ۱۳۷۶: ۶۹۵)

روایت در اصطلاح، تجربهٔ زیستهٔ ما از زندگی است و ممکن است از یک صحنه یا رخداد (اپیزود) ساده تا کل زندگی را شامل شود. هرکس از زندگی روایتی دارد و با مجموعه‌ای از روایت‌ها زندگی می‌کند؛ جهان ذهنی آدم‌ها پُر از روایت است. روایت‌ها بخشی از فضای ارتباط و گفت‌وگو را پر می‌کنند. رویدادها و ماجراها نیز بخشی ازاین‌روایت‌ها هستند. روایت می‌تواند ساختاری ساده و رویدادی داشته باشد یا داستانی که از حالتی پایدار به ناپایدار تبدیل می‌شود و سپس پایدار می‌شود. به‌کلی، روایت، شرحی از

خاطره‌ها و ماجراهای ما به زبانی هنری است؛ از یک دست‌نویس ساده آغاز می‌شود و ممکن است زمانی طرح و پیرنگ بگیرد و به یک اثر والای هنری مثل رمان تبدیل شود.

روایت‌شناسی (Narratology) علم به نسبت جوانی است که از عمر آن چند دهه بیشتر نمی‌گذرد. این اصطلاح را نخستین بار تزوتان تودورف، زبانشناس و روایت‌شناسی فرانسوی، در سال ۱۹۶۹ در کتاب بُوطیقای خود به‌کار برد؛ درواقع می‌توان وی را مبدع این اصطلاح دانست. (سید حسینی، ۱۳۸٤: ۱۱۵۹) به‌نظر تودورف هدف از روایت‌شناسی، مطالعهٔ قصه است؛ ولی منظور وی از این اصطلاح تنها بررسی ادبیات داستانی نیست؛ بلکه معنی وسیع این اصطلاح مدنظر اوست و تمامی اشکال روایت از قبیل اسطوره، فیلم و ادبیات نمایشی را در برمی‌گیرد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۷) روایت‌شناسی به بررسی ساختار پیرنگ و دستور زبان روایت می‌پردازد و سبک هر نویسنده‌ای را در پرداخت روایت و چگونگی بیان آن در کانون توجه قرار می‌دهد. ازاین‌رو محور آن ریخت‌شناسی روایت است.

روایت‌پژوهی (Narrative research) یکی از روش‌های تحلیل کیفی (Qualitative research) است که در گرایشات علوم انسانی و جامعه‌شناسی ریشه دارد و ممکن است در تحلیل یک متن، داستان و گزارش به‌کار رود. هدف این رویکرد، تحلیل داستان، روایت، نامه، خاطره و کشف تجربهٔ فقط شخصی (Single personal experiences of persons) افراد است. برای مثال پژوهشگر در بررسی زندگی‌نامه‌ای (Biographical study) به تحلیل تجربه‌های زندگی شخصی خود یا فرد دیگری می‌پردازد و تاریخ زندگی خود یا او را به تصویر می‌کشد. (Creswell, ۲۰۱۳: ۵۳-۵۷) بنابراین آبشخور روایت‌پژوهی، روایت‌شناسی است؛ اما ازنظر هدف و روش با آن تفاوت دارد.

روایت‌شناسی به روایت به‌عنوان پدیده می‌نگرد؛ روشی برای سبک‌شناسی روایت است؛ عناصر و ساختار و گونه‌های آن را تحلیل می‌کند؛ دستور زبان روایت را روشن می‌سازد و رویکردی تحلیلی و زیباشناختی به روایت دارد. روایت‌پژوهی به «تجربیات فقط شخصی» می‌پردازد؛ به دنبال تجربه‌های مغفول است؛ بیانگر ذهنیت‌های متفاوت است؛ به روایت به‌مثابهٔ روش می‌نگرد؛ رویکردی پژوهشی دارد و روشی برای نظریه‌پردازی است. مواد روایت‌پژوهی نیز با روایت‌نویسی به دست می‌آید. معلم ازاین‌روش برای مشاهده‌نگاری، تجربه‌نگاری و تدوین پوشهٔ کار استفاده می‌کند و یافته‌های خود را به اشتراک می‌گذارد. (فقیری، ۱۳۹۸: ۱۵۷)

نویسندگی و بازاندیشی مسئلهٔ اصلی این مقاله است؛ مشکل معلمان و دانشجومعلمان و حتی استادان کارورزی، کارآموزی و توسعهٔ حرفه‌ای نیز همین است. تمیز مرز نگارش علمی و نویسندگی علمی و چگونگی کاربرد آن‌ها در گزارش و روایت برای آنان روشن نیست. برای حل این چالش باید روایت و به‌ویژه روایت داستانی را جدی گرفت؛ چون هم به نویسندگی خلاق منجر می‌شود و هم زمینهٔ بازاندیشی را با عناصری مانند گره‌افکنی و گره‌گشایی ایجاد می‌کند. (همان: ۱۱۰-۱۱۱)

معلم پژوهنده قبل از پژوهش باید نوشتن یاد بگیرد؛ ازاین‌رو طرح معلم نویسنده باید بر آن مقدم باشد؛ این ضرورتی است که آموزش‌وپرورش و دانشگاه فرهنگیان آن را تاکنون جدی نگرفته است. روایت عرصهٔ بازاندیشی و نویسندگی است؛ پر از توصیف، تحلیل و ارزیابی و صحنه‌های گفت‌وگو و دیالوگ است. محور روایت، مسئله است و در داستان‌های دارای پیرنگِ بسته آن را حل می‌کند؛ در مواردی که پیرنگ باز دارند، آن را به مخاطب واگذار می‌کند و در پیرنگ‌های نیمه‌باز، بخشی از حل مسئله را به خواننده واگذار می‌کند. هیچ‌گونه ژانری مثل روایت نمی‌تواند به معلم نویسندگی و بازاندیشی یاد بدهد. ازاین‌رو آموزش آن با استفاده از مهارت‌ها و شگردهای روایت‌شناسی بسیار دارای اهمیت است.

هدف کلی پژوهش، آموزش مهارت‌ها و شگردهای روایت‌پژوهی است و اهداف عینی آن نیز عبارت‌اند از:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بررسی و تحلیل ساختار روایت

بررسی و تحلیل انواع روایت

بررسی و تحلیل عناصر روایت

آموزش روایت‌نویسی

روش این پژوهش کیفی و نوع آن توصیفی-تحلیلی است؛ بدین ترتیب که مبانی نظری بیان و سپس روایت، ساختار، انواع و عناصر روایت به‌طور عملی بررسی و تحلیل می‌شود. در هر قسمت سعی شده است با دادن شواهد و نمونه‌هایی بعد کاربردی آن در کانون توجه قرار گیرد. چگونگی نوشتن روایت نیز در پایان، گام‌به‌گام آموزش داده می‌شود.

۲. بحث و بررسی

روایت‌پژوهی بخشی از برنامهٔ توسعهٔ حرفه‌ای دانشگاه فرهنگیان است که فصل مشترک زیادی با روایت‌شناسی دارد؛ گرچه آنچه در واقعیت اتفاق می‌افتد، روایت‌نویسی به زبان ساده و غیرداستانی است. بدین ترتیب پیوند ارتباط روایت‌شناسی و روایت‌پژوهی یک ضرورت است؛ زیراکه از مهارت‌ها و شگردهای مختلف حوزهٔ آن می‌توان استفاده کرد؛ این روایت‌ها خود مایه و مواد کار روایت‌پژوهی است.

بررسی و تحلیل ساختار، عناصر و انواع روایت گرچه یکی از موضوعات بحث‌برانگیز روایت‌شناسی است؛ برای روایت‌پژوهی نیز بسیار ضروری است؛ زیراکه به پژوهشگران روایی کمک می‌کند تا ساختار روایت را بشناسند؛ با انواع مختلف آن آشنا شوند؛ روایت داستانی را از غیرداستانی تمیز دهند و زیباتر بنویسند. در نتیجه معلمان و دانشجومعلمان که با این درس سروکار دارند، بیشتر به مشاهده‌نگاری و تجربه‌نگاری ترغیب می‌شوند. حاصل این کار یادگیری مهارت‌های مختلف نویسندگی خلاق و گردآوری داده‌ها و مواد لازم برای روایت‌پژوهی است. بدین ترتیب روایت‌نویسی مسیر روایت‌پژوهی را هموارتر می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)

۲ - ۱. ساختار روایت

www.anjomanfarsi.ir

روایت دارای دو گونه است: روایت ساده یا داستانی. مهم‌ترین وجه تمایز این دو گونه این است که روایت داستانی پیرنگ داستانی دارد و بر هرم فریتاگ (Freytag`s pyramid) استوار است و می‌توان آن را نوعی نگارش خلاق انگاشت؛ اما روایت ساده شامل چند رخداد ساده است که سببیت ندارد.

پیرنگ داستانی یا هرم یا کوه داستان حداقل دارای سه رویداد است؛ مانند: «احمد به مدرسه رفت؛ دست احمد شکست؛ دستش را گچ گرفتند.» از این سه رویداد، اولی و سومی پایدار، آرام و متعادل است؛ ولی دومی ناپایدار و نامتعادل است و جایی است که مشکل در آنجا اتفاق افتاده است. دو رویداد اول و سوم در پای کوه اتفاق می‌افتد و رویداد سوم در قلهٔ آن: از پای کوه تا قله ممکن است حوادث دیگری اتفاق بیفتد؛ اما اوج مشکل در قله است.

پیرنگ، نقشه یا طرح، مهم‌ترین عنصر روایت داستانی است. ساختار روایت در پیرنگ شکل می‌گیرد؛ جایی که رخدادهای داستان رخ می‌دهد و مبتنی بر روابط علی‌معلولی یا سببیت است. هر رویداد با بسط و گسترشی در داستان اتفاق می‌افتد که «حرکت» نامیده می‌شود و هر رخداد نو، حرکتی تازه می‌آفریند. پیرنگ دارای یک آغاز، میان و یک پایان است و روایت متنی است

که از یک آغاز پایدار شروع می‌شود و با یک بحران و اوج به یک میان ناپایدار می‌رسد و در فرود به پایانی پایدار خاتمه می‌یابد. (فقیری، ۱۳۹۸: ۱۵۷-۱۵۸)

پیرنگ یا پلات، شبکه‌ای عقلانی، استدلالی و علی‌معلولی است که داستان را هدایت می‌کند و با ایدهٔ اولیهٔ داستان فرق دارد که امری حسی و درونی است و به‌طور ناگهانی یا تدریجی در ذهن ایجاد می‌شود. پیرنگ متکی بر نظم، هدف و هماهنگی میان اجزاء داستان است. (بی‌نیاز، ۱۳۹٤: ۱۹) پیرنگ، عناصری مانند گره‌افکنی، کشمکش، بحران، تعلیق، اوج و گره‌گشایی دارد که داستان را از حالت پایدار به ناپایدار و سپس پایدار می‌رسانند. این عناصر بیشتر در روایت‌های داستانی به چشم می‌خورند و خواننده یا مخاطب را به کنجکاوی وامی‌دارند تا داستان را دنبال کند. روایت‌های غیرداستانی نیز ممکن است درجاتی از عناصر پیرنگ را در خود داشته باشند.

برای اینکه روایت ساده به داستانی تبدیل شود، باید فراز و فرود، درگیری، بحران، کشمکش و اوج داشته باشد. از همه مهم‌تر زبان در روایت داستانی، روایی و ادبی است و در روایت ساده، ساده و خبری. طرح مسئله و حل مسئله در روایت ساده همان گره‌افکنی و گره‌گشایی در روایت داستانی است؛ اما تفاوت در این است که در روایت داستانی آشنایی‌زدایی وجود دارد. فضا، لحن و سبک پر از شگفتی، لذت و زیبایی است.

۲ - ۲. نمونهٔ روایت ساده

معلم وارد کلاس شد. اول حضور و غیاب کرد. بعد از درس قبل پرسید و نکات مهم آن را مرور کرد. سپس درس جدید را آغاز کرد. او ابتدا رئوس مطالب را گفت و نقشهٔ مفهومی درس را ترسیم کرد. هر ۱۰ دقیقه که درس می‌داد، ۱ دقیقه مرور می‌کرد. در حین تدریس از دانش‌آموزان می‌پرسید. گاهی تمرین می‌داد تا آن‌ها حل کنند و گاهی می‌گفت از موضوع درس آن روز، سؤال بسازند. بعد از نیم ساعت که از تدریس گذشته بود به دانش‌آموزان گفت دفتر یادداشت خود را باز کنند و آنچه از درس یاد گرفته‌اند به‌اختصار بنویسند؛ سپس دفترهای خود را با هم عوض کنند و در پایان بگویند چه مطالبی نوشته بودند و چه نکاتی را از دست داده بودند.

۲ - ۳. نمونهٔ روایت داستانی

یک روز زمستانی آقای آموزگار با شیلنگ وارد کلاس شد. شنبه بود و ما ساعت اول ریاضی داشتیم. وقتی سال دوم بودم، بچه‌ها می‌گفتند سال بعد آقای آموزگار دمار شما را درمی‌آورد؛ همهٔ شما در جدول‌ضرب گیر خواهید کرد. پارسال فکر نمی‌کردم، این روز به این زودی برسد. خلاصه اینکه من تمام پنج‌شنبه و جمعه را جدول ضرب حفظ می‌کردم ولی هنوز فراموش می‌کردم که مثلاً ۸، ۹ تا چند تا می‌شود. آقای آموزگار با قیافه‌ای خشمناک پشت میز نشست و بدون اینکه سلام و احوالپرسی کند، پرسید: جدول ضرب را که همه حفظ کرده‌اند. همه گفتند: بله به‌جز من و چند نفر که از شدت اضطراب می‌لرزیدیم.

اول مجید رفت پای تخته، طبق معمول بلد نبود. معلم پایش را که جوراب هم نداشت روی صندلی گذاشت و سه تا شیلنگ محکم به کف پاهایش زد. سپس موسی رفت و هی مِن و مِن می‌کرد. خلاصه نتوانست سه سؤال را جواب بدهد و آقای آموزگار سه تا شیلنگ به کف پاهایش زد. بعد نوبت من شد. من مثل آدم‌های نیمه‌جان کاملاً گیج شده بودم و هیچ سؤالی را جواب ندادم. جورابم را درآوردم، زنگ خورد و هفته دیگر او فراموش کرده بود که من جدول ضرب را بلد نبودم.

۲ - ٤. کاربرد انواع روایت در روایت‌پژوهی

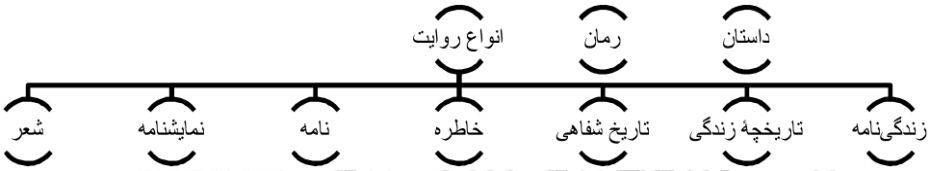
ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

ما با کلان روایت‌ها زندگی می‌کنیم و جهان را در قالب روایت درک و بیان می‌کنیم. روایت، شیوهٔ سازماندهی ما از تجربه‌ها است و منظومه‌ای از داستان‌های کوچک و بزرگ؛ حافظهٔ زندگی ما خاصیت صحنه‌ای یا رخدادی (اپیزودیک) دارد؛ یعنی پُر از خاطره، ماجرا و رویداد است که هویت روانی ما را شکل می‌دهند و معنای زندگی ما را می‌سازند. ما نیز برای معنی بخشیدن به زندگی خود روایت می‌سازیم. به‌عبارت دیگر، ذهن ما پُر از طرح‌واره‌های داستانی زندگی (Life story schemes) است. (نعمتیان و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۱۲-۱۱۳)

روایت قدمتی همپای تمدن بشر دارد و با تاریخ انسان تنیده شده است. روایت در سراسر زندگی وی ریشه دوانیده و با زندگی او عجین شده است؛ به‌عبارتی دیگر روایت درست مانند زندگی است و با تمام شئون زندگی انسان در ارتباط است. هیچ ملت یا جامعه‌ای وجود ندارد که روایت نداشته باشد؛ به‌عبارتی روایت یکی از جهانی‌های بشری است. آسا برگر بر این باور است که ما از نخستین روزهای حیاتمان تا واپسین دم زندگی در معرض روایت قرار داریم؛ از شعرها و ترانه‌های کودکانه تا آگهی‌های ترحیم؛ واقعیتی که نشانگر عمق ارتباط و حضور روایت در زندگی ماست. (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۵ -۱۶).

دامنهٔ روایت بسیار گسترده است؛ از کوتاه‌ترین نقل یک حادثه یا تیترهای کوتاه خبری تا بلندترین آثار تاریخی، زندگی‌نامه، خاطرات، سفرنامه، رمان، منظومه، غزل، حماسه، داستان کوتاه و سایر اشکال داستانی، سینما، تبلیغات و حتی داستان‌های روزمره را در برمی‌گیرد. از نظر بارت نیز روایت در هر زمان و مکان به صورت‌های نامحدودی در قالب اسطوره، افسانه، داستان، قصه، رمان، حماسه، تراژدی، درام، کمدی، نقاشی، سینما، اقلام خبری، مکالمات و موارد مشابه اتفاق می‌افتد.

انواع مهم روایت به همراه نمونه‌هایی در این بخش معرفی می‌شود؛ زیراکه پرداختن به همهٔ گونه‌های روایت ممکن نیست. این رویکرد فقط به روایت به‌مثابهٔ پدیده و روش می‌نگرد تا مخاطبان با انواع آن آشنا شوند و از آن‌ها در روایت‌پژوهی استفاده کنند.



www.anjomanfarsi.ir

٤ - ۲ - ۱. زندگی‌نامه (*Biography*)

زندگی‌نامه یا سرگذشت‌نامه، داستان زندگی یک فرد واقعی است که توسط خود او یا شخص دیگری نوشته می‌شود که در این صورت زندگی‌نامهٔ خودنوشت یا خودنوشت‌نامه (Autobiography) نام دارد و می‌تواند چند صفحه یا یک کتاب باشد. زندگی‌نامه شامل جزئیات شخصی و اطلاعاتی پیرامون رخدادهای زندگی یک فرد و سوابق و علایق او است. زندگی‌نامه باید مثل روایت یا داستان جاری باشد که مخاطب را به وجد آورد؛ یعنی بهتر است زندگی‌نامه با یک حادثه یا درگیری آغاز شود.

شما می‌توانید دربارهٔ زندگی معلم یا شخص مورد علاقهٔ خود یک زندگی‌نامه بنویسید؛ می‌توانید با خود فرد یا دوستان وی مصاحبه کنید؛ عکس‌ها، فیلم‌ها و خاطرات او و دوستانش را بررسی کنید و از افراد و جاهایی نام ببرید که تأثیر خاصی بر زندگی او داشته‌اند؛ می‌توانید دربارهٔ افکار و احساساتش بنویسید؛ سیر تغییرات و تحولات زندگی‌اش را روی کاغذ بیاورید؛ یک جدول زمانی تهیه کنید و سال‌شمار وقایع زندگی‌اش را تدوین کنید؛ می‌توانید از جنسیتش بنویسید؛ از ازدواج و زندگی‌اش بگویید؛ از نقاط عطف

زندگی‌اش حرف بزنید؛ دلایل موفقیت یا شکستش را بررسی کنید؛ از خوش‌شانسی یا بدشانسی‌اش سخن بگویید و پستی‌وبلندی‌های زندگی‌اش را به تصویر بکشید. (فقیری، ۱۳۹۸: ۱۶۱-۱۶۲)

مثال:

آن وقت‌ها اسم من «میرزا جبار عسگرزاده» بود. یک روز یکی از دوستانم با شوخی به من گفت: «تو برای بچه‌های تبریز باغچه دایر کرده و داری باغچه‌داری می‌کنی!... تو باغچه‌بان شده‌ای!...» و پس از آن شوخی بود که من «باغچه‌بان» را به‌جای «عسگرزاده» برای نام خانوادگی آینده‌ام انتخاب کردم. (باغچه‌بان، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

٤ - ۲ - ۲. تاریخچهٔ زندگی (*Life history*)

تاریخچهٔ زندگی به فرازوفرودها و رخدادهای زندگی یک فرد و روایت‌هایی می‌پردازد که از متون و تاریخ دربارهٔ وی باقی مانده است. درواقع شرح‌حالی از او و وقایع زندگی وی است. کتاب فرار از مدرسه نوشتهٔ عبدالحسین زرین‌کوب نمونه‌ای از شرح تاریخی زندگی ابوحامد غزالی است. (عطاران، ۱۳۹۵: ۱۹)

مثال:

در ماه ذی‌القعده ٤٤٨ بود که ابوحامد از بغداد بیرون آمد و برادرش احمد را به نیابت خویش در نظامیه گذاشت. شاید هنوز نمی‌خواست اندیشهٔ نهایی خود را برملا کند یا هنوز خود می‌پنداشت که شاید نتواند دربارهٔ جاذبه زندگی بغداد مقاومت کند. از وقتی به فکر اندیشهٔ رهایی و فرار افتاده بود، شاید بارها کوشیده بوده همه‌چیز را رها کند و باز جاذبهٔ بغداد او را از آن اندیشه پشیمان کرده بود. به نظر می‌آید که در همین روزهای بی‌تصمیمی بود که وقتی یکی از یارانش ـ ابوالفتح موصلی ـ از وی درخواست موعظه‌ای کرد، در جوابش نوشت که من خود را شایسته نمی‌بینم و آنکه خود جامه ندارد چگونه می‌تواند دیگری را جامه دهد؟ همین اندیشه‌ها بود که وی را به لزوم تزکیهٔ نفس متوجه می‌کرد و ترک جاه و جلال را در نظرش آرایش می‌داد. در پایان دودلی‌ها وقتی بغداد را ترک می‌کرد، شادی کسی را داشت که گویی تمام دنیا را زیر پای خویش می‌گرفت...» (زرین‌کوب، ۱۳۵۳: ۱۳۳)

٤ - ۲ - ۳. تاریخ شفاهی (*Oral history*)

تاریخ شفاهی نخستین شکل تاریخ در جوامع بی‌سواد بوده است که بیشتر به‌صورت اشعار حماسی، سینه‌به‌سینه نقل می‌شده است. این تاریخ شامل تجربیات شخصی، روابط، رخدادها و موفقیت‌ها و شکست‌های فرد است. برای انجام این‌کار باید تمهیداتی فراهم کنید؛ برای مثال دربارهٔ شیوهٔ گردآوری اطلاعات کمی تحقیق کنید؛ وسایل شنیداری‌دیداری لازم را انتخاب کنید؛ برای مصاحبه و گفت‌وگو آماده شوید؛ جوّی صمیمی و دوستانه به وجود آورید؛ اجازه بدهید ابتدا مخاطب صحبت کند؛ سپس شما سؤالاتی را در حین صحبت مطرح کنید و سرانجام متن مصاحبه را پیاده کنید. بهتر است چند نمونه تاریخ شفاهی قبل از انجام طرح بخوانید و مبانی نظری و کاربردی آن را مطالعه کنید.

آموزش تاریخ شفاهی در مدارس نیز مزایای فراوانی دارد؛ ما می‌توانیم از زندگی معلمان باتجربهٔ تاریخ بنویسیم؛ تاریخ شفاهی آموزش‌وپرورش شهر خودمان را گردآوری کنیم؛ تجربه‌های ناب و مغفول معلمان را ثبت و ضبط کنیم؛ افتخارات علمی خود را بهتر بشناسیم و بشناسانیم؛ برای شخصیت معلمان بازنشسته ارزش قائل شویم؛ گوشه‌های جالب مصاحبه‌ها را در کانال‌های تلگرامی

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center INTERNATIONAL UNIVERSITY یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴) www.anjomanfarsi.ir

شهر قرار دهیم؛ مستندسازی کنیم و از تجربه‌ها و نکته‌ها، نظریه و روش استخراج کنیم. این کار را می‌توان در درس تاریخ انجام داد و دانش‌آموزان را وارد عمل کرد تا تعامل اجتماعی بیاموزند؛ نوشتن خلاق یاد بگیرند و کنجکاوی و تکاپو را تجربه کنند.

مثال:

من دیدم که یک قدری تند رفتم، حق این است که قبلاً به اطلاع وزیر فرهنگ و نخست‌وزیر برسانم. به حسابداری تلفن کردم که بلیط هواپیمایی بگیرید، من می‌خواهم بروم تهران. بلیط هواپیمایی گرفتند و من پرواز کردم همان روز... تلفن کردم به آقای وزیر فرهنگ، آقای محمد درخشش... گفت، من همین حالا می‌آیم پهلوی شما. آمد پهلوی من، من جریان را به او گفتم، جریان ماوقع را از اول تا آخر توضیح دادم گفتم، موافقید یا مخالف؟ گفت، صد درصد من موافقم با این کار، گفتم همین حالا تلگراف کنید به دبیرخانه دانشگاه که اعمالی که من انجام دادم راجع به آقای دکتر پتی ـ دستوراتی که دادم شما موافقید. او تلگرافی به خط خودش نوشت و مستخدم را صدا کرد که تلگراف را ببرد. گفتم، آقا، قبل از اینکه مستخدم تلگراف را ببرد، با آقای نخست‌وزیر صحبت نمی‌کنید؟... گفت، نخیر لازم نیست. گفتم، نخیر خواهش می‌کنم شما از آقای دکتر امینی وقت بگیرید و با ایشان صحبت کنید. ایشان تلفن کردند به دفتر آقای دکتر امینی وقت گرفتند فردا صبح ساعت هفت ما دوتایی رفتیم پهلوی آقای دکتر امینی. ایشان ماوقع را تشریح کردند. دکتر امینی در جواب گفت که بهتر این است که یک آدم پخته‌تری را ما برای دانشگاه شیراز بفرستیم. (لاجوردی، ۱۳۹٦: ۸۸).

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

٤ ـ ۲ ـ ٤. خاطره (*Diary*)

خاطره یکی از انواع مهم روایت به‌مثابهٔ پدیده است و خاطره‌نویسی می‌تواند یکی از اهداف اصلی روایت‌پژوهی را که ثبت و ضبط تجربه‌ها و رویداد است، تأمین کند. نقش اصلی در خاطره‌نویسی را، نگارش خلاق بازی می‌کند؛ اینجا جایی است که باید به زیبایی و شگفتی فکر کنید و خاطرات را چند بار بازنویسی کنید تا زیباتر شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

از کوچک‌ترین لحظات برای خاطره‌نویسی استفاده کنید و در لحظه بنویسید؛ صحنه‌ها و لحظه‌ها گریزپا هستند و اگر در دَم، آن‌ها را شکار نکنید، از ذهن شما فرار می‌کنند. هیچ دلیلی هم برای ترس وجود ندارد. خاطره، خاطره است؛ نیازی به سازوکار علمی ندارد. باید حواس پنجگانهٔ خود را تیز کنید و بنویسید و بنویسید تا آن زیبای خفته که شما به دنبال آن هستید، اتفاق بیفتد.

www.aparmanfarsi.ir

مثال: خیلی برایم عجیب است که از اول دبستان هیچ خاطره‌ای ندارم حتی اولین روزی که به مدرسه رفتم، یادم نیست. نمی‌دانم چطور امتحان دادم و نمره گرفتم. درست مثل اصحاب کهف که به غار رفته بودند. مگر می‌شود آدمی یک ثانیه خاطره از کلاس اول دبستانش نداشته باشد. از سال دوم هم، فقط شعر روباه و خروس را یادم است. یک روز معلم گفت این شعر را برای هفته بعد حفظ کنید. اولین بار بود می‌شنیدم کسی می‌گفت چیزی را حفظ کنید. من فقط توانستم «زاغکی قالبی پنیری دید، بر دهن برگرفت و زود پرید» را حفظ کنم. آن روز معلم به من ۲ داد و گفت برو بنشین. من مثل یک موش آب کشیده با حالتی غمزده و ناراحت رفتم و نشستم. این تنها خاطرهٔ دوم دبستان من است.

٤ ـ ۲ ـ ۵. نامه (*Letter*)

نامه، پیامی برخاسته از دل است؛ سبدی بافته از احساس و هیجان است که از کلمات و جملات پُر شده است. نامه پیکی حاکی از خواست نویسنده برای گفت‌وگو و حس او برای ارتباط است. مثل خاطره، جایی است که برای چند لحظه، شگفتی و زیبایی را با

نوشتن خلاق تجربه می‌کنید و از فضای خشک و خبری بیرون می‌آیید. نامه، بخشی از روایت‌های ماندگار معلمی است که مانند یک تابلوی هنری می‌تواند پوشه کارش را تزیین کند. در خلوت خود به دانش‌آموزان و دانشجویان خود نامه بنویسید و از آن‌ها نیز بخواهید در لحظاتی هنری برای شما به این امر بپردازند. (فقیری، ۱۳۹۸: ۱٦٤-۱٦٥)

مثال: «دانشجویان عزیز، من آشفتگی و سراسیمگی شما را در این چند سال کارورزی با چشم دیده‌ام. طعم کسالت شما را چشیده‌ام. بارها شنیده‌ام که گفته‌اید از این دوره‌ها ما چیزی یاد نگرفته‌ایم. در چهره و چشمان شما دیده‌ام که چقدر از تکالیف و گزارش‌های بلند و بی‌فایده ملول شده‌اید و چقدر از اینجا و آنجا «بردار و بچسبان» کرده‌اید تا چیزی سر هم کنید و به‌اصطلاح رفع تکلیف کنید. فُرم‌های کارورزی هم که امان شما را بریده است و دائم باید جدول پُر کنید. تازه، سر کلاس هم که می‌روید، می‌بینید همهٔ معلمان تقریباً مثل هم با روش توضیحی درس می‌دهند و سر کلاس مبصری می‌کنند. من بارها مشکلات و مسائل شما را حس کرده‌ام. دیده‌ام که طرح‌هایی مثل اقدام‌پژوهی، درس‌پژوهی و... با چه حال و هیجانی مطرح می‌شوند؛ اما وقتی کار به عمل می‌رسد به مشکل بر می‌خورند. حتماً می‌گویید اشکال کار در کجاست که هیچ‌کدام از طرح‌های فوق به برنمی‌نشیند.

مشکل اصلی، نداشتن مهارت‌های گزارش‌نویسی مانند نگارش، بازاندیشی، مشاهده، توصیف و بندنویسی است. منظور از نگارش نیز نگارش خلاق است که خود نیازمند برنامهٔ آموزشی جامعی است. بازاندیشی نیز نیاز به الگو، فعالیت و تمرین دارد. در کنار این دو مهارت اصلی، مشاهده، توصیف و روایت نیز سه مهارت پایه هستند و پیش‌نیاز مهارت بازاندیشی و نگارش است. همچنین در گزارش‌نویسی، کاربرد برخی از مهارت‌های نگارش علمی مانند بندنویسی دارای اهمیت است و می‌تواند ساختاری متناسب برای گزارش ترسیم کند. امیدوارم پس از آشنایی با مهارت‌های مشاهده، توصیف، روایت، بازاندیشی و گزارش‌نویسی بتوانید یک گزارش پیراسته و ویراسته بنویسید.» دوستدار شما، محمد فقیری.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

٤-۲-٦. نمایش‌نامه (*Play*)

تئاتر، هنری لحظه‌ای است و به هنگام نمایش پدیدار می‌شود ولی فوراً منهدم می‌شود؛ درحالی‌که برعکس آن، هر متن نوشتاری تداوم دارد و به ابدیت می‌پیوندد. اولین تناقض متن نمایشی نیز در همین «دو بخشی» بودن آن نهفته است. (میشل، ۲۰۱۰: ۱۷)

نمایش‌نامه، صحنه‌هایی از انواع گفت‌وگو مانند تک‌گویی یا کنارگویی، دوگویی یا گفت‌وگو و چندگویی یا گفت‌وگوی چندنفره است. دارای فضا (دکور، نور، اشیاء، اصوات) است و هنرپیشگان با شیوهٔ بیان، صدا، حرکت، لباس و... آن را تولید می‌کنند. (همان: ۱۹۳)

نمایش‌نامه می‌تواند در روایت‌نگاری به‌صورت یک گونهٔ ادبی استفاده شود؛ همچنین می‌توان مهارت‌های آن مانند انواع گفت‌وگو و کنش را در توصیف و روایت کارورزی به‌کار برد. کنش‌پردازی برخی صحنه‌های گزارش کارورزی با حرکت رخدادها و گفت‌وگوی میان معلم و دانش‌آموزان می‌تواند زیبایی و شگفتی بیشتری به گزارش بدهد. مثال:

دانش‌آموز: آقای آموزگار، هدف از آموزش چیست؟

آموزگار: زندگی.

دانش‌آموز: هدف از زندگی چیست؟

آموزگار: ارتباط.

دانش‌آموز: چگونه ارتباط برقرار کنیم؟

آموزگار: با گفت‌وگو.

٤ - ۲ - ۷. داستان (*Story*)

ادبیات داستانی در معنی جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبهٔ تاریخی و واقعی‌اش غلبه کند، اطلاق می‌شود. ازاین‌رو ظاهراً همهٔ انواع خلاقهٔ ادبی را در برگیرد؛ اما در عُرف نقد امروز به آثار روایی منثور ادبیات داستانی گفته می‌شود. ازاین‌رو هر اثر روایتی منثور خلاقه‌ای که با دنیای واقعی ارتباط معنی‌داری داشته باشد، در حوزهٔ ادبیات داستانی قرار می‌گیرد. ...ادبیات داستانی شامل قصه، رمانس، رمان، داستان کوتاه و آثار وابسته به آن است و انواع ادبی یونان باستان یعنی آثار حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی را در برنمی‌گیرد. (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۲۹)

داستان، تصویر عینی نویسنده از هستی و زندگی است. هرکسی دارای افکار و احساساتی است و داستان، نمایش کوششی است که سازگاری افکار و عواطف را موجب می‌شود». گاهی این افکار و احساسات با هم درمی‌آمیزند و گاهی در مقابل هم قرار می‌گیرند. هیچکاک می‌گوید «داستان چیزی جز زندگی نیست که کلمه‌های ملال‌آور از آن حذف شده است.» فوستر می‌گوید داستان آن است که خواننده را بر آن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد و در غیر این صورت ناقص است. شپلی بر این باور است که «داستان اصطلاح عامی است برای روایت یا شرح و روایت حوادث.» (همان: ٤١-٤٦)

٤ - ۳. عناصر اصلی روایت

روایت‌نویسی بسیار ساده است؛ همین‌که دست به قلم می‌برید و چند سطری می‌نویسید، خودبه‌خود یک زاویهٔ دید به‌کار برده‌اید؛ همان‌طور که هنگام حرف زدن از زاویه‌های دید متفاوت استفاده می‌کنید. هنگامی‌که داستانی می‌نویسید یا تعریف می‌کنید، ایدهٔ و پیامی در ذهن دارید، آن را با نوعی پیرنگ باز یا بسته بیان می‌کنید و از زبان شخصیت‌ها حرف می‌زنید یا با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کنید. در این بخش دربارهٔ این عناصر بیشتر سخن می‌گوییم تا از روایت شناخت بیشتری به‌دست آورید.

ایدهٔ اولیه

تولد روایت با فکر یا ایدهٔ اولیه صورت می‌گیرد. ایدهٔ اولیه مثل شعلهٔ شمعک بخاری است که موجب برافروختن شعله‌های آتش روایت می‌شود. ایدهٔ اولیه، فکر خامی است که با یک محرک بیرونی یا درونی در ذهن شما ایجاد می‌شود؛ شعلهٔ کوچکی است که قابلیت شعله‌ور شدن دارد. ایده یا فکر اولیه از اساس ذهنی و حسی است و مانند رعدوبرق، نمایان و با شتاب نیز ناپدید می‌شود. ایدهٔ اولیه خصوصیاتی دارد؛ مانند:

۱. باید تازه باشد نه کلیشه‌ای و تکراری.

۲. باید جالب و جذاب باشد و در خواننده کشش ایجاد کند.

۳. باید تعادل را بر هم زند و ناپایداری ایجاد کند.

٤. نباید کال و نارس باشد.

۵. هر ایده‌ای، ایدهٔ اولیه نیست.

٦. نتیجهٔ مشاهده است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۳۹۹ دی ۱۴۰۰
www.anjomanfarsi.ir

۷. از حواس پنجگانه پدید می‌آید. (مهدی‌پور عمرانی، ۱۳۷۸: ۹۳-۱۰۴)

پیرنگ

پیرنگ مرکب از دو کلمهٔ پی+رنگ است؛ پی به معنی بنیاد، شالوده و پایه و رنگ به معنی طرح و نقش آمده است؛ بنابراین روی هم «پیرنگ» به معنی «بنیاد نقش» و «شالودهٔ طرح» و معنای دقیق و نزدیکی برای «plot» است. (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۸۱) پیرنگ الگوی حوادث است که ترتیب و توالی آن‌ها را بر مبنای سببیت و عقلانیت تنظیم می‌کند و به حوادث، ارتباطی منطقی و عقلانی می‌دهد؛ ازاین‌رو پیرنگ مجموعه‌ای از حوادث پیاپی و نامربوط نیست؛ پیرنگ استخوان‌بندی داستان را می‌سازد و حوادث آن را از آشفتگی درمی‌آورد؛ بدین ترتیب، داستان وحدت هنری پیدا می‌کند. با وجود این، صورتگرایان روس داستان را توالی طبیعی و خام حوادث می‌دانند و پیرنگ را بازآفرینی رخدادهایی که به‌صورت اثر ادبی متجلی می‌شود. (همان: ۸٤-۸۷)

پیرنگ دارای انواع باز (Open plot)، بسته (Closed plot)، نیمه‌باز (Semi-closed plot) و روشنگر (Enlightening plot) است. داستان و رمان می‌تواند تک‌پیرنگ (Single plot)باشد یا چندپیرنگ (Multiple plot)؛ البته در انواع چندپیرنگ، یک پیرنگ اصلی (Main plot) است و بقیه زیرپیرنگ (Sub plot) هستند که می‌توانند با پیرنگ اصلی در تضاد باشند. حوادث در پیرنگ بسته، روندی ساختگی دارند و داستان با نتیجه‌گیری پایان می‌پذیرد؛ ولی حوادث در پیرنگ باز، روالی طبیعی دارند و الزاماً به نتیجه‌گیری منتهی نمی‌شوند؛ به‌عبارتی‌دیگر در پیرنگ باز گره‌گشایی دیده نمی‌شود و اگر هم باشد، قطعی نیست. در پیرنگ روشنگر نیز داستان حول شخصیت‌ها می‌گردد؛ خواننده به‌دنبال حوادث کشیده نمی‌شوند و حوادث آن‌چنانی در داستان اتفاق نمی‌افتد. (همان: ۱۰٤-۱۰۸)

زاویهٔ دید

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

زاویهٔ دید یا روش نقل حکایت، کانون روایت نامیده می‌شود و سازمان‌بندی روایت را تعیین می‌کند که ممکن است به سه صورت اصلی اتفاق بیفتد:

www.sajmanfarsi.ir

زاویهٔ دید اول شخص (من و ما) برای بیان خاطره، حوادث و شرح حال مناسب است. زاویهٔ دید اول شخص در روایت ذهنی، روایت زندگینامه‌ای، روایت خاطره‌گونه، روایت نامه‌ای و روایت یادداشت‌گونه می‌تواند اتفاق بیفتد.

زاویهٔ دید دوم شخص (تو یا شما) نگاه خواننده را متوجه خودش می‌کند تا وی را در جریان عمل قرار دهد و دقت و کنجکاوی او را برانگیزد؛ داستان در این صورت ممکن است گزارشی و ژورنالیستی درآید و حس و حال از آن گرفته شود.

زاویهٔ دید سوم شخص ساده‌ترین و انعطاف‌پذیرترین شیوهٔ روایت است. راوی خود را در این شیوه از داستان بیرون قرار می‌دهد و به‌عنوان شاهد و ناظر همهٔ حوادث و وقایعی را روایت می‌کند که بر اشخاص داستان می‌گذرد. راوی همه‌چیز را دربارهٔ شخصیت‌های داستان می‌داند و در اصطلاح «دانای کُل» است و همهٔ وجوه شخصیت افراد را می‌شناسد. حال اگر راوی فقط در قالب یک شخصیت برود و ماجرای داستان را از نگاه او بنویسید، «دانای کُل محدود» خواهد بود و اگر از رفتارهای شخصیت‌ها فراتر برود و دربارهٔ رفتارها پیش‌داوری و اظهارنظر کند و استدلال بیاورد، «دانای کُل نامحدود» خواهد بود. درصورتی‌که بخواهید خواننده را از کارها و فعالیت‌های تمام شخصیت‌ها باخبر کنید، بهتر است از دانای کل محدود استفاده کنید و چنانچه بخواهید او را از افکار، احساسات و ذهنیات شخصیت‌ها باخبر کنید، بهتر است از دانای کُل نامحدود استفاده کنید. (اسماعیل‌لو، ۱۳۸۹: ۸٤-۸٦)

شخصیت

یکی از عناصر مهم هر داستان و روایت، شخصیت است. خلق شخصیت یکی از مهارت‌های مهم روایت‌نگاری است. شخصیت در داستان و روایت، مخلوق ذهن نویسنده است. شما می‌توانید شخصیت‌های آنی خلق کنید که تا آخر ماجرا یک نقش بیشتر ندارند و بیشتر نیمه‌قالبی و کلیشه‌ای هستند یا شخصیت‌های تدریجی بیافرینید که کم‌کم رشد و تغییر می‌کنند. شخصیت‌ها نیز می‌توانند اصلی باشند که فقط یکبار در داستان ظاهر می‌شوند؛ اما نقشی اساسی در تغییر روابط و خط داستان دارند و شخصیت‌های واسطه که به‌خودی‌خود اهمیتی ندارند و هدفشان تأثیرگذاری بر شخصیت‌های اصلی است. ازاین‌رو لزومی ندارد تاریخچهٔ زندگی شخصیت واسطه را مفصل شرح دهید. (بیشاب، ۱۳۷۸: ۲۳٦)

مثال: دخترم درس بخوان که در آینده پزشک شوی. من می‌خواهم نویسنده شوم، پدر! نویسندگی نان ندارد، دخترم. زندگی بدون نوشتن جان ندارد، پدر!

آشنایی با انواع شخصیت می‌تواند شما را در نوشتن روایت، تواناتر کند؛ ازاین‌رو به‌اختصار به تعریف انواع شخصیت پرداخته می‌شود. بعد از این اگر بخواهید فردی یا افرادی را وارد روایت یا گزارش کارورزی کنید، بهتر است بدانید که آن فرد کیست و چه نقشی در روایت شما دارد.

۱. شخصیت انسانی: مردان، زنان، کودکان و ...

۲. شخصیت گیاهی: گیاهانی که در داستان صحبت می‌کنند.

۳. شخصیت جانوری: جانورانی که در داستان حرف می‌زنند.

٤. شخصیت بی‌جان: اشیائی که در داستان سخن می‌گویند.

۵. شخصیت قهرمان: شخصیت اصلی که نقش اول را بازی می‌کند.

٦. شخصیت ضد قهرمان: شخصیتی که با شخصیت قهرمان در تضاد قرار می‌گیرد.

۷. شخصیت مقابل: شخصیتی است که با ضد قهرمان همدست است و مقابل شخصیت قهرمان قرار می‌گیرد.

۸. شخصیت همراز: شخصیتی است که با شخصیت قهرمان، همراز و همسو است.

۹. شخصیت پویا (Dynamic): شخصیتی است که مدام در داستان دستخوش تغییر و تحول شود و جنبه‌ای از شخصیت، عقاید و جهان‌بینی یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود.

۱۰. شخصیت ایستا (Static): شخصیتی است که در داستان تغییری نکند یا تغییر اندکی را بپذیرد؛ یعنی حوادث داستان بر او تأثیری نگذارد و اگر هم بگذارد، آن تأثیر، اندک باشد؛ به عبارتی در پایان داستان همان شخصیت آغاز داستان را داشته باشد.

۱۱. شخصیت فردی یا پرسوناژ (Personage): شخصیتی است که خصوصیات عاطفی و روانی مخصوص به خود دارد و در مقابل انواع شخصیت‌ها قرار می‌گیرد.

۱۲. شخصیت قالبی (Stereotype): شخصیتی که نسخهٔ بدل یا کلیشهٔ شخصیت‌های دیگر باشد و از خود تشخصی نداشته باشد، حرف‌هایش قابل پیش‌بینی است و طبق الگوی مشخصی رفتار کند؛ مثل شخصیت‌های لوطی‌منش و مقدس مآب.

۱۳. شخصیت قراردادی (Stock character): شخصیتی است سنتی و جاافتاده در داستان‌ها و نمایشنامه‌های قدیمی که به شخصیت قالبی خیلی نزدیک است و گاه تمیز آن‌ها از یکدیگر مشکل است؛ مثل زن، شوهر و معشوقه.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱٤. شخصیت نوعی (Typical): شخصیتی است که خصوصیت یک گروه یا طبقهٔ خاص را به خود بگیرد؛ مانند شخصیت داش آکُل در داستان داش آکل.

۱۵. شخصیت کلی (Universal): شخصیتی است که جنبهٔ عام و جهانی دارد و مظهر صفات و خصوصیاتی مانند نیکی، زیبایی و جوانمردی یا پلیدی و شرارت است. این شخصیت‌ها، آرمانی و تک‌بُعدی‌اند و آسیب‌پذیری آدم‌های معمولی را ندارند مثل شخصیت شمس وزیر در داستان امیرارسلان.

۱٦. شخصیت تمثیلی (Allegorical): شخصیتی است که جانشین خصلت یا صفتی شود؛ به همین دلیل به او شخصیت جانشین هم گفته می‌شود؛ مثل تنبل‌خان رفت. شیطانک آمد.

۱۷. شخصیت نمادین (Symbolical): شخصیتی که نماد چیز دیگری باشد؛ برای مثال نماد وحشی‌گری و درنده‌خویی.

۱۸. شخصیت همه‌جانبه (Full- dimensional): شخصیتی است که توجه بیشتری جلب می‌کند و با جزئیات بیشتر و مفصل‌تری توصیف و تشریح می‌شود؛ مثل شخصیت الیورتویست که از تولد تا مرگ توسط چارلز دیکنز تشریح می‌شود (میرصادقی، ۱۳۹٤: ۱۳٤-۱٥٤)

٤ - ٤. آموزش روایت‌نویسی

حال که با روایت و عناصر و انواع آن آشنا شدید، بهتر است کار عملی را آغاز کنید و روایت‌های مختلف را تمرین کنید. مهارت‌های مختلف مشاهده و توصیف نیز به شما کمک می‌کنند که بتوانید توصیف و روایت را با هم بیامیزید و نوشته‌ای زیبا، پاکیزه و پیراسته خلق کنید. در این بخش نیز سعی می‌شود، روایت‌نویسی با روشی گام‌به‌گام آموزش داده شود و موضوعات مهم آن در کانون توجه قرار گیرد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

چگونه موضوع‌یابی (سوژه‌یابی) کنیم؟

پرسش اصلی برای خیلی‌ها این است که دربارهٔ چه چیزی بنویسیم؟ کمی حواس خود را برای این کار تیز کنید، اطراف خود را ببینید، بشنوید، ببویید، بچشید و لمس کنید. سپس اولین جرقه‌ای را شکار کنید که به ذهن شما می‌آید؛ نوشتن هم مثل صیادی است.

www.anjomanfarsi.ir

بعد از نوشتن نخستین جملات ممکن است آتشفشان جملات سر باز کند؛ اینجا جایی است که شما سفرهٔ روایت را می‌گسترانید. کافی است اول سر نخ را پیدا کنید؛ بعد کم‌کم روایت پشت روایت خلق می‌شود.

برای موضوع‌یابی از شیوه‌های مختلفی می‌توان استفاده کرد؛ تجربه، تخیل، گفت‌وگو و... شیوه‌هایی برای سوژه‌یابی است که می‌تواند در آغاز راه به شما کمک کند تا بتوانید چند سطری بنویسید. شیوه‌های زیر می‌تواند این راه را برای شما هموارتر کند:

تجربهٔ شخصی: تقریباً از کلاس سوم دبستان بود که این زمزمه را می‌شنیدم که ریاضی درس سختی است و انگار کسی این جمله را مثل میخ توی ذهنم فرو کرد و...

تجربیات دیگران: همکارم می‌گوید هنوز من از گچ و تخته استفاده می‌کنم؛ گویی حس و حال بهتری دارد؛ زنده‌تر است؛ سوررئال است و ...

تخیل: آدم دیوانه نشود خوب است! ۴۰ نفر دانش‌آموز را در چند متر چپانده باشند و برای میز و صندلی معلم جایی نباشد و جرئت نکنی که روی از دانش‌آموزان برگردانی و روی تخته چیزی بنویسی و...

تحقیق: می‌توانید تحقیق کنید تا برخی از روایات معمول و نامعمول کارورزی را پیدا کنید و ببینید در نقشهٔ ذهنی کارورزان قبلی چه گذشته است.

ترجمه: می‌توانید به روایات و گزارش‌های کارورزی در فرهنگ‌ها و کشورهای دیگر سری بزنید و ببینید آنان دربارهٔ چه چیزهایی می‌نویسند و روش نویسندگی آن‌ها چگونه است.

خواندن: می‌توانید گزارش‌ها و روایت‌های دوستان خود را بخوانید و سوژه‌های تازه پیدا کنید و ببینید که در سپهر روایات آنان چه می‌گذرد.

گفت‌وگو: در سمینارهای هفتگی‌ای که در مدرسه و دانشکده دارید با همدیگر گفت‌وگو کنید. همیشه گفت‌وگو محمل زایش اندیشه بوده است؛ شما هم می‌توانید با گفت‌وگو به سوژه‌های جدیدی دست پیدا کنید.

شخصیت: به شخصیت مدیر، معلمان و اولیا بیشتر دقت کنید و ببینید از چه نوعی هستند؛ برای مثال کدام معلم شخصیت ساده و کدام یک شخصیت گرد و پیچیده‌ای دارد، کدام یک بیشتر قهرمان است و کدام ضد قهرمان. گاهی روایت را با یک شخصیت آغاز کنید. مثال: معلم چقدر توی خود می‌رفت (درونگرا) و...، مجید و محمود چقدر می‌خواستند با معلم حرف بزنند (شخصیت‌های همراز)، ولی علی از حالت‌های سوررئال خوشش نمی‌آمد (شخصیت مقابل) و...

حس: روی یکی از حواس خود تمرکز کنید؛ مثلاً از بویی که به مشام شما می‌رسد، آغاز کنید یا از اولین صحنه‌ای که چشمان شما را به خود خیره کرده است. مثال: بوی دستشویی توی سالن می‌آمد (بویایی). پرچم چقدر بر فراز بام مدرسه جالب باد می‌خورد و این‌طرف و آن‌طرف می‌رفت (بینایی).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

داستان: هفته‌ای حداقل یک داستان بخوانید؛ به حوادث و موضوعات داستان توجه و سوژه‌های آن را پیدا کنید و آنگاه ببینید، نویسنده به چه چیزهایی فکر می‌کرده است.

نمایش‌نامه: در نمایش‌نامه از هرگونه داستانی دیگر، شخصیت‌ها و گفت‌وگوهای بیشتری وجود دارد؛ با خواندن یک نمایش‌نامه شاید بتوانید به سوژه‌های بیشتری دست یابید.

www.anjomanfarsi.ir

تئاتر: اگر ممکن است، گاهی یک تئاتر ببینید. شاید یک گفت‌وگو، کنش یا حادثه توجه شما را به خود جلب کند.

فیلم: گاهی یک فیلم تماشا کنید؛ درون‌مایه یا مضمون آن را در بیاورید؛ موضوعات یا رخدادهای آن را برشمارید و مفهوم کلیدی فیلم را استخراج کنید.

پیامک: به پیامک‌هایی که روزانه در تلگرام می‌خوانید، بیشتر توجه کنید. شاید سوژه‌ای برای نوشتن پیدا کنید. سپس شروع به نوشتن کنید و یک روایت بنویسید. فضای مجازی جای جالبی برای پیدا کردن سوژهٔ روایت است؛ چون هر روز چند بار به آن سر می‌زنید و چند پیام می‌خوانید یا می‌فرستید.

وبلاگ: یک وبلاگ کارورزی درست کنید و نوشته‌های خود را به اشتراک بگذارید. روایت‌های دوستان خود را در آنجا قرار دهید و آدرس وبلاگ را برای دوستان خود بفرستید.

گروه تلگرامی: یک گروه تلگرامی درست کنید و روایت‌ها و گزارش‌های خود را به اشتراک بگذارید و دربارهٔ روایت‌نویسی با هم گفت‌وگو کنید. همچنین چند عکس و تصویر از کلاس و مدرسه در آن بگذارید.

فتوشاپ: با کنار هم قرار دادن چند عکس، یک کلیپ بسازید و روایت یا گزارشی تصویری از روز کارورزی درست کنید. گاهی چند دقیقه روی کلیپ صدا بگذارید و دربارهٔ آن روز حرف بزنید.

فیلم کوتاه: یک فیلم کوتاه مثلاً ۳ تا ۵ دقیقه‌ای بسازید. این فیلم خود سوژه‌ای برای روایت‌نویسی خواهد شد.

چگونه آغاز کنیم؟

نوشتن مانند حرف زدن، ساده است؛ فقط کافی است قلم را روی کاغذ ببرید و بنویسید. شاید چیزی که شما را از این کار تاکنون بازداشته است، کمی ترس، تنبلی ذهنی و آرمان‌طلبی بوده است. هیچ نویسنده‌ای از آغاز نویسنده‌ای بزرگ نبوده است. نوشتن نوعی کنش است که در الگوهای بازاندیشی مانند کُلب و گیبس در قسمت اقدام و عمل و آزمایشگری فعال قرار می‌گیرد و یکی از مراحل تأمل یا بازاندیشی است. ما برای اینکه بازاندیشی کنیم باید فعالیت‌هایی انجام دهیم؛ برای مثال در مدل کُلب باید تجربه، مشاهده و فکر کنیم و کاری انجام دهیم. در نوشتن نیز چنین مراحلی اتفاق می‌افتد و شاید شما در یکی از محورها کندتر و در یکی تندتر باشید.

از نوشتن ترس نداشته باشید. لازم نیست در ابتدا درست، زیبا و آهنگین بنویسید. با تمرین و تکرار می‌توانید زیبانویسی و درست‌نویسی را تمرین کنید. از طرفی دیگر در نوشتن، آرمانی نیندیشید؛ تصور نکنید که حتماً باید نوشتهٔ شما شاهکار باشد؛ بسیاری از نوشته‌های نویسندگان بزرگ، ساده و معمولی است. به‌جای مکث و درنگ و درگیری در احساس و آرزو، قلم را بردارید و بنویسید. دفترچهٔ یادداشتی داشته باشید و گاهی حتی یکی دو جمله بنویسید. با تمرین و تکرار می‌توانید به آرزوی پاکیزه‌نویسی و پیراسته‌نویسی هم دست یابید ولی اگر آغاز نکنید، همیشه در ابتدای راه می‌مانید. پیمودن هر راهی با قدم اول آغاز می‌شود.

مهارت‌های زیر به ما کمک می‌کند تا قلم روی کاغذ بگذاریم و نخستین جمله‌ها را آغاز کنیم تا آن رخداد زیبا یعنی نوشتن، روزی اتفاق بیفتد. روش‌های آغاز، موانع ذهنی را از پیش پای ما برمی‌دارد تا بتوانیم در قایق نوشتن پارو بزنیم و راه خود را در رودخانه روایت بیابیم. نوشتن را در اینجا با چند مهارت آغاز می‌کنیم.

با حادثه: صدای تصادف خیلی بلند بود؛ حدس زدم دو ماشین محکم به‌هم‌خورده‌اند. وقتی سر صحنه رسیدم، دیدم که یک پراید و کامیون به‌هم‌خورده‌اند. این اولین روزی بود که داشتم می‌رفتم مدرسه.

با گفت‌وگو: معلم: مگر نمی‌توانی سر جایت بنشینی و خفه‌خون بگیری؟ دانش‌آموز: ما نبودیم آقا، شما همیشه فکر می‌کنید هر کس توی کلاس شلوغ کند ما هستیم. معلم: آقا {خطاب به کارورز} شما بفرمایید آخر کلاس بنشینید. کارورز: متشکرم. یکی از دانش‌آموزان خطاب به من گفت: ببخشید، شما دانش‌آموز هستید؟ تازه به مدرسه ما آمده‌اید. ناقلا می‌دانست من دانشجومعلم هستم ولی می‌خواست چیزی گفته باشد و سر به سرم گذاشته باشد.

با صحنه: هنوز آفتاب طلوع نکرده بود که بیدار شدم. پاییز شده بود و روزها کوتاه بود، مجبور بودم صبح زود بیدار شوم. هوای سرد با شبنم روی برگ‌های بلوط توی حیاط خوابگاه به بینی و پلک‌هایم می‌خورد؛ به‌طوری‌که آب از چشمانم راه افتاده بود.

با فضا: اولین روز مهر بود. بوی کاغذ و کتاب از دم در مدرسه به مشامت می‌رسید. نمی‌دانی کاغذ چه بویی دارد به‌خصوص وقتی سفید باشد و بخواهی روی آن چیزی بنویسی، گویی باهات حرف می‌زند. اولین روز مدرسه چقدر قشنگ است، وقتی از ساعت اول، بچه‌ها اجازه می‌گیرند که بروند پای سطل آشغال و مدادشان را بتراشند. چقدر زیبا است وقتی که کاغذ سفید کج‌ومعوج

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ دیماشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

را خط‌خطی می‌کنند. چقدر کتاب‌های جلدشده و دوخته‌شده با آدم حرف می‌زنند. تمام خاطرات آدم با اشک و لبخند دوباره زنده می‌شود.

با کنش: پاس بده، خب بلندتر بکش، فوتبال دستی که نیست. فوتبال است، باید توپ را محکم با پا پرت کنی، برود هوا. باید ببینی دوستانت کجا هستند و توپ را به آن‌ها برسانی. معلم ورزش چه خوب فوتبال به ما یاد می‌داد.

با پرسش: مگر ما به مدرسه می‌رویم که هر روز انبان ما را از محتوا پُر کنند؟ پس جای مهارت کجاست؟ من که دارم استفراغ می‌کنم. آخر چه معنی‌ای دارد صبح بروی و عصر برگردی و فرمول یاد بگیری؟ بعدازظهر هم به‌زور مدرسه و پدر و مادر در مدرسه بمانی و سر کلاس جبرانی و فوق‌العاده چرت بزنی و شب از خستگی حتی نتوانی از گفت‌وگو با پدر و مادرت لذت ببری. بعد تو را توی پستوی سه در چهار اتاقت حبس کنند که مثلاً چند سال دیگر امتحان تیزهوشان داری. آیا در همهٔ دنیا این‌جور درس می‌خوانند؟

با ایده: چقدر جالب بود! یکی از دانش‌آموزان پیشنهاد کرد سر مراسم صبحگاه هرروز یک داستان کوتاه بخوانیم. این دیگر تازه‌تر از هر خاطره‌ای بود که از تحصیل و درس و مدرسه می‌توانم داشته باشم.

با اشاره: روایت مثل طلا است و روایت‌پژوهی مثل کیمیاگری؛ من می‌خواهم از کوه خاطرات تو، معلم عزیز! الماس‌ها را صید کنم و توی پوستینی بگذارم تا برای نسل‌های آینده یادگار بماند.

با احساس: واقعاً خسته بودم؛ ازنظر روحی منظورم بود. نمی‌خواستم دوباره سر میزهای سخت و بی‌پشتک بنشینم و تا آخر ساعت خودم را چند بار جابه‌جا کنم که خستگی از پاهایم در برود و درد از کمرم.

با شهود: احساس و هیجان با گیجی و حالت شهودی با هم آمیخته شده و فضای عاطفی و جنون‌آمیزی درست کرده بود. من در ته جادهٔ ابهام بودم و همه‌چیز برایم مثل آرایهٔ ایهام شده بود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

نقطهٔ اصلی روایت کجاست؟

درگیری یا کشمکش جایی است که روایت داستانی درواقع در آن متولد می‌شود؛ بدون وجود درگیری، روایت، مثل رویدادنگاری و شبیه نوشته‌های ساده است. تشخیص این درگیری در پیرنگ بسیار حیاتی و حساس است. به‌کلی درگیری یا کشمکش از انواع زیر است:

درگیری با خود: من باید نوشتن را مثل حرف زدن، یاد بگیرم.

درگیری با دیگری/ دیگران: من دیگر نمی‌توانم تحت هیچ شرایطی با مدیر این مدرسه کار کنم.

درگیری با طبیعت: آفتاب تابستان در منطقهٔ جنوب به‌خصوص در کلاس‌های کپری طاقت‌فرسا است.

درگیری با تکنولوژی: اینکه نمی‌شود هر دانش‌آموز یک تبلتی داشته باشد و مدام باهاش بازی کند.

چگونه روایت بسازیم؟

روایت‌نویس مثل یک معمار باید برای روایت خود چارچوبی ترسیم کند و از نقشهٔ آن آگاهی داشته باشد؛ البته این روند نباید مکانیکی باشد؛ بلکه با آگاهی وی از ساختار روایت، خودبه‌خود در ذهن او شکل می‌گیرد. از طرف دیگر او نقش یک باغبان را بازی

می‌کند که دانه‌ای می‌کارد؛ یعنی مفهومی را پیدا می‌کند. آن را آبیاری و هرس می‌کند؛ یعنی درون‌مایه را شکل و پرورش می‌دهد و به آن شاخ و برگ می‌بخشد؛ یعنی رویدادها یا موضوعات را ترسیم می‌کند.

هر روایتی دارای سه عنصر است؛ مفهوم که واژهٔ کلیدی هر روایت است؛ مضمون یا درون‌مایه که جملهٔ کلیدی و حاوی پیام اصلی آن است؛ درون‌مایه، ایدهٔ مهم و مهارکنندهٔ روایت است؛ درواقع درسی است که خواننده از روایت می‌گیرد. موضوع نیز شامل رویدادهای روایت است که به‌صورت کنش و رویداد رخ می‌دهد.

مفهوم	مضمون یا درون‌مایه	موضوع
فرار از مدرسه	او از مدرسه رنج می‌برد.	او از مدرسه فرار می‌کند. برای او مدرسه مثل زندان است. تحمل فضای آن را ندارد.
عشق به مدرسه	او عاشق مدرسه است.	مدرسه برای او بهترین جا است. تا دیروقت در مدرسه می‌ماند. یادگیری به او لذت می‌دهد.
گفت‌وگومحوری	تدریس او گفت‌وگومحور است.	همیشه به‌دنبال تعامل است. پرسش و پاسخ می‌کند. به دانش‌آموز فرصت صحبت کردن می‌دهد.

چگونه رویداد بیافرینیم؟

می‌توانیم روایت را با رویدادآفرینی گسترش دهیم؛ روایت مثل نوار قلب است که پس از چند دندانهٔ ریز یک دندانهٔ درشت وجود دارد؛ این دندانه‌های ریزودرشت همان حوادث روایت است؛ دندانه‌های درشت حوادث اصلی و دندانه‌های ریز، حوادث فرعی است. شما هنگام تحلیل و کُدگذاری روایت نیز می‌توانید حوادث اصلی و فرعی را از هم جدا کنید تا کُدهای اصلی و فرعی را مشخص سازید. برای گسترش روایت ابتدا چند رویداد اصلی بنویسید. سپس رویدادهای خُرد را ذیل آن بیاورید. مثال:

رویدادهای اصلی	من مسیر طولانی خوابگاه تا مدرسه را پیاده رفتم.	به علت عدم هماهنگی نتوانستم در کلاس حضور پیدا کنم.	خسته و کسل به خوابگاه برگشتم.
رویدادهای فرعی	به اتوبوس نرسیدم. پول تاکسی نداشتم. کیف پولم را فراموش کرده بودم.	فرم کارورزی همراه من نبود. روز قبل با مدرسه تماس نگرفته بودم. مدیر در جریان نبود.	خسته شدم. روز بی‌ثمری بود. برنامه‌ریزی نکرده بودم. بعد از این اشتباه نمی‌کنم.

فرازوفرود در روایت چگونه است؟

روایت دارای فرازوفرود یا کنش خیزان و افتان است که به دو طرف کوه شبیه‌اند؛ قلهٔ کوه نقطهٔ اوج یا همان بزنگاه روایت است. کنش خیزان حوادثی است که بر اثر کشمکش پدید می‌آید و کنش افتان جایی است که تنش کم و مشکل حل می‌شود. کشمکش در کنش خیزان گسترش می‌یابد و شدید می‌شود. اوج، نقطهٔ عطف روایت و جایی است که شخصیت با کشمکش سخت درگیر می‌شود؛ درواقع حادترین و حساس‌ترین نقطهٔ روایت است. روایت در کنش خیزان یا صعودی از کشمکش یا درگیری آغاز می‌شود؛ از بحران و تعلیق عبور می‌کند و به نقطهٔ اوج می‌رسد. کنش افتان یا نزولی پس از اوج اتفاق می‌افتد و تأثیرات آن را به نمایش می‌گذارد و درنهایت به پایان‌بندی خاتمه می‌یابد.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گرگان ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

کشمکش، همان چالشی است که شما با آن مواجه می‌شوید و بحران، شرایطی است که حادثه وخیم‌تر می‌شود. تعلیق یا انتظار محصول بخش‌هایی است که خواننده را منتظر و مشتاق وقوع حادث‌های جدید می‌گذارید و اوج، بحرانی‌ترین نقطهٔ ماجرا است. روایت از گره‌افکنی، یک وضعیت و موقعیت دشوار آغاز می‌شود و به گره‌گشایی، رشتهٔ حوادث نهایی، پایان می‌پذیرد. گره‌گشایی همان پایان است که شخصیت بر مشکل پیروز می‌شود یا از آن شکست می‌خورد. گره‌افکنی و گره‌گشایی درواقع همان مسئله و راه‌حل است. گره‌افکنی جایی اتفاق می‌افتد که فردی با خودش، دیگری/ دیگران، طبیعت و... درگیر می‌شود. درگیری در روایت‌ها و داستان‌های پیرنگ بسته به راه‌حل منتهی می‌شود؛ اما درگیری در انواع پیرنگ باز ادامه دارد و خواننده را ترغیب می‌کند که او به نتیجه و راه‌حل فکر کند؛ درواقع پایان این‌گونه از داستان یا روایت مشخص نیست.

ساختار روایت دارای چند حالت است؟

روایت دارای سه حالت پایدار، ناپایدار و پایدار است و ازاین‌رو حداقل دارای سه رویداد است که پیرنگ اصلی آن را شکل می‌دهد. هر روایت می‌تواند چندین رویداد و چند زیرپیرنگ داشته باشد؛ اما برای تشکیل کوه داستان حداقل سه رویداد ضروری است. در حالت اول همه‌چیز آرام است؛ در حالت دوم تعادل به هم می‌خورد و در حالت سوم باز همه‌چیز آرام می‌شود. البته در روایت‌های پیرنگ باز ممکن است حالت سوم به خواننده واگذار شود تا او ادامه ماجرا را تصور کند و داستان را ادامه دهد. مثال:

حالت پایدار: شما نخستین روز کارورزی به مدرسه می‌روید.

حالت ناپایدار: معلم شما را به کلاس راه نمی‌دهد.

حالت پایدار: شما به خوابگاه برمی‌گردید.

انواع پیرنگ در روایت کدام است؟

چنان‌که در عناصر روایت گفتیم، پیرنگ می‌تواند انواع متفاوتی داشته باشد؛ شما ممکن است برای یک روایت چند پیرنگ انتخاب کنید. همچنین می‌توانید به‌صورت بارش ذهنی بنویسید و نوع پیرنگ روایت خود را بعد استخراج کنید. مثال:

پیرنگ باز: دانش‌آموزی شب امتحان مریض می‌شود و در امتحان شرکت نمی‌کند.

پیرنگ بسته: معلم دانش‌آموزی را تنبیه می‌کند، او به دادگاه شکایت می‌کند و معلم توبیخ می‌شود.

روایت تک‌پیرنگ: دانش‌آموزی به سبب فشار درسی از مدرسه فرار می‌کند.

روایت چندپیرنگ: معلمی در کلاس، گفت‌وگومحور تدریس می‌کند. دانش‌آموزان در کارهای مدرسه با هم مشارکت می‌کنند. اولیاء در خانه با هم تعامل نزدیکی دارند.

با چه زاویهٔ دیدی بنویسیم؟

شما وقتی ناآگاهانه روایتی می‌نویسید لاجرم با یکی از زوایه‌های دید می‌نویسید. حالا آگاهانه‌تر زوایهٔ دید خود را انتخاب کنید یا در حین روایت زاویهٔ دوربین دید را برای مثال از اول شخص به سوم شخص یا از سوم شخص به دوم شخص تغییر دهید. تغییر زاویهٔ دید مسئله‌ای فلسفی و زیباشناختی است. شما به‌حتم زاویهٔ دید خود را در حالت آگاهانه برحسب منطقی خاص انتخاب می‌کنید و تغییر می‌دهید و همین‌طور در هنگام تغییر به زیبایی زاویه‌ها، دقتی خاص می‌کنید

زاویهٔ دید اول شخص:

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مثال: من می‌گویم با شعر گفتن می‌شود شاعر شد، اما نمی‌شود نویسنده شد! و...

مثال: تا حالا کسی به ما نگفته بود روایت بنویس؛ از یک جمله یا یادداشت کوچک شروع کن. همیشه موضوعات انشای ما این بود که «فایده‌های گاو را بنویسید. فصل تابستان را توصیف کنید. تعطیلات عید را چگونه گذراندید؟» حالا از ما انتظار دارید بتوانیم روایت بنویسیم؟ ما به همهٔ عالم، کلی نگاه کرده‌ایم؛ عینکی داشته‌ایم به پهنای خورشید و چشمی که ستارگان آسمان خیال را رصد می‌کرده است! و...

زاویهٔ دید دوم شخص:

مثال: جوری شروع کن که بشود تا آخرین لحظات معلمی بنویسی. زیاد به دنبال این نگرد که علمی و جاافتاده بنویسی. مگر معلمانت با این نگاه چقدر نوشته‌اند؟ توی قفسه‌های کتابخانهٔ مدرسهٔ تو، چند دفتر خاطرات از معلمانت مانده است؟ پس چرا سبدهایتان خالی است! و...

مثال: نگاه شما آقای معلم چقدر نافذ است که ذرات هر چیزی را می‌شکافید! چطور است که این‌قدر علمی می‌بینید و خلاق می‌نویسید؟ احتمالاً می‌توانید خوب خلق کنید، زیبا ترکیب کنید و قشنگ به هم بیامیزید و...

زاویهٔ دید سوم شخص:

مثال: استاد فلسفهٔ ما می‌گفت ما گوش نحیفی برای شنیدن، دست ضعیفی برای نوشتن و دهن‌گشادی برای حرف زدن داریم و...

مثال: دانش‌آموزان سر صف مثل میخ ایستاده بودند و از ترس آقای ناظم تکان نمی‌خوردند. او موهای بلند پر پشتی داشت و هرچند دقیقه یکبار دادی می‌زد که زهره‌ات آب می‌شد و مدیر مدرسه که خودش هیبت و جبروتی نداشت، لبخند مضحکی می‌زد که چه ناظمی است! خیالم از شلوغی بچه‌ها راحت است و...

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

کدام راوی را انتخاب کنیم؟

روایت می‌تواند از زبان راوی‌های متفاوتی بیان شود؛ ازاین‌رو این موضوع مهم است که ببینید شما از چه نقشی دارید و چگونه روایت خود را بیان می‌کنید؛ درواقع نسبت به روایتی که بیان می‌کنید، چه موضعی دارید و چقدر از آن آگاه هستید.

www.agromagazine.ir

راوی بی‌طرف: شما کاری به مسئله و ماجرا و شخصیت‌ها ندارید و فقط با زاویهٔ دید اول شخص یا دانای کل به شرح و بیان حوادث می‌پردازید.

راوی خودآگاه: شما روایت را به سمت‌وسوی مورد نظر خود هدایت می‌کنید و به آن جهت می‌بخشید.

راوی ناخودآگاه: نسبت به آنچه روایت می‌کنید آگاهی ندارید و نمی‌دانید روایت عاقبت به کجا می‌رود.

راوی ساده‌لوح: زمانی است که راوی ناپخته عمل کند و بازاندیشی ندارد، باری به هر جهت چیزی سر هم کند و وقایع را بدون شناخت روایت کند.

راوی غیرمعتمد: زمانی است که راوی به علت نادانی و تعصب، گزارشی اشتباه به دست دهد و با پیش‌داوری و جهالت خود، تصویری غیرواقعی از حوادث ایجاد کند.

راوی مفسر: یا راوی مداخله‌گر که نسبت به شخصیت‌ها و حوادث اظهارنظر می‌کند.

راوی چندگانه: موضوع را از زبان چند راوی بیان می‌کند و زاویهٔ دید را تغییر می‌دهد.

راوی قهرمان: وقایعی که برای خودش اتفاق افتاده باشد، روایت می‌کند.

راوی ناظر: وقایعی را که برای دیگران رخ داده است بازگو می‌کند.

چگونه پیرنگ‌سازی کنیم؟

نویسنده باید با استفاده از عنصر سببیت برای خواننده پرسش ایجاد کند و ذهن او را به چالش بکشد. از طرفی دیگر با استفاده از حقیقت‌مندی چیزی بگوید که امکان‌پذیر باشد؛ در گذشته اتفاق افتاده باشد یا امکان وقوع آن در آینده وجود داشته باشد. ما هرچه از واقعیت و سببیت فاصله بگیریم به طرف قصه حرکت کرده‌ایم.

چیزی که پیرنگ را می‌سازد همان چرایی یا سببیت است و مثال معروفی را می‌آورد؛ او می‌گوید «شاه مرد و ملکه مرد» صرفاً دو رویداد است؛ اما «شاه مرد و ملکه از غم شاه مرد» دارای پیرنگ است و چرایی یا سببیت آن را تبدیل به روایت کرده است.

نکتهٔ جالب دیگر این است که داستان یا روایت داستانی ٦ نوع پرسش را در خود دارد؛ کی و کجا در صحنه، چرا در سببیت، چگونه در توصیف، چه در رویدادها و چه کسی در شخصیت‌ها. بدین ترتیب روایت داستانی دارای پرسش‌گری، حقیقت‌مندی و سببیت بوده و پدیده‌ای منطقی و عقلانی است و در گسترش بازاندیشی نقش مهمی ایفا می‌کند.

چه اتفاق/ اتفاقاتی افتاده است؟ دانش‌آموزی در مراسم صبحگاه نوآوری کرده است؛ یک روایت خوانده است.

چه کسی روایت را خواند؟ احمد.

در کجا؟ در مراسم صبحگاه.

کی؟ شنبهٔ گذشته.

چرا؟ برای آشنایی دانش‌آموزان با روایت‌نویسی.

چگونه؟ روایتی را با بیانی شیوا و رسا خوانده است؛ درواقع آن را اجرا کرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

چگونه صحنه‌پردازی کنیم؟

صحنه جای کنش‌ها، فعالیت‌ها و گفت‌وگوهای روایت است. جایی است که شخصیت‌ها با هم تعامل و گفت‌وگو می‌کنند. اگرچه صحنه بیشتر در آغاز روایت اتفاق می‌افتد، ممکن است در لابه‌لای آن نیز رخ دهد.

www.anjomanfarsi.ir

مثال: معلم به مریم گفت: تخته را پاک کن. حالا گچ را بردار و هرچه می‌گویم بنویس و ...

مثال: بخاری کلاس ما نفتی بود که بهش چکه‌ای می‌گفتند چون چکه‌چکه از باک بخاری توی آتشدانش نفت می‌ریخت. زمستان آن‌قدر شیرش را باز می‌کردیم که سرخ می‌شد و...

صحنه شامل زمان و مکان داستان است. درواقع صحنه ظرف روایت است. عناصر صحنه شامل عناصر حسی، حمل‌ونقل، آداب‌ورسوم، گفت‌وگوها و... است. صحنه می‌تواند نقش‌هایی نیز ایفا کند؛ مانند ایجاد فضایی تازه، واقعی ساختن کنش، نمایش شیوهٔ دیگری از زندگی، نمایش ریشهٔ درگیری و کشمکش، سمبلیک کردن یک ایده و...

برای اینکه بتوانیم صحنه بیافرینیم، می‌توانیم بارش ذهنی داشته باشیم یا فهرستی از عناصر صحنه تهیه کنیم. برای مثال عناصر زمان و مکان را برشماریم:

زمان: سپیده‌دم، صبح، ظهر، عصر، شب، سحرگاه، صبحگاه، شامگاه، نیمه‌شب، ساعت...، وقتی‌که... و...

مکان: دیدنی‌ها، بوییدنی‌ها، شنیدنی‌ها، چشیدنی‌ها، لمس کردنی‌ها و...

زمان می‌تواند تقویمی یا حسی باشد. زمان حسی کوتاه‌شدنی یا کش‌آمدنی است. سرعت یک خاطره ممکن است مانند نور باشد یا مانند شب به درازا بکشد. زمان حسی، خاص شخصیت‌ها و حالت و آنات شاعرانه آنان است. در صحنه‌پردازی انتقال از یک صحنه به صحنهٔ دیگر یا از زمانی به زمان دیگر، کاری ظریف است. انتقال گاهی کوتاه و ناگهانی و گاهی طولانی و خسته‌کننده است.

چگونه شخصیت‌پردازی کنیم؟

شاید روایت شما همیشه یک روایت ساده نباشد و از مرز رویدادنگاری فراتر رود؛ به‌ویژه اینکه محیطی که آن را روایت می‌کنید، مدرسه است که مجموعه‌ای از شخصیت‌های اجتماع را در خود دارد از معلم و مدیر گرفته تا دانش‌آموز و والدین و مستخدم و... ازاین‌رو به‌ناچار گاهی شخصیت‌هایی در روایت شما پیدا خواهد شد.

حتی برای اینکه روایت، جذاب‌تر شود، می‌توانید از یک درگیری و کشمکش شروع کنید؛ چراکه نقطهٔ آغاز داستان و روایت درگیری است و در آن می‌توانید یک شخصیت اصلی یا قهرمان و یک شخصیت فرعی یا ضد قهرمان بیافرینید. لازم نیست در هر روایت از تمامی شخصیت‌ها به ترتیب استفاده کنید؛ گاهی ممکن است فقط از دو نوع استفاده کنید. روایت‌نویسی، کاری مکانیکی و کلیشه‌ای نیست؛ بلکه عرصهٔ خلاقیت و نوآوری است. حتی گاهی شخصیتی وجود ندارد و شما با تخیل آن را می‌سازید. ازاین‌رو الزامی برای استفاده از همه نوع شخصیت وجود ندارد. می‌توانید ابتدا به روش بارش ذهنی بنویسید و بعد شخصیت‌هایی اضافه کنید یا نوع آن را تغییر دهید.

مثال: مجید داد زد: آقا دیگر واقعاً تحمل تنبیه نداریم. من دیگر به مدرسه نمی‌آیم (قهرمان یا پروتاگونیست). مدیر دنبال پدرش فرستاد. پدر مجید به مدرسه آمد. گفت: آقای مدیر گوشت‌هایش مال شما، استخوان‌هایش مال ما (پدر مجید: ضد قهرمان یا آنتاگونیست). چند تا از والدین دیگر نیز آنجا بودند. آقای مرادی، پدر یکی از دانش‌آموزان، می‌گفت: تا چوب استاد نباشد، تربیت امکان‌پذیر نیست (شخصیت همراز). خانم احمدی، مادر یکی از دانش‌آموزان که مشاوره خوانده بود، گفت: آقایان برای تربیت غیر از تنبیه راه‌های دیگری هم وجود دارد (شخصیت مقابل). مستخدم که آدم باهوشی بود، می‌گفت: بچه‌های این مدرسه را من می‌شناسم تا نباشد چوب تر... (شخصیت قراردادی).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۳۱ دیماه ۱۴۰۲

چه زمانی نوشتن را آغاز کنیم؟

از همین لحظه می‌توانید شروع کنید؛ نگارش خلاق اندکی ذوق و حس نیاز دارد؛ کمی موقع نوشتن باید زیبایی را لمس کنید. از همان ابتدا هم این اتفاق نمی‌افتد؛ در گذر زمان پدید می‌آید. حتی نوشته‌های آشفته و خنده‌دار که خجالت می‌کشید به کسی نشان دهید، هم قشنگ است. اینجا ساحت نگارش علمی نیست که فوراً دست و پایتان را جمع کنید و بگویید یا باید طبق اصول بنویسم یا اصلاً ننویسم. اصل اول در اینجا زیبایی است؛ زیبایی هم آن است که خود و خواننده لحظاتی به شگفت آیید و احساسی لذت‌بخش و دلپذیر اتفاق بیفتد.

مداد را بردارید و کمی روی کاغذ سفید را خط‌خطی کنید؛ به‌احتمال حسی نوستالژیک از اول دبستان برایتان زنده می‌شود. اگر جمله‌ای به ذهنتان نمی‌رسد، همان «بابا آب داد»، «بابا نان داد» را بنویسید و حس کودکانهٔ خود را زنده کنید.

نوشتن مثل لحظه‌ای است که به بارش برف می‌نگرید یا زیر باران قدم می‌زنید. لحظاتی بگذارید گلوله‌های برف به صورتتان بخورد یا زیر قطره‌های باران خیس شوید. همین الان موقع نوشتن است، کلمات را صید کنید و روی کاغذ بیاورید.

۵. نتیجه‌گیری

بازاندیشی، قلب تربیت معلم فکور است و روایت، زمین بازی بازاندیشی است. روایت مثل برف یا بارانی است که آرام و خُردخُرد در زمین ذهن فرو می‌رود، می‌گسترد و ژرف می‌شود. هیچ‌گونه یا ژانری نمی‌تواند بستری برای بازاندیشی بیافریند.

آنچه در علم به آن مسئله‌یابی و فرضیه‌آزمایی می‌گویند در داستان به‌صورت گره‌افکنی و گره‌گشایی اتفاق می‌افتد؛ جالب اینجا است که در پیرنگ بسته این‌گونه اتفاق می‌افتد؛ اما گره‌گشایی در پیرنگ باز به خواننده واگذار می‌شود. این امکان در داستان و روایت هنرمندانه ایجاد می‌شود که برای خواننده نیز خوشایند است.

نیاز مبرم معلم فکور و معلم پژوهنده نیز بازاندیشی و نویسندگی خلاق است؛ پدیده‌ای که گرانیگاه روایت‌پژوهی است و با آموزش روایت‌شناسی و روایت‌نویسی امکان‌پذیر است. طرح‌های مختلف آموزشی و پژوهشی نیز با آموزش نوشتن ممکن است؛ زیرا معلمی که نتواند بنویسند، نمی‌تواند پژوهشگر با مهارتی باشد. از طرفی دیگر، تجربه‌نگاری و تجربه‌اندوزی در معلمی تنها با روایت‌پژوهی ممکن است که هدف اصلی آن گردآوری تجربه‌های مغفول معلمان است. بدون شک گنجینهٔ تجربهٔ زیستهٔ معلمان شکل نمی‌گیرد مگر با نویسندگی خلاق که ستون اصلی روایت‌پژوهی است و با ساختار و عناصر داستان و روایت گره خورده است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

منابع

- آسابرگر، آرتور (۱۹۳۳). ***روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره***، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران: کانون اندیشهٔ ادارهٔ کل پژوهش‌های سیما.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***، اصفهان: انتشارات فردا.
- اسماعیل‌لو، صدیقه (۱۳۸۹). ***چگونه داستان بنویسیم***، تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.
- انوشه، حسن (۱۳۷۶). ***دانشنامهٔ ادب فارسی***، جلد دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- باغچه‌بان، ثمین (۱۳۸۲). ***چهره‌هایی از پدرم***، تهران: نشره قطره.
- بیشاب، لئونارد (۱۹۲۲). ***درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی***، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: موسسهٔ انتشارات سوره.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹٤). ***درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌نویسی با اشاره‌ای مؤجز به آسیب‌شناسی رمان و داستان کوتاه در ایران***، تهران: نشر افراز.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۳). ***فرار از مدرسه؛ دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ ابوحامد غزالی***، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸٤) ***مکتب‌های ادبی***، جلد دوم، تهران: انتشارات نگاه.
- عطاران، محمد (۱۳۹۵) ***پژوهش روایی: اصول و مراحل***، تهران: انتشارات دانشگاه فرهنگیان.
- لاجوردی، حبیب (۱۳۹٦) ***خاطرات محمد علی مجتهدی***، تهران: نشر بازتاب نگار.
- مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۳۷۸) ***اصول داستان‌نویسی***، تهران: انتشارات تیرگان.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹٤) ***عناصر داستان***، تهران: نشر سخن.
- نعمتیان، ساره و نوغانی‌دخت بهمنی، محسن و اصغرپور ماسوله، احمدرضا (۱۳۸۵) ***چیستی و چرایی روش روایت***، سومین کنفرانس

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

جامعه‌شناسی و علوم اجتماعی، www.Socioconf.com

- Cressweel, John W (۲۰۱۳) Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing among Five Approaches: SAGE Publication.
- Deissinger, Thomas (۲۰۰٤) Apprenticeship Systems in England and Germany: decline and Survival, Cedefop Panorama Series; ۱۰۳, S. ۲۸-٤٥.
- Merritt, R.D (۲۰۰۸) Student internship, EBSCO Research Starters. EBSCO publishing Inc.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

خطی چون دستگاه کفشگران

(نقدی دیگر بر کتاب درد دل؛ تحریر نوین *نفثة‌المصدور* اثر منصور ثروت)

مجید عزیزی‌هابیل

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، لرستان، ایران

Azizi.majid60@gmail.com

یاسر دالوند

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

Dalvand@hum.ikiu.ac.ir

چکیده

کتاب درد دل یا تحریر نوین نفثة‌المصدور، به قلم منصور ثروت، در چهار بخش چاپ و منتشر شده است: الف. شرح حال نویسنده و اطلاعات مرتبط با اثر و زمان نگارش آن و...؛ ب. برگردان امروزی نثر کتاب؛ ج. متن اصلی مبتنی بر تصحیح امیرحسن یزدگردی؛ د. توضیحاتی در پیوند با بخش دوم؛ یعنی برگردان نوین این اثر. از محاسن این کتاب می‌توان به حجم کم آن و اشتمال بخش اول آن بر اطلاعات تاریخی و ادبی مرتبط با نویسنده و اثر او اشاره کرد. در کنار این ویژگی‌ها می‌توان به نکاتی نیز پرداخت که از ضعف و قصور شارح در شرح و گزارش این اثر برخاسته است. مهم‌ترین نقاط ضعف ایشان را می‌توان این‌گونه برشمرد: الف. وجود خطاهای متعدد و گاه فاحش در شرح جملات و عبارات؛ ب. بی‌توجهی به شرح ابیات فارسی و گذشتن از کنار نکته‌های غامض متن؛ ج. صدور احکام غیرعلمی و به‌کار بردن اصطلاحات عوامانه و بازاری؛ د. رعایت نکردن اصول نگارش و ویرایش از قبیل ضعف تألیف، عدم رعایت فاصله و نیم‌فاصله، عدم رعایت رسم‌الخط واحد، وجود اغلاط تایپی و املایی؛ ه. خطا در ضبط کلمات، جملات و ارجاعات؛ و. بی‌توجهی به نکات بلاغی متن و... در نگاه کلی می‌توان گفت این اثر نیازمند بازنویسی و اِعمال تغییرات اساسی در شکل و محتواست.

واژگان کلیدی: درد دل، زیدری نسوی، منصور ثروت، نفثة‌المصدور، نقد و بررسی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدّمه

کتاب نفثة‌المصدور یکی از بلاغی‌ترین متون نثر فارسی است که محمد زیدری نسوی، دبیر جلال‌الدین خوارزمشاه، در ابتدای قرن هفتم آن را به رشتهٔ تحریر درآورد. این اثر پس از مرگ سلطان جلال‌الدین در فاصلهٔ سال‌های ٦٣٢ تا ٦٣٧ در قالب نامه‌ای به یکی از بزرگان خراسان به نام سعدالدین نوشته شده است. (بهار، ۱۳۵۵: ۷ و ۸) یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های این اثر با دیگر متون فنی این دوره همچون تاریخ جهانگشای جوینی، مرزبان‌نامه، التوسل الی الترسل، عتبة‌الکتبه و... این است که نسوی نثر خود را در کنار صنعتگری با وجه عاطفی بسیار صمیمانه‌ای درآمیخته است و نیز اینکه محتوای اثر درباره بخشی از مهم‌ترین ادوار تاریخ ایران

است که نظر هر مخاطب مشتاقی را به خود جلب می‌کند. نسوی به بیان دیگر در چه گفتن و چگونه گفتن توفیق داشته است. این اثر با وجود تحقیقات فراوان پژوهشگران هنوز هم در دو زمینه ابهامات فراوان دارد؛ نخست اینکه سبک نویسنده بالذات فنّی و پیچیده است و درک مقصود او در مواردی نیازمند غور و تعمّق فراوان است و دیگر اینکه نسخه‌ای منقّح از این اثر به دست نیامده است که برخی ابهامات مربوط به کتابت آن را برطرف کند؛ بنابراین می‌توان گفت با توجه به‌جایگاه رفیع این اثر هنوز تصحیح شایسته‌ای از آن صورت نگرفته و شرح جامعی بر آن نگاشته نشده است که پاسخگوی نیازهای مخاطبان باشد. شمیسا دربارهٔ تصحیح یزدگردی می‌نویسد: «با همه کوشش‌های ستودنی استاد فاضل شادروان دکتر یزدگردی این متن دشوار بعضاً در ضبط صورت صحیح و توضیحات مناسب دچار لغزش‌هایی شده است.» (۱۳۹۶: ۲۳۰)

امیرحسن یزدگردی نخستین کسی است که تصحیح و شرحی پرزحمت از این اثر را ارائه کرده است. حجم کتاب ایشان با شرح، توضیحات و تعلیقات به بیش از ۸۰۰ صفحه می‌رسد. کتاب درد دل (تحریر نوین نفثةالمصدور شهاب‌الدین محمد منشی نسوی) اثر منصور ثروت، کتاب دیگری است که به‌منظور شفاف‌سازی این اثر نوشته شده است. این کتاب در ۳۵٤ صفحه و چهار بخش کلی با همکاری انتشارات علمی به چاپ رسیده است؛ بخش اول شامل شرح حال نویسنده و ذکر آثار او، توضیحاتی دربارهٔ چگونگی و چرایی ظهور سبک مصنوع و متکلّف، پرداختن به محتوای نفثةالمصدور، تحلیلی از عصر نویسنده، دلایل شکست خوارزمشاهیان و بررسی ویژگی‌های اخلاقی و رزمی مغولان است؛ نویسنده متن نفثةالمصدور را در بخش دوم به نثر امروزی برگردان کرده است؛ متن اصلی تصحیح‌شده توسط یزدگردی در بخش سوم نقل شده است و شارح محترم در نهایت در بخش چهارم دربارهٔ نثر نوین خود، توضیحات مختصری آورده است. از نقاط قوّت این اثر یکی این است که حجم مطالب نسبت به شرح یزدگردی بسیار کمتر شده است. از دیگر ویژگی‌های مثبت آن این است که نویسنده، مقدمه‌ای پذیرفتنی از مباحث مربوط به تاریخ و ادبیات زمان خلق اثر در بخش اول بیان کرده است و کتاب در نهایت با ظاهری شکیل، کاغذی مرغوب و متنی با اندازهٔ مناسب منتشر شده است. باید در کنار محاسن اثر به معایب آن نیز بپردازیم. مهم‌ترین ضعف این اثر آن است که نویسنده، برگردان خود از کتاب را قبل از آوردن متن اصلی کتاب آورده است و مخاطب ناگزیر است که برای تطبیق متن اصلی و نثر امروزی آن مدام از بخش دوم به بخش سوم کتاب مراجعه کند. یکی دیگر از نقاط ضعف عمدهٔ این اثر و دیگر شروح نوشته‌شده بر نفثةالمصدور آن است که نویسندگان توجه چندانی به وجه بلاغی و هنری این اثر نداشته‌اند و بیشتر درصدد توضیح عبارات و شفاف‌سازی معنا برآمده‌اند؛ درصورتی‌که دلیل اصلی تدریس این کتاب در سطوح عالی دانشکده‌های ادبیات، وجه هنرمندانه و خلاقانه این اثر در آفرینش صناعات بلاغی به‌ویژه صنایع وابسته به مقولهٔ ایهام و فروع آن است. منصور ثروت در شرح خود دچار خطاهای فراوان دیگری نیز شده است که مقدمه را برای پرهیز از اطناب وا می‌گذاریم و در صفحات آینده بدان‌ها می‌پردازیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۱. ضرورت پژوهش

اثر شاعران و نویسندگان بزرگ بدون تردید شکل تکامل‌یافتهٔ آثار موفق پیش از آن‌هاست و نسوی در حوزهٔ نثر در کنار خاقانی و نظامی و در حوزهٔ نظم از سرآمدان صنعتگری و بلاغت در ادب فارسی به حساب می‌آید و بر پژوهشگران است که راه را با شناخت این آبشخورهای بلاغی برای شناخت شاعران بزرگی همچون حافظ و دیگران هموار کنند. از سوی دیگر نقد آثاری که به شرح این متون پرداخته‌اند، باعث می‌شود که قدر و قیمت این شروح بر مخاطبان جست‌وجوگر آشکار شود و در صورت منصفانه بودن نقد به مؤلف نیز در تنقیح و اصلاح اثر خود یاری برساند.

۱ - ۲. روش پژوهش

این پژوهش، روشی تحلیلی- توصیفی دارد و اطلاعات موردنیاز آن از منابع کتابخانه‌ای و مقالات علمی و پژوهشی به دست آمده است.

۱ - ۳. پیشینهٔ پژوهش

کتاب نفثةالمصدور نخستین بار در سال ۱۳٤۷ به دست امیرحسن یزدگردی طبق چهار نسخهٔ خطی تصحیح و شرح شد. نقدهای مختلفی بر این کتاب نوشتند؛ ازجمله مقالهٔ «ملاحظاتی چند در باب تصحیح نفثةالمصدور» (۱۳٤۸) از حسن قاضی‌طباطبایی که با پاسخ کوبنده یزدگردی در مقاله‌ای با عنوان «به دیدهٔ انصاف بنگریم» (۱۳٤۸) مواجه شد. محققان دیگری پس از حسن قاضی‌طباطبایی نیز به نقد و بررسی این اثر پرداختند؛ ازجمله سیدمحمد راستگو در مقالهٔ «مروری در کتاب نفثةالمصدور» (۱۳٦۸)، شاهرخ موسویان در مقالهٔ «بررسی چند ابهام و خطا در شرح یزدگردی بر نفثةالمصدور» (۱۳۹۷)، منصور نیک‌پناه در مقالهٔ «نقدی بر شرح چند جمله در نفثةالمصدور» (۱۳۹۷)، محمدرضا صالحی‌مازندرانی و همکاران در مقالهٔ «بررسی و تصحیح چند لغزش در نفثةالمصدور براساس سبک نویسنده» (۱۳۹۸)، سیدعلی سهراب‌نژاد در دو مقالهٔ پیاپی با عنوان «نقدی بر تحشیهٔ نفثةالمصدور ۱ و ۲» (۱٤۰۰) و نیز یاسر دالوند و مجید عزیزی هابیل در مقاله‌ای با عنوان «تصحیح چند عبارت از نفثةالمصدور زیدری نسوی» (۱٤۰۳).

شروح دیگری علاوه بر شرح یزدگردی نیز بر نفثةالمصدور نوشته شده است؛ از جمله: درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور تألیف دکتر منصور ثروت (۱۳۹۱)، شرح مشکلات بلاغی و عربی نفثةالمصدور زیدری اثر کامران شاه‌مرادیان و سعید قنبری‌فشی (۱۳۹۲) و شرح نفثةالمصدور اثر شاهرخ موسویان (۱۳۹۳)[۱]. بر هریک از این شروح نیز نقدهایی نوشته شد که عبارت‌اند از: مقالهٔ جلیل نظری با عنوان «تأملی در کتاب شرح نفثةالمصدور تألیف شاهرخ موسویان» (۱۳۹٤) و مقالهٔ مهدی رمضانی و مستعلی پارسا با عنوان «تأملی بر درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور تألیف دکتر منصور ثروت» (۱۳۹۸). پژوهش حاضر از این منظر با مقالهٔ مهدی رمضانی و مستعلی پارسا شباهت دارد که هردو به نقد یک اثر پرداخته‌اند؛ اما ایشان به مطالب موجود در این پژوهش اشاره‌ای نکرده‌اند و نتیجهٔ بررسی‌ها در نهایت حاکی از آن است که مطالب مندرج در مقالهٔ حاضر تاکنون در هیچ پژوهش دیگری مطرح نشده است.

۲. بحث و بررسی

خطاهای منصور ثروت را در این قسمت در هفت بخش ساماندهی کرده‌ایم که به دلیل فراوانی نمونه‌ها، در تمام موارد با رعایت ایجاز، به نقد و بررسی این اثر پرداخته‌ایم. این موارد عبارت‌اند از:

۲ - ۱. خطا در شرح جملات و عبارات

۱. شرح‌های دیگری نیز بر این اثر نوشته شده است که در بازار کتاب وجود ندارند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ خرداد ۱۰ - ۱۲ دانشگاه
www.uromiyeh.ac.ir

یکی از مهم‌ترین خطاهای نویسنده این است که در برگردان متن به زبان امروز دچار خطاهای فراوانی شده است. ایشان در مقدمهٔ کتاب فرموده‌اند که خوانندگان با نثر ساده‌شده به‌خوبی در جریان محتوای نوشته قرار خواهند گرفت (ثروت: ۳۵)؛ برخی از پژوهشگران نیز اذعان کرده‌اند که منصور ثروت با چاپ این اثر «گامی مهم و در عین‌حال متفاوت در تفهیم متون تاریخی- ادبی برداشته [است].» (رمضانی و مستعلی پارسا، ۱۳۹۸: ۱۱۲) حال، با نگاهی گذرا، به نقد و بررسی این اثر می‌پردازیم. عبارات مربوط به کتاب نفثةالمصدور را به‌منظور رعایت نظم مطالب با علامت ستاره نقل می‌کنیم و توضیحات شارح محترم و نیز نقد نگارندگان این پژوهش را با علامت مربع در ذیل آن می‌آوریم:

* «تیر که نصیبِ هدف بودی، تیرِ ضمیر آمده.» (نسوی: ۲)

■ نویسنده در توضیح این عبارت گفته است: «تیر که قسمت هدف بود، تیر درون شده.» (ثروت: ۱۰۶) بدیهی است که نسوی «تیر» دوم را در معنی بهره و نصیب (دهخدا) به‌کار برده است که بین دو واژهٔ «تیر» جناس تام و بین «تیر» دوم و «هدف» ایهام تناسب بسازد؛ اما ثروت هر دو واژه را در یک معنا آورده است.

* «تیزتازِ قلم [...] دوزبان است، سفارتِ اربابِ وفاق را نشاید.» (نسوی: ۳)

■ شارح محترم این بخش را این‌گونه معنا کرده است: «قلم دوزبان است و شایستهٔ پیک‌رسانی در میان یاران موافق نیست.» (ثروت: ۱۰۶) ترکیب سهل‌انگارانه «پیک‌رسانی» چه معنایی دارد؟ بدیهی است که منظور نسوی از کلمهٔ «سفارت» «پیغام بردن» است و عبارت نامألوف «پیک‌رسانی» معنایی غیر از این دارد و می‌تواند معنی «همراهی و محافظت از قاصد و رساندن آن به مقصد» را به مخاطب القا کند که این کار از قلم برنمی‌آید و ارتباطی با دیگر اجزای عبارت نیز ندارد.

* «قصّهٔ غصّه‌آمیز که می‌نویسی، گوشهٔ جگرِ کدام شفیق خواهد پیچید؟!» (نسوی: ۵)

■ «این قصّهٔ غصّه‌آمیز را که می‌نویسی کدام شفیق در گوشهٔ جگر خواهد پیچید؟» (ثروت: ۱۰۸) عبارت «در گوشه جگر پیچیدن» چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ «گوشه جگر پیچیدن» یعنی به گوشه جگر فشار آوردن که استعاره تمثیلی از به‌رنج‌آوردن است؛ چنان‌که در ابیات زیر آمده است:

هنر به درد ز دندان تیز سین سخا دلم درید و بخایید گوشهٔ جگرم
(خاقانی، ۱۳۸۲: ۹۰۴)

تا بسوزم در آتش غم تو گوشه‌ای هر دم از جگر بکنم
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۱: ۴۴۶)

* «کو آن پادشاه که [...] از أبکار و عُون، أبکار و عُونِ حرب را شناختی؟! شهواتِ عِشق [را] بر صَهَواتِ عِتاق برنگزیدی؟!» (نسوی: ۱۸ و ۱۹)

■ «کجاست آن شاهی که دریافت او از بکارت و زن میان‌سال، جنگ‌های بکر و هولناک بود و شهوت عشق را بر نشستن روی اسب نیکو ترجیح می‌داد؟» (ثروت: ۱۱۸) توضیحات شارح محترم چنان از خطا و لغزش متراکم است که ناگزیریم، تمام عبارات را بدون اشاره به خطاهای ایشان شرح دهیم: از: به‌جایِ، در عوضِ. أبکار (اول): جمع بکر: دختر دوشیزه. عُون (اول): جمع عَوان: زن میانسال. أبکار (دوم): جمع بکر: کارِ نو و بی‌سابقه؛ کنایه از جنگ سخت و بی‌سابقه. «ابکار» را به معنی پگاه برخاستن و شتاب نمودن (دهخدا) به ذهن متبادر می‌کند. عُون (دوم): جمع عَوان: جنگ بسیار سخت؛ جنگی که در آن یک بار پس از دیگری، قتال رخ داده باشد و گویی که بار اوّل آن را «بکر» قرار داده‌اند. (دهخدا) این عبارات به‌عینه در تاریخ جهانگشا نیز آمده است و احمد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

خاتمی «عُون» را در اینجا «عَوْن» خوانده است به معنی استعانت و دستگیری. (عطاملک جوینی، ۱۳۸۷، ج ۲: ۲۳۰) حرب: جنگ. شهوات: جمع شهوة: میل زیاد به لذّت‌ها. شهواتِ عشق: اضافهٔ اختصاصی. در نسخهٔ بدل «شهواتِ عِشاق» آمده است که به قرینهٔ «صهواتِ عِتاق» همین ضبط درست است و عِشاق مصدر دوم باب مفاعله و مترادفِ «معاشقه» است. (راستگو، ۱۳٦۸: ۲۲۷) صَهَوات: جمع صَهْوَة: جای نشستن سوار بر پشت اسب. عِتاق: جمع عتیق: اسب نجیب. از لحاظ بلاغی نیز ابکار و ابکار و اعوان و اعوان: جناس تام دارند. ابکار اول با اعوان دوم و ابکار دوم با اعوان اول: ایهام تناسب می‌سازد. معنای عبارت: کجاست آن پادشاهی که به‌سببِ رشادت و فداکاری به بازی و سرگرمی مشغول نشود؟ و جنگ‌های سخت و یاوران جنگی را به‌جایِ مجالست با دوشیزگان و زنانِ میانسال بشناسد؟ کجاست پادشاهی که پرداختن به لذّت‌های معاشقه را بر نشستنگاهِ اسبانِ نجیب رجحان ندهد؟

* «تا آنگاه که مَخایِلِ إدبارِ احوالِ اهلِ گنجه لایح گشت و دلایلِ خَسار و بَوار از اقوالِ ایشان واضح شد و دانستم که هراینه دست به شور و شر بردارند و نُوّابِ حضرت، بدان تقدیر که با ایشان یار نیستند، طاقتِ إطفایِ آن شرر ندارند.» (نسوی: ۲۳)

■ «آنگاه که بدبختی‌های احوال گنجه آشکار شد و دلایل گمراهی و هلاک از گفتار آنان واضح، دانستم که قطعاً دست به شور و شر بردارند و نایبان حضرت، بدان حساب که با آنان یار نیستند، طاقت فرونشاندن آن شرر را نخواهند داشت.» (ثروت: ۱۲۱) چند قصور در این توضیحات دیده می‌شود: الف. نویسندهٔ محترم عبارت «مَخایِل» (جمع مَخیله: نشانه، علامت) را از معنا ساقط کرده است؛ ب. بدبختی‌های احوالِ گنجه اشتباه است و باید [نشانه‌های] بدبختی‌های احوالِ [اهلِ] گنجه باشد؛ ج. حذف نابجای فعل که در جای خود بدان خواهیم پرداخت؛ د. عبارت «نواب حضرت» نیاز به توضیح دارد؛ اما نویسنده دربارهٔ آن توضیحی نداده است. «نُوّاب» جمعِ نایب در معنی جانشین، پیشکار. نُوّابِ حضرت: وکیلان و گماشتگانِ پادشاه؛ خوارزمشاهیان در اینجا منظور است؛ ه. نویسنده از عبارت بحث‌برانگیز «بدان تقدیر که با ایشان یار نیستند» گذشته است؛ منظور از «ایشان» اهل گنجه است و «یار» یعنی حریف و هماورد. عبارت براساس معنای «بدان تقدیر» محتمل دو معناست: الف. چنان‌که مقدّر شده است، حریف و هماورد آن‌ها (مردم) نمی‌شوند؛ ب. با این گمان که حریف و هماورد آن‌ها (مردم) نمی‌شوند؛ و. «شرر» (آتش، پارهٔ آتش) استعاره از «شورش اهل گنجه» است که نویسنده آن را در معنای حقیقی آورده است.

* «افسوس که به نامردی و ناجوانمردی، [...] مضحکِ ثُغورِ مسلمانی، [...]، به باد بردادند.» (نسوی: ٤٥)

■ «افسوس که به نامردی و ناجوانمردی [...] لبخند مرزهای مسلمانی را (جلال‌الدین) [...] به باد بردادند.» (ثروت: ۱۳٦) ایشان مشخص نکرده‌اند که «لبخند مرزهای مسلمانی» به چه معناست؟ مُضْحک: به‌خنده‌آورنده، به‌شادی‌آورنده. ملک‌الشعرای بهار این واژه را «مُضَحَّک» خوانده است. (بهار، ۱۳۵۵، ج ۳: ۱۳) ثُغور: جمع ثَغر: مرز. مضحکِ ثُغورِ مسلمانی: خندانندهٔ مرزِ مسلمانان؛ کنایه از سلطان جلال‌الدین. خنداندن ثغر در معنی گسترش دادن مرز و کشورگشایی است. مسعود سعد در بیتی گفته است:

دهـــنِ مملکت نخندد خـــوش تا سرِ تیـــغِ تو بگریـــد زار

(مسعود سعد، ۱۳۳۹: ۱۸۳)

این عبارت در بیت زیر نیز آمده است:

ضَحِکَـــتْ ثُغـــورُ حَدائِقِ الأرضِ فَسَهَتْ عُیـــونُ النَّرجِسِ الغَضِّ

(صفی‌الدین حلی، بی‌تا: ۷۳۳)

به باد بر دادن نیز کنایه از تباه و نابود کردن است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uroomiehu.ac.ir

* «همه شبْ عُطارِد را آزرده بودم و در آخرِ شب موافقتِ بخت نموده.» (نسوی: ۵۱)

■«تمام طول شب عطارد [این منشی فلک] را آزرده و در آخر شب موافقت بخت نموده بودم.» (ثروت: ۱٤۰) این عبارت دو نکتهٔ چشمگیر دارد که شارح محترم فقط آن‌ها را رونویسی کرده است: الف. عُطارِد را آزرده بودم: عطارد دبیر فلک است (استعارهٔ کنایی) و آزردن او، استعارهٔ تمثیلی از فصاحت نویسنده در نویسندگی است؛ مطالبی را در تمام طول شب می‌نوشتم و عطارد به قدرت نویسندگی من حسادت می‌کرد و آزرده می‌شد؛ ب. موافقتِ بخت نموده: همان‌طوری‌که بختم خوابیده بود، من نیز با او موافقت کردم و خوابیدم. «خوابیدن» استخدام دارد: در ارتباط با شخص معنای حقیقی دارد و در پیوند با بخت کنایه از بدشانسی و بداقبالی است. بخت با استعارهٔ کنایی صفت انسانی یافته است. در این جمله با نوع خاصی از صنعت استخدام مواجهیم که وجه‌شبه محذوف است و با تأمل در معنا به دست می‌آید. این شگرد در بیت زیر نیز به‌کار رفته است:

بل هندوی است برهمن، آتش‌گرفته سر چون آبِ عید نامهٔ زردشتی از برش

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۲۲۳)

کلمهٔ «روان» در اینجا وجه‌شبه محذوف است؛ نامه زرتشتی مثل آبِ «روان» از برِ اوست.

* «بر طرفی پالهنگ چون زه گریبان در گردنِ جمعی بی‌کسان و غریبان و از جانبی شمشیر چون بارِ گناه بر گردنِ نیکخواه.» (نسوی: ۵۲)

■ «در گوشه‌ای پالهنگ مانند زه گریبان در گردن جمعی بی‌کس و غریب بسته و در طرف دیگر شمشیر چون بار گناه بر گردن نیکخواه فرورفته.» (ثروت: ۱٤۰) نویسنده عبارات غامض متن را در برگردان آورده و بدون هیچ توضیحی از آن‌ها گذشته است. علاوه‌براین، حرف اضافهٔ «بر» را برای فعل «فرورفتن» آورده که خطایی دستوری است. درواقع حرف اضافهٔ اختصاصی این فعل حرف «به» یا «در» است. نکات غامض متن را در ادامه شرح می‌دهیم: پالهنگ: در اینجا به معنی کمند است. زهِ گریبان: کنار گریبان، تراز گریبان، نواری که در کنار گریبان می‌دوخته‌اند. «در گردن» استخدام دارد: در ارتباط با «زه گریبان» در معنای حقیقی به‌کار رفته و در پیوند با «کمند» کنایه از اسارت است. «بر گردن»: استخدام دارد: در ارتباط با «بارِ گناه» مفهومی غیربصری دارد و به معنای بر ذمه و برعهده آمده است و در پیوند با «شمشیر» مفهومی عینی دارد و کنایه از در خطر بودن جان است. نیکخواه: صفت جانشین موصوف؛ انسانِ خیرخواه. نویسنده در اینجا به نکتهٔ ظریفی اشاره کرده است: شمشیر مثل بارِ گناه بر گردن نیکخواه قرار گرفته است. این پرسش با کمی تأمل در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود که انسان نیکخواه که اهل گناه نیست؛ پس چرا شمشیر چون بار گناه بر گردن اوست؟ می‌توان گفت مراد این است که مغولان شمشیر را بر گردن قربانیانِ خود تحمیل می‌کردند؛ مثل بهتانِ گناهی که آن را بر گردن و ذمهٔ انسانی نیکخواه و درستکار بیندازی. جانِ کلام تحمیلِ سختی بر کسانی است که خطایی نکرده‌اند.

* «عاریتِ روح که بی‌هیچ شبهت به موجبِ خُلِقْتُمْ لِلْمَوْتِ ردکردنی است.» (نسوی: ۵۵)

■ «عاریت روح که بی‌هیچ شکی به موجب - شما را برای مرگ آفریدم ردکردنی نیست.» (ثروت: ۱٤۲) به‌نظر می‌رسد شارح محترم مفهوم عبارت را این‌گونه فهمیده‌اند که: «مرگ انکار کردنی و ردکردنی نیست»؛ درصورتی‌که منظور نسوی این است: «جانِ و روحی که امانت الهی است، بدون شک، به حکم کلام خداوند - شما را برای مرگ آفریدم – پس‌دادنی است.» عاریتِ روح: اضافهٔ تشبیهی؛ روح به امانتی مانند شده است. به موجبِ: بر طبقِ. خُلِقْتُمْ لِلْمَوْتِ: برای مرگ آفریده شده‌اید. امام علی (ع) در نامهٔ ۳۱ نهج‌البلاغه خطاب به امام حسن (ع) قریب به همین مضمون را آورده است: «یا بُنَیَّ اَنَّک إِنَّمَا خُلِقْتَ لِلآخِرَةِ لَا لِلدُّنْیا، وَلِلْفَنَاءِ لَا

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

لِلْبَقَاءِ، وَلِلْمَوْتِ لَا لِلْحَیاةِ.» (ر.ک. علی‌بن ابی‌طالب، ۱۳۸۷: ذیل نامه مذکور) ردکردنی: بازدادنی، پس‌دادنی. «ی» از نوع «یاء لیاقت» است.

* «این خیالْ پیشِ ضمیر ایستاده، در آن حسرت که گور و کفنی روزی نخواهد بود [...].» (نسوی: ٥٦)

■ «این تصویر پیش ضمیر ایستاده که حسرتی که روزی گور و کفنی نه در این جهان و نه در آن جهان نخواهد بود.» (ثروت: ۱٤۳) عبارت چنان مغلوط و مبهم است که نیازی به بحث و اثبات ندارد. «گور و کفنی در آن جهان نخواهد بود» یعنی چه؟ نسوی به زبان ساده می‌گوید: این اندیشه در برابر خاطرم ایستاده بود و سماجت می‌کرد؛ من با اندوه به آن روز فکر می‌کردم که گور و کفنی نصیبم نمی‌شود.

* «به پیش‌خوردِ سگانِ تاتار – که از آن تَعَفُّفْدر شریعتِ همّتْ لازم آید – دهان بیالود.» (نسوی: ٦١)

■«به ته‌ماندهٔ سگان تاتار - که پرهیز از آن در طریق همّت لازم است - دهان بیالود.» (ثروت: ١٤٦) ثروت عبارت «پیش‌خورد» را در برگردان حذف کرده و به ایهام موجود در عبارت و دیگر ظرافت‌های بلاغی آن توجه نکرده است. «پیش‌خورد» یعنی طعام اندک که اول بار بر سفره خورند؛ پیش‌غذا (دهخدا). ترکیب «سگانِ تاتار» ایهام دارد: الف. اضافهٔ تشبیهی؛ مغولانی که مثل سگ هستند؛ ب. اضافهٔ ملکی؛ سگ‌هایی که متعلق به مغولان هستند. شریعتِ همَّت: دین و آیین بلندنظری؛ اضافهٔ تشبیهی.

* «سَوْرَتِ حرارتِ عَطَش، به خونِ دلِ به‌جان‌آمده‌ای چند، روا داشت.» (نسوی: ٦١)

■ «خشم پرحرارتِ عطشناک را به قیمت خونِ دلِ به جان آمده‌ای چند روا داشت.» (ثروت: ١٤٦) «خشم را به قیمت خون دل کسی روا داشتن» چه معنایی دارد؟ اجزاء شرح‌کردنی این جمله عبارت‌اند از: سَوْرَت: شدّت، تیزی. عَطَش: تشنگی. خونِ دل: کنایه از رنج و غم؛ در اینجا منظور حاصل رنج افراد (کنایه از اموال و دارایی‌شان) است. به‌جان‌آمده: به‌ستوه‌آمده، جان به لب رسیده. باتوجه به ناقص‌بودن معنای جمله می‌توان گفت در این قسمت عبارتی معادل «زایل گردانیدن» از متن ساقط شده است؛ برای مثال می‌توان آن را این‌گونه معادل‌گذاری کرد: «سَوْرَتِ حرارتِ عَطَش، به خونِ دلِ به‌جان‌آمده‌ای چند، [فرونشانیدن] روا داشت و شدَّتِ حرارتِ نَهَل، به آبِ دهانِ جگرسوخته‌ای چند، زایل گردانیدن جایز شمرد.»

* «صاحبِ آمِد [...] سواران، مجرّد کرده بود و به جست‌وجویِ من به چهار طرف فرستاده.» (نسوی: ٦٧)

■ «صاحبِ آمِد [...] سوارانی را تخصیص داده و در جست‌وجوی من به چهار طرف گسیل داشته بود.» (ثروت: ١٤٩ و ١٥٠) «مجرد کردن سواران» به معنی تخصیص‌دادن آن‌ها نیست. چنان‌که استاد یزدگردی نیز اشاره کرده‌اند. (نفثةالمصدور: ۷۵۸) به نظر می‌رسد شکل صحیح این عبارت این‌گونه باشد: «سوارانی مجرّد کرده بود». ایشان «مجرّد کردن» را این‌گونه معنا کرده‌اند: «از میان گروهی سپاهی، افرادی آزموده، مجرّب و رزم‌دیده را برگزیدن و به مهمّی گسیل داشتن»؛ سپس مثالی از ترجمهٔ سیرت جلال‌الدین آورده‌اند: «سلطان توغو را که یکی از پهلوانان درگاه بود، مجرّد کرد که کشفِ اخبار تاتار کند که در عراق چه می‌کنند و کجا می‌باشند.» (همان: ۵۸۲) دهخدا نیز «مجرّد» را این‌گونه معنا کرده است: «مرد تجربه‌کار، آزموده و رزم‌دیده»؛ اما چنان‌که از متن تاریخ بیهقی برمی‌آید، مجرّد به معنی نظامیِ بی‌توشه و سبکبار است: «اما بُنه از ما سخت دور باید، هر کجا باشیم که سوار مجرّد فارغ‌دل باشد.» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۵۸۳)؛ «و ایشان را قومی مجرّد باید چون ایشان، با مایه و بی‌بُنه تا ایشان را مالیده آید.» (همان: ٥٤٥)

* «به ضرورتْ در آن راه زِیّ دیرینه تغییر بنایستکرد و حدیثِ قدیم به زبان بیگانه مبدَّل گردانید.» (نسوی: ٦٩)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۰ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uroomiehu.ac.ir

■ «بناچار در راه اربیل شکل و شمایل دیرینه را می‌بایست عوض و داستان آشنا را به زبان بیگانه تبدیل می‌کردم.» (ثروت: ۱۵۱) نسوی در این قسمت از متن قصد دارد به اربیل برود؛ اما می‌داند که مردم بعد از حمله مغول به‌سبب ظلمی که از خوارزمشاهیان دیده‌اند در هر فرصتی از آن‌ها سوءقصد می‌کنند؛ بنابراین تصمیم می‌گیرد لباس درباری را عوض کند و به زبانی غیر از زبان کارگزاران حکومت سخن بگوید؛ چنان‌که می‌بینیم، منصور ثروت عبارت «حدیث قدیم» (زبانِ گذشته) را «داستان آشنا» معنا کرده است که خطایی فاحش است.

* «أَدَامَ اللّهُ عِزَّهُ، مَادَامَتِ الْعُیُونُ حَافِظَهٔ سَوَادَهَا.» (نسوی: ۷۰ و ۷۱)

■ «خداوند عزّت‌اش را پایدار کند تا آنگاه که چشم روشنایی خود را نگاه دارد.» (ثروت: ۱۵۲) ایشان «سواد» را در معنی روشنایی چشم معنی کرده‌اند که اشتباه است؛ سواد در اینجا یعنی مردمک و سیاهی چشم. معنای عبارت: خدای عزت و شرف او را دوام دهد و پایدار کند تا زمانی که چشم‌ها سیاهیِ خود را حفظ می‌کنند.

* «بارانِ غنیمت و هزیمت بر سَرِ آن کوه وقار، بسیار، نه اندک، باریده است.» (نسوی: ۷۲)

■ «باران توانگری و شکست بر سر آن کوه وقار نه کم بلکه فراوان باریده.» (ثروت: ۱۵۳) این قسمت در مدح سلطان جلال‌الدین است؛ اما ثروت به‌گونه‌ای آن را معنا کرده است که معنای مدح از آن برنمی‌آید. منظور از غنیمت، غنیمت‌گرفتن از دشمنان است؛ مراد نویسنده از «هزیمت» هزیمتِ دشمنان و شکست دادن آن‌هاست. بارانِ غنیمت و هزیمت: اضافهٔ تشبیهی. عبارت «کوه وقار» دو تأویل می‌پذیرد: الف. کوهِ وقار: کوهی از وقار و سنگینی که استعاره از جلال‌الدین است؛ ب. کوه‌وقار: دارای وقاری همچون کوه که صفتی برای جلال‌الدین است.

* «جمال‌علی عِراقی پیش از منْ بنده آنجا رسیده بود و به عادتِ گذشته به عصا فروخزیده.»[۱] (نسوی: ۷۵)

■ «جمال‌علی عراقی، پیش از من آنجا رسیده بود و بر طبق عادت به یاری کسی در جایی خزیده بود.» (ثروت: ۱۵۵) شارح، این عبارت را به‌نادرستی معنا کرده است. «به عصا فروخزیده» موهم دو معنای حقیقی و مجازی است: الف. دست به عصا پیش رفتن، آهسته و بااحتیاط عمل کردن (دهخدا)؛ ب. عصا استعاره از شرم مرد است. به عصا فروخزیدن اشاره به ملوط بودن جمال‌علی عراقی است.

* «آن صدر که از کونِ خر برون جَست و بر اسپ نشست، صاحب‌منصبِ ناگهان، خواجهٔ نابیوسان، نانِ مردمانْ به دبیرستان برده [...].» (نسوی: ۷۵ و ۷۶)

■ «آن صدر که از کون خر برون جست و بر اسب نشست، آن صاحب‌منصب ناگهان و خواجهٔ نابیوسیده، نان ربودهٔ مردمان از مکتب [...].» (ثروت: ۱۵۵) در اینجا نیز به‌جای شرح و تفسیر غوامض متن، شاهد رونویسی آن‌ها هستیم. نکات بحث‌برانگیز این بخش از متن عبارت‌اند از: صدر: بزرگ، مهتر، سرور؛ استعارهٔ تهکمیّه است و در معنی انسان حقیر و بی‌نام و نشان آمده است. از

۱. نویسنده در ادامهٔ متن نیز مرتکب خطاهای فاحشی شده است که نگارندگان مقالهٔ حاضر در پژوهشی دیگر با عنوان «نقدی بر شرح مشکلات بلاغی و عربی نفثة‌المصدور زیدری اثر کامران شاه‌مرادیان و سعید قنبری‌فشی» به آن‌ها اشاره کرده‌اند که در نوبت انتشار است. برای پرهیز از تکرار تا حد ممکن، در موارد دیگر نیز که خطاهای نویسندگان مشابهت دارد از خطاهای ثروت درمی‌گذریم؛ یا با رعایت ایجاز بدان‌ها می‌پردازیم تا خوانندگان به دلیل وجود مطالب تکراری در دو مقاله دچار ملال نشوند.

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

کونِ خر برون جَستن: کنایه از بی‌اصل و نسب بودن. بر اسپ نشستن: کنایه از به مقام و منزلت رسیدن. صاحب‌منصبِ ناگهان: کسی که بدون طی‌کردن مراتب بزرگی، غیرمنتظره و یکباره، به مقام و منصبی می‌رسد. خواجه: بزرگ، سرور. نابیوسان: غیرمنتظره. نانِ مردمان به دبیرستان برده: کنایه از تهیدست؛ دبیرستان در معنی مکتب به‌کار رفته است و به این نکته اشاره دارد که در گذشته، به‌دلیل طولانی‌بودن زمان آموزش، دانش‌آموزان با خود آب و غذا به مکتب می‌برده‌اند. مقصود این است که جمال‌علی عراقی از خانواده‌ای تهی‌دست و بی‌اصل و نسب بوده و با هزینه دیگران زندگی کرده است.

* «شمشیر به خونی که نیشتر پالود، چه باید آلود؟!» (نسوی: ۸۹)

■ ثروت در توضیح این عبارت گفته است: «چرا شمشیر باید به خونی که نیشتر پالود، آلوده ساخت؟» (ثروت: ۱۶۳) از این عبارت آشفته و نادستورمند چه معنایی دریافت می‌شود؟ پرسش از نوع انکاری است. پالودن در معنی ریختن و جاری‌کردن آمده است. «ریختن خون» کنایه از مردن و «ریختن خون با نیشتر» کنایه از ضعف بدنی است. ماحصل معنا: برای کشتنِ شخصی که به‌دلیل ضعف بدنی، نیشتر کوچکی خون او را می‌ریزد، نیازی به کشیدن شمشیر نیست.

* «پیشِ هر آفریده که حاضر شدم، چون سعادتم از پیش فرا براند.» (نسوی: ۹۲)

■ ثروت این عبارت را چنین معنا کرده است: «پیش هر آفریده‌ای که حاضر شدم، مانند بختم از پیش‌اش براند.» چنان‌که می‌بینیم، این عبارت هذیان‌گونه علاوه بر اینکه کمکی به مخاطب غیرمتخصص نمی‌کند، خود به شرح و تفسیر نیاز دارد. این جمله را می‌توان این‌گونه معنا کرد: به نزد هر کس که رفتم، همچون سعادت و خوشبختی که مرا رانده بود، او نیز مرا طرد کرد؛ که سعادت در این صورت با استعارهٔ کنایی شخصیت انسانی یافته است.

* «گوشت و پوست، چنان از هر دو پای درآمد که انگشت‌ها مانند أَصَابعِ مِذْری برهنه مانْد و کفْ چون پنجهٔ مریمی عاری شد.» (نسوی: ۹۳)

■ ایشان در توضیح این بخش از متن گفته‌اند: «گوشت و پوست، چنان از دو پای درآمد که انگشتان چون دانه‌های شانه برهنه ماند و کف پا مانند پنجهٔ مریم عاری از [پوشش] گشت.» (ثروت: ۱۶۵) آیا منظور ایشان از «دانه‌های شانه» دندانه‌های شانه است؟ ایشان توضیح نداده‌اند که پنجهٔ مریم چیست؟ و در توضیحات پایان کتاب به همین مقدار بسنده کرده‌اند: «پنجهٔ مریم از حیث اندام پنج‌انگشتی است.» (۳۱۹) در توضیح جزئیات این عبارت می‌توان گفت: «أَصَابع» جِ إِصبَع: انگشت است؛ «مِذری» چوبی است که یک طرفش به کف و پنجه دست شبیه است و بدان خرمن را باد داده، گندم را از کاه جدا کنند. (دهخدا) انگشتان پا به انگشتان مِذری مانند شده‌اند. «مِذری» ایهام تصحیفی به «مِدری» (شانه) دارد؛ زیرا انگشتان بدون گوشتِ پا شباهت زیادی به انگشتان (دندانه‌های) شانه دارد. «پنجهٔ مریمی» نوعی روییدنی است که شباهت زیادی به اسکلت پنجه دست و پای انسان دارد؛ با این تفاوت که بیشتر تعداد شاخه‌های آن به مراتب بیشتر از تعداد انگشتان آدمی است.

* «گفتم: «در اوّلِ بهار که غزاله و برّه در یک مرتعْ اجتماع یابند، عَیّارِ راه‌نشینِ برف با سرِ کوه رَوَد و فرّاشِ نسیمْ بِساطِ جهانِ سپیدگلیم در هم پیچد، کوه دامنِ پیراهنِ گازُری تا کمرگاه درنوردد و سائِسِ ابر، به شمشیرِ برق، قاطعِ طریقِ برف را مادّه قطع کند، سپیدکارانِ برف در آن هفته از فرطِ حیا آب شوند، خفتگانِ زمین در آن وقت به بانگِ رَباب از خواب درآیند.» (نسوی: ۹۹)

■ این بخش از متن سرشار از اشارات استعاری و بلاغی است؛ اما نویسنده بسیاری از عبارات را در معنای اولیه آورده و بخش زیادی از هنر نسوی را نادیده گرفته است: «فکر کردم در اول بهار که آهو و برّه در یک چمنزار گرد هم آیند و عیّار راه‌نشینِ برف بر سر کوه بازگردد و فرش‌گستر نسیم، بساط جهان برفپوش در هم پیچد و کوه دامن پیراهن سپیدش را تا کمرگاه در تند و نگهبان ابر به

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

شمشیر برق آسمان، راه برفپوش را بروبد و در آن هفته که از فرط شرم، این برف سیه‌کار آب شود و گیاهان خفته در زمین به بانگ رباب از خواب درآیند.» (ثروت: ۱۶۸ و ۱۶۹) ایشان در توضیحات پایانی کتاب به همین مقدار اکتفا کرده‌اند که آهو «آفتاب» و برّه «برج حمل» است. (۳۲۰) آیا این شیوهٔ معنا کردن به مخاطبی که با زبان مجازی و بلاغی آشنا نیست، کمکی می‌کند؟ در توضیح نکات این بخش از متن باید به موارد زیر اشاره کرد: در عبارات «غزاله و برّه» ایهامی وجود دارد: الف. به معنای غزال و برّهٔ آهو آمده است؛ ب. در معنای نجومی به خورشید (غزاله) و برج حَمَل (برّه) اشاره دارد که ورود غزاله به برّه آغاز فروردین است. «مرتع» (چراگاه) در پیوند با معنای «ب» استعاره از بُرج فلکی است. اجتماع یابند: جمع شوند. «عَیّار» (در اینجا) دزد. عَیّارِ راه‌نشینِ برف: اضافهٔ تشبیهی. «راه‌نشین» استخدام دارد: در ارتباط با عیّار در معنی کمین‌کردن عیّاران و دزدان و منتظرنشستن آن‌ها در مسیر کاروان‌ها به‌کار رفته است؛ در پیوند با برف به این نکته اشاره دارد که برف، پس از بارش، بر زمین می‌نشیند. «با» در معنی «به» آمده است. «با سرِ کوه رفتن» استخدام دارد: در ارتباط با عیّاران و دزدان به این نکته اشاره دارد که آن‌ها پس از دزدیدن اموال افراد و کاروان‌ها به مناطق صعب‌العبور و فراز کوه‌ها می‌گریخته‌اند؛ در پیوند با برف نیز به این نکته اشاره دارد که برف‌های روی زمین با گرم‌شدن هوا، آب می‌شوند و فقط برفی باقی می‌ماند که در ارتفاعات و فراز قله‌ها موجود است. «فرّاش» آن‌که فرش گسترد. فرّاشِ نسیم: اضافهٔ تشبیهی. بساط: گستردنی، فرش. «سپیدگلیم» ایهام دارد: الف. اشاره به سفیدی برف دارد که همچون گلیمی بر زمین گسترده است؛ ب. استعارهٔ تهکمیّه است و در معنای سیاه‌گلیم و بدبخت آمده است. «بساط چیزی را در هم پیچیدن»: آن را از بین بردن. گازُر: رخت‌شوی. پیراهن گازُری: کنایه از لباس سفید که استعاره از برف است. کوهْ دامنِ پیراهنِ گازری تا کمرگاه درنوردد: این عبارت به آب‌شدن برف‌ها در دامنه کوه اشاره دارد. استخدامی در عبارت «کمرگاه» احساس می‌شود: الف. در ارتباط با وجه حقیقی کوه معنای حقیقیِ میانه کوه دارد؛ در پیوند با وجه مجازی و انسانی کوه در معنی عضو معروف و میانهٔ بدن آمده است. سائِس: مرد امر و نهی‌کننده، سیاست‌کننده، نگهبان. سائِسِ ابر: اضافهٔ تشبیهی. شمشیرِ برق: اضافهٔ تشبیهی. قاطعِ طریق: دزد، راهزن. قاطعِ طریقِ برف: اضافهٔ تشبیهی. «قاطع طریق» اشاره‌ای ضمنی به این دارد که راه‌ها هنگام بارش برف بسته و قطع می‌شود. را: بدل از کسرهٔ اضافه است. مادّه: مایه، قوّت. «سپیدکار» ایهام کنایی دارد: الف. در معنای حقیقی به این نکته اشاره دارد که برف همه‌جا را سفید می‌کند؛ ب. کنایه از بی‌آزرم و بی‌شرم. این کنایهٔ ایهامی در بیت زیر نیز آمده است:

با ما سپیدکاری از حد همی‌بَرَد ابر سیاه‌کار که شد در ضمانِ برف

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۴۰۸)

«حیا» ایهام دارد: الف. شرم، ب. باران (دهخدا). «آب‌شدن» استخدام کنایی دارد: در ارتباط با معنای اولیهٔ «حیا» یعنی شرم در معنی کنایی شرمنده شدن و عرق ریختن آمده است؛ در پیوند با معنای دیگر آن، یعنی باران، در معنای حقیقیِ ذوب شدن به‌کار رفته است. خفتگانِ زمین: استعاره از گل‌ها و گیاهان یا دانه‌ها. رَباب ایهام دارد: الف. ساز معروف، ب. ابر سپید. «رباب» در این ابیات نیز در معنی ابر به‌کار رفته است:

پرده‌کشی می‌کند بر دفِ زرّین رَباب چنگ مدار از قدح، دست مگیر از رَباب

(بدر چاچی، ۱۳۸۷: ۹۸)

رباب مشرب عشق است و مونس اصحاب که ابر را عربان [نام] کرده‌اند رباب

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۶۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

از خواب درآمدن: استعارهٔ تبعیه از روییدن گل‌ها و گیاهان.

* «از غُرّهٔ روز تا آخِر، در سَلْخِ مُحَرَّمِ آن پوست‌بازکردگانْ روزگار بُرد.» (نسوی: ۱۰٤)

■ «در پایان ماه محرّم از اول تا آخر روز آن پوست‌بازکردگان ماندند.» (ثروت: ۱۷۱) شارح محترم کلمهٔ «محرّم» را «ماه محرّم» معنا کرده‌اند و در بقیهٔ عبارت نیز معنای قابل‌فهمی بیان نکرده‌اند. نکات چشمگیر این جمله عبارت‌اند از: «غُرّه» موهم دو معناست: الف. ابتدا، ب. روشنی که این معنا نیز کنایه از ابتدای روز است. تا آخِر: تا آخر روز تا غروب. سَلْخ: پوست‌کندن. مُحَرَّم: ناروا، حرام. به این نکته اشاره دارد که کندن پوست انسان در دین اسلام حرام است. پوست‌بازکردگان: پوست‌کندگان؛ کنایه از بیچارگان. کندنِ پوستِ پوست‌کندگان: کنایه از نهایت آزار و اذیت. روزگار بُرد: روزگار بردند، زمان صرف کردند؛ حذف شناسه. معنای عبارت: از ابتدای روز تا غروب در فعلِ حرامِ پوست‌کندنِ آن بیچارگانِ تهی‌دست روزگار گذرانیدند.

* «ورایِ این احوال که سرسری فرا سرِ آن رفته‌ام و در اَثنایِ آن اَهوال، اَذیالْ برسبیلِ ایجاز، [...] فراهم گرفته‌ام، از گرم و سَرد و خواب و خَورد، صعوباتِ فراوان و مُصیباتِ بیکران است که در میانِ این وقایعِ کوه‌گداز به میانِ انگشت فرومی‌رود.» (نسوی: ۱۱۰)

■ «ورای این احوالی که سرسری از آن گذشتم و در میان آن وحشت‌ها، از باب کوتاه‌گویی، تنها بر سایه‌هایش پرداختم [...] وگرنه از سرد و گرم و خواب و خورد، سختی‌ها آنقدر زیاد و مصیبت‌ها چنان بیکران است که ذکر این مقدار از وقایع کوه‌گداز، در حکم هیچ است.» (ثروت: ۱۷٤) چند ایراد بر توضیحات نویسنده وارد است: الف. عبارت «تنها بر سایه‌هایش پرداختم» از هیچ‌جای متن دریافت نمی‌شود و شاید ایشان جملهٔ «اذیال بر سبیلِ ایجاز فراهم گرفته‌ام» (سعی کرده‌ام به شیوهٔ مختصرگویی از طولانی‌کردنِ کلام دوری کنم؛ سعی کرده‌ام مختصر بگویم) را این‌گونه معنا کرده‌اند؛ ب. عبارت «به میانِ انگشت فرورفتن» کنایه از «اندک و ناچیز بودن» است و نباید آن را «در حکم هیچ بودن» معنا کرد؛ ج. دو خطای نگارشی نیز علاوه‌بر موارد فوق در عبارت دیده می‌شود که در جای خود بدان خواهیم پرداخت. معنای عبارت به زبان ساده چنین است: به‌غیر از این ماجراها که بدون تعمّق به آن‌ها پرداخته‌ام و به روش مختصرگویی از درازگویی پرهیز کرده‌ام [...] در لابلایِ آن وقایع هولناک از مسائل مربوط به گرمی و سردیِ هوا، بی‌خوابی، بی‌خوراکی و... سختی‌ها و مصیبت‌های فراوان و بیکرانی وجود دارد که در میانِ این اتفاقات پر از هول و هراس، حقیر می‌نماید.

* «پیوسته پسته‌وار شوربختیِ خود را به دَرْدْخنده پوشیده می‌دارم و نافه‌صفت از میانِ خونِ جگر دَمی خوش برمی‌آورم.» (نسوی: ۱۲٤ و ۱۲۵)

■ «پیوسته پسته‌وار شوربختیِ خود را به دردِ خنده پوشیده می‌دارم و نافه‌صفت از میانِ خونِ جگر دَمی خوش برمی‌آورم.» (ثروت: ۱۸۳) چنان‌که می‌بینیم، شارح گرامی متن را گویی واژه به واژه، بدون تغییر، برگردان کرده است و در یک مورد که تغییری ایجاد کرده، ترکیب «دَرْدْخنده» را به صورت «دردِ خنده» تحریف کرده است که نه‌تنها به شفافیت معنای متن منجر نمی‌شود، بلکه گره‌ای بر پیچیدگی‌های آن نیز می‌افزاید. نکات توضیحی این بخش متن عبارت‌اند از: الف. «شوربختی»: استخدام کنایی دارد: در ارتباط با شخص در معنی کنایی بدبختی و بیچارگی آمده و در پیوند با پسته در معنای حقیقیِ شور بودن به‌کار رفته است. ب. «دردخنده» استخدام دارد: در ارتباط با شخص به خنده‌های ساختگی در زمانِ بدحالی اشاره دارد و در پیوند با پسته، با استعارهٔ کنایی، در معنی گشادگی بین دو پوستِ آن اشاره دارد که شکل خنده را به ذهن می‌آورد؛ ج. «در میانِ خونِ جگر بودن» استخدام کنایی دارد: در ارتباط با نویسنده در معنیِ کنایی به درد و رنجِ شدید مبتلا بودن آمده است و در پیوند با نافه معنای حقیقی دارد؛ زیرا مشک ابتدا به شکل خون است و درواقع نافه در زیرِ شکمِ آهو در میانِ خونِ جگر قرار دارد؛ د. «دَم خوش برآوردن» استخدام کنایی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

دارد: دم برآوردن در ارتباط با نویسنده کنایه از سخن گفتن است و دمِ خوش برآوردن یعنی سخنانِ امیدوارانه گفتن و در پیوند با نافه در معنیِ بویِ خوش پراکندن به‌کار رفته است. معنای عبارت: همچون پسته پیوسته بدبختیِ خود را با خنده‌های ساختگی پنهان می‌کنم و همچون نافه با خون جگر و غم و اندوه شدید نفس خوش برمی‌آورم و سخنانِ امیدوارانه می‌گویم.

۲. ۲. بی‌توجهی به شرح ابیات فارسی و گذشتن از کنار نکته‌های غامض متن

نویسنده در همهٔ موارد از شرح و توضیح ابیات فارسی گذشته است و در بسیاری از مواضع متن که عبارت غامضی وجود دارد، بدون اینکه لااقل متن را به چالش بکشد و حدس خود را بیان کند با سکوت و تسامح از شرح عبارات شانه خالی کرده است. در ادامه فقط به دو مورد از موارد مهمی که در شرح ثروت مسکوت مانده است، اشاره می‌کنیم و در حد دانش اندک نویسندگان، به طریق ایجاز، حدس و پیشنهاد خود را بیان می‌کنیم:

* روز تو ببـــــرد و روزی‌ات، شب آمد و معراج و نه‌ای پیغمبَر

(نسوی: ۱۰۶/ ثروت: ۱۷۳)

■ ضبط این بیت نادرست به‌نظر می‌رسد. روزی‌خور صفت جانشین موصوف است؛ اما آنقدر کلّی و غیرهنری است که هیچ ابهامی را از موصوف برطرف نمی‌کند. آیا می‌توان موجود زنده‌ای را یافت که روزی‌خور نباشد؟ باتوجه به اینکه بخش دوم این صفت (خور در معنی خورشید) با کلمات روز و شب در تناظر بلاغی قرار می‌گیرد، می‌توان ضبط این بخش را صحیح دانست امّا شاید پارهٔ اول آن (روزی) دستخوش تحریف شده است. بیت را، به شکل فعلی، می‌توان این‌گونه معنا کرد: روزی‌خور، روز تو و روزی‌ات را برده است؛ اکنون شب معراج رسیده است و تو پیامبر نیستی که بتوانی معجزه کنی و به معراج بروی؛ به دیگر سخن نه در روز کاری از پیش می‌بری و نه در شب. واو از نوع حالیه است. یزدگردی «روز» را در این بیت به معنی «خورشید» دانسته است. (۷۵۹)

* «خُرشید چون کلاه‌گوشهٔ نوشیروان از کوهْ شهوار طلوع کرد.» (نسوی: ٤٢)

شهوار: همچون شاهان. ضبط این واژه مشکوک است. در یکی از نسخه‌ها «تندوار» و در نسخه دیگر «تندواز» ضبط شده است (همانجا: پاورقی) که نشان می‌دهد این لغت شاید ضبط دیگری داشته است. محتمل است که «تندواز» تصحیف «بیدواز» بوده باشد که نام کوهی است در ماوراءالنهر که به عظمت مَثَل بوده است (دهخدا) و شاید زیدری این بیت «روحی ولوالجی» را در نوشتنِ این عبارات در نظر داشته است:

همچون کلاه‌گوشهٔ نوشیروان‌مغ بر زد هلال سر ز پسِ کوه بیدواز

(به نقل از دهخدا)

۲. ۳. صدور احکام غیرعلمی و به‌کار بردن اصطلاحات عوامانه و بازاری

شارح محترم حکم‌های اثبات‌نشدنی را در موارد متعدد صادر کرده است که شأن پژوهی این اثر را خدشه‌دار می‌کند و در مواردی دیگر سطح کیفی متن را با آوردن اصطلاحات بازاری تنزّل داده است؛ برای نمونه ایشان دربارهٔ نسوی فرموده‌اند:

* «از دو کتاب باقیماندهٔ او روشن است که در ادب پارسی و عربی بسیار عالی تحصیل کرده و تقریباً تمام قرآن را از حفظ داشته است.» (ثروت: ١٤) ایشان در جای دیگری نیز در وضعیتی مشابه گفته است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

با توجه به اینکه نویسنده کتاب را غالباً در دربدری و اوضاع نابسامان روحی، بدون دسترسی به کتابخانه و کتاب، نوشته؛ روشن است که اکثر موارد این‌چنینی را به‌موقع و شایستهٔ حال و مقام موضوع از حافظهٔ قوی خویش بهره‌مند شده است. (همان: ۲۱)

■ اگر بخواهیم با این منطق به نتیجه برسیم، بدیهی است که انسان آواره، قلم، کاغذ و دوات نیز ندارد که مطلبی بنویسد؛ نسوی در جایی از متن تصریح کرده است که راهزنان حتی کفش و لباس او و شخص همراهش را گرفته‌اند: «مکشوفْ‌تَن در آن سرما می‌رفتیم و گرمابه می‌پنداشتیم.» (نسوی: ۹۲)؛ مگر نه اینکه نویسنده این اثر را چهار سال پس از آوارگی خود نوشته و اذعان کرده است: «اینک چهار سال شد [...] از مادّهٔ إنعام این پادشاه – که بی‌انقطاع باد – و مددِ قناعت من، عیشِ قوی دست داده است.» (همان: ۱۱٦)؛ در جای دیگری فرموده است: «اگر فُرقتِ خانه و وطن، مُنَغِّصِ این حال نبودی، جمعیّتی تمام دارمی.» (همان: ۱۱۷)؛ بنابراین اصرار ورزیدن بر اینکه ایشان به کتاب و کتابخانه دسترسی نداشته‌اند و آن‌همه مطلب منضم‌شده به کتاب را از حافظه نقل کرده‌اند، دست‌کم حکمی علمی و اثبات‌شدنی نیست که برگرفته از نظر استاد مجتبی مینوی در مقدمهٔ ترجمهٔ سیرت جلال‌الدین است. (ر. ک. ۱۳۸٤: کب)

* «اینان قُل‌قُل جام می و آوای ماچ وبوسه و شلپ شلوپ گوشت بریان و صدای باز کردن بند شلوار را [برگزیده بودند].» (۱۳۲)

مؤلف، عبارت مشخص‌شده را معادلی برای ترکیب «چشچشِ قلیه» (نسوی: ٤۰) آورده است که علاوه‌بر داشتن لحن و زبان غیررسمی دارای خطای معنایی نیز هست؛ «چشچش» آواز دهان در هنگامِ خوردن غذا (یزدگردی: ٤۰۷) و «قلیه» نوعی غذای گوشتی است. در ادامه، بدون توضیح واضحات، به نقل چند نمونهٔ دیگر می‌پردازیم:

* «تمام منشیان طراز اول دربارهای ایران، افرادی چون بلعمی، اسکافی، خواجه عبدالصمد، بونصر مشکان، تمام خاندان جوینی، نسوی زیدری همگی عربی‌دان بوده‌اند.» (ثروت: ۲٦)

* «ناخودآگاه ضمیرشان چنان با عربیت آمیخته بوده که انگار دیگر به عربی فکر می‌کرده‌اند.» (۲۷)

* «سلطان بالاخره گور به گور شد.» (٤٤)

* «با کهنه سرهنگ دیوانی که در آن شهر بود، آشکارا روی هم ریخته بود.» (۱۵۵)

* «[...] می‌بیند که ظاهراً مغولان شبیخون زده‌اند و سلطان و همراهان فراری شده‌اند. به قول معروف جا تر و بچه نیست!» (۲۵۵)

* «[...] پناه‌جویان تصور می‌کردند بنای حکومت صاحب آمِد استوار است حال آنکه بنا، انگار بر کنارهٔ چاهی ول نهاده.» (۳۰۸)

* «سَخَّمَ‌اَللّهُ وَجْهَهُ: مجلس عالی! در اینجا گفته است یعنی مجلس مزخرف.» (همانجا)

* «از ته‌ماندهٔ چاپیدن‌های تاتار از چنین بدبخت‌هایی دهان آلوده ساخت.» (۳۰۹)

* آن هنگام که محمّد خوارزمشاه از بلخ به نیشابور می‌گریخت و پیری و بدبختی و گری بر او جمع شده بود. (۳۱۵)

۲ - ٤. بی‌توجهی به دقیقه‌های بلاغی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های کتاب نفثةالمصدور، مهارت نویسنده در ایجاد پیوند بین معانی مختلف واژگان فارسی و عربی است؛ به‌طوری‌که چیدمان کلمات در کنار یکدیگر، علاوه‌بر ساماندهی زبانی مستحکم و درعین‌حال عاطفی، باعث خلق انواع مختلف آرایه‌ها به‌ویژه ایهام می‌شود. به بیان دیگر می‌توان ایهام و فروع آن را در کنار آرایه‌های مختلفی همچون انواع سجع، جناس،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تشبیه، تلمیح و... بارزترین ویژگی بلاغی این کتاب دانست. اِشراف نویسنده بر معانی مختلف واژگان، شبکه‌ای درهم‌تنیده را از ارتباطات آشکار و پنهان مهندسی کرده است که شعر حافظ را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. نکته‌ای که باید بدان توجه کرد، این است که در متون نظم، بیشتر واحد بررسی تناسبات بیت است؛ اما در این کتاب، انواع تناسبات واژگان، در واحد پاراگراف بررسی می‌شوند؛ به این صورت که نویسنده یک تصویر مرکزی برای مثال کلمات مربوط به آب یا واژه‌ها و اصطلاحات مربوط به رزم، کتابت و دبیری و... را محور کار خود قرار می‌دهد و تا پایان پاراگراف از معانی متعدد آن‌ها برای خلق تناسب بهره می‌برد. برای نمونه از این منظر به تحلیل بخشی از کتاب می‌پردازیم و فقط به نکات ایهامی آن اشاره می‌کنیم:

* «خَلقی از اُسَرایِ اَرمن و دیارِ بَکر که به خوی اجتماع یافته بودند، در آن راهِ سخت و هوایِ سرد، پیاده و بی‌لباس و زواده، هم به حکمِ ضرورت با من که مُقدَّم و بارسالار و مستظهر و مایه‌دارِ آنان بودم، (ع) بنگر که چگونه باشد احوال همه! روی به راه آورده، به پنج شش روز به نوشهر رسیدیم و آن شهرک خرابه‌ای است که مهندسانِ لشکرِ خوارزم، در نوبت و مدّتِ خویش، آنجا اساسِ «فَأَصْبَحُوا لَایُرَی إِلَّامَسَاکِنُهُمْ» نهاده بودند، معمارانِ تاتار که بر عقب رسیدند، تَتِمَّهٔ عمارت واجب داشتند و خشت بر خشت نگذاشتند، به خندقِ آن به‌جایِ آب خون دربستند و حوالیِ آن بر مثال پالیزبانان سر، به سر بازنهاد.» (نسوی: ۱۰۱ و ۱۰۲)

■ الف. اصطلاحات مربوط به نجوم: حکم در معنی هریک از اثرات کواکب (دهخدا)، با مقدّم در معنی منزل بیست و ششم قمر (همانجا): ایهام تناسب دوسویه دارد. شهر در کلمهٔ «نوشهر» در معنی ماه با روز ایهام تناسب می‌سازد؛ ب. اصطلاحات مربوط به رزم: پیاده در معنی سرباز با لشکر ایهام تناسب دارد. مقدّم در کنار پیاده و لشکر ایهام تبادری به «مقدّمه» در معنی پیشرو سپاه دارد. مایه‌دار در معنی گروهی که در عقبهٔ لشکر از بُنه و اموال محافظت می‌کنند با زواده، مقدّم و بارسالار ایهام تناسب می‌سازد. نوبت در معنی گروه مردم (دهخدا) با لشکر ایهام تناسب دارد. نوبت در معنی نگهبانی (دهخدا) با مستظهر، مایه‌دار و مقدّم ایهام تناسب دارد. واجب در معنی کشته (دهخدا) با خون به خندق بستن و سر به سر بازنهادن ایهام تناسب می‌سازد. خشت در معنی نوعی جنگ‌افزار با پیاده ایهام تناسب دوسویه و با لشکر ایهام تناسب دارد؛ ج. اصطلاحات مربوط به اندام‌ها: مقدّم در معنی گوشهٔ چشم از سوی بالا (دهخدا) با بنگر ایهام تناسب دارد. ظَهر در کلمهٔ «مستظهر» در معنی پشت با بار ایهام تناسب می‌سازد. احوال در کنار «بنگر» و «مقدّم» ایهام تبادری به «اِحوال» در معنی کج‌شدن گوشه چشم (دهخدا) دارد. بر در معنی سینه با روی و سر ایهام تناسب می‌سازد. علاوه‌بر این موارد دربستن و بازنهادن ایهام تضاد دارند.

منصور ثروت در شرح خود بر این کتاب فقط در سه مورد به نکات بلاغی اشاره‌ای گذرا کرده‌اند؛ بدین شرح: الف. «آهو (آفتاب)، بره (برج حمل)» (۳۲۰)؛ ب. «رابطهٔ برف با گازری به وجه‌شبه سپیدی و تمیزی لباس و برف برمی‌گردد.» (۳۲۱)؛ ج. رابطهٔ بین کلمات منشی و مُنسیّ را جناس خط دانسته است. (۳۲۶) حال با در نظر داشتن این مقدمه می‌توان پذیرفت که شارحان بدون توجه به این مجموعهٔ درهم‌تنیدهٔ تناسبات فقط به توضیح معنای عبارات بسنده کنند؟

۲ـ۵. عدم رعایت اصول نگارش و ویرایش

۲ـ۵ـ۱. ضعف تألیف

منصور ثروت در مقدمهٔ کتاب گفته است: «در تحریر نوین سعی شده است تا جایی که ذوق نگارنده اجازه می‌دهد، زیبایی، استحکام و قدرت انشای مؤلف حفظ شود.» (ثروت: ۸)؛ امّا در بخش‌های مختلفی از این کتاب با عبارات و جملاتی مواجه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (اردیبهشت – خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

می‌شویم که شلختگی و ضعف تألیف در آن‌ها گاهی به‌کلی باعث ابهام در معنا شده و سلامت زبان را در مواردی تحت تأثیر قرار داده است؛ برای نمونه در جملهٔ زیر شاهد پریشانی در لفظ و معنا هستیم:

* «یکی از دلایل روی‌گردانی خوانندهٔ امروزی از چنین نثرهایی آشنایی‌اش با نوع دوم از نثر مصنوع است و اگر امکان داشت او را جلوتر با نثرهای فنّی و مصنوع پرمایه از حیث محتوا آشنا کرد شاید می‌شدبخشی از رویگردانی را از چنین آثار مانع گردید.» (ثروت: ۲٤ و ۲۵) نمونه‌های دیگر:

* «تصور می‌شود اتّکا به زبان عربی در جزو متن ذهن چنین افرادی بوده است.» (همان: ۲۷)

چنان‌که می‌بینیم حرف اضافهٔ «در» هیچ نقشی در معنا ندارد و زائد است.

* «سخت است [...] شب را در بیغوله‌ای بی‌نان و رخت، همراه با بیم و هراس روز را به شب یا شب را به روز بدوزد.» (۳۷)

تکرار قیدهای «شب و روز» و آوردن فعل «بدوزد» برای آن‌ها متن را دچار سستی و اختلال در معنا کرده است.

* «حوادث دردناک این چند ساله [...] آنقدر در جسم و روح نویسنده رسوخ کرده است که در هیچ جای اثر، نشانی از شادمانی [...] دیده نمی‌شود.» (همانجا)

■ استفاده از کلمهٔ رسوخ در این عبارت، ضعف نگارشی محسوب می‌شود؛ زیرا

این کلمه به معنای «استوار بودن، محکم بودن» است؛ اما غالباً آن را (ظاهراً بسبب مشابهت صوتی با واژهٔ سوراخ) به‌غلط به معنای «نفوذ کردن، رخنه کردن» به‌کار می‌برند. [...] به‌جای آن باید گفت: این نکته در ذهن او نفوذ کرد (راه یافت). (نجفی، ۱۳۹۰: ۲۰۸ و ۲۰۹)

* «وی [...] سالی شخصاً و سالی دیگر پسرش اتسز را به دربار سنجر می‌فرستاد.» (٤۰)

بعد از کلمهٔ «شخصاً» باید فعل «می‌رفت» می‌آمد.

* «ذکر چگونگی ظهور چنگیز [...] نه در اینجا ضرورتی دارد و نه امکانش ولی [...].» (٦۱)

■ بعد از کلمهٔ «امکانش» فعل «هست» حذف شده است و ارتباطی به فعل پیشین ندارد که آن را از نوع حذف به قرینهٔ لفظی بدانیم؛ در جملهٔ قبل نیز علامت نفی فعل از آن جدا شده است؛ جملهٔ پیشنهادی: در اینجا ضرورتی ندارد و امکانش نیست.

* «باز جای دیگر در مورد این شهر بدبخت که به سال ٦۲٦ در محاصرهٔ سلطان بوده، می‌گوید [...].» (٦۸)

آوردن صفت «بدبخت» برای «شهر» مناسب نیست و موصوف این صفت حذف شده است؛ «مردم بدبختِ این شهر که [...] بوده‌اند.»

* «ممکن است چنین وعده‌ای از ناحیهٔ خاقان فریبی بیش نبوده باشد که با توجه به عدم دروغگویی مغولان بسیار بعید می‌نماید.» (۸۲)

ترکیب «عدم دروغگویی» عبارت نامناسبی است که می‌تواند به شکل مثبت (راستگویی) بیاید.

* «در اولین بازگشت چنگیز از نبرد غرب که در شرق می‌ایستد تا به ولایت تنگوت برود و همانجا مریض می‌شود و کارش تمام.» (۹۲)

■ چند ضعف نگارشی و تألیفی در این عبارت دیده می‌شود: الف. حرف «که» از لحاظ معنایی کارکردی ندارد و اضافه است؛ ب. حذف فعل با قرینه به نادرستی انجام شده است؛ ج. جملهٔ «کارش تمام می‌شود» عبارتی عوامانه است و مناسب یک اثر محققانه نیست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uipersianlang.ir

* «بدبختی‌های احوال گنجه آشکار شد و دلایل گمراهی و هلاک از گفتار آنان واضح.» (۱۲۱)

■ فعل «شد» در جملهٔ دوم به قرینهٔ لفظی حذف شده است؛ اما درست این است که فعل اول را حذف کنیم: نشانه‌های بدبختی‌های احوالِ اهلِ گنجه آشکار و دلایل گمراهی و هلاک از گفتار آنان واضح شد. نویسنده این نوع حذف را در سه مورد دیگر نیز انجام داده است:

* «نویسنده [...] تمام آیات و احادیث و ابیات عربی و مثل‌های سائر را نه با زحمت و زور پیدا می‌کند و نه با رنج فراوان وارد متن.» (۲۱) و:

* «دل که اسیر رنج است، تماماً در میان خون خواهد بود و رخسار، از فیض اشک عین رود.» (۱۸۳) و:

* «گوش‌های شاهان را [...] معطّر می‌کنم و انجمن‌ها را با انتشار آثارش خوشبوی.» (همانجا)

* «همچون کسی که از ریگ سوزان تافته به آتش پناه جویند.» (۱٤٥)

■ شارح محترم برای نهاد مفرد، فعل جمع آورده است که خطای دستوری است.

* «بزرگان [...] بخشش محض را در جزو واجبات راه فتوت می‌دانند.» (همانجا)

■ حرف اضافهٔ «در» نقشی در معنا ندارد و اضافه است.

* «در آن دربار [...] پناه گیر تا همچون کبوتران مکه [...] روزگار گذران.» (۱٥۲)

■ اگر فعل جمله «گذران» باشد، حرف «تا» اضافه است و باید به‌جای آن «و» بیاید؛ اما اگر حرف «تا» را بپذیریم، باید فعل جمله به‌صورت «گذرانی» بیاید.

* «زندان به اسارت آنان پر شد.» (۱٥۹)

■ نویسنده، اسم مصدر «اسارت» را به‌جای صفت «اسیران» آورده است.

* «از هیچ منزلی رد نخواهی شد مگر صد مشکل نبینی.» (۱٦۸)

■ شکل صحیح عبارت باید این‌گونه باشد: از هیچ منزلی رد نخواهی شد مگر اینکه صد مشکل ببینی.

* «مانند کوران دست در یکدیگر دادیم.» (۱۷۳)

■ حرف اضافهٔ اختصاصی فعل «دادن» حرف «به» است؛ مانند کوران دست به یکدیگر دادیم.

* «ورای این احوالی که سرسری از آن گذشتم و در میان آن وحشت‌ها، از باب کوتاه‌گویی، تنها بر سایه‌هایش پرداختم.» (۱۷٤)

■ چنان‌که پیش‌ازاین گفتیم در این عبارت دو خطای نگارشی وجود دارد: الف. حرف اضافهٔ اختصاصی فعل «پرداختن» «به» است و آوردن حرف «بر» خطایی دستوری است؛ ب. بعد از کلمهٔ «وحشت‌ها» باید حرف «که» می‌آمد.

* «صفا و مروه دو کوهی است نزدیک مکّه.» (۳۲٤)

■ آوردن «ی» وحدت به همراه عدد «دو» و فعل مفرد «است» جایز نیست.

۲ ـ ۵ ـ ۲. غلط‌های تایپی

صفحه و سطر	غلط	صفحه و سطر	غلط	صفحه و سطر	غلط
ص ۱٤- س ٥	خرنذر	ص ۷٥- س ۹	بویره	ص ۱٤۰- س ۱۳	معلون‌های
ص ۱٥- س ۱۱	بد و	ص ۸۹- س ٦	بیانانگردی	ص ۱٥۱- س ۱۱	پنهان بودش

ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

پاورقی ص ۱۷	فرودسی	ص ۱۰۷- س ۱۸	شرگذشتهای	ص ۱۵۵- س ۱۷	صدرات ← صدارت
ص ۱۸- س ۲۱	معتقتد	ص ۱۰۹- س ٤	سوار← سواد	ص ۱٦۲- س ۱۷	در هم ← درهم
ص ۲۹- س ۱۷	روز به (ابن‌مقفع)	ص ۱۱۱- س ۱۳	خود← خرد	ص ۱۷۷- س ۱	نیزخاطر ← تیزخاطر
ص ٤٤- س ۱٤	قعلهٔ	ص ۱۱۱- س ۱٦	شفگتاور	ص ۲۳٤- س ٤	واحبات
ص ٤۹- س ٥	سلسه‌ها	ص ۱۲٥- س ۱٦	یثرب ← یترب	ص ۲۱۰- س ۱٥	حَضرَ مَوْت
ص ٥۲- س ۱۹	نتوانند ← نتوانستند	ص ۱۲٦- س ۲	خواهید← خواهد	ص ۲۹۲- س ۲۰ و ص ۲۹۳- س ۷	ابوفراس صمدانی
ص ٥۷- س ۲	دستگا	ص ۱۳٦- س ۲۰	آنچه← آنکه		

۲ ـ ٥ ـ ۳. عدم رعایت فاصله

■ شارح محترم در ابتدای کتاب مدعی شده‌اند که در رسم‌الخط متن حاضر تمامی حروف «به» اضافه، جدا نوشته شده است (ثروت: ۹)؛ حال می‌خواهیم ببینیم این تا چه اندازه رعایت شده است:

* «غیاث‌الدین خوارزمشاه که در آن روزگار قدرتی بهم رسانیده بود.» (ص ١٤، س ١٨)
* «لااقل دو کتاب ماندنی و خواندنی بجا گذاشته است.» (ص ۱۹، س ٤)
* «[...] صحبتِ سلطان، چشیدن زهر بگمان و سرّ گفتن با زنان.» (ص ۳۳، س ۳)
* «هند و چین را تسخیر کردند و در آن‌ها بنام خود حکومت برپا داشتند.» (ص ٦۱، س ۱)
* «ازآن‌روز بدینسوی در هیچ مجلسی پنج شش تن از ایشان در کنار هم ننشسته‌اند.» (ص ۱٥۸، س آخر)
* «بواسطهٔ سرِ ایشان تیزی‌اش را آزمودند.» (ص ۱٥۹، س ٥)

■ بخشی از موارد دیگر را به دلایل فراوانی نمونه‌ها و ضیق مجال فقط با ذکر شمارهٔ صفحه و سطر می‌آوریم:

بموقع (ص ۲۲، س ۱٥؛ ص ۳۸، س ۱٥)؛ بزودی (ص ٥۲، س۱۹؛ ۱٥۰، س ۱۰)؛ بکار (ص ٦۷، س ۹؛ ۱٦۱، س ۸؛ ۱٥۷، س آخر)؛ بقدری (ص ٦۸، س آخر)؛ بزور (ص ٥۲، س ۲؛ ص ٦٥، س ۱۰؛ ٦۹، س ۹)؛ بهم زدند (ص ۷٥، س ۱۹)؛ بدست (ص ۳٦، س ۱۸؛ ص ٥۲، س ٤ و ٥؛ ص ٥۹، س ۱۰؛ ص ٦٥، س ۳؛ ص ۷۳، س ۱۰؛ ص ۸۳، س ۳؛ ص ۸٥، س ۲؛ ص ۹۲، س ٦؛ ص ۱۱۰، س ٥؛ ص ۱۲٤، س ۱٥، ص ۳۱۷، س ٤)؛ بواقع (ص ٥۷، س ۲۰؛ ص ۸۳، س ۸؛ ص ۱۳۰، ۱۹؛ ۱٥۷، س ۱٤)؛ بشدّتی (ص ۸٥، س ۱۳)؛ بسر (ص ۸٦، س ۲)؛ بندرت (ص ٦٥، س ۳؛ ص ۸٥، س ۷؛ ص ۹۱، س ۱)؛ بخوبی (ص ۳۷، س آخر؛ ص ۹۲، س ۱۸)؛ بظاهر (ص ۹۳، س ۲۰؛ ۱٥۷، س ۱٤)؛ بآسانی (ص ۹٥، س ٥)؛ بکلّی (ص ۱۰٦، س ۱۰)؛ براستی (ص ۱۱۳، س ۲۰، ص ۱٤۸، س ٤)؛ بناچار (ص ۱۱۷، س ۲)؛ بضرورت (ص ۱۲۱، س ۱۸)؛ بشتاب ← به شتاب (ص ۱۲۲، س ۱٥)؛ بسرعت (ص ۱۲۷، س ۲۰)؛ بسختی (ص ۱۷٥، س ۱۰)؛ بزحمت (همان: ۱۸۱، س ۱) و...

■ ایشان به غیر از موارد بالا در موارد فراوان دیگری فاصلهٔ بین حروف و کلمات را رعایت نکرده‌اند؛ برای نمونه:

* «در حالیکهبرخی از این متن‌ها [...]» (ص ۷، س ٦)
* «متن را یکبار با اصل مقابله کردند.» (ص ۱۰، س ٥)
* «علاقه‌ای نداشته ونشانی صحیح و روشن همراه اسامی نیاورده است.» (ص ۱۹، س ۱)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

* «اگرگاه احساس می‌شود که او در اثر خود هنگام انتقاد راه احتیاط می‌پوید [...]» (ص ۲۰، س ۳)
* «با پاره‌ای از اصول علم اخلاق، تربیت نفس و سیاست مدن ونظایر آن آشنا شود [...]» (ص ٢٤، س ١٤)

■ نمونه‌های دیگر:

زمانیکه (ص ۲۷، س آخر)؛ اینهمه (ص ۳۰، س ٤)؛ کسانیکه (ص ۳۷، س ۱۹)؛ رویهم (ص ٦٢، س ٦؛ ١٥٥، س ٣)، دهسال (۳ بار) (ص ٤٧، س ٥ و ٦؛ ص ٤٨، س ١٣)؛ هنگامیکه؛ یکجا← یک جا (ص ٤٨، س ٥ و س ١٤؛ ص ١٧٢، س ١)؛ آنهم (ص ٥٠، س ١٦)؛ پیشگفته ← پیش گفته (ص ٥٠، س ١٩)؛ جاییکه (ص ٥١، س ١٤)؛ در حالیکه (ص ٥٧، س ٢٠)؛ ایکه (ص ١١٩، س ١٦)؛ کسیکه (١٤٥، س ٧؛ ١٨٠، س ٢٠)؛ ترا ← تو را (۳ بار) (ص ٧٢، س ٣ (٢ بار)؛ ص ١٤٥، س ٢١)؛ زانسو (١٥٧، س ١٩)؛ به هیچوجه؛ بیفایده‌ای (ص ١٦١ س ١٢ و س ١٨)؛ ایکاش (ص ١٦٥، س ١٩)؛ نگاهدار ← نگاه دار (ص ١٦٨، س ١٣)؛ آن مردنیم ← آن مرد نی‌ام؛ هیچکس (ص ١٧٣، س ٦ و س ٢٠)؛ اینهمه (ص ١٧٥، س ١٠)؛ رویگردان (ص ١٧٦، س ١٥)؛ زمانیکه؛ بدانسوی (ص ١٨٣، س ٧ و س ١٧) و... این نمونه‌ها را می‌توان مشتی از خروار دانست.

۲ ـ ۵ ـ ٤. عدم رعایت نیم‌فاصله

ص ١٥، س ٥- به جز/ ص ١٨، س ١٧- ابن اثیر/ ص ٢٦، س ١١- عربی دان/ ص ٣٨، س آخر- می داند/ ص ٤٢، س ١٥- بی حرمت/ ص ٩٠، س ١٩- نمد پوشش/ ص ١١٢، س ١٧- به جز/ ص ١١٨، س ٨- خون دل/ ص ١٣٣، س ١٤- پرده در/ ص ١٣٧، س ٥- در پوشید/ ص ١٥٤، س ٢- هند با، رخنه دار؛ س ٥- شاهی بنیاد؛ س ٦- قبض کننده؛ س آخر- جمال علی/ ص ١٦٣، س ١٨- بهشتی نشین/ ص ١٦٦، س ٣- ویران سرایی؛ س ١٢- خواجه تاشان؛ س ١٦- همّت شان/ ص ١٦٩، س ٣- در تند؛ س ١٩- را هوار/ ص ١٧٣، س ٢٠- دنباله روانم/ ص ١٧٩، س ٣- فرو می‌رود/ ص ١٨٧، س ٩- عذب بار، عضب بار/ ١٨٨، س ١١- پریشان حال؛ س آخر- تیز تاز/ ص ١٨٩، س ٦- اندرون دار و...

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۲ ـ ٦. عدم رعایت رسم‌الخط واحد

چنان‌که پیش‌ازاین اشاره کردیم، ثروت اذعان کرده است که تمام حروف اضافهٔ «به» را از کلمهٔ بعد از آن جدا کرده است (ص ٩)؛ اما دیدیم که این مسئله در متن تحرین نوین متن رعایت نشده بود. در بخش سوم این اثر که متن نفثةالمصدور آمده است در مواردی در سرهم‌نویسی عبارات از رسم‌الخط یزدگردی تبعیت کرده است؛ اما این رویه را در بسیاری از موارد نیز بر هم زده است. عدم وحدت روش در رعایت رسم‌الخط به شکل برجسته‌ای در متن مشهود است. در ادامه با علامت ستاره به چند نمونه اشاره می‌کنیم که در آن‌ها از شیوهٔ نگارشی یزدگردی تبعیت شده است و پس از آن با علامت مربع چند نمونه برای خروج از این هنجارها می‌آوریم:

* بِبَریقِ حُسام سَرُبای متبدّل شده. (ثروت: ١٨٧/ نسوی: ١)
* صلت رَحِم بِکُلّی مَدروس شده. (ثروت: ١٨٨/ نسوی: ٢)
* اجوفیست که تا مشتق نشود، کلام او صحیح نباشد. طالب علمیست سودا بر سر زده. (ثروت: ١٨٩/ نسوی: ٣)
* دریاب که آتش جـــــوانی آبست وین عمرِ گریزپای چـــون سیمابست

(ثروت: ١٩١/ نسوی: ٦)

* عجب دلیست، بااین‌همه درد که در او بود نشکافت. (ثروت: ۱۹۲/ نسوی: ٦)
* همه بر بیغمی حمل مکن که اسباب آن متکثر است. (ثروت: ۱۹۳/ نسوی ۸)
* چهار سال و چیزیست که دیده بر راه مانده است. (ثروت: ۱۹۵/ نسوی: ۱۰)
* طلسمی که در مدّت ششماههٔ غیبت وزیر و [...] بر هم نهاده بودند. (ثروت: ۲۰۰/ نسوی: ۱٦)
■ گاهی نویسنده چنان پیرو شیوهٔ نگارشی یزدگردی است که حتی غلط‌های تایپی ایشان را نیز عیناً آورده است:
* تقدیر آسمانی پردهٔ غفلت وَ رای رای و بصیرت فروگذاشت. (ثروت: ۲۰۱/ نسوی: ۱۷)
* ابر است بر جای قمر، سنگست بر جایِ گهر زهر است بر جای شکر، خاراست بر جایِ
(ثروت: ۲۰٤/ نسوی: ۲۱)
■ نمونه‌های عدول از رسم‌الخط یزدگردی:
حال من پریشانی به یکبارگی (یزدگردی: بیکبارگی) بر هم زده. (ثروت: ۱۸۸/ نسوی: ۲)
به یکتایی (یزدگردی: بیکتایی) و ساده‌دلی سرزنش کرده. (ثروت: ۱۹۰/ نسوی: ۵)
سعادت‌ریزه‌ای که به پر و بال آن می‌پریدم، نه چنان که هست بی‌جان (یزدگردی: بیجان) بود. (ثروت: ۱۹٦/ نسوی: ۱۱)
أَغانیِ مَغانی بر مَثالِث و مَثانی مرثیهٔ جهانبانی او می‌خواند و او بی‌خبر (یزدگردی: بیخبر). (ثروت: ۲۰۲/ نسوی: ۱۸)
بی‌شک (یزدگردی: بیشک) در این سر وقت [...]. (ثروت: ۲۰۵/ نسوی: ۲۲)
سفری که عقل از آن به هزار (یزدگردی: بهزار) فرسنگ بود، ارتکاب کردم. (ثروت: ۲۰٦/ نسوی: ۲٤)
به‌جای (یزدگردی: بجای) عرق خون چکد از مسام. (ثروت: ۲۰۸/ نسوی: ۲٦)
به حدیث (یزدگردی: بحدیث) بی‌مغز (یزدگردی: بیمغز) و سنگ، بی‌هیچ اندیشه و درنگ [...]. (ثروت: ۲۰۹/ نسوی: ۲۸)
و در آنچه به چه (یزدگردی: بچه) طریق دفع آن توانم کرد، می‌کوشید. (ثروت: ۲۱۱/ نسوی: ۳۱)
بی‌قرار (یزدگردی: بیقرار) و مضطرب، با دلی و چه دل! [...]. (ثروت: ۲۱٤/ نسوی: ۳٤)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۷. خطا در ضبط کلمات، جملات و ارجاعات

چنان‌که پیش‌ازاین گفته شد، بخش سوم شرح منصور ثروت به متن کتاب نفثةالمصدور اختصاص داده شده است. در این بخش نویسنده سعی کرده است که تمام متن کتاب و توضیحات مصحح (یزدگردی) را در پاورقی‌ها نقل کند. با نگاهی گذرا به این بخش، متوجه می‌شویم که ایشان یا متن اصلی را در موارد متعدد دچار تحریف و دگرگونی کرده است و یا سخن مندرج در پاورقی‌ها را درباره اختلاف نسخ و... به نادرستی آورده است. ابتدا متن ثروت را در این بخش می‌آوریم و سپس متن اصلی نفثةالمصدور یا پاورقی یزدگردی را نقل می‌کنیم. هر جا که اختلاف دو متن از توضیح بی‌نیاز بود، فقط با مشخص کردن موارد مدّ نظر به ذکر نمونه‌ها می‌پردازیم:

* متن مطابق است با: می، باقی نسخ تقدیر تا چون (ثروت، پاورقی شمارهٔ ٤: ۱۸۸)

■ این پاورقی در اشارات یزدگردی به این صورت آمده است: «متن مطابق است با سی و متن مصحح «دیوان استاد ظهیر فاریابی» به تصحیح نگارنده، باقی نسخ: وعده» (نسوی: ۲)؛ در واقع ثروت پاورقی شمارهٔ ۳ را دو بار تکرار کرده است و شمارهٔ ٤ را به صورت تکرار شمارهٔ ۳ آورده و به پاورقی چهارم یزدگردی هیچ اشاره‌ای نکرده است.

* پیسه‌کلاغی است که حدیث فاوابَرَد. (ثروت: ۱۸۹)

■ یزدگردی در این بخش از متن در پاورقی شمارهٔ ۵ در مورد عبارت «فاوابَرَد» نوشته است: تصحیح قیاسی و از استاد فروزانفر است. هت، کر: فراوابرد، می: فرادارد، سی: فراوان برد (نسوی: ۳)؛ اما ثروت به این پاورقی و اختلاف نسخ اشاره‌ای نکرده است.

* بااین‌همه کار خاطر از تصریف احوال روزگار چون زلف دلبران پریشانست. (ثروت: ۱۹۲)

■ بااین‌همه که خاطر از تصریف احوال روزگار چون زلف دلبران پریشانست. (نسوی: ۷)

* تراخی را که در باب تفقّد تو رفته است، همه بر بیغمی حمل مکن. (ثروت: ۱۹۳)

■ تراخیی را که در باب تفقّد تو رفته است، همه بر بیغمی حمل مکن. (نسوی: ۸)

* در حَبْلِ خِناق که شدَّت زیاد گرداند، اضطراب نمودم. (ثروت: ۲۳۷)

■ در حَبْلِ خِناق که شدَّت زیادت گرداند، اضطراب نمودم. (نسوی: ٦٤)

* بی‌دهشت و احتراز، روی به ماردین نهاد و روزی آنجا برآسود. (ثروت: ۲٤۰)

■ بی‌دهشت و احتراز، روی به ماردین نهاد و روزی چند آنجا برآسود. (نسوی: ٦٧)

* سوابق به مکاتبت و مراسلت و [...] (ثروت: ۲٤۲)

■ سوابقِ معرفت با صاحبِ اِربیل تمهید یافته بود و اساسِ هوی‌خواهی به مُکاتَبت و مُراسَلت و [...] (نسوی: ۷۰)

* هر یک برسبیلِ نفقه مددی نمودند و محقّری فرستادند. (ثروت: ۲٦۳)

■ هر یک برسبیلِ نفقه مددی نمودند و محقّری فرستاد. (نسوی: ۹۹)

* فرّاشِ نسیمْ بِساطِ جهانِ سپیدگلیم در هم پیچد. (ثروت: ۲٦۳)

■ فرّاشِ نسیمْ بِساطِ جهانِ سپیدگلیم در هم پیچید. (نسوی: ۹۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

* ای محنّت، ارنه کوه شدی، ساعتی برو وی دولت، ارنه باد شدی، لحظه‌ای بپای

مسعود سعد

(ثروت: ۲۷۳)

www.anjomanfarsi.ir

یکی غم از دلِ مـــــن پای بازپس ننهد که دست‌دست به دیگر غمـــــــیم نسپارد

ظهیر

(همانجا)

■ یزدگردی در ارجاع به سرایندهٔ این ابیات، نام خاصی را در متن اصلی نیاورده است (۱۱۲)؛ درواقع منصور ثروت بر خلاف روش کلی ایشان، نام مسعود سعد و ظهیر را اضافه کرده است. نکتهٔ بحث‌برانگیز این است که اگر قرار بوده است به ارجاعات برون‌متنی اشاره کند، چرا در تمام موارد این کار را نکرده است و این شیوه در سه مورد خلاصه می‌شود؟ مورد دیگر:

* ای شومپیِ خَلق‌کُشِ ویران‌کُن یک شوم‌پیی بهرِ مسلمانان کن

چون از پیِ شومِ تو نمی‌مانَد خَلق یک‌چـــند برو خدمتِ آن شومـــان کن

زجاجی

(ثروت: ۱۵۹/ نسوی: ۱۸)

■ چنان‌که می‌بینیم، ثروت در این جا نیز در قسمت ارجاع به گویندهٔ رباعی فوق نام نامأنوس «زجاجی» را نوشته است. ایشان در بخش «فهرست عمومی اسامی خاص و...» نام زجاجی را ذکر کرده است (۳٤٦) و به‌درستی به ص ۱۵۹ ارجاع داده است؛ بنابراین ذکر این نام را نمی‌توان در شمار اغلاط چاپی و مطبعی به حساب آورد؛ اما نکتهٔ بحث‌برانگیز این است که چرا در بخش «منابع» نام این نویسنده و اثرش را نیاورده است؟

* فَيَا مَوْتُ زُرْ إِنَّ الْحَيَاة ذَمِيمَةٌ. (ثروت: ۲۷۳)

■ فَيَا مَوْتُ زُرْ إِنَّ الْحَيَاة ذَمِيْمَةٌ. (نسوی: ۱۱۳)

* این سست‌پیوندی از اخلاقِ آن خداوند، اگر عامّ است- و نه همانا که -سخت غریب می‌دارم. (ثروت: ۲۸۱)

■ این سست‌پیوندی از اخلاقِ آن خداوند، اگر عامّ است- و نه همانا که هست -سخت غریب می‌دارم. (نسوی: ۱۲۳)

* چـو سلطان خـــرِ روستایی بَرَد ملک باج و ده‌یک چرا می‌خورد؟
مخالف خـرش برد و سلطان خراج چه اقبال ماند در آن تاج و تخت؟

(ثروت: ٦٤)

■ ایشان شعر سعدی را اشتباه نوشته است. شکل صحیح:

چـو دشمن خـــرِ روستایی بَرَد ملک باج و ده‌یک چرا می‌خورد؟
مخالف خرش برد و سلطان خراج چه اقبال ماند در آن تخت و تاج؟

(سعدی، ۱۳۲۰: ۲۸)

مورد دیگر:

* هجر تو اگر به جـــان رساند کام راز تو ز سینه بر زفـــان نگذارم

(ثروت: ۱۸۱)

شکل صحیح:

هجـر تو اگر به جـــان رساند کارم راز تو ز سینه بر زفـــان نگذارم

(نسوی: ۱۲۱)

مورد دیگر:

* زان روز بیندیش که من می‌نگرم در رویِ تو، تو در زمین می‌نگری

(ثروت: ۱۸۳)

شکل صحیح:

زانروز بیندیش که من می‌نگرم در رویِ تو و تو در زمین می‌نگری

(نسوی: ۱۲٤)

* ایشان ارجاع مربوط به کلیات سعدی را در بخش منابع این‌گونه آورده‌اند: «کلیّات سعدی، لسان‌الغیب سعدی شیرازی، تصحیح محمدعلی فروغی، چ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵٦» (همان: ۳۵٤)؛ که از توضیح بی‌نیاز است.

۳. نتیجه‌گیری

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ مرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

پس از بررسی کتاب درد دل (تحریر نوین نفثةالمصدور شهاب‌الدین محمد منشی نسوی) از منصور ثروت به نتایج زیر رسیدیم: الف. نویسنده در شرح جملات و عبارات متن، در مواردی با رونویسی از متن اصلی، گره‌ای از معنا نگشوده؛ یا معنا را با توضیحات نادرست به بیراهه برده است؛ به این صورت که عبارت استعاری و کنایی را در معنای ظاهری آن‌ها معنا کرده است؛ موارد دیگر عبارت‌اند از: بی‌توجهی به معنای کلمات در تناسب با متن، خطا در تشخیص مخاطب نویسنده، حذف بخشی از متن در معنای برگردان‌شده، بی‌توجهی به خط روایت و روابط علّی و معلولی وقایع، بی‌توجهی به وجه‌شبه دوگانه (استخدام) در ارتباط با طرفین این صنعت ادبی و...؛ ب. ایشان از شرح ابیات فارسی خودداری کرده و از کنار نکته‌های غامض متن بدون هیچ توضیح و پیشنهادی گذشته است؛ ج. نویسنده وجههٔ علمی اثر خود را در موارد متعدد با صدور احکام غیرعلمی و استفاده از اصطلاحات عامیانه و بازاری تحت‌الشعاع قرار داده است؛ د. ایشان به نکته‌های بلاغی متن که مهم‌ترین بخش آن هستند، کم و بیش هیچ توجهی نکرده است؛ ه. اصول نگارش و ویرایش در این اثر رعایت نشده است و نویسنده در مواردی از متن دچار ضعف تألیف شده است؛ اغلاط تایپی بسیاری به متن راه یافته‌اند؛ فاصله و نیم‌فاصلهٔ بین کلمات رعایت نشده است؛ نیز لغزش‌های فراوانی در زمینهٔ رعایت رسم‌الخط واحد صورت گرفته است؛ یک نمونه از این لغزش‌ها چسباندن حرف اضافهٔ «به» به کلمات بعد از آن است؛ و. نویسنده در ضبط صحیح کلمات و عبارات متن اصلی که بر مبنای تصحیح یزدگردی سامان یافته است، در موارد فراوان، دچار خطا شده است؛ به این صورت که گاهی بیتی را به نادرستی نقل کرده‌اند؛ گاهی جمله یا کلمهٔ خاصی را از متن ساقط کرده‌اند و در مواردی دیگر نیز ارجاعات یزدگردی را دربارهٔ اختلاف نسخ با سهل‌انگاری تحریف کرده‌اند. در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت این اثر در کنار مزایایی چون مقدمهٔ خواندنی و نیز حجم کمتر نسبت به شرح یزدگردی، به حدّی مشحون از خطا و لغزش است که وجههٔ علمی آن به‌شدّت دچار خدشه شده است و نیازمند بازنگری و بازآفرینی در دو حوزهٔ فرمی و محتوایی است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

منابع

- بهار، محمدتقی [ملک‌الشعراء] (۱۳۵۵). ***سبک‌شناسی: یا تاریخ تطوّر نثر فارسی***، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
- بیهقی، محمدبن حسین (۱۳۸۳). ***تاریخ بیهقی***، تصحیح علی‌اکبر فیاض، به اهتمام محمدجعفر یاحقی، چاپ چهارم، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- ثروت، منصور (۱۳۹۳). ***درد دل (تحریر نوین نفثةالمصدور)***، تهران: علمی.
- چاچی، بدر (۱۳۸۷). ***دیوان بدر چاچی***، تحقیق و تصحیح علی‌محمّد گیتی‌فروز، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- خاقانی، بدیل‌بن علی (۱۳۸۲). ***دیوان خاقانی شروانی***، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوّار.
- دالوند، یاسر؛ عزیزی‌هابیل، مجید (۱٤۰۳). «تصحیح چند عبارت از نفثةالمصدور زیدری نسوی»، ***زبان و ادب فارسی***، دورهٔ ۷۷، شمارهٔ ۲۵۰، صص ۱۵٤–۱٦۸.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***، تهران: دانشگاه تهران.
- دهلوی، امیرخسرو (۱۳٦۱). ***دیوان کامل امیرخسرو دهلوی***، به تصحیح سعید نفیسی، به کوشش م. درویش، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳٦۸). «مروری در کتاب نفثةالمصدور»، ***معارف***، دورهٔ ششم، ش ۱٦ و ۱۷، صص ۲۱۵–۲۳۰.
- رمضانی، مهدی؛ پارسا، مستعلی (۱۳۹۸). «تأملی بر درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور تألیف دکتر منصور ثروت»، ***تاریخ ادبیات***

www.anjomanfarsi.ir

(پژوهشنامهٔ علوم انسانی)، سال ۱۲، ش ۱، ۱۰۹-۱۲۵.

- سعدسلمان، مسعود (۱۳۳۹). ***دیوان مسعود سعد***، به تصحیح رشید یاسمی، تهران: چاپخانهٔ پیروز.
- سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۲۰). ***کلیات سعدی***، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: چاپخانهٔ بروخیم.
- سهراب‌نژاد، سیدعلی (۱٤۰۰). «نقدی بر تحشیهٔ نفثةالمصدور ۱»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، سال ۲٤، دورهٔ جدید، شمارهٔ ٤۹، صص ۱۱۱-٤۹.
- _____ (۱٤۰۰). «نقدی بر تحشیهٔ نفثةالمصدور ۲»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، سال ۲٤، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۵۰، صص ۱۳۳-۱۵۱.
- شاه‌مرادیان، کامران، قنبری‌فشی، سعید (۱۳۹۲). **شرح مشکلات بلاغی و عربی *نفثةالمصدور* زیدری**، تهران: علوم اجتماعی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۲). ***تاریخ تطور نثر فارسی***، تهران: انتشارات سمت.
- صالحی‌مازندرانی، محمدرضا؛ ابراهیمی، مختار؛ شهریاری، محمد (۱۳۹۸). «بررسی و تصحیح چند لغزش در نفثةالمصدور براساس سبک نویسنده»، ***سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***، سال سیزدهم، شمارهٔ ۷، پیاپی ۵۳، صص ۲٤۵-۲٦٦.
- صفی‌الدین حلی، عبدالعزیز بن سرایا (بی‌تا). ***دیوان صفی‌الدین الحلیّ***، بیروت: دار صادر.
- عطاملک جوینی، علاءالدین محمدبن محمد (۱۳۸۷). ***متن ویراسته و شرح کامل تاریخ جهانگشای جوینی***، براساس نسخهٔ علامه محمد قزوینی، به اهتمام احمد خاتمی، تهران: نشر علم.
- علی بن أبی طالب [امام] (۱۳۸۷). ***نهج البلاغه***، ترجمهٔ سیّد جعفر شهیدی، چاپ بیست‌وهشتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- قاضی‌طباطبایی، حسن (۱۳٤۸). «ملاحظاتی چند در باب تصحیح نفثةالمصدور»، ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز***، شمارهٔ ۸٦، تعلیقات نفثةالمصدور یزدگردی، صص ۱-٦۹.
- کمال‌الدّین اسماعیل، ابوالفضل (۱۳٤۸). ***دیوان کمال‌الدّین اسماعیل، به‌انضمام رسالةالقوس***، به‌اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: انتشارات کتابفروشی دهخدا.
- موسویان، سیدشاهرخ (۱۳۹۳). ***شرح نفثةالمصدور***، تهران: دستان.
- _____ (۱۳۹۷). «بررسی چند ابهام و خطا در شرح یزدگردی بر نفثةالمصدور»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، سال ۲۱، شمارهٔ ٤٤، صص ۱۵۱-۱۷۰.
- مولوی، جلال‌الدّین محمد (۱۳۷٦). ***کلیات شمس تبریزی***، به انضمام شرح حال مولوی، به قلم بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۹۰). ***غلط ننویسیم***، چاپ شانزدهم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- نسوی، شهاب‌الدّین محمد (۱۳۷۰). ***نفثةالمصدور***، تصحیح امیرحسن یزدگردی، چاپ دوم، تهران: ویراستار.
- _____ (۱۳۸٤) ***سیرت جلال‌الدین منکبرنی***، ترجمهٔ فارسی از اصل عربی از مترجم مجهول در قرن هفتم هجری، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- نظری، جلیل (۱۳۹٤) «تأملی در کتاب شرح نفثةالمصدور تألیف شاهرخ موسویان»، ***آینهٔ میراث***، شمارهٔ ۵۸، صص ۱۰۹-۱۳۰.
- نیک‌پناه، منصور (۱۳۹۷) «نقدی بر شرح چند جمله در نفثةالمصدور»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ٤۳، صص ۱۹۹-۲۱٤.
- یزدگردی، امیرحسن (۱۳٤۸) «به دیدهٔ انصاف بنگریم»، ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تهران***، سال ۱٦، شمارهٔ ۵ و ٦، صص ۵۹٤-٦۷۲.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

خطیب قزوینی و جایگاه او در بلاغت

ناهید طهرانی ثابت
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان قزوین
tehranisabet@cfu.ac.ir

چکیده

نقش ایرانیان در پیشبرد تمدن اسلامی بر کسی پوشیده نیست. ایرانیان در تکوین علوم بلاغی نیز نقش اساسی داشته‌اند؛ اگرچه ملیّت آنان در پرده اسامی و گاه انساب عربی فراموش شده است. خطیب قزوینی از جمله کسانی است که با دو اثر مهم خود یعنی تلخیص المفتاح و الایضاح مورد توجه بسیار قرار گرفته است و علی‌رغم داشتن نسبتی عجمی، او را یک عرب اصیل دانسته‌اند. احمد مطلوب معتقد است وی پایه‌های بلاغت عربی را بنا نهاده است و وی را مطابق با اغلب منابع عربی به ابودلف عجلی منسوب می‌داند و بر اصالت عربی او تأکید می‌کند. نحوهٔ استدلال وی این سؤال را به ذهن می‌رساند که چقدر این موضوع معتبر است. بر این اساس هدف این مقاله بررسی صحت‌وسقم این مطلب و زمینه‌های پیدایش آن است که با مراجعه به منابع عربی و فارسی و با روش اسنادی صورت گرفته است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد اثبات نسب اشخاص بعد از قرن‌ها و ذکر آن در منابع کار ممکنی نیست؛ اما حضور شگفت‌انگیز ایرانیان در تدوین علوم مختلف عربی به‌ویژه علوم بلاغی، تسلط بی‌نظیرشان بر زبان عربی در دورهٔ عباسی، وجود جریان‌های شعوبی و ضدشعوبی و نیز اندیشه‌های عرب‌گرایانه معاصر این فکر را تقویت می‌کند که شاید انتساب خطیب قزوینی به‌دلیل آنکه بیشتر عمر خود را در دمشق و شام گذرانده است و مولد او را بیشتر منابع شعر موصل دانسته‌اند و نیز تسلط او بر زبان عربی و دیگر محاسنش از مقوله انتساباتی است که ثابت‌شدنی نیست.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: خطیب قزوینی، بلاغت، ملیّت.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

جلال‌الدین محمد بن عبدالرحمن قزوینی (۶۶۳-۷۳۹)، معروف به خطیب قزوینی از علمای بلاغت در قرن هفتم و هشتم هجری قمری است. شهرت وی به‌دلیل تلخیص دقیق و روشنی است که از بخش سوم مفتاح‌العلوم سکّاکی گرد آورده است. (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۵۹) تلخیص المفتاح به‌سبب حسن تنسیق و نظمی که در تألیف و تدوین آن وجود دارد و نیز اشتمال آن بر علوم معانی و بیان و بدیع در شمار کتب معتبر و مهم درسی قرار می‌گیرد و مدرسان و طالبان علوم ادبی به آن توجه و اقبال ویژه می‌کنند و شرح‌ها و حواشی متعددی بر آن می‌نویسند که مهم‌ترین آن‌ها مطوّل تفتازانی است. (صفا، ۱۳۶۹: ۲۹۴/۳) تفتازانی خطیب قزوینی را «الامام العلّامه، عمده الاسلام، قدوة الانام، افضل المتأخرین، اکمل المتبحّرین، جلال الملّه و الدّین» معرفی می‌کند و تلخیص‌المفتاح او را خلاصه‌ای جامع از اصول و قواعد فن بلاغت می‌داند که دربردارندهٔ نکته‌های مسائل و رسوم آن و حاوی حقایقی است که هسته و جوهر نظرات پیشینیان را در بر دارد. (تفتازانی، ۱۳۰۴: ۳)

خطیب قزوینی بیشتر تعقیدات موجود در مفتاح‌العلوم را در تلخیص خود حذف کرده و دیدگاه‌های او را در مواردی مورد مناقشه قرار داده و تعریفات دیگری را در پاره‌ای موارد جایگزین کرده است؛ علاوه‌براین با تعمق در دلائل‌الاعجاز و اسرارالبلاغه و نیز کشّاف زمخشری بر غنای آن افزوده است؛ به‌گونه‌ای که برخی معتقدند این مرد بزرگ پایه‌های بلاغت عربی را بنا نهاده و قواعد آن را وضع کرده است. (مطلوب، ۱۹٦۷: ۹۸)

تألیف کتب بلاغی تحت‌تأثیر زبان عربی در زبان فارسی نیز از قرن پنجم آغاز شده است. نخستین کتابی که در این حوزه به فارسی در دست است، ترجمان‌البلاغه رادویانی است که تحت‌تأثیر محاسن الکلام مرغینانی شکل گرفته است که به زبان عربی است. از زمان تألیف بدایع الصنایع (۸۹۸ ه.ق) مرحلهٔ دیگری از نفوذ کتب عربی به‌ویژه مفتاح العلوم سکّاکی، تلخیص المفتاح و الایضاح خطیب قزوینی، مختصر و مطوّل تفتازانی در کتاب‌های فارسی آغاز می‌شود و تا زمان قاجار و با مدارج‌البلاغه رضاقلی‌خان هدایت ادامه می‌یابد. (کاردگر، ۱۳۸٦: ۱٤۹) در میان این نویسندگان تنها خطیب قزوینی است که در ایرانی بودن او تردید است. برخی وی را با وجود انتساب خاندان وی به قزوین و اشتهار او به خطیب قزوینی، عرب اصیل می‌دانند و معتقدند که نسب او به ابودلف عجلی، سردار مأمون می‌رسد. (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۵۹؛ مطلوب، ۱۹٦۷: ۹۸) شاید به این دلیل است که وی بیشتر عمر خود را در مصر و شام گذرانده و همهٔ آثار او به زبان عربی است و یا دلیل دیگری که در متن به آن اشاره شده است.

حضور شگفت‌انگیز علما و ادبای ایرانی در تکوین علوم بلاغی گاه در پردهٔ اسامی عربی و گاه نپرداختن به ملّیت آنان در کتب تاریخ علوم بلاغی فراموش می‌شود. در این مقاله ضمن اشاره به نقش ایرانیان در تکوین علوم بلاغی، زندگی خطیب قزوینی و برخی دیگر از علمای بلاغت در منابع موجود از حیث ملیّت و نقش آنان در پیشبرد علوم بلاغی بررسی شده است. همچنین جایگاه خطیب قزوینی در بلاغت و اختلاف‌نظرهایی که با پیشینیان خود داشته با روش اسنادی تا حد امکان واکاوی شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

خطیب قزوینی در مقالهٔ «سهم ایرانیان در تحول و تکامل علم بلاغت» که در نشریهٔ پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت سال ۱۳۹۱ به چاپ رسیده، عالم ایرانی‌نژاد معرفی شده و بخش کوچکی از مقاله را به خود اختصاص داده است. (امیری خراسانی، پوریزدان‌پناه کرمانی، ۱۳۹۱: ۲۳-۲٤) هدف این مقاله تفکیک و تمایز میان چهره‌های عالمان بلاغی براساس ملیّت ایشان و میزان تأثیرگذاری آن در پیشبرد علوم بلاغی است که با بخشی از اهداف مقاله حاضر هم‌پوشانی دارد؛ اما از حیث محتوا متفاوت است.

مقالهٔ «گزارش اشکالات خطیب قزوینی بر آراء دانشمندان متقدّم و معاصر خود در علم معانی با تکیه بر ربع اول کتاب الایضاح فی شرح تلخیص المفتاح» نوشتهٔ علی محمد مؤذنی و زهیر طیب در نشریه فنون ادبی سال ۱۳۹۸ به چاپ رسیده است و به نقدهای ارزنده خطیب قزوینی به دانشمندان پیشگام خود در علم معانی پرداخته و به این سؤال پاسخ داده است که چه اختلاف‌نظرهایی میان خطیب و پیشینیان او وجود داشته و به چه اندازه بوده است. تمرکز در این مقاله بر موضوع پژوهش است و به زندگی وی نپرداخته است.

مقالهٔ «خطیب قزوینی، جلال‌الدین محمد بن عبدالرحمان» از باقر قربانی‌زرین در دانشنامه جهان اسلام که در ۱٤۰۱ شمسی به چاپ رسیده است. در این مقاله به روال مداخل دانشنامه‌ها تنها به زندگی و آثار خطیب قزوینی اشاره شده است.

مقالهٔ «الخطیب القزوینی، محمد بن عبدالرحمن فی سیرته و کتابه تلخیص‌المفتاح» از یاسین الأیوبی به زبان عربی است که در نشریه التراث العربی ۱٤۲۵ قمری به چاپ رسیده است. در این مقاله ضمن بیان زندگینامه خطیب قزوینی، شروح تلخیص المفتاح

براساس آنچه در کشف‌الظنون حاجی خلیفه آمده است با جزئیات ذکر شده است. در این مقاله همچنین فهرست منابع عربی‌ای موجود است که در آن‌ها از خطیب قزوینی سخن گفته شده است.

در کتاب‌های تاریخ تطور بلاغت عربی و منابع متعدد دیگر در زبان عربی دربارهٔ خطیب قزوینی سخن گفته‌اند که در متن به آن‌ها اشاره شده است. اهداف مقاله با پژوهش‌های مذکور متفاوت است؛ اگرچه در متن از آن‌ها نیز استفاده شده است.

۲. بحث و بررسی

۲ - ۱. نقش ایرانیان در تکوین علوم بلاغی و تمدن اسلامی

بلاغت از زمان افلاطون و ارسطو مورد توجه بوده است. عرب‌ها در دوران جاهلیت نیز به زبان‌آوری و مهارت در شعر و ادب شناخته‌شده بودند. به گفتهٔ حنا فاخوری برای اعراب بادیه که عمر خود را در بیابان در پی یافتن آب در کوچ و گذار سپری می‌کردند، هنری جز شعر و خطابه وجود نداشت تا آنان را از سکون و سکوت صحرا نجات بخشد. (فاخوری، ۱۳۷٤: ٤٠) دعوت آنان به تحدّی[1] توسط خداوند را یکی از دلایل زبان‌آوری ایشان دانسته‌اند. (ضیف، ۱۳۸۳: ۱۳) مسلمانان بعد ظهور اسلام نیز به‌دلیل تعلیل اعجاز قرآن به بلاغت توجه بیشتری کرده‌اند؛ نقش ایرانیان هم در این میان ازنظر آثار ادبی در شعر و نثر و هم از حیث تحقیقات ادبی در پیشبرد علوم بلاغی چشمگیر است.

چهار دوره پیدایش، رشد، شکوفایی و تعقید و جمود در تکوین علوم بلاغی در زبان عربی معروف است. (ضیف، ۱۳۸۳: ۸) دوران جاهلی و قرن اول، دوره پیدایش علوم بلاغی است. ملاحظات بلاغی از دوره دوم یعنی عصر عباسی اول (۱۳۲-۲۳۲) گسترش می‌یابد. نقش ایرانیان در این دوره چشمگیر است؛ زیرا تحولاتی در قرن دوم با شکل‌گیری انقلابی سیاسی ایجاد می‌شود. حکومت اموی در شام سقوط می‌کند و فرزندان عباس، عموی پیامبر (ص)، به حکومت می‌رسند. پایه‌های دولت عباسی از آن پس بر شانه‌های ایرانیان و عموماً شعوبیه استوار می‌شود. آنان در تمام ارکان نفوذ می‌کنند و پایتخت از دمشق به بغداد در حدود ایران و به جوار شهر مدائن، پایتخت ساسانیان منتقل می‌شود. پس از آن تجددخواهی و گزینش بهترین چیزهایی که نزد تمدن‌های غیرعرب بود، عادی می‌شود. (فاخوری، ۱۳۸۸: ۲٦۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

شوقی ضیف علل گسترش ملاحظات بلاغی را در عصر عباسی اول (۱۳۲-۲۳۲) متعدد می‌شمارد. یکی از آن‌ها تحول شعر و نثر همپای تطوّر حیات عقلی و مدنی است که ریشه آن را در حضور انبوه موالی و ایرانیانی می‌داند که زبان عربی را به‌خوبی آموختند و آن را برای بیان احساسات و اندیشه‌های خود برگزیدند و «در این زمینه مهارت بی‌نظیری از خود نشان دادند.» (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۷) ایشان در ادب عربی دخالت کردند و شعر عرب را از خشکی و یکنواختی و مضامین محدود صحراگردان بیرون آوردند و با معانی دقیق و افکاری همراه کردند که خاص مردم شهرنشین و آشنا با مسائل علمی و فلسفی است. حجت، برهان، قیاس، تمثیل و ذکر مفاخرات نژادی و ملی در شعر شعرا راه یافت. وارد کردن تمام مضامین و موضوعاتی که با زندگی ایرانیان متناسب بود در شعر قرن دوم و سوم بسیار است. بشّار بن برد از بزرگ‌ترین شاعران ایرانی است که در تغییر سبک شعر عربی تأثیر آشکاری داشته است و پیشرو شعرای محدّثین به شمار می‌رود. (م. ۱٦۷) وی از شاهزادگان تخارستان است که در کودکی با اسارت به میان بنی عقیل بن

۱. تحدّی از اصطلاحات کلامی و به معنی به مبارزه طلبیدن است. آیات تحدّی عبارت است از: سورهٔ اسراء آیهٔ ۸۸؛ سورهٔ هود آیهٔ ۱۳؛ سورهٔ یونس آیهٔ ۳۸؛ سورهٔ طور آیهٔ ۳٤؛ سورهٔ بقره آیهٔ ۲۳.

کعب آمد و میان آنان تربیت شد. ابونواس (م. ۱۹۹) و ابوالعتاهیه (م.۲۱۱) نیز از ایرانیانی هستند که در توسعه مفاهیم و مضامین شعر عرب مؤثر بودند. (صفا، ۱۳۷۰: ۱/۱۹۰-۱۹۲)

شعر بشّار دو گرایش مختلف داشت. سنت‌های موروثی را در یکی با اندکی تغییر حفظ می‌کرد و دوم فارغ از مدیحه‌سرایی به تصویر زندگی شخصی، آرزوها، تمایلات و عشق‌ورزی‌های خود می‌پرداخت. شاعران عباسی نیز همین دو گرایش را به پیروی از او دنبال می‌کردند. (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۷-۳۲) ابن معتز (متوفی ۲۹٦ ه. ق) کتاب البدیع را در پاسخ به همین شاعران پدید آورد تا نشان دهد ایشان در هیچ‌یک از ابواب بدیع بر متقدمان عرب پیشی نگرفته‌اند. (ابن معتز، بی‌تا: ۱۸) زیرا شعوبیه معتقد بودند بدیع توسط شعرای عباسی نظیر بشّار، ابونواس و مسلم بن ولید وارد ادبیات عرب شده است که همگی ایرانی و به افراط در استفاده از بدیع معتقد هستند. (همان: ۳۸) در زمینهٔ نثر نیز کافی است به آثار ابن‌مقفع اشاره کنیم. «او بی‌شک از طلایه‌دارانی است که سبک نوین دوره عباسی را قوام بخشید که اسلوب مولّد خوانده می‌شود.» (همان: ۲۷)

۲ - ۲. دانشمندان ایرانی در حوزهٔ علوم بلاغی

۲ - ۲ - ۱. ابوعبیده معمر بن مثنی

نخستین پژوهشگر در علم بیان را در حوزهٔ علوم بلاغی ابوعبیده معمره بن مثنی (۱۱٤-۲۱۰) دانسته‌اند که از موالی و ایرانی‌نژاد بود و در سال ۱۱٤ هـ ق در فارس به دنیا آمد[1]. او کتاب المجاز فی التفسیر غریب القرآن را در سال ۱۸۸ هـ ق تألیف کرد. وی از دانشمندان بزرگ دوران خویش بود و از قول جاحظ روایت شده است که بر روی زمین از ارباب جماعت و خوارج[2] کسی داناتر از او نبوده است. (سامی، بی‌تا: ۱۲۷) او به حق از پیشگامان نهضت تدوین اشعار و اخبار عرب است که از نیمهٔ دوم سده دوم آغاز شد و کم‌کم روایات شفاهی جای خود را به آثار مکتوب داد. می‌توان جایگاه ابوعبیده را با نگاهی به الفهرست ابن ندیم به‌خوبی دریافت. (ر.ک: فاتحی نژاد، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: ج ۵/ ذیل ابوعبیده معمر بن مثنی)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ - ۲ خرداد ۱۴۰۲

۲ - ۲ - ۲. ابن قتیبه دینوری

www.anjomanfarsi.ir

ابومحمد عبدالله بن مسلم دینوری (۲۱۳-۲۷٦) که گاهی به‌دلیل زادگاه او به آن کوفی و گاهی به اعتبار اصالت قوم پدرش مروزی اضافه می‌شود؛ از ادیبان و مورخان بزرگ قرن سوم است «و به نظر می‌رسد از نسل دوم یا سوم ایرانیان عرب‌شده باشد. خانوادهٔ وی اهل خراسان بودند و از جانب مادر به باهلیان بصره می‌رسد و احتمال دارد آن‌ها در هنگام آمدن سپاهیان عباسی طی نیمهٔ دوم قرن دوم/ هشتم به عراق آمده باشد.» وی در کوفه به دنیا آمد. کتاب الشعر و الشعراء و نیز معانی‌الشعر در حوزهٔ شعر و ادب است. (لوکنت، ۱۳۸۵: ۱٦٦) او از دیگر ایرانی‌تبارانی است که در بلاغت نقش داشته و بسیاری از نکات بلاغت را شرح و تفسیر کرده است. (سامی، بی‌تا: ۱۲۷)

۲ - ۲ - ۳. ابوهلال عسکری

۱. در تاریخ ولادت و وفات او اختلاف است. (رک: فاتحی نژاد، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: ج ۵/ ذیل ابوعبیده معمر بن مثنی)

۲. گلدزیهر (گلدزیهر) خارجی بودن ابوعبیده را از میان معاصران نپذیرفته است و معتقد است منظور جاحظ و دیگران از خارجی بودن ابوعبیده همان شعوبی‌گری اوست. (همان)

ابوهلال عسکری نیز از مهم‌ترین نویسندگان آثار نقدی و بلاغی در قرن چهارم، ادیب بزرگ ایرانی است. وی در شهر عسکر مکرم از مناطق خوزستان به دنیا آمد. کتاب الصناعتین وی اهمیت فراوانی در مطالعات بلاغی و نقد ادبی دارد و نقطهٔ عطفی در پژوهش‌های بیانی و نقدی است. (رسولی و ارازی، ۱۳۹۵: ۱۱۰-۱۱۱)

۲ - ۲ - ٤. ابوالحسن علی به عبدالعزیز جرجانی

ابوالحسن علی به عبدالعزیز جرجانی (۳۲۲-۳۹۲[۱]) صاحب کتاب الوساطةبین المتنبی و خصومه نیز یکی از ادبای ایرانی است که در قرن چهارم در پیشبرد بلاغت نقش داشته است. علوم بلاغت مراحل مهمی از ترقّی را در این قرن طی می‌کرد. تحقیقاتی در مسائل بلاغی در شرح قصاید و اشعار که در این دوره معمول بود و به‌طریق املا انجام می‌شد؛ اما کار اساسی به عهده کسانی بود که کتب خاصی به این کار اختصاص می‌دادند. از جمله کتابی که صاحب ابن عبّاد (۳۲٦-۳۸۵) در انتقاد از متنبّی در رسالهٔ خاص خود الکشف عن مَساوی شعر متنبّی نوشت. (صفا، ۱۳۷۰: ۳۵۵/۱) بعد او ابوالحسن جرجانی در الوساطه مانند قاضی عادلی میان متنبّی شاعر شهیر عرب و مخالفانش به داوری نشسته و ضمن آن دربارهٔ استعاره و فرق آن با تشبیه و سایر صنایع بدیعی سخن گفته است. (سامی، بی‌تا: ۱۲۷) الوساطه تنها به شعر متنبّی محدود نمی‌شود، بلکه تعداد زیادی از شعرای بزرگ را در برمی‌گیرد و اشعار آن‌ها را نقد می‌کند.

ابوالحسن جرجانی در جرجان شهری بزرگ میان خراسان و طبرستان به دنیا آمد. ولی وی را برخی معاصران یک عرب اصیل دانسته‌اند و او را به قبیلهٔ ثقیف منسوب می‌دانند؛ (صالح، ۱٤۲٤: ۱٤) به اعتبار بیتی[۲] از قصیده‌ای که دوستش ابوالقاسم العلوی الأطروش در مدح او سروده است، (ثعالبی، ۱٤۲۰: ٥٤/٤) به‌نظر می‌رسد این بیت را می‌توان به‌گونه‌ای دیگر نیز تعبیر کرد که ثقیف در آن به معنی قبیله نباشد؛ اما چون در بیت‌های بعدی از مختار ثقفی یاد شده است، این فرضیه تقویت می‌شود که ثقیف نام قبیله است. بااین‌حال یاقوت حموی در معجم الادبا به این موضوع اشاره نکرده است، بلکه او را قاضی ری در زمان صاحب ابن عبّاد معرفی می‌کند که در ری نیز از دنیا رفته است و تابوت او را به جرجان برده و به خاک سپرده‌اند. (حموی، ۱۳۷۲: ۱۷۹۷/٤) جرجانی دیوان شعری به عربی دارد که بسیاری آن را ستوده‌اند. (ر.ک: صالح، ۱٤۲٤: ۲۸-۳۱) ثعالبی در یتیمةالدهر تعبیری دربارهٔ کتاب الوساطه و جرجانی دارد و می‌نویسد: او در این کتاب از مهارتش در ادب و دانش اعراب پرده برمی‌دارد[۳]. نکته‌ای که از این جمله دریافت می‌شود این است که گوینده گویا او را عرب نمی‌شمارد.

۲ - ۲ - ٥. عبدالقاهر جرجانی و دیگران

عبدالقاهر جرجانی اولین کسی است که اعجاز قرآن را از رهگذر ترکیبات کلام و ساختار و ویژگی‌های تعبیری آن در قرن پنجم تبیین کرد. او ماجرای طولانی پژوهش دربارهٔ علت اعجاز قرآن کریم را با دو کتاب دلائل الاعجاز و اسرارالبلاغه پایان داد. وی ایرانی

۱. در تاریخ وفات او دو روایت وجود دارد؛ یکی سال ۳٦٦ و دیگری سال ۳۹۲ هجری قمری. (ر.ک: صالح، ۱٤۲٥: ۲٥-۲۷)

۲. لقد نمتک ثقیفیا علی الی/ مجد سیبقی علی الایّام و الزّمن. (قبیله ات باعث سربلندی تو شده است و این بر صحیفه روزگار و زمان خواهد ماند.)

۳. «و أعرب عن تبحّره فی الادب و علم العرب»

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

است و در جرجان به دنیا آمده و در آنجا نیز از دنیا رفته است. شوقی ضیف معتقد است نظریهٔ نظم او تکامل یافته و تفسیر کامل نظر قاضی عبدالجبار معتزلی است. (ضیف، ۱۳۸۳: ۱۵۵)

قاضی ابوالحسن عبدالجبّار معتزلی همدانی اسدآبادی، قاضی‌القضات دولت آل بویه در ایران بود. جارالله زمخشری، فخر رازی، سکّاکی و سعدالدین تفتازانی از پیروان عبدالقاهر و همگی ایرانی هستند.

۲ - ۳. جنبش عباسی

به گفتهٔ ذکاوتی قراگزلو در نزد ایرانیان باوجود کسانی مانند ابومسلم و آل برمک و آل سهل و... این تفسیر پذیرفتنی نیست که جنبش عباسی جنبشی عربی است و حتی جنبش عباسی را نمی‌توان باوجود مبلغان مزدکی‌مسلکی همچون خَدّاش[1] یک جنبش خالص اسلامی تصور کرد؛ اما اندیشه‌های عرب‌گرایانه معاصر تفسیر دیگری از جنبش عباسی دارند که مفصل‌ترین آن در کتاب بحوث فی التاریخ العبّاسی دکتر فاروق عمر آمده است. در این کتاب می‌خوانیم مستشرقان نخستین، تصادفی با تاریخ شرق و اسلام آشنا شدند و نداشتن آشنایی کامل با زبان و منابع و وجود پیش‌فرض‌های خاص مانع فهم حقیقت توسط آنان شده است؛ به‌گونه‌ای که مثلاً فلوتن با تأثر از روحیهٔ ناسیونالیستی مسلط بر اروپای آن روز به‌ویژه آلمان، تفسیری نژادی از دعوت عبّاسی کرده و آن را شورش موالی ایرانی بر ضدحکومت عرب دانسته است؛ درحالی‌که مخطوطات جدید از جمله اخبار العبّاس و ولده که نویسنده آن از موالیان عبّاسیان بوده است و گویا بعضی از روایاتش بر اسناد سرّی متکی است، نشان می‌دهد که چگونه حمزه اصفهانی و دینوری در نقش ابومسلم اغراق کرده‌اند. به اعتقاد فاروق عمر جنبش عباسی شورش عرب‌های ساکن خراسان و درواقع مجاهدان مرز ترکستان و نیز موالی محلی در برابر حکومت اموی است. به اعتقاد او جنبش عباسی، جنبش نژادی ایرانی نبوده است و تنها عرب‌ها و ایرانیانی که برداشت متفاوتی نسبت به امویان از اسلام داشتند با آن حرکت به پا خاستند. (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۸۰: ۹-۱۱ نقل از: عمر، ۱۹۷۷: ۱۱-۱۸) وی ادامه می‌دهد که اگر بعضی قیام‌کنندگان نسبت ایرانی دارند به آن سبب است که از عرب‌های ساکن ایران بودند و به شهرهای ایران نسبت داده‌اند و مورّخان ایشان را به غلط عجم دانسته‌اند. «البته متقابلاً می‌توان گفت بسیاری از ایرانیان را هم به‌سبب نسبت ولایی نه حقیقی، عرب انگاشته‌اند.» (همان: ۱۷-۱۸)

www.anjomanfarsi.ir

۲ - ٤. شعوبیه

ملت‌هایی که در قلمرو اسلام با برخورد نژادپرستانه امویان مواجه شدند، با استناد به آیهٔ ۱۳ سورهٔ احزاب، خواهان برابری قومیت‌ها بودند؛ به همین دلیل به آن‌ها «اهل تسویه» نیز می‌گفتند؛ اما این جریان به افراط نیز گرایید و گاه از تسویه به اظهار برتری ملل غیرعرب منجر شد. شعوبی‌گری ضداسلام نبود و نه آن‌گونه که عده‌ای افراطی مدعی شده‌اند مادر تشیع؛ بلکه گاهی در تحول و

۱. خدّاش از داعیان عباسی در خراسان، کوزه‌گری نصرانی از مردم حیره بود که پس از اسلام آوردن در کوفه معلمی می‌کرد. او را برای دعوت به خراسان فرستادند. وی پس از ورود به خراسان لقب خدّاش بر خود نهاد که آن را برای تخطئه او به معنی خدشه‌زننده به دین تعبیر کردند؛ در حالی که به نظر می رسد او این لقب را برای استتار بر خود نهاده بود. او در جذب افراد بسیاری به‌ویژه توده ایرانی غیرمسلمان موفق بود. پس از چندی دعوت به آیین خرّمی کرد و مورد خشم محمد بن علی عباسی قرار گرفت. حاکم خراسان او را تعقیب و دستگیر کرد. دست و زبانش را برید و بر چشمانش میل کشید و پس از مدتی او را کشت. برخی علت مغضوب شدن او را شروع به تبلیغ برای آل علی می‌دانند که صحیح به‌نظر نمی‌رسد و خرّمی بودن وی صحیح‌تر است و نشانهٔ این انحراف به نوشتهٔ طبری و دیگران مجاز کردن اشتراک زنان یا چند شوهری بوده است. (شیخ، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ذیل خدّاش)

تطوّر و تکامل خود این ویژگی‌ها را در شعوبی‌گری افراطی نشان داده است. (ذکاوتی قراگزلو، ۱۳۸۰: ۵۳-۵٤) پشت سر تمامی جنبش‌های بزرگ معنوی و فرهنگی مانند تشیّع (زیدی، اسماعیلی، امامی)، تصوّف، فلسفه و عرفان و ادبیات و علوم بیشتر ایرانیان را می‌بینید. درصد زیادی از فیلسوفان و عارفان و دانشمندان بزرگ اسلامی، ایرانی هستند. راویان بزرگ، بیشتر مؤلفان شیعه، تعدادی از بزرگ‌ترین نویسندگان و شاعران صاحب مکتب و مبتکر در زبان عربی از عبدالحمید کاتب و بدیع‌الزمان و ابن‌مقفّع تا بشار و ابونواس و ابوالعتاهیه ایرانی هستند. حکومت فاطمیان مصر و تمدن و فرهنگ آن را ایرانیان به عهده داشتند؛ حتی جنبش معتزله را مأمون که از مادری ایرانی متولد شده بود، مشاوران ایرانی‌اش قدرت و رسمیت بخشیدند. همه این‌ها تجلی حرکت همه‌جانبه شعوبی است. (همان: ٥٦-٥٧) «شعوبیان بودند که صرف و نحو و لغت و معانی و بیان و عروض و قافیه و اخبار و سیر و ایام برای عرب‌ها نوشتند؛ یعنی آن‌ها را گردآوری و تنظیم کردند.» (همان: ٦٠)

بسیاری از کسانی که به قبایل عرب نسبت داده شده‌اند، نسبت آن‌ها ولایی است و وابستگی خونی ندارند. افرادی نیز در این میان برای خود نسبت عربی می‌ساختند[1] تا از مزایای آن بهره‌مند شوند. کسانی مانند حماد راویه، خلف احمر یا سیف بن عمر راوی که قصیده جاهلی را از خود اعراب ماهرانه‌تر می‌سرودند و راوی و سلسله سند درست می‌کردند، قطعاً قادر بودند یک نسب پذیرفتنی عربی برای خود بسازند. «آیا بدیع الزّمان همدانی برای خودش نسب عربی نساخته است؟» (همان: ٥٨-٥٩)

دربارهٔ خطیب قزوینی نیز این سؤال به ذهن می‌رسد که آیا نسبت او به ابودلف عجلی درست است؟ احمد مطلوب در این‌باره می‌نویسد: ما چیز زیادی از زندگی این مرد بزرگ نمی‌دانیم که پایه‌های بلاغت عربی را بنا نهاد و قواعد آن را وضع کرد و تصویر روشنی از خانواده او نداریم. در ابتدا به نظر می‌رسد او ایرانی است؛ اما واقعیت آن است که به قزوین منسوب است اما خون عربی دارد و در مصر پرورده شده است؛ زیرا نسب او به ابودلف عجلی می‌رسد و او خود به این اصل عربی کریم اشاره کرده است[2] و ساده نیست که او را بعد از این از این عنصر عربی خارج کنیم اگرچه به او لقب اعجمی (غیرعرب) ملحق شود؛ زیرا شرایط دینی، سیاسی و اجتماعی برای اعراب اقتضا کرد که دیار خود را ترک کنند و در زمین پراکنده شوند تا به دین حنیف بشارت دهند و به طلب روزی، مقام و زندگی آزاد کریمانه بروند. (مطلوب، ١٩٦٧: ٩٨) وی ادامه می‌دهد: خطیب قزوینی اول عربی نیست که به شهر اعجمی منسوب شده است. بسیاری از اعراب به محیط‌های ایرانی منسوب شده‌اند؛ مانند ابوالفرج اصفهانی صاحب الاغانی که از خاندان اموی است، بدیع الزمان همدانی صاحب مقامات که خود را «مضری المحتد و تغلبی المورد[3]» معرفی کرده است و ابوطاهر فیروزآبادی صاحب قاموس المحیط و مانند این‌ها که هریک به قومی از عرب منسوب‌اند. (همان: ۹۹) البته همان‌طور که در سطرهای پیشین اشاره شد، دکتر ذکاوتی معتقد است که بدیع الزمان همدانی خود این نسب را ایجاد کرده است. دربارهٔ ابوالفرج اصفهانی نیز اقوال پراکنده‌ای وجود دارد؛ برخی اصفهانی را لقبی دانسته‌اند که به همهٔ خاندان ایشان داده شده است. ثعالبی او را اصفهانی الاصل می‌داند و برخی می‌گویند او هرگز از اصفهان به‌عنوان شهری که می‌شناخته است، سخن نگفته است یا اینکه بسیاری از اینکه او از خاندان مروان و درعین‌حال زیدی‌مذهب است، تعجب کرده‌اند. (آذرنوش، بی‌تا: ج ٦/ذیل ابوالفرج اصفهانی)

۲ـ۵. خطیب قزوینی

۱. این موضوع خود تحت‌تأثیر جنبش شعوبی بوده است. (ذکاوتی، ۱۳۸۰: ۵۹)

۲. احمد مطلوب برای این مطلب به صفحهٔ اول الایضاح ارجاع داده است؛ اما جمله‌ای مبنی بر این نکته نیافتم که وی خود به اصلی عربی‌اش اشاره کرده باشد.

۳؛ یعنی منسوب به قبیلهٔ مضر از نظر اصل و ریشه و اصل و نسب اجتماعی‌اش به قبیلهٔ تغلب.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

جلال‌الدین محمد بن عبدالرحمان قزوینی (۶۶۳-۷۳۹)، خطیب، قاضی‌القضات و از معاریف قرن هفتم و هشتم هجری است. برخی از شرح‌حال‌نویسان او را ذوالفنون و علّامه نامیده‌اند. (صفدی، ۲۰۰۰: ۱۹۹) وی در آغاز نزد پدرش فقه آموخت؛ (ابن طولون، ۱۹۵۶: ۸۷) سپس دانش‌های رایج عصر را از قبیل معقول و منقول نزد شمس‌الدین ایکی، شهاب‌الدین اربلی، شیخ عزالدین فاروثی و دیگران فراگرفت (ر.ک: قربانی زرین، ۱۴۰۱: ۷۳۹) و بر اصول فقه و ادب عربی و معانی و بیان تسلط یافت. سیوطی (م ۹۱۱ هـ ق) او را در زمره لغویان و نحویان آورده است. (سیوطی، بی‌تا ۱۵۷/۱) ازاین‌رو می‌توان به تعبیر امروز وی را یک زبان‌شناس دانست.

قبل از بیست‌سالگی به قضاوت آناطولی از بلاد روم منصوب شد. سپس به شام رفت و بعد از آن که بر اصول معانی و بیان و فنون عربیه تسلط یافت، خطیب جامع دمشق شد. آن‌گاه به قضاوت بلاد شام ارتقا یافت. بعد از مدتی از طرف ملک ناصر ایوّبی، حکمران مصر، به قضاوت آن دیار منصوب شد. عاقبت نیز قضاوت بلاد شام به او واگذار شد. به‌دلیل آنکه اموال اوقاف را به فقرا و محتاجین می‌داد نزد طبقات مختلف شرافت یافت. (مدرس، ۱۳۶۹: ۴۸/۲؛ سیوطی، بی‌تا ۱۵۷/۱)

ابن کثیر (۷۰۱-۷۷۴) در کتاب البدایه و النهایه دربارهٔ خطیب قزوینی و برادرش می‌نویسد: ایشان در دوران تاتار از سرزمینشان به دمشق پا گذاشتند. وی در معرفی او اشاره‌ای به ابودلف عجلی نمی‌کند. (ابن کثیر، بی‌تا: ۱۸۵/۱۴) سبکی[1] (۷۲۷ ـ ۷۷۱) نیز در طبقات الشافیه محل تولد او را ذکر نکرده است و تنها به بخش عمدهٔ زندگی‌اش در شام می‌پردازد: «قدم دمشق من بلاده...» دربارهٔ نسب او نیز مطمئن نیست: «کان یذکر أنّه من نسل ابی دلف العجلی» اما در ادامه می‌نویسد قاضی شهاب‌الدین بن فضل‌الله عمری (۷۴۹-۷۰۰ ه. ق) در مسالک الابصار گفته است که خطیب قزوینی از فرزندان ابی دلف است.[2] (سبکی، ۱۳۷۸: ۹۰/۵)

وی نیکویی سیرت و صورت را باهم داشت. بسیار فهیم، باهوش، فصیح، خوش‌محضر، بخشنده، خوش‌فکر، خوش‌سخن، منصف و خوش‌اخلاق بود. (ابن حجر عسقلانی، همان: ۴/٤) خط زیبایی داشت و خطیبی توانمند بود. «به‌سبب عهده‌داری منصب خطابت در دمشق و مصر او را خطیب دمشقی و خطیب مصری نیز نامیده‌اند.» (رک: قربانی زرین، ۱۴۰۱: ۷۳۹) درحالی‌که کمتر از بیست سال داشت در روم به قضاوت منصوب شد. (ابن حجر عسقلانی، ۱۹۹۳: ۳/٤) با وجود ذوق ادبی‌ای که داشت نظمی نسرود. (سیوطی، بی‌تا ۱۵۷/۱)

خلافت اسلام در زمان حملهٔ مغول به ایران در سال ٦١٦ هجری قمری با ناصرالدین بود که بعد از ٤٧ سال خلافت در ٦٢٢ هجری درگذشت. او برای بسط متصرفات خود در مرزهای ایران کوشش بسیاری داشت و چون می‌خواست از سقوط سلاجقه عراق برای تسلط بیشتر برای نواحی جدیدی از ایران استفاده کند با مخالفت‌های سخت تکش و پسرش محمد خوارزمشاه مواجه شد. تا جایی که سلطان محمد خوارزمشاه به عزل او از خلیفگی و انتقال خلافت از پسران عباس به فرزندان علی (ع) تصمیم گرفت و همین اقدام گویا خلیفه بداندیش عباسی را به تحریک چنگیز بر حمله به متصرفات خوارزمشاه واداشت. (صفا، ۱۳۶۹: ۱۱۸/۳-۱۱۹)

در فرهنگ نام‌آوران قزوین آمده است که خانواده خطیب قزوینی در آغاز در تبریز اقامت داشتند و به‌دلیل ناامنی‌ای که براثر آشوب و بلوای اسماعیلیه و بعد از آن حمله مغول به وجود آمد از قزوین به تبریز مهاجرت کردند. (افشاری، ۱۳۹۲: ۱/ ٤٥٣)

۱. تاج الدین سبکی (۷۲۷-۷۷۱) از علمای بزرگ مصر و شام در قرن هشتم هجری است. آثار بازمانده از او شهرت بسیار دارد و همه در کمال اهمیت است. ازقبیل طبقات الشافعیة الکبری که از مهم‌ترین مراجع زندگی‌نامه‌نویسی در جهان اسلام است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵)

۲. «من ولد ابی دلف و من مدد ذلک السّلف.» (ابن فضل الله عمری، ۱۴۳۰: ۲۵۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

خطیب قزوینی براساس آنچه در منابع عربی می‌بینیم در سال ٦٦٦ (ه. ق) در موصل به دنیا آمد[۱]. برادرش نیز در تبریز متولد شد. در اینکه خاندان او اهل قزوین بوده‌اند، اختلافی نیست؛ زیرا در همه منابع نسبت «قزوینی» دیده می‌شود. شوقی ضیف دراین‌باره می‌نویسد: لقب قزوینی به‌خاطر آن است که برخی از اجداد او ساکن قزوین بوده‌اند؛ اما او عرب اصیل است که نسب او به ابودلف عجلی سردار مأمون می‌رسد. صفدی (٦٩٦ ـ ٧٦٤ ه. ق) که ازنظر زمانی معاصر اوست، می‌نویسد: او را به ابودلف عجلی منتسب می‌کنند. (صفدی، ۲۰۰۰: ۱۹۹) ابن طولون (۸۸۰-۹۵۳ ه. ق) صاحب کتاب قضاة دمشق دربارهٔ ابودلف می‌نویسد: گمان می‌کنم او قاسم بن عیسی التمیمی عجلی، صاحب الکرخ است که از پهلوانان و اشراف نامی است که معتصم امارت دمشق را به او داد. (ابن طولون، ۱۹۵٦: ۸۲) ابودلف عجلی از امرای برجسته عصر عباسی اول است که در شعر و ادب و موسیقی و آوازه‌خوانی و جنگاوری و بخشندگی پرآوازه شد. برخی از اشعار او در جلد دوم شعراء عباسیون در بیروت به چاپ رسیده است. خاندان ابودلف ایرانیان را در نبرد ذوقار شکست دادند. بخش عمده‌ای از شهرت ابودلف به سبب شهری به نام کرج یا کره است که آن را آباد ساخت و کرج ابودلف نام گرفت. (فاتحی نژاد، بی‌تا:°/ ذیل ابودلف عجلی)

کرج ابودلف از شهرهای باستانی و مهم ناحیه ایران مرکزی بر سر راه همدان به اصفهان و تقریباً در میانهٔ آن قرار داشته است. احتمالاً در دورهٔ پیش از اسلام با حمله اعراب مدتی دچار رکود شده است تا اینکه در قرن دوم به همت ابودلف عجلی بازسازی شد و تا قرن هفتم آبادی خود را به‌عنوان شهری مهم حفظ کرده است؛ اما از قرن هشتم به بعد در هیچ‌یک از آثار تاریخی و جغرافیایی ذکری از این شهر به میان نیامده است؛ به‌گونه‌ای که محل دقیق آن را امروز نمی‌توان مشخص کرد. محمدحسن خان اعتمادالسلطنه در ۱۳۰۵ هجری قمری با استفاده از تحقیقات غربی محل شهر کرج را با روستای تازه شهر شده آستانه در ۳۲ کیلومتری جنوب شهر اراک منطبق می‌داند. (خزائلی، ۱۳۸۵: ۷۱)

حمدالله مستوفی در تاریخ گزیده دربارهٔ ابودلف عجلی چنین می‌نویسد: «خاندان کرجیان اصل‌شان از نسل ابودلف عجلی است که به فرمان هارون‌الرشید به عجم آمد و شهر کرج بساخت و آنجا ساکن شد؛ اما فرزندان او به قزوین نقل کردند و به دو شعبه منشعب شدند یکی ائمهٔ کرجیه‌اند... شعبهٔ دیگر صدور اعرابیان‌اند. به اربابی و صدارت معروف بودند.» (مستوفی، ۱۳۳۹: ۸۱۰)

بعد از اینکه ایرانیان حکومت اموی را برانداختند و عباسیان را به حکومت نشاندند تا زمان متوکل عباسی همه‌کاره حکومت بودند؛ اما از آن پس متوکل ترکان را پیش کشید و عرب‌ها را عقب زد و حقوق آن‌ها را قطع کرد و آن‌ها را از امور دولتی برکنار کرد. این موضوع سبب شد تا هرکجا گروهی بر ضدعباسیان برمی‌خواست آن‌ها را همراهی کنند؛ اما به‌خاطر قدرت ترکان کاری از پیش نبردند و تنها بعضی از قبایل کوچک عرب امارت‌هایی تحت نظارت عباسیان تشکیل دهند. از جملهٔ آن‌ها حکومت دلفیان بود که ابودلف عجلی در کردستان تشکیل داد و حکومت آن‌ها از ۲۱۰ تا ۲۸۵ ادامه یافت. (زیدان، ۱۳٦۹: ۸۳٦)

۲ـ٦. جایگاه خطیب قزوینی در تکوین علوم بلاغی

علوم ادبی و بلاغی در قرن هفتم و هشتم همچون دیگر علوم در مرحله تدوین کتاب‌های درسی است. این کار از طریق خلاصه کردن کتب پیشینیان و شرح و بسط آن‌ها صورت می‌گیرد. عالمان سرگرم توضیح و تفسیر و تحشیه می‌شوند و ابداع و ابتکار چندانی مگر در حوزهٔ تدریس و تعلیم وجود ندارد. مبدأ بزرگ فعالیت‌های ایشان در علوم بلاغی مفتاح العلوم سکاکی است که به‌سرعت در

۱. مؤلف مفاخر قزوین زادگاه وی را قزوین دانسته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۴ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

شمار کتاب‌های بسیار معتبر درسی قرار می‌گیرد و نوشتن خلاصه و شرح و حاشیه بر آن معمول می‌شود. این جریان ادامه می‌یابد و شرح‌های دیگری بر خلاصه‌ها و شرح‌ها نوشته می‌شود. (صفا، ۱۳٦۹: ۲۹۲/۳-۲۹۳)

این دوران در تاریخ و تطوّر علوم بلاغت دوره تعقید و جمود خوانده شده است؛ زیرا عمدهٔ فعالیت عالمان این حوزه، توضیح، تفسیر، تحشیه و آموزش است. شوقی ضیف تحجر شدید را از مهم‌ترین عوامل آن می‌داند که در ادبیات عرب پیش آمد. این جمود که ناشی از تکرار متکلفانه مضامین گذشتگان بود از قرن چهارم در شعر و نثر عربی آغاز شد و به‌مرور قوت گرفت؛ زیرا اهل ادب به این باور می‌رسند که بر و بوم دانش را گذشتگان رُفته‌اند و جز تکرار مضامین آنان چیزی باقی نمانده است. رواج همین امر پس از عبدالقاهر جرجانی و زمخشری در میان اصحاب بلاغت نیز دیده می‌شود. آن‌ها نیز حرف تازه‌ای برای گفتن ندارند و تنها به تلخیص نوشته‌های جرجانی و زمخشری اکتفا می‌کنند و به‌ندرت چیزی بر آن می‌افزایند و تنها مباحث پراکنده و پیچیده حوزهٔ فلسفه و منطق را وارد بلاغت می‌کنند. این موضوع سبب می‌شود مبانی نظری علوم بلاغی به شکل قواعدی خشک درآید. (ضیف، ۱۳۸۳: ۳٦٦-۳٦۷) سقوط بغداد در ٦٥٦ هـ ق، ایران را از ممالک اسلامی جدا می‌کند و رابطه آن‌ها را با ممالک اسلامی می‌گسلد، بااین‌حال هم اشتغال علمای ایرانی به علوم ادب عربی زیاد است و هم تألیفات آن‌ها به زبان عربی است. (صفا، ۱۳٦۹: ۲۹٤/۳)

از نخستین کسانی که به تلخیص آراء جرجانی و زمخشری روی آوردند، فخر رازی (٥٤٤-٦۰٦) و پس از او سکاکی (٥٥٥-٦۲٦) است. نهایة الایجاز فی درایه الاعجاز فخر رازی نخستین گام در این زمینه است. او در این کتاب اسرارالبلاغه و دلائل الاعجاز جرجانی را خلاصه کرده و ابواب فراوانی از حدائق السّحر وطواط را به آن افزوده است. همچنین از کشّاف زمخشری و النکت فی اعجاز القرآن رمّانی و برخی دیگر از آثار بهره برده است که این خود باعث نوعی اختلاط شده است. (ضیف، ۱۳۸۳: ۳۸٥-۳۸٦)

سکّاکی تألیفات مختلفی دارد که شاید مهم‌ترین آن‌ها مفتاح العلوم است. شامل سه بخش اصلی صرف، نحو و دو علم معانی و بیان. در قسمت اول به علم صرف می‌پردازد و مباحث مرتبط با آن مثل اشتقاق صغیر و کبیر و اکبر را توضیح می‌دهد. بخش دوم نحو است و در بخش سوم به دو علم معانی و بیان پرداخته است. محسنات بدیعی معنوی و لفظی بعد از مبحث کنایه آمده است و قبل از آن به بحث فصاحت و بلاغت پرداخته است. وی معتقد است برای فهمیدن علم معانی باید حدود و استدلال یا به عبارتی علم منطق را دانست؛ همچنین دانستن عروض و قافیه لازمه آموختن علوم معانی و بیان است؛ به همین دلیل بخش سوم شامل علوم معانی، بیان، محسّنات بدیعی، منطق، عروض و قافیه است. شهرت سکّاکی به خاطر همین بخش است. عالمان بعدی صورت‌بندی او را از این مباحث پذیرفته‌اند و بارها شرح و تدریس شده است. اثری منسجم و استوار که مرهون قدرت منطقی سکّاکی در استدلال و تعلیل و انتزاع و تحدید و تعریف مطالب و تقسیم و تفریع شاخه‌های مختلف هر موضوع است و الحق تلخیص او دقیق‌تر از تلخیص فخر رازی است؛ اگرچه از میان مآخذ او یکی تلخیص فخر رازی است و دو کتاب اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز و نیز کشّاف زمخشری است. (ضیف، ۱۳۸۳: ۳۸۹)

شهرت خطیب قزوینی نیز مدیون تلخیص دقیق و روشنی است که از بخش سوم مفتاح العلوم سکاکی انجام داده است. عبارت‌های زیبا و اشاره‌های دقیق او اثر بدرالدین ابن مالک[1] و کسان دیگری را که به تلخیص کتاب سکّاکی دست زدند، تحت‌الشعاع قرار داده است. او بیشتر تعقیدات موجود در مفتاح العلوم را حذف کرد و در مواردی دیدگاه‌های او را مورد مناقشه قرار داد و تعاریف دیگری را با کنار گذاشتن پاره‌ای از تعریفات او جایگزین کرد. علاوه‌براین با تعمق در آثار عبدالقاهر جرجانی یعنی

۱. المصباح

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ آذرنیهست – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

دلائل الاعجاز و اسرار البلاغه و نیز کشّاف زمخشری بر غنای آن افزود. خطیب قزوینی مبحث فصاحت و بلاغت را که سکّاکی در پایان مبحث بیان آورده بود به پیروی از بدرالدین ابن مالک به آغاز کتاب منتقل کرد و فصاحت را به پیروی از ابن سنان خفاجی به فصاحت مفرد، کلام و متکلم تقسیم کرد[۱]. به‌نظر او بلاغت تنها در بلاغت کلام و متکلم مصداق می‌یابد[۲]. ازاین‌رو تعریف سکاکی را نمی‌پذیرد و در جاهای دیگر نیز اعتراضات خود را نسبت به دیدگاه‌های سکاکی بیان می‌کند.[۳] (همان: ٤٥٩-٤٦٠)

خطیب قزوینی از نظر فکری تا اندازه‌ای به عبدالقاهر جرجانی نزدیک است و در برخی موارد با عقاید سکاکی مخالف است. (علوی مقدم، ۱۳٦۳: ٦۷) پژوهشی که در ربع اول الایضاح با موضوع اشکالات خطیب قزوینی بر علمای پیش از خود انجام شده است، نشان می‌دهد که وی در این قسمت چهارده بار بر آرای سکاکی، سه‌بار بر زمخشری و سه‌بار بر جرجانی متعرض شده است که حاکی از هم‌داستانی بیشتر او با جرجانی و زمخشری است. (ر.ک: مؤذنی و طیب، ۱۳۹۸: ١٤) برای مثال خطیب قزوینی در باب تمثیل نظری متفاوت با سکّاکی دارد. تعریف سکّاکی شاید یکی از کامل‌ترین تعریف‌ها باشد. او معتقد است اگر در تشبیه وجه شبه صفتی غیرحقیقی باشد و از امور مختلف منتزع شده باشد، تمثیل خوانده می‌شود؛ اما خطیب قزوینی و دیگران فرقی میان حقیقی بودن یا غیرحقیقی بودن قائل نیستند. (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۸۱) سکاکی مجاز عقلی را در علم بیان و خطیب قزوینی در علم معانی مطرح کرده است. (همان: ۱۰۰) بااین‌حال قزوینی را بهترین جانشین سکاکی دانسته‌اند که توانسته است راه او را ادامه دهد. (ضیف، ۱۳۸۳: ٤۸۲) شاید یکی از دقیق‌ترین تعریف‌های مبالغه به خطیب قزوینی متعلق باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۱۳۳)

خطیب قزوینی پس از نگارش تلخیص المفتاح احساس می‌کند لازم است برخی از مباحث این کتاب را بسط دهد و تفسیر کند؛ ازاین‌رو مباحث تلخیص را یک‌بار دیگر براساس ترتیب همین کتاب به‌طور مفصل و با شواهد بیشتر و مطالبی از دلائل الاعجاز و اسرار البلاغه می‌نگارد و آن را الایضاح می‌نامد. (خطیب قزوینی، ۲۰۱۰: ۱۱) وی فصلی را در این دو کتاب به سرقات و امور مربوط به آن یعنی اقتباس، تضمین، عقد یا حلّ شعر و تلمیح و فصلی دیگر را به ابتدا و تلخیص و انتهای سخن اختصاص می‌دهد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۲-۷. شروح *تلخیص المفتاح*

www.anjomanfarsi.ir

اندک زمانی پس از وی جانشینان خطیب قزوینی فرا می‌رسند و به شرح تلخیص المفتاح می‌پردازند. به گفتهٔ شوقی ضیف «این کتاب و شروح آن دست‌مایهٔ اصلی آموزش بلاغت در سراسر جوامعی بوده است که علی‌رغم اختلافات جغرافیایی و محیطی به زبان عربی توجه نشان داده‌اند.» (ضیف، ۱۳۸۳: ٤۸۲) اولین کسی که به شرح تلخیص المفتاح پرداخته، خود خطیب قزوینی است، چنان‌که ذکر آن رفت. قدیمی‌ترین شرح بنا به آنچه در کشف الظنون حاجی خلیفه آمده است، شرح خلخالی (محمد بن مظفّر، درگذشته به سال ۷٤٥ ه. ق) است. این شرح با این احساس توسط نویسنده نوشته شده که اولین کسی است که به شرح

۱. سکّاکی فصاحت را به دو نوع تقسیم کرده است؛ اول نوعی که به معنی بر می‌گردد و منظور آن است که از تعقید به دور است و دیگر به لفظ بر می‌گردد و منظور آن است که عربی اصیل است؛ یعنی فصحای عرب آن را به کار می‌برند. (سکّاکی، ۱٤۲۰: ٥۲٦)

۲. سکّاکی بلاغت را شامل دو علم معانی و بیان می‌داند و آن را به دو نواع اسفل و اعلی تقسیم کرده است. (همان)

۳. سکّاکی تجاهل العارف را «سوق المعلوم مساق غیره» نامیده است و می‌نویسد: دوست ندارم آن را تجاهل بنامم «و لا احب تسمیته بالتجاهل؛» (همان: ٥۳۷) اما در تلخیص المفتاح با همان نام تجاهل العارف وجود دارد و در الایضاح نکات آن را برمی‌شمرد و قول به موجب را از انواع آن می شمارد. (خطیب قزوینی، ۲۰۱۰: ۲۸٥- ۲۸٦)

تلخیص پرداخته است؛ بنابراین آن را مفتاح تلخیص المفتاح نامیده است. نویسنده در این کتاب به پاسخگویی انتقاداتی پرداخته است که خطیب قزوینی به صاحب المفتاح یعنی سکّاکی وارد کرده است. شرح زوزنی (شمس‌الدین محمد بن عثمان بن محمد، متوفّی به سال ۷۹۲) و دو شرح تفتازانی و ده شرح دیگر از مواردی است که حاجی خلیفه به آن‌ها اشاره کرده است. (ر.ک: الأیوبی، ۱٤۲۵: ۱۸۰ و ۱۸٤)

شیخ بهاءالدین سُبکی (متوفّی ۷۷۳) نیز از قدیمی‌ترین شارحان مصری است. عروس الافراح فی شرح تلخیص المفتاح مهم‌ترین اثر اوست. وی در این کتاب به اهتمام مردم مشرق یعنی ایران و ماورای آن به علوم عقلی و منطق توجه می‌کند و معتقد است توجه به این مباحث موجب پیدایش سکّاکی و شارحان مفتاح العلوم و تلخیص المفتاح بوده است. (ضیف، ۱۳۸۳: ٤۸۳) مهم‌ترین شارح تلخیص المفتاح سعدالدّین مسعود بن عمر تفتازانی است که در منطق و فلسفه و کلام و اصول و تفسیر و نحو و لغت سرآمد بود و دو شرح مطوّل و مختصر بر تلخیص المفتاح نوشت که به همین نام موسوم شد. او نیز در این آثار از اسرارالبلاغه و دلائل الاعجاز کمک گرفته است؛ همچنین به ابن اثیر و شماری از اهل لغت مانند مبرّد، مؤلف صحاح اللغه، ابن‌سینا و زمخشری اشاره‌هایی می‌کند. (همان: ٤۸۷) وی شرحی نیز بر مفتاح العلوم سکّاکی دارد.

اهمیت شرح تفتازانی در مطول در محافل علمی به‌جایگاه والایی دست یافت؛ به همین دلیل حواشی و تفسیرهای متعددی دربارهٔ آن نوشته شد که بر ارزش تلخیص المفتاح افزود. درنتیجه دامنه توجه به نظریه بلاغت و جنبه‌های مختلف آن در علوم گوناگون بلاغی و زبانی گسترش یافت. حاجی خلیفه پانزده حاشیه را بر مطول و دو حاشیه را بر مختصر ذکر کرده است. (ر.ک: الأیوبی، ۱٤۲۵: ۱۸۲-۱۸۰) حواشی دیگری بر این حواشی نیز نوشته شد. دانش‌پژوهان در محدوده شرح و حاشیه و شرح حاشیه نیز باقی نماندند و به سراغ شواهد شعری تلخیص المفتاح و الایضاح رفتند و به شرح و تفسیر و تأویل آن‌ها و بیان زندگی‌نامه سرایندگان آن پرداختند. معاهد التنصیص علی شواهد التلخیص از شیخ عبدالرحیم بن احمد عباسی (متوفّی: ۹٦۳) و التخصیص فی شرح شواهد التلخیص از شیخ بدرالدین محمد بن رضی الدین بن محمد الغزّی (متوفّی: ۹۸٤) احتمالاً از برترین‌ها بوده که در کشف الظنون به آن اشاره شده است.

خلاصه کردن تلخیص المفتاح نیز از دیگر کارهایی است که به آن توجه شد و آثاری در این زمین پدید آمد. (ر.ک: همان: ۱۸۵-۱۸٦) پس از آن راه دیگری در مقابل نویسندگان به‌جز به نظم کشیدن تلخیص المفتاح باقی نماند. شیوه‌ای که در سده‌های میانه وجود داشت و هنگامی‌که برخی از عالمان و طلاب علوم، دانش‌ها را -به‌ویژه دانش‌های پراکنده و پیچیده با دیدگاه‌ها و تقسیم‌بندی‌های فراوان- به شکل شعر می‌سرودند تا فهم و حفظ آن‌ها آسان‌تر شود؛ مانند شرح عقود الجمان فی المعانی و البیان از جلال‌الدین عبدالرحمن بن ابی بکر سیوطی. (متوفّی: ۹۱۱) (همان: ۱۸۷)

۳. نتیجه‌گیری

ایرانیان در تمدن اسلامی نقش پررنگی داشته‌اند. حضور ایشان در حوزهٔ تکوین علوم بلاغی و تعلیل اعجاز قرآن کریم نیز انکارنشدنی است. تبحّر آنان در این عرصه حتی باعث شگفتی اعراب شده است. شوقی ضیف دراین‌باره به‌صراحت سخن گفته است. شاید همین امر یکی از دلایلی بوده است که برخی از ایشان به نسبی عربی منسوب شده‌اند. باور این امر که ایرانیان بتوانند بهتر از خود اعراب زبان‌شان را بفهمند و به این زبان تولید علم و ادب کنند، قطعاً مشکل بوده است. در باب خطیب قزوینی نیز که وی را به ابودلف عجلی منسوب می‌کنند باید گفت در میان منابع مختلفی که به زندگی‌نامهٔ افراد اشاره می‌شود، بیشتر یک منبع ملاک

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۱
www.uajournalfarsi.ir

قرار می‌گیرد و همه از آن منبع اول استفاده می‌کنند؛ بنابراین تعدد منابع دلیل بر محکم بودن سند نیست چون همه به‌هم ارجاع می‌دهند. در منابع اولیه که به زمان خطیب قزوینی نزدیک است، معمولاً با شک و تردید به این موضوع اشاره شده است که از نسل ابودلف عجلی است و هیچ قطعیتی در جملات مشاهده نمی‌شود. قطعاً اثبات این امر که آیا خطیب قزوینی یک عرب اصیل است یا ایرانی است بعد این‌همه سال و با وجود منابعی این‌چنین غیرممکن به نظر می‌رسد؛ به‌ویژه برای کسی مانند خطیب قزوینی که بخش عمدهٔ عمرش را در ممالک عربی بوده است. اقبال گسترده‌ای که نسبت به تلخیص المفتاح شده است نیز عامل دیگری است که بر این امر مؤثر بوده است. شواهد نشان می‌دهد که این امر در پی همان اندیشه عرب‌گرایی تقویت شده است. چنان‌که در متن به آن اشاره شد، ابوالحسن جرجانی در ابتدا ایرانی دانسته شده است اما در چاپ جدید دیوان او به استناد بیتی به قبیلهٔ ثقیف منسوب شده است. احمد مطلوب خطیب قزوینی را رکن اصلی بلاغت عربی معرفی می‌کند؛ درحالی‌که او به گفتهٔ شوقی ضیف در دوره تعقید و جمود بلاغت است؛ یعنی زمانی‌که دیگر ابداع و ابتکاری در کار نیست و فقط امر آموزش، توضیح و تفسیر معتبر است. درصورتی‌که رکن اصلی در علوم معانی و بیان نظریهٔ عبدالقاهر جرجانی است و نیز زمخشری و پس از آن‌ها سکّاکی که با نگاهی منطقی به اهمیت این مطالب پی می‌برد و آن‌ها را از خلال متون استخراج و طبقه‌بندی می‌کند. شوقی ضیف سکّاکی را عامل ایجاد تعقید و جمود می‌داند؛ زیرا منطق و فلسفه را وارد بلاغت کرده است؛ اما این عاملی برای آموزش و فهم بهتر این علوم بوده است؛ ضمن اینکه سکّاکی در مفتاح‌العلوم صرف، نحو، استدلال، عروض و قافیه را از علوم پیش‌نیاز بلاغت می‌دانسته است که در خطیب قزوینی ادامه نمی‌یابد. اینجاست که جایگاه خطیب قزوینی متمایز می‌شود.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

منابع

- ابن حجر عسقلانی، احمد بن علی (۱۹۹۳). ***الدرر الکامنه فی اعیان المائة الثامنة***، بیروت: دارالجیل.
- ابن طولون، محمد بن علی (۱۹۵۶). ***قضاة دمشق***، دمشق: مطبوعات المجمع العلمی العربی.
- ابن فضل الله عمری، احمد بن یحیی (۱٤۳۰). ***مسالک الابصار فی ممالک الامصار*** (الحکماء و الفلاسفه)، تحقیق از عامر النجّار، مصر–قاهره: مکتبة الثقافة‌الدینیة.
- افشاری، نقی (۱۳۹۲). ***فرهنگ نام آوران قزوین***، قزوین: حدیث امروز.
- امیری خراسانی، احمد؛ پوریزدان‌پناه کرمانی، آرزو (۱۳۹۱). «سهم ایرانیان در تحول و تکامل علم بلاغت»، ***نشریهٔ پژوهشنامه نقدادبی و بلاغت***، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۱–۲۸.
- الآیوبی، یاسین (۱٤۲۵). «الخطیب القزوینی جلال الدین محمد بن عبدالرحمن فی سیرته و کتابه تلخیص المفتاح»، نشریهٔ ***التراث العربی***، شماره ۹٦، ۱٦۷–۱۸۹.
- تفتازانی، مسعود بن عمر (۱۳۰٤). ***مطول للعلامة التفتازانی علی التلخیص للخطیب الدمشقی***، استانبول–ترکیه: مطبعة‌العثمانیة.
- حموی، یاقوت بن عبدالله (۱۳۷۲). ***معجم الادباء***، جلد چهارم، بیروت: دارالغرب الاسلامی.
- حمیدی، محمدرضا (۱۳۹۹). ***مفاخر قزوین***، جلد دوم، قزوین: نشر طه.
- خزائلی، علیرضا (۱۳۸۵) «معرفی شهر گمشده کرج ابودلف در اثری جغرافیایی از محمد حسن خان اعتمادالسلطنه»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان***، دورهٔ دوم، شمارهٔ ٤۰ و ٤۵، صص ۷۱–۸۷.
- خطیب قزوینی، محمد بن عبدالرحمان (۲۰۱۰). ***الایضاح فی العلوم االبلاغة، المعانی و البیان و البدیع***، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ذکاوتی قراگزلو، علیرضا (۱۳۸۰). ***جاحظ***، تهران: طرح نو.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- رسولی، حجت؛ ارازی، نجم الدین (۱۳۹۵). «بررسی و نقد کتاب ابوهلال العسکری و مقاییسه البلاغیه و النقدیه»، ***پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی***، دورهٔششم، شمارهٔ ۱۲، پیاپی ۷۰، صص ۱۰۹-۱۳۳.
- رفاعی، ابراهیم (۱۳۹٤). ***معجم مصطلحات الکلامیة***، مشهد مقدس، آستان قدس رضوی: بنیاد پژوهش های اسلامی.
- زیدان، جرجی (۱۳٦۹). ***تاریخ تمدن اسلام***، ترجمهٔ علی جواهرکلام، تهران: امیرکبیر.
- سامی، علی (بی‌تا). ***نقش ایران در فرهنگ اسلامی***، چاپ اول، شیراز: نوید.
- سکّاکی، یوسف بن ابی بکر (۱٤۲۰). ***مفتاح العلوم***، بیروت ـ لبنان: دارالکتب العلمیه.
- سیوطی، عبدالرحمان بن ابی بکر (بی‌تا). ***بغیة الوعاة فی طبقات اللغویین و النحاة***، بیروت: المکتبة العصریة.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦). ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۰). «از مسائل کتاب پردازی در قرن هشتم»، نشریهٔ ***نامه بهارستان***، شمارهٔ ۳، صص ۵-۸.
- شیخ، حسین (بی‌تا). «خدّاش»، ***دایرةالمعارف بزرگ اسلامی***، جلد ۲۲.
- صالح، ابراهیم (۱٤۲٤). ***در دیوان القاضی الجرجانی علی بن عبدالعزیز***، از علی بن عبدالعزیز الجرجانی، دمشق: دارالبشائر.
- صفا، ذبیح الله (۱۳٦۹). ***تاریخ ادبیات در ایران***، جلد سوم، بخش اول، تهران: فردوس.
- صفدی، خلیل بن أیبک (۲۰۰۰). ***الوافی بالوفیات***، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
- ضیف، شوقی (۱۳۸۳). ***تاریخ و تطور علوم بلاغت***، تهران: سمت.
- علوی مقدم، سید محمد (۱۳٦۳). «بحثی دربارهٔ کتاب مطوّل سعدالدین تفتازانی و تأثیر آن در کتب بلاغی»، نشریهٔ ***مشکوة***، شمارهٔ ۵، صص ٤۰-۷۱.
- عمر، فاروق (۱۹۷۷). ***البحوث فی التاریخ العباسی***، بیروت: دارالعلم.
- فاتحی نژاد، عنایت الله (بی‌تا). «ابوعبیده معمره بن مثنی»، ***دایرةالمعارف بزرگ اسلامی***، جلد ۵.
- فاخوری، حنا (۱۳۸۸). ***تاریخ ادبیات زبان عربی***، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران: توس.
- قربانی زرین، باقر (۱٤۰۱). «خطیب قزوینی»، ***دانشنامهٔ جهان اسلام***، تهران، جلد پانزدهم (خانه ـ خلعت)، صص ۷۳۹-۷٤۳.
- کاردگر، یحیی (۱۳۸٦). «نگاهی به طبقه بندی صنایع بدیعی همراه با نقد و تحلیل صنایع لفظی»، نشریهٔ ***پژوهش‌های دستوری و بلاغی***، شمارهٔ ۳، صص ۱٤۵-۱۷۸.
- لوکنت، جی (۱۳۸۵). «ابن قتیبهٔ دینوری»، مترجمان: علی‌اکبر عباسی و محمدحسین الهی‌زاده، مجلهٔ ***تاریخ اسلام***، شماره ۲۵.
- مدرس، محمد علی (۱۳٦۹). ***ریحانة الادب فی تراجم المعروفین بالکنیة و اللّقب***، تهران: خیام.
- مستوفی، حمدالله (۱۳۳۹). ***تاریخ گزیده***، تهران: امیرکبیر.
- مطلوب، احمد (۱۹٦۷). ***القزوینی و شروح التلخیص***، بغداد: مکتبة النهضة.
- مؤذنی، علی محمد؛ طیب، زهیر (۱۳۹۸) «گزارش اشکالات خطیب قزوینی بر آراء دانشمندان متقدّم و معاصر خود در علم معانی با تکیه بر ربع اول کتاب الایضاح فی شرح تلخیص المفتاح»، ***فنون ادبی***، شمارهٔ ۲٦، صص ۱-۱٦.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دانشنامه‌نویسی در حوزهٔ نظریه‌های ادبی؛ دستاوردها، نیازها و چالش‌ها

شیرزاد طایفی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران
sh_tayefi@yahoo.com
حجت بوداقی
دکتری زبان ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
hb_boodaghi@yahoo.com

چکیده

از مهم‌ترین نیازهای پیشرفت علمی، تدوین دانش‌نامه‌هایی است که در تمامی رشته‌های علوم انسانی یا موثّق‌ترین یافته‌های علمی را در رشته‌ای معین، پس از بررسی دقیق، گردآوری کند. بدیهی است که نگارش چنین منابع مرجعی، کار حساس و ظریفی است که از آغاز تا انجام، حوصله، دقت و ممارست گروهی می‌طلبد. همچنین دانشنامه‌ها نیازمند پشتیبانی مالی و معنوی متولیان امر هستند تا کار با برنامهٔ مدوّنی شروع شود و با تدبیر پیش برود و به نتیجهٔ روشنی برسد. حوزهٔ نظریه و نقد ادبی ازجمله حوزه‌هایی است که سال‌ها است نیاز به نگارش دانشنامه‌ای جامع در آن بیش‌ازپیش احساس می‌شود که در چند سال گذشته تلاش‌هایی در این زمینه صورت گرفته است؛ اما پاسخگوی نیازهای جدی پیشرو نیست و لازم است دامنهٔ کار وسیع‌تر و هدفمندتر در نظر گرفته شود. در این پژوهش کوشیده‌ایم با تکیه‌بر مطالعات کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی، ضمن تأکید بر ضرورت‌های تدوین دانشنامه‌های علمی و روش‌مند در گسترهٔ نظریه و نقد ادبی، به دستاوردها، نیازها و چالش‌های پیشروی این عرصه نگاه جدی‌تری داشته باشیم. دستاوردهای پژوهش گویای این است که دانشنامه‌های تدوین شده، هرکدام به‌نوعی با نقیصه یا نقیصه‌هایی مواجه هستند که راه برون‌شد از این مشکل، تألیف گروهی، تبعیت از شیوه‌نامه‌های استاندارد بین‌المللی، توجه به دستاوردهای ادبای ایرانی دربارهٔ علوم ادبی و بلاغی و بهره‌گیری از اطلاعات شاخص رسانهٔ اینترنت و... است.

واژگان کلیدی: دانشنامه‌نویسی، نظریه‌های ادبی، نقد ادبی، نیازها، چالش‌ها.

۱. مقدمه

اگر بخواهیم تعریفی ساده از دانشنامه مطرح کنیم، باید بگوییم: خلاصه مستند و قابل فهمی است از مجموع معارف بشری در همهٔ رشته‌های دانش انسانی یا در رشته‌ای معین به ترتیب الفبایی. به دانشنامه، حاوی‌العلوم، فرهنگ علوم و فنون نیز می‌گویند. در

زبان‌های اروپایی، به دانشنامه انسیکلوپدیا[۱] می‌گویند. دانشنامه‌ها باید روزآمد باشند؛ چراکه پژوهشگر برای یافتن پاسخ سؤال خود در اولین گام به آن‌ها مراجعه می‌کند و به کلیدهایی می‌رسد که برای ادامهٔ پژوهش ضروری هستند. در دانشنامه، بیشتر مطالب مربوط به موضوعات و مباحث مورد اختلاف و دیدگاه‌های گوناگون مطرح می‌شود و مراجع و منابع دست‌اولی ذکر می‌شود که محقق می‌تواند در گام بعدی به آن‌ها مراجعه کند؛ از این نظر دانشنامه‌ها پژوهشگر را از مسیری باخبر می‌سازند که قبلاً پیموده شده است و هدایت‌گر او در سیر درست و اصولی مسیر پژوهش هستند. وجود دانشنامه‌های معتبر و مبتنی بر پژوهش واقعی که پاسخگوی نیازهای مخاطبان دانش‌دوست و فرهیخته درزمینه‌ها و تخصص‌های علمی مختلف باشد از نشانه‌های پیشرفت علمی یک کشور است. یکی از زمینه‌هایی که نیازمند نگارش دانشنامه‌ای جامع است، نقد و نظریه‌های ادبی است. نظریه‌های ادبی به معنی مصطلح آن در غرب شکل گرفته‌اند. حتی اگر پیشینهٔ آن را هم در نظر بگیریم، باز هم سرچشمه‌اش را در آثار ارسطو و افلاطون خواهیم یافت که بسیاری از دیدگاه‌های ادبی مدرن هم به‌نوعی به رسالهٔ *poetics* (بوطیقا[۲]) ارسطو و برخی رساله‌های افلاطون مانند آیون برمی‌گردد. در دو دههٔ اخیر تلاش‌های فردی چندی در این زمینه صورت گرفته است؛ اما چنین کار خطیری به همت جمعی نیاز دارد و زمانی به تدوین دانشنامه‌ای کامل و جامع دست خواهیم یافت که صاحب‌نظران طیف وسیعی از رشته‌های علوم انسانی در تألیف مقالات آن نقش مستقیم داشته باشند؛ زیرا نظریه‌های ادبی عرصهٔ وسیعی را در برمی‌گیرد و یک نظریهٔ ادبی از شاخه‌های دیگر علوم انسانی به‌ویژه فلسفه، علوم اجتماعی، روانشناسی و زبان‌شناسی مایه می‌گیرد. نظریه‌پردازان ادبی بیشتر فیلسوف بوده‌اند؛ بنابراین باید بسیاری از اصطلاحات تخصصی این رشته‌ها را در تدوین دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی توضیح داد. همچنین باید مقالات دانشنامه را براساس شیوه‌نامهٔ استانداردی تدوین کرد تا استفاده از آن در کمترین زمان ممکن، امکان‌پذیر باشد و به منابع مهم و اصلی دیگری رهنمون شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

۱. نیازهای واقعی برآورده‌نشده از دانشنامه‌های موجود در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی کدام‌اند؟

۲. چه مشکلاتی پیش روی تدوین دانشنامه‌های این حوزه است؟ و چگونه می‌توان این مشکلات را برطرف کرد؟

۱ـ۲. فرضیه‌های پژوهش

۱. دانشنامه‌های موجود در زمینهٔ نظریه‌های ادبی جامعیت لازم را ندارند؛ یعنی فقط به‌منزلهٔ درآمدی در این زمینه هستند و پاسخگوی نیازهای روزافزون این عرصه نیستند.

۲. تأکید بر دانشنامه‌های خارجی و ترجمهٔ آن‌ها به‌عنوان مواد لازم تدوین دانشنامه در زمینهٔ نظریه و نقد ادبی کارگشا نیست.

۲. تاریخچهٔ مختصر دانشنامه‌نویسی

۲ـ۱. دانشنامه‌نویسی در غرب

۱. Encyclopadia

۲. حسین پاینده این ترجمه را نارسا می‌داند و از نظر او Poetics به معنی نظریهٔ ادبی است. (سخنرانی با موضوع ارتباط فلسفه و نظریهٔ ادبی در دانشگاه علّامه طباطبائی، سال ۱۳۸۸)

دانشنامه‌های امروزی گذشته‌ای بسیار طولانی و مشخص دارند. در روزگار باستان که فلسفه دربرگیرندهٔ همهٔ موضوعات دانش بشری بود و علوم عملی شاخ و برگ پیدا نکرده بود، «فیلسوف» به کسی اطلاق می‌شد که جامع همهٔ علوم و دانش زمان خود باشد؛ ازاین‌رو آثار فلاسفهٔ باستان مجموعه‌ای از «دایرهٔ دانش» بود. اولین دانشنامه‌ها علوم مختلفی را در برمی‌گرفت که بیشتر مؤلف آن‌ها یک نفر بود. مهم‌ترین دلیل تدوین این نوع دانشنامه‌ها، ذوفنون بودن نویسندگان و دانشمندان بود که در تمام رشته‌های عصر خود جامع‌الاطراف بودند. این دانشنامه‌ها برای مطالعه و بررسی مستمر تهیه می‌شدند و به‌گونه‌ای فراهم می‌آمدند که جنبهٔ متن درسی داشته باشند. دانشنامه‌های نخستین به این دلیل با تلاش فردی نوشته می‌شدند که دانشمندان در قرون گذشته در علوم متعددی به تخصص می‌رسیدند و انواع علوم هنوز شاخ و برگ پیدا نکرده بود.

در برخی متون ارسطو را پدر دانشنامه‌نویسی دانسته‌اند و به روایتی دیگر نخستین دانشنامه یا دایرةالمعارف را مرهون تلاش‌های سپئوسیپوس (۳۳۸، ق. م) دانسته‌اند. نخستین دانشنامه‌نویس رومی نیز دانشمند سدهٔ اول میلادی مارکوس تزنتیوس‌وارو است که دایرةالمعارفی در علوم انسانی شامل دستور زبان، جدل، فن بیان، بلاغت، هندسه، حساب، اخترشناسی، موسیقی، پزشکی و معماری گردآوری کرده است. (آزاد، بی‌تا، ج ۱: ۸۱۱)

افلاطون معتقد بود که لازم است که آدمی همه‌چیز را برای بهتر اندیشیدن بداند. گویا سپئوسیپوس، برادرزادهٔ افلاطون که پس از وی به مقام ریاست آکادمی منصوب شد، مجموعه آثار افلاطون را گردآوری کرد که در حکم دایره‌ای از دانش بشری بود. (مرادی، ۱۳۸۲: ۸٤)

از مشهورترین دانشنامه‌های غربی که در قرون گذشته نوشته و گردآوری شده‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «تاریخ طبیعی پلینی مهین که در واقع کتاب است نه دانشنامه اما به‌واسطهٔ روش گردآوری آن نخستین دایرةالمعارف جهان شمرده‌اند.» (همان: ۸٦) «مشهورترین دایرةالمعارف قرون وسطی مر آةالکبیر یا آیینهٔ بزرگ اثر ونسان بووه[1] بود.» (همان)

تدوین دایرةالمعارف‌ها به مفهوم امروزی آن از سدهٔ هجدهم آغاز شد. «یکی از رهبانان فرانسیسکی در سال ۱۷۰۱ به نام ونچنزو ماریو کورنلی[2] نخستین دایرةالمعارف ایتالیایی را با عنوان کتاب‌شناسی جهانی منتشر کرد.» همچنین «ولتر در قرن هجدهم میلادی فرهنگ فلسفی خود را منتشر کرد که به‌صورت الفبایی تنظیم شده بود.» (همان: ۸۷) از نخستین دانشنامه‌نویسان بزرگ انگلیسی می‌توان به افرهیم چمبرز[3] اشاره کرد که عنوان اثر معروف خود را نیز دانشنامه گذاشته بود. دانشنامهٔ چمبرز با عنوان فرعی «فرهنگ جهانی هنر و علوم، حاوی معانی واژه‌ها و پاره‌ای از مفاهیم و موضوعات درزمینه‌های هنرها و علوم الهی و انسانی» نیز شهرت دارد. بعدها این دانشنامه را یک انگلیسی مقیم فرانسه به نام جان میلز به فرانسه ترجمه کرد که به دایرةالمعارف فرانسوی مشهور شد. اهمیت این دایرةالمعارف در این است که الگوی دایرةالمعارف‌نویسی در دو سدهٔ اخیر در کشورهای مختلف بوده است. از دایرةالمعارف‌های معاصر غربی نیز می‌توان به دایرةالمعارف بریتانیکا در انگلیس، آمریکانا در آمریکا، لاروس در فرانسه و بروکهاوس در آلمان اشاره کرد. همچنین دایرةالمعارف بزرگ اتحاد شوروی در ٦۵ جلد از بزرگ‌ترین دایرةالمعارف‌های قرن بیستم است.

۲ ـ ۲. دانشنامه‌نویسی در ایران و کشورهای اسلامی

۱. Vincent Of Boauvais

۲. Vicenzo Maria Coronelli

۳. Ephrahim Chambers

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.dgiranianguages.ir

دینکرت قدیمی‌ترین دایرةالمعارف‌گونه‌ای است که در ایران می‌شناسیم. «دینکرت که نام اصلی آن زند آکاسیه است و در ادبیات پهلوی به دینکرت مشهور شده و در نه مجلد نوشته شده است ولی دو مجلد اول آن به دستمان نرسیده است.» (باقری، ۱۳۸۳: ۱۰۱)

اولین دانشنامه‌ها یا به عبارت دقیق‌تر دانشنامه‌گونه‌ها در فرهنگ ایرانی–اسلامی با طبقه‌بندی علوم آغاز شد و درزمینه‌های مختلفی مثل گیاه‌شناسی، علوم قرآنی، طب، ریاضیات، نجوم و... دانشنامه‌هایی تدوین شد. قدیمی‌ترین دانشنامه موجود در جهان اسلام به ابن قتیبه منسوب است. «ابن قتیبه در این دانشنامه مطالبش را ذیل عناوینی مانند قدرت، جنگ، شرافت و غذا و زن نوشته است. رسائل اخوان‌الصفا را هم می‌توان دانشنامه‌ای در مسائل فلسفی و حکمی قلمداد کرد.» (مرادی، ۱۳۸۲: ۹٤) همچنین احصاءالعلوم فارابی نیز می‌تواند دانشنامه‌ای در علوم متداول عصر خود محسوب شود. غلامرضا ستوده در کتاب مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی اعتقاد دارند: «احصاءالعلوم فارابی و نیز رسائل اخوان‌الصفا در تشویق مؤلفان ایرانی به تدوین نخستین دانشنامه‌ها و همچنین در شکل دادن به محتوای آن‌ها مؤثر بوده است.» (ستوده، ۱۳۸۷: ۳۱۳) فکر تدوین دانشنامه‌ها در اسلام در کل از اواخر قرن سوم خطور کرده است و مهم‌ترین این دانشنامه‌ها به شرح زیر است:

مفاتیح‌العلوم خوارزمی در نیمهٔ دوم قرن چهارم، الفهرست ابن الندیم در قرن چهارم، احصاءالعلوم فارابی در قرن چهارم، جامع‌العلوم امام فخر رازی معروف به ستینی در نیمهٔ دوم قرن ششم، نزهةالقلوب حمدالله مستوفی در قرن هشتم، مقدمهٔ ابن خلدون در قرون هفتم و هشتم، ستینی جارالله زمخشری در قرن هشتم، درةالتاج قطب‌الدین محمود شیرازی در قرن هشتم، نفایس‌الفنون محمد بن محمود آملی در قرن هشتم، دستورالعلما تألیف عبدالنبی احمدنگری در قرن دوازدهم و کشاف اصطلاحات فنون تألیف واجد علی در قرن سیزدهم. تدوین دانشنامه‌ها در چند دههٔ اخیر به شیوهٔ امروزی در ایران متداول شده است. دانشنامهٔ ایران و اسلام، دانشنامهٔ جهان اسلام، دانشنامهٔ تشیع، دایرةالمعارف غلامحسین مصاحب، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، دانشنامهٔ دانش‌گستر که جزو بزرگ‌ترین و کامل‌ترین دانشنامه‌های زبان فارسی است، دانشنامهٔ قرآن و حدیث و دانشنامهٔ فرهنگ مکتوب عرفان و تصوف دانشنامه‌ای به زبان فارسی است و توسط مرکز مطالعات ایرانی لندن در سال ۱۳۹۰ منتشر شد. همچنین تلاش‌های فردی و گروهی متعددی در نگارش و تدوین یا ترجمهٔ دانشنامه‌های تخصصی صورت گرفته است که از آن جمله می‌توان به دانشنامه‌های زیر اشاره کرد:

۱. دانشنامهٔ کتابداری و اطلاع‌رسانی به همت پوری سلطانی و فروردین راستین، فرهنگ معاصر.
۲. فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، تألیف سیما داد، مروارید.
۳. دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ایرنا مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه.
٤. دانشنامهٔ علوم فلسفی، گئورگ ویلهلم فریدریش هگل، ترجمهٔ حسن مرتضوی، لاهیتا.
٥. فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ام. اچ آبرامز و جفری گالت هرفم، ترجمهٔ سعید سبزیان، رهنما.
٦. دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز، تألیف بهرام مقدادی، چشمه.
و...

تعداد این نوع دانشنامه‌های تخصصی براساس برآوردهای صورت‌گرفته تاکنون به بیش از ۲۰۰ دانشنامه رسیده است.

فرهنگ‌های توصیفی کوچکی را هم می‌توان به این دانشنامه‌های تخصصی افزود که ذیل یکی از شاخه‌های رشته‌ای تخصصی تدوین شده‌اند؛ برای مثال: انتشارات علمی به‌تازگی فرهنگ‌های توصیفی مختصری برای رشتهٔ زبان‌شناسی با عناوین زیر منتشر کرده

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

است که درخور ستایش است: ۱. فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی ۲. فرهنگ توصیفی کاربردشناسی و تحلیل گفتمان ۳. فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی اجتماعی.

۳. تاریخچهٔ تدوین دانشنامهٔ تخصصی در زمینهٔ نظریه‌های ادبی و علوم ادبی

یونان باستان به‌عنوان خاستگاه فلسفهٔ غرب، زادگاه نخستین نظریه‌های ادبی نیز است که این امر تأکیدی بر ارتباط تنگاتنگ بین نظریهٔ ادبی و فلسفه است. «شاید با اندکی تسامح بتوان اریستوفان را نخستین منتقد و نظریه‌پرداز ادبی یونان باستان و جهان دانست. همو که در «کمدی غوکان» او ریپید و آشیل را به مناظره، نقادی و هجو یکدیگر وامی‌دارد.» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۲۰۰) باید پس از اریستوفان از سقراط و افلاطون نام برد. نظریات افلاطون دربارهٔ شعر در کتاب جمهور و رسالهٔ فدروس و رسالهٔ ایون، بیش از آنکه کوششی برای توضیح صناعات شعری باشد، تلاشی برای توضیح ماهیت شعر است و از این نظر در حوزهٔ «نظریه‌پردازی ادبی» قرار می‌گیرد. جامع‌ترین و کامل‌ترین بحث مربوط به شعر را در دنیای باستان «ارسطو» مطرح کرده است. رسالهٔ فن شعر او را می‌توان منشأ نقد ادبی امروز غرب و مشرق‌زمین دانست. رسالهٔ فن شعر دربارهٔ ماهیت و اصول شعر به‌ویژه تراژدی و حماسه، مطالب دقیقی دارد. ارسطو در این رساله سعی می‌کند ضمن بحث در ماهیت شعر و ارکان و مبانی آن به ایرادها و اعتراضاتی پاسخ دهد که افلاطون بر شعر وارد کرده است؛ به این ترتیب فن شعر ارسطو را می‌توان دانشنامه‌گونه‌ای دانست که مباحث نظری مطرح در عصر خود را توضیح داده است. به‌هرحال آثار اریستوفان، سقراط و افلاطون جستاری گشوده‌اند که همچنان ادامه دارد. نظریه‌های ادبی در تاریخ غرب پس از عصر رنسانس با ظهور و بروز مکاتب ادبی مرتبط شده‌اند و مکاتب پرشماری اعلام موجودیت کرده و سپس جای خود را به دیدگاه‌های جدید داده‌اند؛ کلاسیسم، باروک، رمانتیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم، اگزیستانسیالیسم و... جزو مهم‌ترین این مکاتب بوده‌اند که گاهی دیدگاه‌های خود را از هنرهای دیگر اخذ کرده و در ادبیات پرورده‌اند. نظریه‌پردازی در قرن بیستم در زمینهٔ متن و ادبیات بسیار رونق گرفت و فیلسوفانی چون هایدگر، گادامر، بارت، دریدا، دلوز، پل ریکور و فوکو در این زمینه دیدگاه‌های جدیدی مطرح کردند. علاوه بر این‌ها دیدگاه‌های نظریه‌پردازان رشته‌های دیگر نیز در ادبیات کاربرد پیدا کردند؛ مانند دیدگاه‌های جامعه‌شناختی پست‌مدرنیست‌ها که بیشتر تولیدات ادبی پنجاه سال گذشتهٔ غرب را تحت تأثیر خود قرار داده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

تدوین آثاری که مسائل و علوم مربوط به ادبیات را در خود جای دهد از دیرباز در ایران هم وجود داشته است؛ اما تألیفاتی که در این زمینه به دست ما رسیده است حتی اگر زبان نگارش آن‌ها را نادیده بگیریم، نمی‌توانیم نظریهٔ ادبی بنامیم. آثاری چون ترجمان‌البلاغهٔ اثر محمد بن عمر رادویانی، دلائل‌الاعجاز و اسرارالبلاغهٔ آثار عبدالقاهر جرجانی، اساس‌البلاغهٔ و قسطاس از آثار جارالله زمخشری، حدائق‌الشعر فی دقائق‌الشعر نوشتهٔ رشیدالدین وطواط و مطول تفتازانی جزو مهم‌ترین آثار نوشته‌شده در زمینهٔ علوم ادبی هستند. عبدالقاهر جرجانی در بین این آثار به گفتهٔ امام فخر رازی از همه مهم‌تر و تأثیرگذارتر بوده است و او بود که «قواعد علم معانی و بیان را استخراج و برهان‌ها و حجت‌های آن را مرتب کرد.» (صفا، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۷۲) شوقی ضیف در زمینهٔ تطور علوم بلاغی کتابی با عنوان‌البلاغة، تطور و تاریخ نوشته که به آثار بلاغی نوشته‌شده در ایران نیز اشاره کرده است. این کتاب می‌تواند منبع ارزشمندی در زمینهٔ سیر علوم بلاغی در کشورهای اسلامی باشد و خلأ موجود در تحقیقات مربوط به بلاغت را پر کند. این کتاب را محمدرضا ترکی با عنوان تاریخ و تطور علوم بلاغت ترجمه و به همت انتشارات سمت منتشر کرده است. به‌هرحال این آثار را می‌توان دانشنامه‌ای در علوم ادبی دانست؛ اما نظریهٔ ادبی در تعریف اصطلاحی آن با علوم بلاغی فرق دارد و نمی‌توان این آثار را

نظریه تلقی کرد؛ هرچند جرجانی در اسرارالبلاغة به نظریه و مفهوم آن نزدیک شده است. به‌هرحال واقعیت انکاری‌نشدنی‌ای است که ما نظریهٔ ادبی به معنی مصطلح آن نداشته‌ایم که برخاسته از فلسفه باشد و پیشینهٔ آشنایی ایرانی‌ها با نظریه‌های ادبی غربی به صد سال هم نمی‌رسد.

٤. دانشنامه‌های تخصصی منتشر شده در زمینهٔ نظریه‌های ادبی معاصر

٤ - ١. فرهنگ اصطلاحات ادبی

اولین دانشنامه‌ای که به نظریه‌های ادبی غربی اشاراتی ولو اندک داشته، فرهنگ اصطلاحات ادبی تألیف سیما داد است. فرهنگ اصطلاحات ادبی از این نظر که شروع‌کنندهٔ راهی نرفته بوده درخور تحسین است؛ باوجوداین از اشتباه و نقص خالی نیست. این دانشنامه اصطلاحات ادبی مطرح در ادبیات فارسی را به شیوه‌ای تطبیقی با اصطلاحات ادبی اروپایی توضیح داده است. اشکال بزرگ آن، محور قرار دادن اصطلاحات ادبی‌ای است که به نحوی در ادبیات فارسی در دوران معاصر مطرح هستند. تعداد مدخل‌ها و جای خالی بسیاری از مدخل‌ها نشان می‌دهد نویسنده مدخل‌هایی را از ادبیات اروپا برگزیده است که در ادبیات فارسی نیز معادلی دارند یا به نحوی تحت تأثیر ادبیات اروپایی وارد محافل ادبی ایرانی نیز شده‌اند؛ حال آنکه بهتر آن است اساس کار بر گردآوری تمام اصطلاحات مطرح در ادبیات اروپایی و فارسی باشد؛ به همین دلیل جای خالی مدخل‌های زیادی احساس می‌شود که در نقد ادبیات اروپایی و آمریکایی استفاده شده است و می‌شوند و منتقدین ادبیات فارسی هم هر روز که می‌گذرد، بیشتر با آن‌ها آشنا می‌شوند. ایراد دیگر این دانشنامه، ترجمه‌ای بودن بیشتر مدخل‌ها است. نویسنده در مقدمهٔ ویرایش دوم فرهنگ اصطلاحات ادبی می‌نویسد: «مرجع اصلی در تألیف و تنظیم مقالات این کتاب، دایرةالمعارف‌های ادبی زبان انگلیسی بوده است.» (داد، ۱۳۸۷: شش مقدمه) همچنین نویسنده در پایان هر مقاله کتاب‌شناسی‌ای ارائه نکرده است تا پژوهشگر برای مطالعه و تأمل بیشتر به آن‌ها رجوع کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۰ اردیبهشت ۱۴۰۱ - ۱ خرداد ۱۴۰۱

٤ - ٢. فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی

www.anjomanfarsi.ir

فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی تألیف ام. اچ آبرامز[1] (۱۹۱٦ م) استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه کرنل است که نخستین بار در سال ۱۹۵۷ میلادی منتشر شده و تا امروز به ویراست نهم رسیده است. آخرین ویراست این فرهنگ حدود ۱۱۵۰ مدخل دارد و ۲٤ اصطلاح جدید نیز به مدخل‌های پیشین اضافه شده است. مقالات کوتاه و درعین‌حال جامع و مانعی دربارهٔ هر اصطلاح آمده و این فرهنگ را به یکی از پرطرفدارترین و کارآمدترین منابع ادبیات و نظریهٔ ادبی در غرب تبدیل کرده است. انتشارات مروارید ترجمهٔ فارسی این فرهنگ را براساس ویراست نهایی نویسنده (ویراست نهم) و با ترجمهٔ سعید سبزیان منتشر کرده است. البته مدخل‌های این فرهنگ توصیفی بیشتر بر اصطلاحات ادبی ناظر است نه نظریه‌های ادبی.

٤ - ٣. دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر

١.M. H, Abrams

دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر تألیف ایرنا ریما مکاریک[۱]، فرهنگی است که مهم‌ترین نظریه‌های ادبی سدهٔ بیستم را در قالب مقاله‌هایی فشرده معرفی کرده است. هر یک از مدخل‌های این دانشنامه به معرفی یک نظریه، اصطلاح یا حوزه‌ای خاص می‌پردازد و حتی‌الامکان می‌کوشد تصویر روشنی از آن به دست دهد. در بیشتر مدخل‌های این فرهنگ، شیوه‌ای انتقادی در پیش گرفته شده است؛ به این معنی که نویسنده هر مدخل کوشیده است سویه‌های گوناگون موضوع را به دور از هرگونه قطعیت‌نگری بررسی کند و رابطهٔ آن را با سایر دیدگاه‌ها و اصطلاحات مشخص و قوت‌ها و ضعف‌های آن را آشکار کند و جایگاه آن را در گفتمان ادبی امروز نشان دهد. مترجمان این کتاب، مهران مهاجر و محمد نبوی، در یادداشت خود بر کتاب نوشته‌اند:

منبع اصلی کار ما کتاب *Encyclopedia of contemporary Literary Theory* ویراستهٔ ایرنا ریما مکاریک است. این کتاب محصول کار بیش از ۱۵۰ تن از متخصصان حوزه‌های گوناگون است و در سال ۱۹۹۳ دانشگاه تورنتو آن را منتشر کرده است. کتاب فوق از سه بخش «رویکردها»، «چهره‌ها» و «مفاهیم» تشکیل شده است که ما بخش دوم را به دو دلیل کنار گذاشتیم؛ یکی اینکه در سال‌های اخیر کتاب‌های متعددی در معرفی چهره‌ها و متفکران معاصر به فارسی منتشر شده است؛ دیگر اینکه ترجمهٔ آن بخش، حجم کتاب را بسیار افزایش می‌داد؛ از سوی دیگر چند مدخل دیگر را که احساس می‌کردیم جایشان در این فرهنگ خالی است از منابع دیگر ترجمه کرده‌ایم و به آن‌ها افزوده‌ایم. (مکاریک، ۱۳۹۳: ۷)

نقص مهم این دانشنامه تعداد محدود مدخل‌های آن است. جای بسیاری از اصطلاحات مطرح در نقد ادبی و نظریه‌های ادبی در این دانشنامه خالی است و نویسنده به معرفی رویکردهای مهم نقد ادبی و مفاهیم اصلی هر یک ازاین‌رویکردها بسنده کرده است. همچنین مترجمان در نظام مأخذنگاری اثر دست برده‌اند که کار درستی به نظر نمی‌رسد. مأخذ هر مقاله در ساختار اصلی در انتهای آن آمده و علاوه بر آن منابع مهمی برای آن معرفی شده است. خواننده در متن اصلی می‌داند چه کسی مقاله را نوشته است و همین حضور نام نویسنده در برداشت و درک خواننده مؤثر است. مترجمان این نام‌ها را برداشته و به‌جای آن ارقامی را گذاشته‌اند تا خواننده در فهرست مراجع پایان کتاب به منبع مقاله رهنمون شود؛ این کار مأخذیابی را برای خواننده مشکل کرده است. مترجمان حتی از روش مأخذنگاری درون‌متنی نیز استفاده نکرده‌اند که دست‌کم تاریخ نگارش منبع را در نگاه اول مشخص می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

٤ – ٤. دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز

این دانشنامه را بهرام مقدادی استاد گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران در سال ۱۳۷۸ با همکاری نشر فکر روز منتشر کرده بود. ویرایش اول این دانشنامه به گفتهٔ مقدادی به دلایلی ناقص و با شتاب چاپ شد. ویرایش این دانشنامه با اضافات بسیار زیاد به همت نشر چشمه منتشر شده است. مقدادی در چاپ دوم، مدخل‌های جدیدی به آن افزوده و تعداد صفحات آن از ۸۰۰ صفحه به ۲۰۰۰ صفحه افزایش یافته است. مهم‌ترین حسن این دانشنامه مقاله‌های مفصل و جامع آن است. با وجود این دانشنامه نیاز به مطالعه منابع مختلف دربارهٔ یک کلیدواژه مرتفع می‌شود. علاوه بر آن، این دانشنامه اسامی منتقدین، سبک‌های ادبی و مکتب‌های نقد ادبی را نیز آورده است.

٤ – ٥. فرهنگ توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی

۱.Irena Rima Makaryk

این فرهنگ توصیفی در ردیف دانشنامه‌های تخصصی نقد ادبی قرار می‌گیرد که اصطلاحات تخصصی و پرکاربرد دانش روایت‌شناسی را از متون این دانش استخراج کرده و تعاریف اصطلاحات را نیز با استفاده از متون تخصصی این دانش گرد آورده است. امروزه روایت‌شناسی دانش پردامنه‌ای است که با حوزه‌های دیگر علوم انسانی آمیخته شده است. علم ارتباطات، زبان‌شناسی، روانشناسی، نشانه‌شناسی از علومی است که با علم روایت‌شناسی درهم‌تنیده شده‌اند. واژه‌نامهٔ چهارزبانه آن از ویژگی‌های مثبت این فرهنگ است و ۷۰۰ مدخل دارد. نقطه‌ضعف بزرگ آن این است که بیشتر مراجعش فارسی و دست چندم است. (محمدی فاشرکی و خدادادی، ۱۳۹۷)

٤ - ٦. فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی

فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی نوشتهٔ دکتر فاطمه مدرّسی مجموعه‌ای از نظریه‌ها و اصطلاحات و مکتب‌های ادبی مطرح در دنیای امروز ادبیات است که نگارنده آن را طی چندین سال تدریس مباحث نقد و مکتب‌های ادبی نگاشته است. مهم‌ترین نقص این فرهنگ توصیفی این است که در تعریف اصطلاحات از منابع دست اول استفاده نکرده است. (مدرسی، ۱۳۹۰)

٤ - ۷. فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد

این کتاب نوعی فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد است که براساس واژه‌نامهٔ اصطلاحات ادبی اثر جان آنتونی کادن همراه با واژه‌نامهٔ فشردهٔ اصطلاحات ادبی اثر کریس بالدیک تدوین شده است. این اثر واژه‌نامهٔ توصیفی‌ای است که مختصر اصطلاحات جاری را در عرصهٔ ادبیات و نقد ادبی توضیح داده است. متن اثر ساده و خوش‌خوان است و مترجم کتاب آقای فیروزمند متن اصلی را خلاصه کرده است و به همین دلیل از مدخل‌های آن در ترجمهٔ فارسی کاسته شده است. (کادن، ۱۳۸۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

٤ - ۸. فرهنگ توصیفی نقد ادبی

این فرهنگ توصیفی یک فرهنگ دوزبانهٔ فارسی- فرانسه است و جمعی از اساتید ادبیات فرانسه (دکتر ژاله کهن‌مویی‌پور، دکتر نسرین خطاط، دکتر علی افخمی) به نگارش درآورده‌اند و نویسندگان آخرین نظریه‌ها و یافته‌های حوزهٔ نقد ادبی را در کتاب گنجانده‌اند. انتشارات دانشگاه تهران این کتاب را منتشر کرده است. (کهن‌مویی‌پور، خطاط، افخمی، ۱٤۰۰)

٥. نیازهای برآورده‌نشده با وجود دانشنامه‌های موجود

دربارهٔ نقص‌های سه دانشنامهٔ پیش‌گفته صحبت کردیم. دربارهٔ دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز بهرام مقدادی نیز باوجود ارج کار سترگ او باید گفت نقد ادبی و نظریهٔ ادبی عرصهٔ وسیعی است که طیف گسترده‌ای از رشته‌های علوم انسانی را در بر گرفته است و از آن‌ها مایه می‌گیرد. روزبه‌روز دیدگاه‌های جدیدی به‌ویژه از طرف زبان‌شناسان و سبک‌شناسان وارد این حوزه می‌شود. مطالعات فرهنگی رشته نوپایی است که در نقد ادبی رویکردی جدید و قدرتمند محسوب می‌شود. دیدگاه‌های فیلسوفان هنر و زیبایی‌شناس‌ها نیز مکتبی است که قدمت زیادی در تحلیل ادبی داشته است و باوجود نقدهایی که رویکردهای جدیدتر به آن وارد کرده‌اند، همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. اصطلاحات تخصصی روانشناسی یونگ، روانکاوی لاکان و روانکاوی فروید هرروز بیشتر در ادبیات کاربرد می‌یابند و با جنبه‌های جدیدی از ادبیت و ادبیات پیوند می‌یابند. هرروز منتقدینی از رشته‌های دیگر سر بر می‌آورند که با وام‌گرفتن اصطلاحات و استعاراتی از آراء حتی غیرمرتبط با ادبیات داعیهٔ نظریه‌پردازی دارند. شیوه‌های قدیمی

نگارش دانشنامه نیازهای مخاطبان را در چنین شرایطی مرتفع نخواهد کرد. علاوه بر این نظریه‌های ادبی چون خاستگاهی غربی دارند و نظریه‌پردازان ادبی بیشتر مغلق و پیچیده حرف می‌زنند، ترجمهٔ آثار غربی مشکلی را حل نخواهد کرد. نمونهٔ این ترجمه‌های مغلق که نیاز به ترجمه دارند در دو دهه اخیر بسیار زیاد شده است. از پایهٔ حوزه‌هایی مثل نظریه‌هایی ادبی، فلسفه و... نیازمند تألیف هستند نه ترجمه؛ یعنی لازم است نویسندگانی که در یک زمینه تخصص کافی دارند با استفاده از آثار متعددی که در غرب نوشته شده است، تقریری فهمیدنی برای مخاطبان مطرح کنند. چنین تجربه‌ای در دانشنامهٔ استنفورد انجام شده است که یک دانشنامهٔ فلسفی است. مؤلفان مقالات و مدخل‌های دانشنامهٔ استنفورد متخصصان آن زمینه‌ها هستند و اصطلاحات فلسفی را به زبانی ساده و فهمیدنی توضیح داده‌اند. تاکنون ۷۶ مدخل از این دانشنامه با ترجمهٔ گروهی از مترجمان به همت انتشارات ققنوس منتشر شده است. نکتهٔ مهمی که دربارهٔ دانشنامهٔ استنفورد باید مدّ نظر داشت، این است که هرکدام از مدخل‌های این دانشنامه حجمی به‌اندازهٔ یک کتابچه دارند و مطالعه هر مدخل اطلاعات جامعی را به مخاطب می‌دهد. منتقدین جوان و علاقه‌مندان به فراگیری نقد ادبی نیازمند دانشنامه‌ای هستند که اطلاعات جامعی را درعین روزآمد بودن و فراگیر بودن مدخل‌های آن با مطالعه هر مدخل به دست بیاورند. همچنین هر مقاله، کتاب‌شناسی کاملی داشته باشد تا خواننده به منابع بیشتر رهنمون شود. نباید میراث علمای بلاغت ادبیات فارسی را در نوشتن این دانشنامه‌ها فراموش کنیم؛ هرچند که عقیده بر این است که آثار بلاغی خارج از نظریه هستند و نظریهٔ ادبی محسوب نمی‌شوند. به‌هرحال به نظر می‌رسد در تألیف دانشنامه‌های نظریهٔ ادبی گنجاندن بخشی ذیل علوم بلاغی لازم است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

٦. موانع و دشواری‌های نگارش دانشنامه در زمینهٔ نظریه‌های ادبی

نگارش دانشنامه به‌طور مطلق کار بسیار عمرسوز و طاقت‌فرسایی است. دانشنامه‌نویسی تخصصی نیز به همین ترتیب نیازمند صرف وقت و هزینهٔ فراوان است. بیشتر دانشنامه‌های تخصصی موجود، فردی نوشته شده‌اند؛ درصورتی‌که مهم‌ترین و استانداردترین دانشنامه‌های تخصصی در کشورهای غربی، گروهی تألیف شده‌اند؛ مثل دانشنامهٔ استنفورد.

٦ – ١. حمایت نکردن دولتی و نبود تشکیلاتی سازمان‌یافته

دانشنامه‌های عمومی بعد از انقلاب تحت حمایت‌های جدی دولتی بوده‌اند؛ اما این حمایت‌ها متأسفانه در عرصهٔ دانشنامه‌های تخصصی نبوده است؛ حال آنکه نیاز به دانشنامه‌های تخصصی از دانشنامه‌های عمومی کمتر نیست و در این زمینه شاهد حرکت‌ها و تلاش‌های فردی بوده‌ایم.

٦ – ٢. کمبود متخصص درزمینهٔ‌های مختلف مرتبط با نظریهٔ ادبی

اگر در اندیشهٔ تألیف دانشنامه‌ای در زمینهٔ نظریه‌های ادبی باشیم و مقالات مدخل‌های مختلف آن را به متخصصینی از رشته‌های مختلف بسپاریم، این مشکل بیشتر رخ خواهد نمود؛ چراکه متخصصان مربوط به هر مدخل را گرفتار تألیف برای دانشنامه‌های دیگر خواهیم یافت یا اشتغال آن‌ها به کارهای دیگر مانع بزرگی برای همکاری خواهد شد. در صورت همکاری هم مدت نگارش مقاله طولانی خواهد شد؛ درصورتی‌که صرف وقت کمتر و به سرانجام رسیدن زودتر دانشنامه یکی از دلایل ترجیح نگارش دانشنامهٔ گروهی است و اینجا است که لزوم وجود تشکیلاتی سازمان‌یافته برای چنین امر خطیری بیشتر روشن می‌شود.

٦ – ٣. خاستگاه غربی نظریه‌های ادبی به مفهوم امروزی آن و نیاز به پژوهش و ترجمه

خاستگاه غربی دانشنامه در زمینهٔ نظریه‌های ادبی و نو به نو شدن نظریه‌ها از مشکلات دیگر تدوین آن است. هر سال که می‌گذرد، مسائل جدیدی که از علوم انسانی دیگری مثل جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، اسطوره‌شناسی، فلسفه، روانشناسی، مطالعات فرهنگی و... منبعث است در نقد آثار ادبی کاربرد پیدا می‌کنند و نیاز به ترجمه همیشه وجود دارد؛ چراکه در این زمینه عقب هستیم و برای تولید علم و بومی‌سازی به گسترش بحث‌های پایه‌ای نیاز داریم. مهم‌تر اینکه نباید ترجمهٔ صرف، ما را از پژوهش بازدارد؛ زیرا «هیچ سیاست علمی- پژوهشی سنجیده‌ای نمی‌پذیرد که اندازهٔ پژوهش‌ها کاهش یابد، اما شمار فعالیت‌هایی که در تشکیلات و سازمان‌های تدوین و انتشار منابع مرجع صورت می‌گیرد، رو به افزایش بگذارد.» (آذرنگ، ۱۳۸۸: ۹۳) افزایش دانشنامه‌نگاری تخصصی بدون فراهم شدن زیرساخت‌های علمی آن نوعی سرپوش گذاشتن روی کم‌کاری‌ها است.

٦ - ٤. نبود شیوه‌نامه‌ای واحد، استاندارد و جامع

اگر فقط تعداد انگشت‌شماری از دانشنامه‌های تخصصی منتشرشده را بررسی کنیم، شیوه‌های اتخاذشده مختلفی را در تألیف آن‌ها شاهد خواهیم بود. این نایکدستی، مخاطبان را گیج می‌کند و چه بسا ممکن است مدخلی را نیابند که در یک دانشنامه وجود دارد. این مشکلات ما را ملزم می‌کند که شیوه‌نامه‌ای واحد تدوین کنیم. نگارش مقاله‌های دانشنامه نیز باید استاندارد و یکدست باشد و محتوای هر مقاله جامعیت لازم را داشته باشد و درعین‌حال منابع آن نیز جامع باشند؛ چراکه در یک مقالهٔ دانشنامه‌ای برای پرهیز از یکسونگری در مطالب مقاله، لازم است پیش از تحریر مقاله جست‌وجوی جامعی در منابع موجود صورت گیرد و نظرگاه‌های متفاوت و حتی متعارض گردآوری شود... هر مقاله دانشنامه‌ای صرف‌نظر از دامنهٔ موضوعی یا اندازهٔ آن باید از جامعیت برخوردار باشد؛ یعنی آنچه ماهیت مطلب ایجاب می‌کند، تحت پوشش قرار دهد و درعین‌حال از استقلال و خودبسندگی لازم نیز برخوردار باشد. (حری، ۱۳۸۰: ۱۸٤)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

۷. نتیجه‌گیری

www.anjomanfarsi.ir

دانشنامه‌نویسی در عصر ما پیشرفت‌های وسیعی داشته و تجربهٔ بشر در طی قرن‌ها به اشکال جدیدی از آن منجر شده است. پیشرفت‌های قابل توجهی در کشور ما نیز در این عرصه صورت گرفته است؛ باوجوداین همچنان نیازهای برآورده‌نشده‌ای درزمینه‌های مختلف وجود دارند. با توجه به آنچه گفتیم و در نظر گرفتن دانشنامه‌های تألیفی یا ترجمه‌شده در زمینهٔ نظریه‌های ادبی و نقد ادبی و نیز با توجه به نیازهای برآورده‌نشده و خلأهای موجود، چند پیشنهاد به‌منظور مرتفع کردن نیازها برای نتیجه‌گیری از این مقاله مطرح می‌شود:

۱. بهترین راه برای ارائهٔ دانشنامه‌های تخصصی جامع‌ومانع در زمینهٔ مطرح‌شده در مرحلهٔ اول تألیف گروهی آن است. این شیوه باعث خواهد شد، مقالات دانشنامه از جامعیت لازم برخوردار باشند؛ به این دلیل که طبعاً مؤلف دانشنامه برحسب تخصصی که دارد، مقاله یا مقالاتی تألیف خواهد کرد.

۲. شیوه‌نامهٔ نگارش دانشنامه‌ها یکدست و مطابق استانداردهای بین‌المللی باشد و محتوای هر مقاله جامعیت لازم را داشته باشد و درعین‌حال منابع آن نیز جامع باشند.

۳. با توجه به نبود دانشنامهٔ جامعی دربارهٔ دستاوردهای ادبای ایرانی در زمینهٔ علوم ادبی و بلاغی، لازم است دانشنامه‌ای در این زمینه تدوین شود.

٤. با گسترش ارتباطات اینترنتی و دسترسی آسان به رسانه‌های نوین، زمینهٔ بسیار مناسبی فراهم شده است تا انقلابی در دانشنامه‌نویسی رخ دهد. نمونه‌های چنین تحولی، دانشنامهٔ موفق استنفورد است که مقاله‌های آن در اینترنت نیز قابل دسترسی است. بسیاری از موانع و هزینه‌های نگارش گروهی و انتشار دانشنامه با این شیوه مرتفع خواهد شد.

منابع

- آذرنگ، عبدالحسین (۱۳۸۸). «اطلاعات، ارتباطات و دانش‌شناسی»، ***کتاب ماه کلیات***، ص ۹۳.
- آزاد، اسدالله (بی‌تا). ***دایرةالمعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی***، ص ۸۱۱.
- باقری، مهری (۱۳۸۳). ***تاریخ زبان فارسی***، تهران: قطره.
- حری، عباس (۱۳۸۰). ***آیین نگارش علمی***، چاپ دوم، تهران: دبیرخانهٔ هیئت‌امنای کتابخانه‌های عمومی کشور.
- داد، سیما (۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲). ***آشنایی با نقد ادبی***، چاپ نهم، تهران: سخن.
- ستوده، غلامرضا (۱۳۸۷). ***مرجع‌شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی***، چاپ سیزدهم، تهران: سمت.
- کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰). ***فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد***، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- کهن‌مویی‌پور، ژاله و همکاران (۱٤۰۰). ***فرهنگ توصیفی نقد ادبی***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۵). ***تاریخ ادبیات ایران***، خلاصهٔ جلد اول و دوم تاریخ ادبیات در ایران، چاپ نهم، تهران: فردوس.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۹۵). ***فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مرادی، نورالله (۱۳۸۲). ***مرجع‌شناسی: شناخت خدمات و کتاب‌های مرجع***، چاپ ششم، تهران: فرهنگ معاصر.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۹۳). ***دانشنامهٔ نشریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ پنجم، تهران: آگه.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

رویکرد پیکره‌بنیاد در زبان‌شناسی حقوقی:
تحلیل زبان‌شناختیِ موادی از قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی

فرامرز مژدکانلو

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

faramarz.mozhdekanloo@gmail.com

چکیده

این پژوهش به تحلیل زبان‌شناختیِ موادی از قانون مدنی ایران و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی با تکیه بر ابزارها و راهبردهای زبان‌شناسی پیکره‌ای و با استفاده از نرم‌افزار AntConc می‌پردازد. هدف اصلی این تحقیق، شناسایی سبک زبانی این دو نوع متن حقوقی و مقایسهٔ کیفیتِ استفاده از زبان در تدوین آن‌ها است. از این طریق بستری برای درک ویژگی‌ها و چالش‌های زبان‌شناختی متون مزبور و آسیب‌شناسی آن‌ها و درنهایت ارائهٔ چارچوبی معیار و مدون برای تدوین و ساماندهی زبان حقوق در ایران فراهم می‌آید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که قانون مدنی به دلیل ماهیت بنیادین خود، از زبان صریح‌تری استفاده می‌کند، درحالی‌که آیین‌نامه‌های اجرایی به دلیل نیاز به دقت بیشتر در تبیین جزئیات اجرایی، از ساختارهای زبانی پیچیده‌تر و تخصصی‌تر بهره می‌برند. در پژوهش حاضر استفاده از ابزارهای مختلف AntConc نظیر Word List، Concordance و Collocates امکان تحلیل سریع‌تر، دقیق‌تر و جامع‌تر متون را فراهم کرده است و به شناسایی الگوهای زبانی ویژه در هریک از متون حقوقی مزبور کمک کرده است. این پژوهش تأکید می‌کند که رویکرد پیکره‌بنیاد و امکانات زبان‌شناسی پیکره‌ای در بهبود فهم متون حقوقی و شناخت سبک و سیاق زبان به‌کاررفته در آن‌ها و در چشم‌اندازی غایی در ترسیم چارچوبی برای تدوین اصولی‌تر و درست‌تر قوانین و آیین‌نامه‌ها می‌توانند نقش مؤثری ایفا کنند. راهبردهای زبان‌شناسی پیکره‌ای ابزار و روشی کارآمد برای مطالعات نظام‌مند و سازمان‌یافته در زبان‌شناسی حقوقی است و این پژوهش گامی در راستای نمایاندن کارایی رویکردهای پیکره‌بنیاد در تحلیل متون تخصصی از جمله متون حقوقی خواهد بود.

واژگان کلیدی: زبان‌شناسی پیکره‌ای، زبان‌شناسی حقوقی، قانون مدنی، آیین‌نامه‌های اجرایی، سبک زبان.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۰ دی ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

این مقاله از شش بخش تشکیل شده است. پس از چکیده، در این بخش به‌عنوان مقدمهٔ مقاله، کلیاتی درخصوص موضوع و توضیحاتی دربارهٔ اهمیت پژوهش و هدف آن ارائه خواهد شد. سپس در بخش دوم، مسئلهٔ پژوهش و چالشی اصلی که مقاله پیرامون تحلیل آن و در راستای رفع آن گام برداشته است، در قالب بیان مسئله طرح خواهد شد. در بخش سوم نحوهٔ پیدایش و تکوینِ

حوزهٔ مطالعاتی و پژوهشیِ زبان‌شناسی حقوقی / قضایی / قانونی[۱] در خارج از کشور و تاریخچهٔ این دسته از مطالعات در خارج و نیز در ایران با عنوان پیشینهٔ پژوهش اجمالاً توضیح داده می‌شود. چهارمین بخش این مقاله به روش‌شناسی پژوهش و چگونگی ساخت پیکره[۲] و کیفیت به‌کارگیری نرم‌افزار AntConc اختصاص داده خواهد شد. در بخش پنجم مقاله با عنوان بحث و تجزیه و تحلیل داده‌ها در دو بخش مجزا به ترتیب به تحلیل پیکره‌بنیاد موادی از قانون مدنی و تحلیل پیکره‌بنیاد موادی از آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی خواهیم پرداخت و با استفاده از ابزارهای نرم‌افزار AntConc مواد مزبور را به‌عنوان داده‌های پژوهش حاضر تحلیل خواهیم کرد. درنهایت در ششمین و آخرین بخش مقاله برآیند و حاصل بحث را به‌طورخلاصه در قالب نتیجه‌گیری ارائه خواهیم داد.

در دنیای امروز، با گسترش سریع اطلاعات و رشد بی‌سابقهٔ داده‌ها، نیاز به روش‌های نوین و کارآمد برای تحلیل متون مختلف به‌ویژه متون حقوقی بیش از هر زمان دیگری احساس می‌شود. متون حقوقی به‌عنوان یکی از منابع اصلی دانش حقوق شناخته می‌شوند که درک و تفسیر دقیق آن‌ها نیازمند فهم عمیق حقوقی و البته زبانی است. متون حقوقی به دلیل نیاز به دقت و صراحت در بیان، غالباً از ساختارهای زبانی ویژه‌ای استفاده می‌کنند که این ساختارها می‌توانند با تکیه بر ابزارهای زبان‌شناسی پیکره‌ای[۳] شناسایی شوند. متون حقوقی اعم است از نص قوانین مختلف، نص آیین‌نامه‌های اجرایی، آرای قضایی و دادنامه‌های صادرشده از مراجع مختلف قضائی و اداری، آراء وحدت رویهٔ صادرشده از دیوان عالی کشور و دیوان عدالت اداری. زبان‌شناسی پیکره‌ای به‌عنوان رویکرد و ابزاری نوین در تحلیل‌های زبان‌شناختی، امکان مطالعهٔ نظام‌مند این متون را فراهم می‌کند و امکان تحلیل و آسیب‌شناسی زبان متون حقوقی را فراهم می‌آورد. زبان‌شناسی پیکره‌ای می‌تواند دروازه‌ای برای ورود به حیطهٔ زبان‌شناسی حقوقی باشد، چراکه امکاناتی برای تحلیل متن به‌نحوی نظام‌بنیاد و سازمان‌یافته و جامع در اختیار پژوهش قرار می‌دهد. این مقاله به بررسی سبک نگارش و سیاق زبان در قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی با استفاده از روش‌ها و راهبردهای زبان‌شناسی پیکره‌ای می‌پردازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱-۱. اهمیت پژوهش

نظر به اینکه آحاد مردم حق دارند از حقوق شهروندی و مدنی خود آگاه و بهره‌مند شوند، نیاز است متون حقوقی، اعم از متن قوانین و نیز آراء مراجع قضایی و اداری و آیین‌نامه‌های اجرایی، از زبانی منقح، پیراسته و قابل‌فهم برخوردار باشند.

در قواعد حقوقی هستند قاعده‌هایی که بر لزوم آگاهی افراد از بایدونبایدهای قانونی، قبل از مسئول دانستن ایشان، تأکید می‌کنند. از مهم‌ترین این قواعد «قاعده قبح عِقاب بلابیان» است (ر.ک: محقق داماد، ۱۳۸۳ [۱۳۹۰]: ۱۱-۴۰). این قاعده بر قبیح و ناشایست بودن یا به‌عبارت بهتر بر غیراصولی و غیرمنطقی بودنِ عِقاب افراد یا مسئولیت مدنی یا کیفری ایشان، بدون اینکه بیانی برای انجام یا عدم انجام امری وجود داشته باشد، دلالت دارد؛ یعنی تا زمانی که بایدونبایدی درخصوص موضوعی بیان نشود، از قاعده مزبور، عدم مسئولیت اشخاص استنباط می‌گردد. «مفاد قاعده اجمالاً آن است که مادام که عملی توسط شرع [قانون] نهی نشده و آن نهی به مکلف ابلاغ نشده، چنانچه شخصی مرتکب گردد، مجازات او عقلاً قبیح و زشت است و مادام که عملی توسط شرع

۱. Forensic Linguistics

۲. Corpus

۳. Corpus Linguistics

[قانون] واجب نشده و امر شارع به مکلف ابلاغ نشده، چنانچه شخصی ترک کند، مجازات او بر ترک فعل مزبور عقلاً قبیح و زشت است» (محقق داماد، ۱۳۸۳ [۱۳۹۰]: ۱۵). شایان ذکر است که قاعدهٔ یادشده مبنای قواعدی در اصول استنباط و بنیانی برای تقنین در مواد قانونی متعددی در نظام تقنینی کشور است.

پرسش این است: آیا بیان یک «الزام یا باید و نباید قانونی» به‌نحوی مبهم و غیرقابل‌فهم برای آحاد افراد، به‌مثابهٔ عدم بیان آن نیست؟

به‌عبارتی می‌توان گفت اگر دستوری بیان نشود یا اینکه به‌نحوی مبهم و غیرقابل‌فهم بیان شود، هردو مصداق یکسانی هستند برای قاعده «قاعده قبح عِقاب بلابیان»؛ بنابراین لزوم احترام به حقوق شهروندی و آگاهی افراد از قوانین و حقوق و تکالیف خود، رابطهٔ مستقیم و معنی‌داری با نوع نگارش و انشای قوانین و آیین‌نامه‌ها و آراء محاکم دارد. رابطه‌ای منطقی که باید به ملاحظات زبانی، ادبی و زبان‌شناختی موجِد آن بیش‌ازپیش اندیشید!

در سال‌های اخیر، زبان‌شناسی پیکره‌ای به‌عنوان یکی از رویکردهای پیشرو در مطالعات زبان‌شناختی و در تحلیل متون علمی و تخصصی مورد توجه قرار گرفته است. این روش به پژوهشگران امکان می‌دهد تا با استفاده از ابزارهای رایانه‌ای و تحلیل‌های نظام‌مند و آماری، الگوهای زبانی و ساختاری موجود در متون را شناسایی کنند. شناسایی دقیق و داده‌بنیادِ زبان به‌کاررفته در قوانین، آیین‌نامه‌های اجرایی و متون حقوقی، مقدمهٔ تحلیلِ زبان‌شناختی این متون و سپس رفع مشکلات آن در قالب طرح چارچوبی ساختواژی و صرفی، نحوی، معنی‌شناختی، کاربردشناختی و درمجموع تهیهٔ چارچوبی زبان‌شناختی برای تدوین قوانین، آیین‌نامه‌های اجرایی، دادنامه‌های مراجع قضایی و اداری و سایر متون حقوقی است.

اساساً متون حقوقی به دلیل ماهیت ویژهٔ خود که شامل استفادهٔ گسترده از اصطلاحات فنی، ساختارهای پیچیدهٔ نحوی و تکرارها و ابهام‌های زبانی است، نیازمند تحلیل‌های دقیق و جامع هستند و مقدمهٔ این تحلیل‌ها بررسی این متون از منظر زبان‌شناسی پیکره‌ای است. این پژوهش با هدف شناسایی و تحلیل الگوهای تکرارشونده در قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی انجام شده است تا سیمایی کلی از ساختارهای زبانی رایج در متون حقوقی یادشده به دست دهد و زمینه را برای طراحی چارچوب اشاره‌شده فراهم آورد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۲-۱. هدف پژوهش

این پژوهش به‌دنبال آن است که با بهره‌گیری از ابزارهای زبان‌شناسی پیکره‌ای، ویژگی‌های کلیِ زبانی و سبک‌شناختی قانون مدنی ایران و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی را شناسایی و مقایسه کند. برای این منظور، از نرم‌افزار AntConc استفاده شده است که یکی از ابزارهای متداول در تحلیل‌های پیکره‌ای است و قابلیت‌های متنوعی مانند تحلیل هم‌رخدادی واژه‌ها، تحلیل بسامد واژه‌ها و بررسی الگوهای زبانی را داراست.

جست‌وجو و تدوین چارچوبی معیار و مدون برای تدوین و ساماندهی زبان حقوق، اعم از متن قوانین و آیین‌نامه‌ها و نیز آراء قضایی و اداری در نظام حقوقی ایران می‌تواند به‌عنوان هدف غایی این پژوهش و مجموعهٔ پژوهش‌هایی در این راستا مطرح شود. درواقع به‌طور عملی و کاربردی چارچوب و اصولی که دستاورد و مقصد نهایی حرکت در این مسیر خواهد، می‌تواند در اختیار قوه قضائیه قرار گیرد تا در دوره‌های تربیت قضات جوان و دوران کارآموزی ایشان مد نظر قرار گیرد. همچنین چارچوب و اصول مزبور می‌تواند در هنگام وضع قوانین در مجلس شورای اسلامی نیز مورد توجه قانون‌گذاران، مقنن و تدوین‌کنندگان قوانین واقع شود.

اما هدف اصلی و مستقیم این پژوهش، بررسی سبک نگارش و سیاقِ تدوین در دو دستهٔ مهم از متون حقوقی، یعنی قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی و نحوهٔ استفاده از ساختارهای زبانی در این متون است.

۲. بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر زبان حقوق در ایران است. متن قوانین و آراء وحدت رویه و نظریات مشورتی و متن آراء و دادنامه‌های دادگاه‌ها و سایر مراجع قضایی و اداری، اعم از احکام و قرارها، برای هر کسی که اندکی نسبت به کیفیت به‌کارگیری زبان حساس است، متنی رسا، پیراسته و بدون‌ابهام نیست. مشکلات زبان حقوق در ایران را به چند مورد ذیل می‌توان تقسیم کرد:

الف) متون قوانین: متن بسیاری از مواد قانونی پیچیده و مبهم است و تا حد زیادی تفسیرپذیر. این ابهام‌ها از یک سو مربوط به انتخاب واژه‌های تخصصی حقوقی است که خود بحث مفصلی است و حتی ریشه‌های مذهبی، ایدئولوژیک و سیاسی دارد. چراکه سرچشمه یا منبع بسیاری از واژه‌های حقوقی 'فقه' است و زبان فقه 'عربی' است. موضوع این است که تا چه حد و مرزی و در چه چارچوبی و به چه می‌زانی و بر مبنای چه معیاری استفاده از واژه‌های عربی حقوقی مجاز است؟ به‌عبارتی باید پرسید آیا برای هیچ یک از اصطلاحات عربی حقوقی، هیچ معادل فارسی وجود ندارد؟ معادلی فارسی که برای عموم مردم قابل‌فهم باشد. به هر حال اینکه هر دانشی اصطلاحات تخصصی خود را دارد، مسئله‌ای است قابل‌اعتنا و موردپذیرش؛ اما حدود و ثغور و چاچوب این موضوع چیست؟

فارغ از بحث واژه‌ها و اصطلاحات حقوقی، در نحوه نگارش متون حقوقی و چینش واژه‌ها در کنار یکدیگر و تشکیل گروه، بند و جمله و ساماندهی آن‌ها، بی‌دقتی‌های پُرشماری ملاحظه می‌شود. درواقع نوعی تساهل یا رواداری در انشای متن قوانین و سایر متون حقوقی به چشم می‌خورد که خود مشکلات دیگری ایجاد می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت متون قوانین و سایر متون حقوقی هم در حوزه انتخاب واژه‌ها (مبحث واژگان و صرف) و نیز در حوزه سامان‌دهی و انشای آن‌ها و ایجاد گروه و بند و جمله (مبحث نحو) دچار بی‌نظمی و ابهامی‌ست که آسیب‌زاست.

در این میان اگر کتب شرح قوانین که نوشتهٔ دانشمندان حقوق و حقوق‌دانان تراز اول است، وجود نداشتند، اساساً حتی پژوهشگران دانش حقوق برخی از متن قوانین را به‌درستی درک نمی‌کردند. بااین‌همه شاید بتوان گفت در زبان حقوق در ایران 'قوانین' نسبت به سایر متون حقوقی همچون آراء دادگاه‌ها، شرایط بهتری دارند.

در اینجا نمونه‌هایی از مواد قانونی مبهم و نارسا و تفسیربردار ذکر می‌شود، با این توضیح که این مواد قانونی صرفاً مثال‌هایی از انبوه ماده‌های مبهم و نارسا و تفسیربردار قوانین است و مُشتی است نمونهٔ خروار[1]:

مادهٔ ۷۳۳ قانون مدنی: «اگر در بیع بایع حواله داده باشد که مشتری ثمن را به شخصی بدهد یا مشتری حواله داده باشد که بایع ثمن را از کسی بگیرد و بعد بطلان بیع معلوم گردد، حواله باطل می‌شود و اگر محتال ثمن را اخذ کرده باشد باید مسترد دارد؛ ولی اگر بیع به واسطه فسخ یا اقاله منفسخ شود، حواله باطل نبوده، لیکن محال‌علیه بری و بایع یا مشتری می‌تواند به یکدیگر رجوع کند».

۱. گفتنی است علائم سجاوندی و نیم‌فاصله‌ها توسط نگارنده در متن قوانین درج شده است و در میان کتاب‌های قانون، نمونه‌های منقحی که حاوی علائم سجاوندی باشند و به‌طور دقیق نیم‌فاصله را رعایت کرده باشند، انگشت‌شمارند.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

مادۀ ۴۲۷ قانون مدنی: «اگر دربارۀ ظهور عیب مشتری اختیار ارش کند، تفاوتی که باید به او داده شود به طریق ذیل معین می‌گردد: قیمت حقیقی مبیع درحال بی‌عیبی و قیمت حقیقی آن درحال معیوبی به توسط اهل خبره معین شود. اگر قیمت آن درحال بی‌عیبی مساوی با قیمتی باشد که در زمان بیع بین طرفین مقرر شده است، تفاوت بین این قیمت و قیمت مبیع درحال معیوبی مقدار ارش خواهد بود و اگر قیمت مبیع درحال بی‌عیبی کمتر یا زیادتر از ثمن معامله باشد، نسبت بین قیمت مبیع درحال معیوبی و قیمت آن درحال بی‌عیبی معین شده و بایع باید از ثمن مقرر به همان نسبت نگاه داشته و بقیه را به‌عنوان ارش به مشتری رد کند».

مادۀ ۹۳۵ قانون مدنی: «اگر برای میت یک یا چند نفر اعمام یا یک یا چند نفر اخوال باشد، ثلث ترکه به اخوال، دوثلث آن به اعمام تعلق می‌گیرد. تقسیم ثلث بین اخوال بالسویه به عمل می‌آید، لیکن اگر بین اخوال یک نفر امی باشد، سدس حصه اخوال به او می‌رسد و اگر چند نفر امی باشند، ثلث آن‌حصه به آن‌ها داده می‌شود و در صورت اخیر تقسیم بین آن‌ها بالسویه به عمل می‌آید. در تقسیم دوثلث بین اعمام حصۀ ذکور دوبرابرِ اناث خواهد بود، لیکن اگر بین اعمام یک نفر امی باشد، سدس حصۀ اعمام به او می‌رسد و اگر چند نفر امی باشند، ثلث آن حصه به آن‌ها می‌رسد و در صورت اخیر آن ثلث را بالسویه تقسیم می‌کنند. در تقسیم پنج‌سدس و یا دو ثلث که از حصه اعمام باقی می‌ماند، بین اعمام ابوینی یا ابی حصه و ذکور دو برابر اناث خواهد بود».

مادۀ ۵۴۷ قانون مجازات اسلامی: «هرگاه جراحت عمیقی مانند منقّله و یا جائفه یکباره واقع شود، تنها دیۀ همان جراحت عمیق پرداخت می‌شود و اگر به‌تدریج واقع شود، یعنی ابتداء جراحت خفیف‌تر مانند موضحه و سپس جراحت شدیدتر مانند منقّله ایجاد شود، چنانچه به سبب سرایت جراحت اول باشد، تنها دیۀ جراحت شدیدتر پرداخت می‌شود و درصورتی‌که به سبب ضربۀ دیگری باشد، خواه دو ضربه از یک نفر خواه از چند نفر باشد، هریک از دو جراحت، دیۀ جداگانه دارد».

ب) سایر متون حقوقی، قضایی و اداری: متون انشاشده و تولیدشده توسط مراجع قضایی، اعم از شوراهای حل اختلاف، دادگاه‌های صلح، دادگاه‌های عمومی حقوقی، دادگاه‌های کیفری دو و یک و دادگاه‌های خانواده و انقلاب و تجدیدنظر و سایر مراجع قضایی و اداری و حتی دیوان عدالت اداری و دیوان عالی کشور نیز بعضاً دچار همان مشکلات و ابهامات متون قوانین است که در بند قبلی گفته شد، اما با بسامدی بیشتر و گسترهای وسیع‌تر. ابهام و نارسایی و نیز عدم‌پیوستگی و عدم‌انسجام این دسته از متون حقوقی به حدی است که بسیار پیش می‌آید یکی از اصحاب دعوی، ابلاغیه، اظهارنامه یا حتی دادنامۀ دادگاه که مربوط به اوست را درنمی‌یابد؛ یعنی برای درک و فهم یک متن ساده، ناگزیر است حتماً به وکیل یا مشاور حقوقی یا حداقل شخصی که دانشجوی کارشناسی ارشد حقوق است، مراجعه کند. به‌عبارتی در انشای همین متون، به‌نحوی حقوق شهروندی و اساسی شخص، مبنی بر حق آگاهی از جریان پرونده‌اش، آگاهی از تکالیف و حقوقش و اطلاع از ضمانت اجرای آن‌ها، تضییع می‌گردد.

بیان مسئلۀ این پژوهش را می‌توان از همین بررسی ساده شروع کرد. آنچه از این مشاهده به دست می‌آید، این است که زبان حقوق در ایران در موارد متعدد و به نحوی معنی‌دار و تعیین‌کننده، مبهم و غیرقابل‌فهم برای عموم و آحاد شهروندان و نیز مخدوش و بی‌سامان است. این بی‌سامانی و بی‌نظمی دلایل دیگری علاوه بر آنچه در بالا تصریح شد دارد. علاوه بر موارد فوق، در نوشتن آراء قضایی نوعی بی‌دقتی و اهمال نیز دیده می‌شود. در مادۀ ۲۹۹ قانون آیین دادرسی مدنی آمده است: «چنانچه رأی دادگاه راجع به ماهیت دعوا و قاطع آن به‌طور جزیی یا کلی باشد، حکم و در غیر این صورت قرار نامیده می‌شود». در رویۀ قضایی هنگامی‌که رأی دادگاه که اعم از حکم یا قرار است، پاکنویس می‌شود و به‌اصطلاح منقح و منظم شده و سامان‌دهی می‌گردد، عنوان 'دادنامه' به خود می‌گیرد؛ اما مسئله این است که حتی دادنامه‌های صادره از مراجع قضایی نیز بسیار با بی‌نظمی و بی‌دقتی تنظیم می‌شوند. علائم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uploadfarsi.ir

سجاوندی رعایت نمی‌شوند. جملاتی بسیار بلند در حد چهار خط یا بیشتر، در دادنامه‌ها به‌کار می‌روند که درک آن حتی برای متخصص این حوزه نیز با چند بار خواندن میسر می‌شود. مشکلات و ابهام‌های صرفی و نحوی نیز مزید بر علت می‌گردند.

می‌توان گفت فارغ از اصطلاحات تخصصی و غامض حقوقی که اغلب عربی هستند، اساساً نوعی بی‌تفاوتی و رواداری در نگارش و تنظیم متون تولیدشده از مراجع قضایی و اداری دیده می‌شود.

مورد دیگری که در انشاء آراء مراجع قضایی قابل توجه است، عدم یکدستی آن‌ها از نظر نوع ادبیات و سبکی است که در انشای دادنامه یا رأی به‌کار می‌رود. برخی از دادنامه‌ها با زبان و سبکی کاملاً ادبی انشا می‌شوند که به‌هیچ‌وجه مناسب رأی یک مرجع قضایی یا اداری نیست. برخی هم با نهایت اهمال و بی‌دقتی و با سبکی نزدیک به زبان محاوره یا شکسته انشاء می‌شوند. به بخشی از دادنامه‌ای توجه کنید که لحن و سبک آن تناسبی با انشاء آراء قضایی ندارد: «منت خدای را عزوجل که طاعتش موجب قربت است و شکر اندرش مزید نعمت. پیش‌آغاز: طلب شکایت آقای ... با وکالت خانم ... از سوی ریاست محترم دادگاه عمومی حقوقی بخش ... برای آقای ... به اتهام، به این دادگاه واصل گردید. به خواسته پی برد. به راستی محکمه مجالی به وقت ۱۴۰۲/۲/۱۲ به مقصود شنیدن حمایت و پشتیبانی دو سو از حقوق خود بر پا داشت. به‌دنبال دادرسی و پی‌جویی، پیشینه و با لحاظ یافته‌های مندرج در آن ضمن اظهار ختم رسیدگی با مددطلبی از گوهر اقدس ربانی و با تکیه بر عزت و آوای درون، به بازگویی پی‌نوشت مبادرت به انشای اندیشه می‌نماید. رأی دادگاه: در باب اتهام آقای ... در برابر آقای ... با وکالت خانم ... به بازگویی اشارت فوق دادگاه از فراگیری برگه‌ها و درونمایهٔ پیشینه و رویکرد به سخن وکیل شاکی در نشست محکمه که بیان داشت از متهم از بابت توهین و تهدید نسبت به موکلم شاکی هستم ...».

سبک ادبی نامتناسب با آراء قضایی، اشتباهات نحوی و بی‌دقتی در دادنامهٔ فوق به‌روشنی مشاهده می‌شود. گویی هیچ چارچوب و معیاری برای انشاء دادنامه‌ها و سایر مکتوبات حقوقی و اداری تعریف نشده است. عدم‌تعریف چنین معیارها و چارچوب‌هایی باعث می‌شود که اعمال سلیقه در تدوین آن‌ها به‌وفور رخ دهد. درحالی‌که این متون بخشی از نظام اداری، حاکمیتی و دولتی هستند و اعمال سلیقه و استفادهٔ آزادانه از هر سبک و سیاقی در نگارش و تدوین آن‌ها جایی ندارد و منجر به تضییع حق آگاهی شهروندان از حقوق و تکالیف خود خواهد شد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ آذرماه ۱۴۰۲ - ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

۳. پیشینه

قبل از پرداختن به تاریخچهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی حقوقی / قضای / قانونی در ایران، لازم است اشاره‌ای کوتاه به نحوهٔ پیدایش و تکوین این حوزهٔ مطالعاتی در خارج از کشور و تعدادی از آثار معتبر این رشتهٔ نوین داشته باشیم.

به نظر می‌رسد اولین بارقه‌های پیدایش دانش زبان‌شناسی حقوقی در تحقیقات زبان‌شناسی به‌نام سوارتویک[۱] مشاهده شده باشد. این حیطهٔ پژوهشی از سال ۱۹۶۸ میلادی و درنتیجه بررسی، فراست و ژرفکاویِ سوارتویک در اقرارهای شخصی به‌نام تیموتی ایوانس[۲] که به جرم قتل همسر و فرزندش اعدام شده بود، از گستره‌ای در حد فاصل دو رشتهٔ حقوق و زبان‌شناسی نمودار گشت.

۱. Jan Svartvik

۲. Timothy Evans

سوارتویک نتایج پژوهش خود را در کتاب اقرارهای ایوانز: پروندهای برای زبان‌شناسی حقوقی[۱] منتشر کرد؛ بنابراین زبان‌شناسی حقوقی یا قضایی نمونهٔ بارزی برای حوزه‌های مطالعاتیِ بینارشته‌ای در علوم انسانی است.

تیموتی ایوانس پس از به قتل رسیدن همسر و فرزندش در ۱۹۴۹، در سال ۱۹۵۰ به طناب دار آویخته شد. حدود ۳ سال بعد بی‌گناهی ایوانس با انتساب قتل‌ها به قاتلی زنجیره‌ای به‌نام جان کریستی[۲] محرز شد. حدود ۱۸ سال پس از اعدام ناعادلانهٔ ایوانس، سوارتویکِ زبان‌شناس که به مطالعهٔ زبان‌شناختی و تحلیل ساختارهای زبانی اقرارهای ایوانس می‌پرداخت، به‌درستی اثبات کرد که سبک زبانی برخی از اقرارهای وی با برخی دیگر متفاوت است. برخی اقرارها که دادگاه از آن‌ها به‌عنوان ادلهٔ اثبات جرم و احراز مجرمیت ایوانس مدد گرفته بود، در عالم واقع اساساً منتسب به ایوانس نبودند.

مطالعات سوارتویک و انتشارِ نتایج پژوهش وی، باعث توجه پژوهشگران حقوق و زبان‌شناسی به این حوزهٔ مطالعاتی نوین شد و پژوهش‌ها و آثار پرشماری در این حوزه منتشر شد. از آثار مهم دیگری در این حوزه، پژوهش هیل[۳]، ایدز[٤] و کوک[٥] (۱۹۹۹)، پژوهش کوتریل[٦] (۲۰۰٤) و نیز اثر آلوارز[۷] (۲۰۰۹) است که هر سه اثر با عنوان زبان‌شناسی حقوقی منتشر شده‌اند.

پس از آشنا شدن جامعهٔ زبان‌شناسان و حقوقدانان با این رشته، مقالات متعددی در زبان‌شناسی حقوقی / قضایی نوشته شد. تعدادی از مهم‌ترین این مقالات در مجموعه‌ای با ویراستاری نیفکا[۸]، بِلَک‌وِل[۹] و کولتهارد[۱۰] (۱۹۹٦) منتشر شد.

اولسون[۱۱] به‌عنوان یکی از مهم‌ترین پژوهشگران در حیطهٔ زبان‌شناسی حقوقی اثر تحسین‌برانگیزی با نام جرم‌واژه: کشف جرم از طریق زبان‌شناسی حقوقی[۱۲] (۲۰۱۳) نوشت. نویسنده در این اثر نوین و اثرگذار به بهره‌گیری از ابزارهای زبان‌شناسی در کشف جرم پرداخته است. وی با مطالعهٔ پرونده‌هایی قضایی در برخی کشورها از جمله ایالات متحدهٔ آمریکا، انگلستان و استرالیا کاربرد زبان‌شناسی را در کشف جرم و تحلیل عمل مجرمانه محک زده است. در این کتاب بیش از بیست پروندهٔ مختلف در حیطهٔ جرایمی از قبیل قتل، قاچاق مواد مخدر، سرقت محتوایی، تهدید، خیانت و سایر جرایم مورد توجه نویسنده قرار گرفته است. گفتنی است اثر مزبور توسط سیروس عزیزی و نگار مؤمنی در ایران ترجمه شده و در سال ۱۳۹۰ منتشر شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱. *The Evans Statements: A Case For Forensic Linguistics*

۲. John Christie

۳. Sandra Hale

٤. Diana Eades

٥. Michael Cooke

٦. Janet Cotterill

۷. Eva Carrera Álvarez

۸. Hannes Kniffka

۹. Susan Blackwell

۱۰. Malcolm Coulthard

۱۱. John Olsson

۱۲. *Wordcrime: Solving Crime Through Forensic Linguistics*

اولسون علاوه بر اثر شاخص مزبور، یک سال بعد یعنی در سال ۲۰۱٤ با همراهی لیچن‌بروزر[۱] اثر دیگری را با عنوان زبان‌شناسی حقوقی منتشر کرد. در اثر اخیر نویسندگان به جزئیات دانش زبان‌شناسی حقوقی / قانونی و کاربرد آن در حل مسائل قضایی و کیفری پرداخته‌اند. مسائلی اعم از آواشناسی حقوقی / قضایی[۲] و شناسایی و تحلیل انواع متن‌های قانونی/ قضایی[۳] از مباحث نوین و حائز اهمیتی است که در کانون توجه نویسندگان قرار گرفته است.

از آثار مهم و اخیری که در حدود یک دهه قبل منتشر شده و با استقبال ویژه‌ای مواجه شده است، اثر کولتهارد، جانسون[٤] و رایت[٥] (۲۰۱۷) با عنوان مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی حقوقی: زبان در ادله و مدارک[٦] است. نویسندگان در اثر مزبور علاوه بر معرفی زبان‌شناسی حقوقی و اهتمام به‌جایگاه زبان در ساحت دانش حقوق و مشاغل قضایی، به مباحث تازه‌ای چون تماس‌های اضطراری با مراکز پلیس، بازجویی متهم توسط پلیس و بازپرس و جایگاه تحلیل‌های زبانی در این موارد پرداخته‌اند. نویسندگان بخش دیگری از محتوای کتاب فوق را به بررسی زبان‌شناختی سرقت ادبی[۷] و نیز بحث ویژه‌ای را به انتساب[۸] اثر به نویسنده، اختصاص داده‌اند.

در ایران اولین بار این حوزهٔ مطالعاتی توسط آقاگل‌زاده (۱۳۸٦) معرفی شد. ایشان بعدها نتیجهٔ تحقیقات خود را در زبان‌شناسی حقوقی در کتاب زبان‌شناسی حقوقی (نظری و کاربردی) (۱۳۹۱) منتشر کردند. به‌علاوه اثر دیگری با عنوان الگوی خلاق: آموزه‌های زبان‌شناسی در تحلیل آراء قضایی توسط آقاگل‌زاده و فرازنده‌پور (۱۳۹۰ و ۱۳۹۵) عرضه شد. در اثر اخیر نویسندگان بر زبان آراء و دادنامه‌های مراجع قضایی و تحلیل و آسیب‌شناسی زبانِ این متون متمرکز شده‌اند و برای رفع آسیب‌ها و چالش‌های زبان‌شناختی متون مذکور، مؤلفه‌هایی را به شکل چارچوبی با نام 'الگوی خلاق' ارائه کرده‌اند.

همچنین در ایران کتاب زبان‌شناسی حقوقی: درآمدی بر زبان، جرم و قانون توسط عزیزی و مؤمنی (۱۳۹۱) به چاپ رسید. همان طور که پیش‌تر اشاره شد این دو نویسنده، اثر مهم اولسون (۲۰۱۳) را پیش‌تر در سال ۱۳۹۰ در ایران ترجمه و منتشر کرده بودند. به‌علاوه ایشان اثر دیگری را با عنوان جرایم زبانی از دیدگاه زبان‌شناسی حقوقی (۱۳۹۵) عرضه کردند. در بخشی از اثر اخیر نویسندگان برخی از جرایمی را که عنصر زبان در تحقق آن‌ها اهمیت دارد، اعم از کلاهبرداری، توهین، تهدید و غیره، مورد تحلیل قرار داده‌اند و بر جنبه‌های زبان‌شناختی جرایم مزبور متمرکز شده‌اند.

از آخرین آثاری که در حوزهٔ زبان‌شناسی حقوقی به زبان فارسی نوشته شده است، اثر رضویان و جلیلی (۱٤۰۰) با عنوان زبان‌شناسی حقوقی و تشخیص دروغ است. نویسندگان پس از فصل‌های اول و دوم که شامل مباحث نظری است، در فصل سوم تعدادی پروندهٔ کیفری مربوط به جرایم کلاهبرداری و سرقت را مورد ژرفکاوی قرار داده‌اند و سپس داده‌های زبانی این پرونده‌ها را

۱. June Luchjenbroers
۲. Forensic Phonetics
۳. Forensic Texts
٤. Alison Johnson
٥. David Wright
٦. *An Introduction To Forensic Linguistics:Language In Evidence*
۷. Plagiarism
۸. Attribution

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

مبتنی بر راهبردهای کاربردشناختی، معنی‌شناختی، نحوی و درمجموع از منظر زبان‌شناسی قضایی تحلیل و نتایج این تحلیل را به تفکیک ارائه کرده‌اند.

پس از معرفی زبان‌شناسی حقوقی به جامعهٔ علمی ایران، علاوه بر کتب فوق، از بیش از یک دهه قبل، تعدادی مقاله نیز توسط زبان‌شناسان و حقوقدانان نوشته شده است که عمدهٔ این مقالات در همایش‌هایی تحت عنوان 'همایش ملی زبان‌شناسی حقوقی: تحلیل گفتمان حقوقی' ارائه شده است. مجموعهٔ مقالات این همایش‌ها به کوشش آقاگل‌زاده (۱۳۹۲، ۱۳۹٤ و ۱۳۹٦) منتشر شده‌اند.

٤. روش‌شناسی

در پژوهش حاضر دو دسته از متون حقوقی شامل 'قانون مدنی' و 'آیین‌نامه‌های اجرایی' مورد بررسی قرار گرفته‌اند. داده‌های این پژوهش که شامل مجموعه‌ای از ماده‌های قانون مدنی ایران و آیین‌نامه‌های اجرایی است، از سایت‌های رسمی حقوقی مانند وب‌سایت مجلس شورای اسلامی و سایت‌های مرتبط با قوانین و مقررات کشوری و آیین‌نامه‌های اجرایی جمع‌آوری شدند. این داده‌ها سپس پاکسازی شده و به فرمت قابل تحلیل در نرم‌افزار AntConc تبدیل شدند.

نرم‌افزار AntConc به‌عنوان یکی از ابزارهای متداول در زبان‌شناسی پیکره‌ای در پژوهش حاضر استفاده شده است. این نرم‌افزار به پژوهشگران امکان می‌دهد تا داده‌های متنی را به‌صورت نظام‌مند و آماری تحلیل کرده و الگوهای زبانی پنهان در متون را شناسایی کنند.

اما برای نیل به هدف غایی پژوهش حاضر و تدوین چارچوب یادشده، روش تحقیق نیز متنوع‌تر و گسترده‌تر خواهد بود. پژوهشگر از ترکیبی از روش زمینه‌یابی یا پیمایشی[۱] و نیز روش تحلیل محتوی[۲] و مطالعهٔ موردی[۳] بهره خواهد برد. برای دستیابی به متن آراء قضایی و نحوه انشای آن‌ها طبیعتاً باید در تحقیقی می‌دانی به مراجع قضایی رجوع کرد و نیز بخشی از آن آراء را در ادارات بایگانی قوهٔ قضاییه و نیز در کتبی که آراء و دادنامه‌ها را جمع‌آوری کرده‌اند، یافت. متن قوانین در کتب قوانین و نحوه انشای آن‌ها نیز در کتب مشروح مذاکرات مجلس شورای اسلامی قابل دسترسی است.

www.anjomanfarsi.ir

٤-۱. ساخت پیکرهٔ حقوقی

پس از جمع‌آوریِ داده‌ها به نحوی که در بخش قبل توضیح داده شد، این متون دسته‌بندی شدند. قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی به‌صورت جداگانه در پیکره قرار گرفتند تا امکان مقایسهٔ میان این دو دسته متون فراهم شود. همچنین، برخی از اسناد حقوقی که دارای محتوای مرتبط بودند اما کمتر استفاده شده‌اند، برای به دست آوردن نتایج دقیق‌تر به این پیکره اضافه شده‌اند. این پیکرهٔ حقوقی درنهایت شامل بیش از ۱۳۰۰ ماده از قانون مدنی و ۱۵۰۰ ماده از آیین‌نامه‌های اجرایی بود. هدف از این پیکره‌سازی،

۱. Survey Reasearch

۲. Content Analysis

۳. Case Study

فراهم‌کردن داده‌های کافی برای تحلیل‌های کمی و کیفیِ دقیق و یافتن الگوهای زبانی و ساختاری مشترک و متفاوت در دو دسته متون یادشده بود.

۲-٤. نحوهٔ استفاده از نرم‌افزار AntConc

نرم‌افزار AntConc به‌عنوان ابزار اصلی تحلیل داده‌ها در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. AntConc یکی از نرم‌افزارهای رایج در حوزهٔ زبان‌شناسی پیکره‌ای است که امکانات متعددی را برای تحلیل کمی و کیفی متون فراهم می‌کند. در این پژوهش، از ابزارهای مختلف این نرم‌افزار به شرح زیر استفاده شد:

۱-۲-٤. ابزار Concordance

ابزار Concordance امکان بررسی دقیق محل وقوع یک واژه و بافت ظهور آن در متن را فراهم می‌کند. این ابزار به پژوهشگر اجازه می‌دهد که واژه‌های مورد نظر خود را در کل پیکره بیابد و بافت زبانی آن‌ها را بررسی کند. برای مثال، در مادهٔ ۲۱۱ قانون مدنی آمده است: «برای اینکه متعاملین اهل محسوب شوند باید بالغ و عاقل و رشید باشند». 'اهل یا اهلیت' و 'متعاملین' و در مجموع 'اهلیت متعاملین' و ارتباط آن با واژه‌های 'عاقل'، 'بالغ' و 'رشید' از طریق ابزار Concordance به راحتی قابل تشخیص است. واضح است که 'عقل'، 'بلوغ' و 'رشد' به‌عنوان مفاهیم اساسی در احراز 'اهلیت متعاملین' در قانون بیان شده است. همین بافت‌نمایی از طریق ابزار Concordance رابطهٔ بین 'اهلیت' به‌عنوان مفهومی عام و 'عقل' و 'بلوغ' و 'رشد' به‌عنوان اجزای سازندهٔ اهلیت را مشخص می‌کند.

با استفاده از ابزار Concordance، بافت ظهور و استفاده از چنین واژه‌های کلیدی در قانون مدنی در مقاطع مختلف قابل استخراج است. به همین ترتیب، می‌توان واژه‌هایی مهم یا کلیدیِ دیگری مانند 'حق'، 'عقد'، 'تعهد' و 'قرارداد' را در قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی مورد توجه قرار داد و بافت ظهور آن‌ها را بازسازی کرده و از این طریق مرتبط‌ترین واژه‌ها با آن‌ها را شناسایی کرد. واژه‌های مرتبطی که در توضیح و درک واژه‌های کلیدی قوانین و آیین‌نامه‌ها بسیار مؤثر هستند و به عبارتی توضیح‌دهندهٔ معنای بافت‌بنیاد آن واژه‌های کلیدی خواهند بود.

www.anjomanfarsi.ir

۲-۲-٤. ابزار Concordance Plot

ابزار Concordance Plot امکان مشاهدهٔ توزیع و پراکندگیِ واژه یا واژه‌هایی خاص در سراسر پیکره را فراهم می‌کند. از این ابزار می‌توان برای مطالعهٔ پراکندگی و توزیع واژه‌های کلیدی در متون حقوقی استفاده کرد. به‌عنوان مثال، توزیع واژه‌هایی مثل 'تعهد'، 'جبران' و 'ضمان' در قانون مدنی بررسی شد تا مشخص شود که این واژه‌ها بیشتر در چه ماده‌ها و چه فصل‌ها و چه بخش‌هایی از قانون به‌کار رفته است و از این طریق آشکار شود که آیا رابطه‌ای منطقی میان فصل‌های قانون مدنی از نظر موضوعی با واژه‌های فوق وجود دارد؟ مثلاً آیا در فصل‌های 'مسئولیت خارج از قرارداد' یا 'مسئولیت مدنی' که بحث جبران خسارات به میان می‌آید، آیا واژهٔ 'جبران' طبق پیش‌فرض ما بیشتر از سایر فصل‌ها به‌کار رفته است یا نه؟ یا مثلاً واژهٔ 'قرارداد' در چه بخش‌هایی از قانون مدنی به‌طور متناوب ظاهر می‌شود. این پرسش‌ها با استفاده از ابزار Concordance Plot پاسخ داده شد.

۳-۲-٤. ابزار Clusters/N-Grams

ابزارهای Clusters و N-Grams توالی‌ها، باهم‌آیی‌ها و هم‌نشینی‌های هم‌جوار و به‌عبارتی خوشه‌ها را شناسایی و بررسی می‌کنند. از طریق ابزار Clusters گروه‌های دو یا چندواژه‌ای مبتنی بر یک واژهٔ خاص مورد نظر ما شناسایی می‌شوند. به‌عبارتی این ابزار به پژوهشگر این امکان را می‌دهد که در یک متن عبارات دو یا چند واژه‌ای حول محور یک واژهٔ مشخص را پیدا کند. برای مثال، خوشه‌های دو واژه‌ای که حولِ واژهٔ 'طبق' در قانون مدنی ایجاد شده‌اند، ـ صرف‌نظر از خوشه‌هایی پُرتکرار نقشی که در یک متن حقوقی معنی‌دار نیستند ـ شامل 'طبق مقررات'، 'طبق مواد'، 'طبق عرف'، 'طبق قانون'، 'طبق قرارداد'، 'طبق شرایط' و ... بودند.

از ابزار N-Grams همچنین برای شناسایی کلیهٔ خوشه‌های دو یا چندواژه‌ای در یک متن، بدون توجه به یک واژهٔ خاص در آن خوشه، استفاده می‌شود. به‌عنوان مثال در قانون مدنی پس از عبور از خوشه‌های سه‌واژه‌ای نقشی همچون 'درصورتی‌که'، 'در این صورت' و 'مشروط بر اینکه' که افادهٔ معنای شرط می‌کنند و فارغ از سایر خوشه‌هایی که از واژه‌های حقوقی عاری‌اند، اولین خوشه‌های معنی‌دار حاوی الفاظ حقوقی عباراتی نظیر 'بالسویه تقسیم می‌شود'، 'حق رجوع به' و 'عرف و عادت' است. از خوشه‌های پُرتکرار در آیین‌نامه‌های اجرایی نیز می‌توان به 'اشخاص مشمول' اشاره کرد که به‌طور متناوب مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

٤-٢-٤. ابزار Collocates

ابزار Collocates توالی‌ها، باهم‌آیی‌ها و هم‌نشینی‌های غیرهم‌جوار و جداازهم را شناسایی می‌کند و این تفاوت اصلیِ این ابزار با ابزارهای Clusters و N-Grams است. در این ابزار می‌توان از طریق امکانی با عنوان Window Span بازه‌ای به تعداد واژهٔ دلخواه در هردو سمت راست و چپ واژهٔ مد نظر برای بررسی باهم‌آیی‌ها تعریف کرد؛ یعنی مشخص کرد که مثلاً بازه‌ای به اندازهٔ ۵ کلمه در سمت چپ واژهٔ مورد نظر و به اندازهٔ ۳ کلمه در سمت راست واژهٔ مورد نظر را در تمام متن یا پیکره در نظر بگیرد و توالی‌ها را مبتنی بر آن و به ترتیب بسامد نشان دهد. این امکان برای شناسایی واژه‌هایی که به‌طور مکرر در نزدیکی یکدیگر در متون حقوقی ظاهر می‌شوند کاربرد دارد. این ابزار در مطالعهٔ هم‌رخدادی واژه‌های کلیدی و یافتن الگوهای مشترک در متون حقوقی می‌تواند مفید واقع گردد. برای مثال در بازهٔ ۵ واژه در سمت راست و ۵ واژه در سمت چپِ واژهٔ 'قصد' در قانون مدنی و با ترتیب پُربسامدترین توالی‌های ناهمجوار، اولین واژهٔ حقوقی که به چشم می‌خورد، واژهٔ 'معامله' است.

از این امکان در تشخیص واژه‌های مرتبطی که می‌توانند در تفسیر و توضیح یک مفهوم حقوقی خاص به‌کار روند، می‌توان بهره برد. به‌عنوان مثال، در مادهٔ ۲۱۹ قانون مدنی آمده است: «عقودی که بر طبق قانون واقع شده باشد، بین متعاملین و قائم‌مقام آن‌ها لازم‌الاتباع است، مگر اینکه به رضای طرفین اقاله یا به علت قانونی فسخ شود». با استفاده از ابزار Collocates، واژهٔ 'عقود' در کنار واژه‌های دیگر مانند 'متعاملین' و 'لازم‌الاتباع' مورد بررسی قرار می‌گیرد و ارتباط 'عقود'، 'متعاملین' و 'لازم‌الاتباع' که مفاهیم حقوقی مرتبطی هستند درک می‌گردد.

٤-٢-٥. ابزار Word List و ابزار Keyword List

ابزار Word List برای شناسایی واژه‌های پُرتکرار در قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این ابزار به پژوهشگر اجازه می‌دهد که واژه‌های پرتکرارِ هریک از متون مذکور را مبتنی بر بسامد آن‌ها شناسایی کند و از این طریق به تحلیل دقیق‌تر ساختارهای زبانی موجود در این متون بپردازد. به‌عنوان مثال، پس از واژه‌های نقشی و دستوری و سایر واژه‌های پرتکراری که ظهور و بسامد بالای آن‌ها در هر متن فارسی غیرقابل‌اجتناب است، در مراتب بعدی از بین واژه‌های حقوقی، واژه‌های 'حق'، 'باید'،

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

'مال'، 'عقد'، 'معامله'، 'شرط'، 'مالک' 'موجب'، 'زن'، 'فسخ'، 'معین'، 'مبیع'، 'مشتری'، 'مورد'، 'طرف'، 'مدت'، 'ممکن'، 'بیع'، 'عین' و 'رجوع' بیست واژهٔ حقوقی پربسامد در قانون مدنی بودند که از طریق این ابزار شناسایی شدند.

ابزار Keyword List امکان مقایسهٔ بسامد واژه‌هایی خاص در پیکره‌های مختلف را فراهم می‌کند. این ابزار به‌ویژه برای مقایسهٔ واژه‌های کلیدی میان قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی و نیز در قیاس با یک پیکرهٔ مرجع زبان فارسی کاربرد دارد. به‌عنوان مثال، در مقایسهٔ میان این دو دسته از متون، واژه‌هایی مانند 'حق' و 'باید' به‌عنوان واژه‌های کلیدی و پُرتکرار در هردو متن قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی شناسایی شدند.

۵. بحث و تجزیه و تحلیل داده‌ها

این بخش که هستهٔ اصلی پژوهش حاضر است را به دو قسمت تقسیم خواهیم کرد. با به‌کارگیری روشی پیکره‌بنیاد با استفاده از ابزارهایی از نرم‌افزار AntConc در قسمت نخست موادی از قانون مدنی و در قسمت دوم موادی از آیین‌نامه‌های اجرایی را تحلیل خواهیم کرد.

۵-۱. تحلیل پیکره‌بنیاد موادی از قانون مدنی

در این بخش از پژوهش حاضر، تحلیل پیکره‌ای مجموعه‌ای از مواد قانون مدنی ایران انجام شده است. تحلیل پیکره‌ای، با استفاده از نرم‌افزار AntConc، به ما این امکان را می‌دهد که الگوهای زبانی و ساختاری رایج در متن قانون مدنی را کشف کرده و ویژگی‌های بارز آن‌ها را تحلیل کنیم. هدف اصلی این بخش، شناسایی و بررسی الگوهای تکرارشونده در واژه‌ها و شناسایی واژه‌های پُربسامد، ساختارهای نحوی، هم‌رخدادی واژه‌ها و سایر ویژگی‌های زبانی است که در قانون مدنی متداول هستند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۵-۱-۱. بسامد واژه‌ها در قانون مدنی

نخستین گام در تحلیل پیکره‌ای قانون مدنی، بررسی بسامد واژه‌ها در متن قانون است. ابزار Word List و Keyword List در نرم‌افزار AntConc برای شناسایی واژه‌های پُرتکرار و محوری در متون و پیکره‌ها می‌توانند به پژوهشگر یاری رسانند. این ابزارها به پژوهشگر اجازه می‌دهند که به‌طور دقیق‌تر بررسی کند چه واژه‌هایی به‌طور مداوم در این متون استفاده شده‌اند و به تبع چه الگوهایی را می‌توان از طریق این تکرارها شناسایی کرد.

صرف‌نظر از واژه‌های نقشی و دستوری و سایر واژه‌های پرتکرار که ظهور و بسامد بالای آن‌ها در هر متن فارسی غیرقابل‌اجتناب است، واژه‌های 'حق'، 'باید'، 'مال'، 'عقد'، 'معامله'، 'شرط'، 'مالک'، 'موجب'، 'زن'، 'فسخ'، 'معین'، 'مبیع'، 'مشتری'، 'مورد'، 'طرف'، 'مدت'، 'ممکن'، 'بیع'، 'عین' و 'رجوع' از جمله واژه‌های حقوقیِ پُرتکرار در قانون مدنی هستند. دقت در مفهوم و کاربرد حقوقی این واژه‌ها نشان می‌دهد که این کلمات اغلب در متونی که به روابط قراردادی میان اشخاص می‌پردازند، استفاده می‌شوند. برای مثال در مادهٔ ۲۱۹ قانون مدنی آمده است: «عقودی که بر طبق قانون واقع شده باشد بین متعاملین و قائم‌مقام آن‌ها لازم‌الاتباع است، مگر اینکه به رضای طرفین اقاله یا به علت قانونی فسخ شود». استفادهٔ مکرر از واژه‌هایی مانند 'عقد' و 'طرف یا طرفین' نشان‌دهندهٔ اهمیت روابط قراردادی در متن قانون مدنی است.

تحلیل مبتنی بر Word List همچنین نشان می‌دهد که در مواد مرتبط با تعهدات و قراردادها، واژه‌های تخصصی مرتبط با حقوق قراردادها مانند 'فسخ' تکرار می‌شوند. بسامد بالای واژه‌های مزبور نشان‌دهندهٔ اهمیت این مفاهیم در ساختار کلی و کارکرد قانون مدنی است. برای مثال، واژه 'حق' که به‌صورت مکرر در مواد مختلف قانون مدنی به‌کار رفته، مفهومی حقوقی است که خود نقش محوری در تعریف و توضیح بسیاری از مفاهیم حقوقی دیگر دارد. به‌عنوان نمونه مادهٔ ۱۸ قانون مدنی بیان می‌دارد: «حق انتفاع از اشیای غیرمنقوله مثل حق عُمری و سُکنی و همچنین حق ارتفاق نسبت به ملک غیر از قبیل حق‌العبور و حق‌المجری و دعاوی راجعه به اموال غیرمنقوله از قبیل تقاضای خلع ید و امثال آن تابع اموال غیرمنقول است.» در این ماده، واژهٔ 'حق' به‌عنوان یکی از واژه‌های کلیدی قانون مدنی برای معرفی و توضیح مفاهیم دیگر به‌کار رفته است؛ بنابراین در تحلیل پیکره‌ای، این واژه به دلیل بسامد بالا و هم‌رخدادی با دیگر واژه‌های مهم و مرتبط دیگری مانند 'انتفاع'، 'ارتفاق' و 'مالکیت' مورد توجه قرار می‌گیرد.

۲-۱-۵. ساختارهای نحوی پُرتکرار در قانون مدنی

یکی دیگر از مراحل تحلیل پیکرهای قانون مدنی، بررسی ساختارهای نحوی پرتکرار در مواد این قانون است. این بخش از طریق ابزار Concordance و Clusters/N-Grams در نرم‌افزار AntConc انجام شد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نحوی متون حقوقی، استفاده مکرر از جملات شرطی، صفت‌های موصولی و جملات مرکب و چندبخشی است. برای مثال، در مادهٔ ۱۹۰ قانون مدنی آمده است: «برای صحت هر معامله شرایط ذیل اساسی است: ۱) قصد طرفین و رضای آن‌ها. ۲) اهلیت طرفین. ۳) موضوع معین که مورد معامله باشد. ۴) مشروعیت جهت معامله». در این ماده، از ساختارهای چندبخشی و ترتیبی برای بیان شرایط لازم برای صحت معامله استفاده شده است. تحلیل مبتنی بر Concordance در اینجا به ما نشان می‌دهد که عبارات و ساختارهایی نظیر 'برای صحت'، 'شرایط اساسی' و 'مورد معامله' به‌صورت پُرتکرار به انحای مختلف در بسیاری از مواد قانون مدنی به‌کار می‌روند و نشانگر این است که تدوین‌کنندگان متون حقوقی تمایل دارند شرایط و الزامات را به‌صورت ساختارهای ترتیب‌بندی‌شده بیان کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۳-۱-۵. تحلیل هم‌رخدادی واژه‌ها

www.anjomanfarsi.ir

تحلیل هم‌رخدادی واژه‌ها با استفاده از ابزارهای Clusters و Collocates در نرم‌افزار AntConc انجام شد. این تحلیل این امکان را فراهم می‌کند که باهم‌آیی‌های هم‌جوار (خوشه‌ها) و باهم‌آیی‌های غیرهمجوار را در متون حقوقی و متن قوانین شناسایی کنیم. برای مثال، واژهٔ 'عقد' اغلب در کنار واژه‌های 'لازم' و 'جایز' ظاهر می‌شود و تشکیل یک خوشه می‌دهد، یا اینکه این واژه‌ها در فاصلهٔ چند کلمه از یکدیگر قرار می‌گیرند.

در مادهٔ ۱۸۵ قانون مدنی آمده است: «عقد لازم آن است که هیچ یک از طرفین معامله حق فسخ آن را نداشته باشد، مگر در موارد معینه» و ماده‌های ۱۸۶ و ۱۸۷ به ترتیب مقرر می‌دارند: «عقد جائز آن است که هریک از طرفین بتواند هر وقتی بخواهد فسخ کند»، «عقد ممکن است به یک‌طرف لازم باشد و نسبت به طرف دیگر جائز». اینکه واژهٔ 'عقد' در ماده‌های فوق در کنار واژه‌های 'لازم' و 'جایز' قرار گرفته، نشان‌دهندهٔ یک مفهوم حقوقی خاص با عنوان 'اصل لزوم عقود یا قراردادها' است. تحلیل هم‌رخدادی واژه‌ها درک بهتری از اصول بنیادین حقوقی در قانون مدنی، مانند 'اصل لزوم قراردادها'، 'اصل صحت قراردادها'، 'اصل نسبی بودن قراردادها' و سایر اصول و نحوهٔ استفاده از آن‌ها در قانون مدنی به دست می‌دهد.

٤-۱-۵. تحلیل واژه‌های تخصصی و فنی

یکی دیگر از ویژگی‌های برجستهٔ متون حقوقی، استفادهٔ گسترده از واژه‌های تخصصی و فنی است. با استفاده از ابزار Keyword List در AntConc، واژه‌ها تخصصیِ پُرتکرار در قانون مدنی که معانی حقوقی خاصی دارند، شناسایی شدند. این واژه‌ها اغلب به مفاهیم حقوقی ویژه‌ای اشاره می‌کنند که در تفسیر قانون اهمیت دارند. برای مثال، مفهوم ʻمشروع بودنʼ که در مواد مرتبط با معاملات و قراردادها استفاده می‌شود، در مادهٔ ۲۱۷ قانون مدنی آمده است: «در معامله لازم نیست که جهت آن تصریح شود، ولی اگر تصریح شده باشد باید مشروع باشد و الا معامله باطل است». استفاده از واژهٔ ʻمشروعʼ در کنار ʻمعاملهʼ نشان‌دهندهٔ تأکید بر مشروع بودنِ جهت تصریح‌شدهٔ معاملات است.

۵-۱-۵. تحلیل قیدهای زمانی

در نهایت، قیدهای زمانی در قانون مدنی نیز مورد بررسی قرار گرفت. این قیدها در قوانین در تعیین قالب زمانی اجرای حقوق و تعهدات نقش دارند. برای مثال، قیدهای زمانی مانند ʻفوریʼ در مواد مرتبط با فسخ قرادادها دیده می‌شوند. به‌عنوان مثال مادهٔ ٤۱۵ قانون مدنی بیان می‌دارد: «خیار رؤیت و تخلف وصف بعد از رؤیت فوری است». فوریت اعمال حق فسخ در ماده‌های دیگری نیز آمده است: مادهٔ ۴۲۰: «خیار غبن بعد از علم به غبن فوری است»، مادهٔ ۴۳۵: «خیار عیب بعد از علم به آن فوری است» و مادهٔ ۴۴۰: «خیار تدلیس بعد از علم به آن فوری است». همچنین مادهٔ ۸۲۱ قانون مدنی بر فوریت اعمال حق شفعه تأکید می‌کند: «حق شفعه فوری است». استفاده از قید فوریت در قانون مدنی در برخی مواد خاص، نشانگر این است که اصل بر غیرفوری بودن اجرای حقوق در قانون مدنی است و هر جایی که مقنن قصد داشته که فوریت اعمال حقی را مورد تصریح قرار دهد از قید ʻفوریʼ یا قیودی شبیه آن استفاده کرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲-۵. تحلیل پیکره‌بنیاد موادی از آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی

در این بخش از پژوهش، به تحلیل پیکره‌ای موادی از آیین‌نامه‌های اجرایی با استفاده از نرم‌افزار AntConc می‌پردازیم. این تحلیل به منظور تحلیل ساختارهای زبانی در آیین‌نامه‌های اجرایی انجام شده تا درنهایت شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها با قانون مدنی نیز شناسایی گردد. به دلیل ماهیت اجرایی آیین‌نامه‌ها، این متون دارای ویژگی‌های زبانی و فنی خاصی هستند که در این تحلیل پیکره‌ای آشکار شده‌اند.

۱-۲-۵. ساختارهای شرطی در آیین‌نامه‌های اجرایی

آیین‌نامه‌های اجرایی معمولاً برای تفسیر و اجرای قوانین اصلی تدوین می‌شوند و درنتیجه، دارای ساختارهای شرطی و تجویزی بسیاری هستند. این ساختارها با استفاده از ابزار Concordance Plot و Concordance در نرم‌افزار AntConc شناسایی شده‌اند.

نتایج نشان می‌دهد که جملات شرطی به‌طور گسترده در آیین‌نامه‌های اجرایی برای تعیین شروط، وضعیت‌ها و حالت‌های مختلف در اجرای قانون به‌کار می‌روند. به‌عنوان نمونه، در تبصرهٔ ۲ مادهٔ ۲۲ آیین‌نامهٔ اجرایی مادهٔ ۲۱۹ قانون مالیات‌های مستقیم، آمده است: «درصورتی‌که مؤدی ظرف مهلت مقرر قانونی از تاریخ ابلاغ برگ تشخیص یا مطالبهٔ مالیات براساس اظهارنامه‌های

برآوردی، نسبت به تسلیم اعتراض و اظهارنامه مالیاتی مطابق مقررات اقدام ننماید، براساس قسمت اخیر ماده ۹۷ قانون، برگ تشخیص مالیات در اجرای تبصره۱ مادهٔ ۲۰۳ و قسمت اخیر تبصرهٔ ۲ آن و مادهٔ ۲۰۸ قانون ابلاغ شده است جاری نمی‌باشد».

جملهٔ شرطیِ مزبور بیانگر یک الزام اجرایی است و تحلیل پیکره‌ای نشان داد که چنین ساختارهایی در بسیاری از مواد آیین‌نامه‌های اجرایی به چشم می‌خورد. ترکیباتی نظیر 'درصورتی‌که' برای بیان شروط و الزامات خاص به‌طور مکرر استفاده می‌شوند. نرم‌افزار AntConc این امکان را فراهم می‌کند که توالی‌های شرطی پُرتکرار اعم از 'در صورت' و 'درصورتی‌که' و مانند آن‌ها شناسایی شوند.

۲-۲-۵. استفاده از زبان فنی و تخصصی

آیین‌نامه‌های اجرایی به دلیل ماهیت فنی و تخصصی خود، مملو از واژه‌ها و اصطلاحات تخصصی و فنی هستند. شناسایی واژه‌های تخصصی با استفاده از ابزار Word List و Keyword List در AntConc انجام شد.

مشخص شد که این متون در مقایسه با قانون مدنی بسیار بیشتر از واژه‌های فنی و تخصصی استفاده می‌کنند. برای مثال، در مادهٔ ۳ 'آیین‌نامهٔ اجرایی تبصره ۱ مادهٔ (۸) قانون بیمهٔ اجباری خسارات واردشده به شخص ثالث در اثر حوادث ناشی از وسایل نقلیه' آمده است: «ضوابط مربوط به تخفیف و افزایش حق بیمهٔ پایه موضوع این ضوابط و نحوهٔ تقسیط و انتقال سابقهٔ تخفیف عدم‌خسارت، تابع ضوابط مربوط به پوشش بیمهٔ شخص ثالث اجباری موضوع مادهٔ ۲ قانون 'بیمه اجباری خسارات واردشده به شخص ثالث در اثر حوادث ناشی از وسایل نقلیه' می‌باشد». واژه‌هایی مانند 'بیمهٔ پایه'، 'سابقهٔ تخفیف' و 'بیمهٔ شخص ثالث' از جمله واژه‌های تخصصی‌ای هستند که در آیین‌نامه‌های مربوط به قوانین بیمه به‌کار رفته‌اند. واژه‌های مرتبط با ساختارهای اجرایی و اداری مانند 'ارائه‌دهنده' و 'سازمان' نیز از تکرار بالایی برخوردارند. همچنین اصطلاحات اجرایی و نیز اصطلاحات مربوط به تشکیلات سازمانی در آیین‌نامه‌ها پُرکاربرد هستند.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-۲-۵. تکرار ساختارهای دستوری

یکی دیگر از ویژگی‌های برجستهٔ آیین‌نامه‌های اجرایی، 'تکرار' در استفاده از ساختارهای دستوری خاص است. این تکرارها و الگوهای ساختاری تکرارشونده برای تقویت معنای تجویزی و دستوری آیین‌نامه‌ها به‌کار می‌روند. به‌عنوان مثال، در آیین‌نامه‌های اجرایی مربوط به قانون کار، عباراتی نظیر 'مکلف است یا مکلفند'، 'باید' و 'مجاز است یا مجازند' به‌طور مداوم در مجاورت افعال اجرایی و امری به‌کار رفته‌اند. مثلاً در مادهٔ ۲ 'آیین‌نامهٔ اجرایی ماده (۱۲۹) قانون کار' آمده است: «کارفرمایانی که از خدمات اتباع خارجی استفاده می‌نمایند، مکلفند مدارک لازم جهت صدور پروانه کار اتباع یادشده را ظرف مدت یک ماه از تاریخ ورود تبعهٔ خارجی به کشور، به واحدهای ذیربط در وزارت کار و امور اجتماعی ارائه نمایند. در غیر این صورت وزارت کار و امور اجتماعی به استناد مادهٔ (۱۸۱) قانون کار، مراتب را به مراجع قضایی اعلام می‌نماید».

این ساختارهای دستوری برای بیان الزامات و تکالیف افراد یا نهادها به‌طورمتناوب به‌کار می‌روند و هدف اصلی آن‌ها تنظیم روابط اجرایی میان دولت، سازمان‌ها، پیمانکاران، کارفرمایان و مردم است. به مدد AntConc این تکرارها در پیکرهٔ آیین‌نامه‌ها تشخیص داده می‌شود و از این طریق کاربرد وسیع آن‌ها در مشخص کردن الزامات قانونی آشکار می‌گردد.

۴-۲-۵. تحلیل هم‌رخدادی واژه‌ها

در آیین‌نامه‌های اجرایی برخی از واژه‌های خاص به‌طورمکرر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و روابط مفهومی و کاربردی ویژه‌ای را شکل می‌دهند. با استفاده از ابزار Collocates می‌توان تشخیص داد که واژه‌های مانند 'ثبت' و متقاضی' به‌طورمتناوب در کنار یکدیگر ظاهر می‌شوند. برای مثال در مادهٔ ۳ 'آیین‌نامه اجرایی مادهٔ (۴۸) قانون تجارت الکترونیکی' آمده است: «درخواست‌های مطرح‌شده از جانب مصرف‌کنندگان توسط سازمان، ثبت شده و رسیدی مشتمل بر نام متقاضی، تاریخ و شمارهٔ ثبت به تقدیم‌کنندهٔ درخواست داده خواهد شد. نحوهٔ طرح دعوی و شکایت توسط سازمان در مراجع ذیربط قانونی، حسب مورد مطابق تشریفات آیین رسیدگی مراجع مربوط خواهد بود». ترکیب‌هایی مانند 'مدت مقرر' و 'ارائه دهد' نیز در متونی که به تعهدات و الزامات اجرایی مربوط می‌شود، هم‌رخدادی دارند. به مدد شناسایی این هم‌رخدادی‌ها، الگوهای معنایی و مفهومی میان واژه‌ها در متون آیین‌نامه‌ها بهتر درک می‌شود و مشخص می‌شود که از طریق چنین هم‌رخدادی‌هایی معانی تجویزی در آیین‌نامه‌های اجرایی تقویت می‌شوند.

۵-۲-۵. تکرار قیدهای زمانی

آیین‌نامه‌ها به دلیل ماهیت اجرایی خود، معمولاً حاوی قیدهای زمانی زیادی هستند که به‌منظور تعیین زمان دقیق اجرای احکام استفاده می‌شوند. شناسایی قیدهای زمانی با استفاده از ابزار Word List و بررسی بافت وقوع آن‌ها به مدد Concordance انجام شد. برای مثال، در مادهٔ ۵ 'آیین‌نامه اجرایی ماده (۵) قانون الحاق برخی مواد به قانون تنظیم بخشی از مقررات مالی دولت' آمده است: «مدت اجاره حداکثر برای سه سال مجاز است. مدت موردنظر و سایر شرایط در اجاره‌نامه قید می‌شود». قیدهای زمانی مانند 'حداکثر تا' و 'حداکثر برای' در بسیاری از مواد آیین‌نامه‌ها ظاهر می‌شوند؛ بنابراین مشخص می‌شود که همچون قانون مدنی، در آیین‌نامه‌های اجرایی نیز قیدهای زمانی کاربرد فراوانی دارند. این قیود در افزایش دقت اجرایی و تنظیم زمان‌بندی‌های مقرر در فرایند اجرای قوانین نقش دارند و آیین‌نامه‌ها به‌طور گسترده از این قیدها برای تعیین زمان‌بندی اجرای قوانین، الزامات و تعهدات استفاده می‌کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۶. نتیجه‌گیری

www.anjomanfarsi.ir

در این پژوهش نگارنده به تحلیل زبان‌شناختی و تطبیقیِ موادی از قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی با تکیه بر رویکردی پیکره‌بنیاد و با استفاده از نرم‌افزار AntConc پرداخت. هدف اصلی این تحقیق، شناسایی تفاوت‌ها و شباهت‌های واژگانی، ساختاری و نحویِ قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی و بررسی نحوهٔ استفاده از زبان در تدوین آن‌ها بود. به‌عبارتی پژوهشگر در پی آن بود که تا حدی بتواند ویژگی‌های سبک و سیاق زبان به‌کاررفته در قانون مدنی ایران و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی را شناسایی، تحلیل و مقایسه نماید. دیدیم که چگونه زبان‌شناسی پیکره‌ای، با تکیه بر ابزارهای پیمایش متون، به کشف الگوها و روندهای زبانی کمک می‌کند. امری که در روش‌های سنتی تحلیل زبانی به‌راحتی ممکن نیست. این رویکرد به ما امکان می‌دهد تا زبان را نه به‌عنوان پدیده‌ای مجرد، بلکه به‌عنوان ابزاری کاربردی درزمینه‌های علمی و شغلیِ مختلف، از جمله حقوق، بررسی کنیم. در این پژوهش، بهره‌گیری از زبان‌شناسی پیکره‌ای باعث شد تا بتوانیم به‌صورت سریع‌تر، جامع‌تر و دقیق‌تر، تعدادی از ویژگی‌های زبانی موجود در متون حقوقی را شناسایی و تحلیل کنیم و از این طریق گامی در راستای پژوهشی علمی در حیطهٔ زبان‌شناسی حقوقی / قضایی / قانونی برداریم.

در پژوهش حاضر نرم‌افزار AntConc به‌عنوان یکی از ابزارهای متداول در تحلیل پیکره‌های زبانی، امکان بررسی و تحلیل پیکره‌های متنی ساخته‌شده از مواد قوانین و آیین‌نامه‌ها را فراهم ساخت. به‌ویژه، ابزار Concordance با نمایش واژه‌های کلیدی در بافت‌های مختلف و ابزار Collocates با تحلیل هم‌رخدادی واژه‌ها، به شناخت دقیق‌تری از نحوهٔ استفاده از واژه‌ها و ساختارهای زبانی در متون قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی فارسی کمک کرد.

در تحلیل پیکرهای قانون مدنی، مشاهده شد که مواد این قانون به دلیل ماهیت پایه‌ای خود، از زبانی صریح‌تر استفاده می‌کنند. جملات کوتاه‌تر و شفاف‌تر هستند و استفادهٔ مکرر از مفاهیم حقوقی بنیادین مانند 'حق'، 'مال'، 'عقد'، 'معامله'، 'شرط'، 'فسخ'، 'عین'، 'رجوع'، به‌وضوح این قانون کمک کرده و درک و تفسیر صحیح آن را تسهیل می‌کند. این ویژگی‌ها، قانون مدنی را به منبعی برای تفسیر و درک سایر قوانین مربوط به حیطهٔ حقوق خصوصی مانند قانون تجارت، قانون آیین دادرسی مدنی، قانون حمایت خانواده، قانون مسئولیت مدنی و قانون اجرای احکام مدنی تبدیل می‌کند.

در مقابل، بررسی آیین‌نامه‌های اجرایی نشان داد که این متون به دلیل نیاز به دقت بیشتر در تبیین جزئیات اجرایی قوانین، از زبانی تخصصی‌تر و پیچیده‌تر استفاده می‌کنند. ساختارهای زبانی در آیین‌نامه‌های اجرایی پیچیده‌تر و جملات طولانی‌تر و همراه با جزئیات بیشتری هستند. استفاده از اصطلاحات فنی و تخصصی نیز در این متون شایع‌تر است، چراکه آیین‌نامه‌ها غالباً برای اجرا کردن قوانین جامع‌تر طراحی شده‌اند و نیازمند ارائهٔ دستورالعمل‌های جزئی، دقیق و کاربردی هستند.

نتایج این پژوهش نشان داد که در متون حقوقی فارسی، تفاوت‌های قابل‌توجهی در سبک و سیاق زبان بین قانون مدنی و آیین‌نامه‌های اجرایی وجود دارد. این تفاوت‌ها به خوبی منعکس‌کنندهٔ ماهیت و کارکردهای متفاوت این دو نوع متن حقوقی است.

زبان‌شناسی پیکره‌ای با فراهم آوردن بستر پیمایش‌های دقیق، جامع و نظام‌مند در متون، می‌تواند در تحلیل متون حقوقی کاربردهای گسترده‌ای داشته باشد و به‌عنوان مقدمه‌ای برای مطالعه‌ای نظام‌مند در زبان‌شناسی حقوقی / قضایی / قانونی قلمداد شود. این رویکرد به پژوهشگران علم حقوق این امکان را می‌دهد که داده‌ها را با سرعت بیشتر و در گستره‌ای وسیع‌تر تجزیه و تحلیل کنند. به‌ویژه در مواردی که نیاز به درک و تحلیل زبان‌شناختی متون قانونی و آسیب‌شناسی آن‌ها وجود دارد، زبان‌شناسی پیکره‌ای می‌تواند در شناسایی الگوهای زبانی تکرارشونده در قوانین و درنهایت شناخت ساختارهای رایج در این متون مفید واقع شود. الگوهای زبانی ویژه‌ای که ممکن است در نگاه اول نادیده یا فاقداهمیت انگاشته شوند. در فحوای بحث دیدیم که همین الگوها باعث شناخت بهتر متون حقوقی و شناخت دقیق‌تر چالش‌های زبانی متون و آسیب‌شناسی آن‌ها خواهند شد. درنهایت از دستاوردهایی که از همین شناخت حاصل می‌شود، در راستای طراحی مؤلفه‌هایی استفاده خواهد شد که درمجموع به‌عنوان چارچوب معیار، اصولی و مدون برای تدوین متون حقوقی و قانونی به‌کار خواهد رفت.

این پژوهش گامی در راستای نمایاندن کاراییِ رویکردهای پیکره‌بنیاد در تحلیل متون تخصصی از جمله متون حقوقی بود. به‌عبارتی پژوهش حاضر تأکید داشت که زبان‌شناسی پیکره‌ای ابزاری کارآمد برای تحلیل در زبان‌شناسی حقوقی / قضایی / قانونی است. از این لحاظ لازم است کاربستِ رویکردهای پیکره‌بنیاد در زبان‌شناسی حقوقی بیش‌ازپیش مورد اهتمام پژوهشگران، زبان‌شناسان و حقوقدانان قرار گیرد.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس و فرازنده‌پور، فائزه (۱۳۹۰). ***الگوی خلاق: آموزه‌های زبان‌شناسی در تحلیل آراء قضایی***، تهران: آرشیدا.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

- آقاگل‌زاده، فردوس و فرازنده‌پور، فائزه (۱۳۹۵). ***الگوی خلاق: آموزه‌های زبان‌شناسی در تحلیل آراء قضایی***، تهران: نویسه پارسی.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸٦). «زبان‌شناسی حقوقی (قانونی): رویکردی نوین در زبان‌شناسی کاربردی»، ***بخارا***، شمارهٔ ٦٦: ۱۹۲-۲۰٤.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۱). ***زبان‌شناسی حقوقی (نظری و کاربردی)***، تهران: علم.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۲). ***مجموعهٔ مقالات نخستین همایش ملی زبان‌شناسی حقوقی: تحلیل گفتمان حقوقی***، تهران: نویسه پارسی.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹٤). ***مجموعهٔ مقالات دومین همایش ملی زبان‌شناسی حقوقی: تحلیل گفتمان حقوقی***، تهران: نویسه پارسی.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹٦)، ***مجموعهٔ مقالات سومین همایش ملی زبان‌شناسی حقوقی: تحلیل گفتمان حقوقی***، تهران: نویسه پارسی.
- امور تدوین، تنقیح و انتشار قوانین و مقررات (۱۳۹۹). ***مجموعهٔ تنقیحی قانون مدنی***، تهران: معاونت حقوقی ریاست جمهوری.
- اولسون، جان (۱۳۹۰). ***جرم‌واژه: کشف جرم از طریق زبان‌شناسی حقوقی***، ترجمهٔ سیروس عزیزی و نگار مومنی، تهران: کتابدار.
- رضویان، سیدحسین و جلیلی، مریم (۱٤۰۰). ***زبان‌شناسی حقوقی و تشخیص دروغ***، سمنان: دانشگاه سمنان.
- عزیزی، سیروس و مؤمنی، نگار (۱۳۹۵). ***جرایم زبانی از دیدگاه زبان‌شناسی حقوقی***، تهران: میزان.
- عزیزی، سیروس و مؤمنی، نگار (۱۳۹۱). ***زبان‌شناسی حقوقی: درآمدی بر زبان، جرم و قانون***، تهران: جهاد دانشگاهی.
- گروه پژوهش و گردآوری پایگاه خبری اختبار (۱٤۰۳). ***آیین‌نامه‌های اجرائی قوانین منبع آزمون وکالت***، تهران: دادبازار.
- محقق داماد، سیدمصطفی (۱۳۸۳ [۱۳۹۰]). ***قواعد فقه، بخش جزایی***، تهران: مرکز نشر علوم انسانی.
- میرزائی، آزاده (۱۳۹٦). ***آشنایی با زبان‌شناسی پیکره‌ای***، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- میرزائی، آزاده (۱۳۹٦). ***فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی پیکره‌ای***، تهران: علمی.
- Álvarez, E. C. (۲۰۰۹). Forensic linguistics. L'autora.
- Cotterill, J. (۲۰۰٤). Forensic linguistics. Oxford Univ. Press.
- Coulthard, M., Johnson, A., & Wright, D. (۲۰۱۷). An introduction to forensic linguistics: language in evidence. Routledge.
- Hale, S., Eades, D., & Cooke, M. (۱۹۹۹). Forensic linguistics. Volume ٦, number ۱, ۱۹۹۹. University Press, The University Of Birmingham.
- Kniffka, H., Blackwell, S., & Coulthard, M. (۱۹۹٦). Recent developments in forensic linguistics. Frankfurt Am Main; New York:P. Lang.
- Olsson, J. (۲۰۱۳). Wordcrime: solving crime through forensic linguistics. Bloomsbury Academic.
- Olsson, J., & Luchjenbroers, J. (۲۰۱٤). Forensic linguistics. Bloomsbury.
- Svartvik, J. (۱۹٦۸). The Evans statements: a case for forensic linguistics. Acta Universitatis Gothoburgensis.
- https://vokalapress.ir/category/ghanoon/آیین-نامه/
- https://rc.majlis.ir/fa/law

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.sgmanfarsi.ir

رهیافت رئالیسم جادویی در آثار اولیهٔ غلامحسین ساعدی

هادی صادقی
فارغ‌التحصیل زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
sadeghihadi704@gmail.com
اسدالله واحد
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران
avahed@tabrizu.ac.ir

چکیده

غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) یکی از برجسته‌ترین نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان معاصر ایران است که آثارش منعکس‌کنندهٔ مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جامعهٔ ایران است. آثار ساعدی محدود به دههٔ چهل و پنجاه نیست، بلکه آثار کمتر شناخته‌شده و درعین‌حال مهمی از این نویسنده برجای مانده است که مربوط به اوایل جوانی اوست. این آثار علاوه بر اینکه روان پرآشوب ساعدی و واقعیات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی عصر را منعکس می‌کند، دربردارندهٔ عناصری است که جنبهٔ خیالی و جادویی دارند و بیشتر به سبک «رئالیسم جادویی» شبیه هستند. رئالیسم جادویی سبکی است که در آن عناصر جادویی و تخیلی در واقعیت‌های ملموس ادغام می‌شوند. این سبک ابتدا در ادبیات لاتین و سپس در ادبیات جهان به‌ویژه در آثار نویسندگان معاصر ایرانی رایج شد. ساعدی با استفاده از این سبک نگارش، داستان‌ها و نمایشنامه‌های خود را به شکل غنی‌تری شکل داد و به کشف جاذبه‌های فرهنگی و اجتماعی پرداخت. او در این آثار، از عناصر جادویی برای بیان احساسات عمیق شخصیت‌ها بهره برد. بررسی موضوعات و مضامین آثار اولیهٔ ساعدی، از درهم‌تنیدگی و پیوند آن‌ها با اجتماع و رخدادهای آن حکایت می‌کند. در این مقاله بعد از معرفی و تحلیل موضوع و مضامین آثار منتشرشدهٔ ساعدی در دههٔ سی، اعم از داستان و نمایشنامه که دارای صبغهٔ رئالیسم جادویی هستند، به بررسی عناصرِ شاخصِ رئالیسم جادوییِ آن آثار می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که چگونه این سبک به ساعدی کمک کرده است تا مشکلات و چالش‌های زمان خود را با زبانی قوی و نمادین به تصویر بکشد.

واژگان کلیدی: غلامحسین ساعدی، رئالیسم جادویی، داستان، نمایشنامه، آثار اولیهٔ ساعدی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

رئالیسم جادویی آمیزه‌ای از تخیل و واقعیت است اما هسته مرکزی آن واقعیت است و به همین دلیل با متن جامعه در ارتباط است و از اجتماع و واقعیت نشئت می‌گیرد. «به سبک داستان‌نویسی مدرن کشورهای آمریکای لاتین (شیلی، پرو، کلمبیا، مکزیک، آرژانتین، کوبا، برزیل و...) رئالیسم جادویی می‌گویند؛ اما در حقیقت خاستگاه آن آمریکای لاتین نیست بلکه بعد از شهرت «صد

سال تنهایی» گابریل گارسیا مارکز بود که این سبک به آمریکای لاتین منسوب شد. ریشهٔ این مکتب برمی‌گردد به سفرنامه‌های اغراق‌آمیز و پر از اعجاب و شگفتی که فاتحان اسپانیولیِ آمریکا نوشته بودند این ملت که تمامی ثروت‌های مادی و معنوی خود را در اثر تاخت‌وتاز بیگانگان نابود می‌دیدند، علاوه بر این میراث‌های بومی با فرهنگ غرب و مخصوصاً با مکتب ادبی سوررئالیسم آشنا شدند» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۴۳-۲۴۴). رئالیسم جادویی درحقیقت کندوکاوی است «در ارتباطات غریب ذهن ابتداییِ» ملت‌های جهان سوم که با فرهنگ غرب بیگانه شده‌اند. فرهنگی که در دنیای جدید و بر اثر مشکلات اقتصادی، فشار دیکتاتوری‌ها و دیگر عوامل، با واقعیت‌های روزمرهٔ زندگی امروزه درآمیخته و در آن ادغام شده است (سید حسینی، ۱۳۸۱: ۳۱۷-۳۱۸). آن‌ها تخیل و سحرآمیز نوشتن را از سوررئالیسم اخذ کردند و آن را با محیط و اجتماع رئال خود منطبق ساختند و مکتب رئالیسم جادویی را پدید آورند کسانی چون «گابریل گارسیا مارکز»، «بورخس»، «پابلو نرودا» و... از نویسندگان معروف این مکتب هستند. این مکتب به‌زودی در ایران هم طرفدارانی پیدا کرد و در آثار امثال ساعدی، رضا براهنی، شهرنوش پارسی پور، منیرو روانی‌پور و... بازتاب یافت.

مشخصات رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: ۱. اتفاقات و حوادث فرامنطقی؛ ۲. خیال و شگفتی؛ ۳. زمینه‌های سیاسی؛ ٤. به هم خوردن مرز میان خیال و واقعیت؛ ٥. مبالغه؛ ٦. دوبنی بودن؛ ۷. درهم ریختن زمان؛ ۸. رؤیا و اسطوره و خیال؛ ۹. سکوت اختیاری؛ ۱۰. دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی وقایع؛ ۱۱. غافل‌گیری و شوک ناگهانی؛ ۱۲. توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی (همان: ۲۵۲-۲۵۳؛ پورنامداریان، سیّدان، ۱۳۸۸: ٥٤). نویسندگان تحقیق برآن‌اند، ضمن معرفی چند اثر اولیهٔ ساعدی در حدود دههٔ سی و بررسی موضوع و مضامین آن‌ها، عناصر برجسته و شاخص رئالیسم جادویی را در این آثار نشان دهند.

۱ - ۱. بیان مسئله

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴

محیط طبیعی و فکری آذربایجان چنان غنی و پربار است که میدان گسترده‌ای را برای عناصر شگفتی‌ساز و اذهان تخیلی و سوررئالیستی فراهم می‌آورد و آن تخیل را در طبیعت بی‌نظیر و در اجتماع پرآشوب و پرمشغله‌اش به تصویر می‌کشد. هرکسی که اندک‌مایه‌ای از ذوق و طبع هنری و جمال‌شناسانه دارد، می‌تواند در این محیط، تخیل خود را به حرکت و پرواز درآورد و آثار هنری بلیغی اعم از شعر، داستان و نمایشنامه، نقاشی و... خلق کند. در این محیط آثار شعری مشهور و پر تخیلی چون «سهندیه» و «حیدربابایه سلام» شهریار و داستان‌های پرشماری از نویسندگانی چون آخوندزاده، عبدالرحیم طالبوف، زین‌العابدین مراغه‌ای، صمد بهرنگی و غلامحسین ساعدی و... پدید آمده است.

ساعدی که خود پرورش‌یافتهٔ این محیط فکری و هنری بود، لاجرم ذهن و تخیلش از رنگ و بوی عصر و محیط خود متأثر شده بود. ناگفته پیداست که آثار اولیه وی همزمان است با نتایج سیاسی و اجتماعی کودتای ۱۳۳۲ و خفقان و محدودیت‌هایی که در اثر بن‌بست‌های حاکم در تمامی جوانب جامعه پدید آمده و در آثار داستانی و نمایشی نیز رسوخ پیدا کرده بود و آثار ساعدی نیز از این قاعده مستثنا نیست. چنانکه حوادث تاریخی از جمله حوادث دورهٔ مشروطه و حملهٔ روس‌ها به تبریز و درگیری اهالی شهر با متجاوزان روس در نمایشنامهٔ «بام‌ها و زیر بام‌ها» اثر ساعدی، مشهود و نمایان است (نک. ساعدی، ۱۳٤۰: ٥-۲٥). ساعدی که خود دانش‌آموختهٔ روانشناسی بود و با بیماری‌های روانی به‌صورت مستقیم ارتباط و آشنایی داشت، همهٔ این‌ها زمینه را برای تخیل و ذهن جست‌وجوگر و پرتوقعش آماده می‌کرد تا خیال، اسطوره و شگفتی در آثارش پدید آید و بدون اینکه با ادبیات رئالیسم جادویی آشنایی کامل داشته باشد و قبل از اینکه این سبک ادبی، در آثار فارسی رسمیت یابد، از عناصر مربوط به آن کم‌وبیش بهره گرفته است

و بدین ترتیب راه را برای خلق آثار منطبق با رئالیسم جادویی توسط نویسندگانی چون منیرو روانی‌پور (اهل غرق) و رضا براهنی (روزگار دوزخی آقای ایاز) و محمود دولت‌آبادی (روزگار سپری‌شده مردم سالخورده) هموار کرده است. در اینجا به آثار تخیلی غلامحسین ساعدی که مایه‌هایی از رئالیسم جادویی دارد، پرداخته می‌شود. آثاری که از ساعدی در این مقال مورد بررسی قرار می‌گیرند، آثاری هستند که در دهۀ سی نوشته و منتشر شده‌اند و ما به طرق مختلف به آن‌ها دسترسی پیدا کرده‌ایم. هرچند این آثار نسبت به آثار متأخر وی از نظر قدرت نویسندگی و پردازش داستان، پختگی لازم را ندارند؛ اما مقدمات ظهور آثار برتر و برجستۀ وی را نوید می‌دهند. ضرورت و اهمیت این تحقیق ازآن‌روست که برخی از آثار نمایشی و داستانی ساعدی که در حوزه ادبیات داستانی ناشناخته‌مانده (مانند پیگمالیون، آفتاب مهتاب، مرغ انجیر، لیلاج‌ها) یا کمتر شناخته‌شده (مانند خانه‌های شهرری و شب‌نشینی باشکوه) است، معرفی می‌شوند و از نظر موضوع، مضمون و عناصر رئالیسم جادویی مورد بررسی واقع می‌گردند. روش تحقیق در این مقاله مطالعۀ توصیفی-کتابخانه‌ای است و ابزار تحقیق کتاب، نشریات و مجلات است و شیوۀ مورد استفاده نیز اسنادی با تکیه بر تحلیل متن است؛ بدین طریق که ابتدا این آثار از کتابخانه‌های مختلف شهر تبریز و برخی مجلات قدیمی (مانند سخن)، جست‌وجو و یافت شده و با آوردن خلاصه‌ای از آن‌ها، از جهت وجود عناصر تخیلی رئالیسم جادویی مورد بررسی قرارگرفته‌اند.

۱ - ۲. هدف تحقیق

معرفی آثار داستانی و نمایشیِ ناشناخته و کمتر شناخته‌شدۀ ساعدی و بررسی موضوع و مضامین هر یک از آثار و نشان دادن عناصر رئالیسم جادویی در آن‌ها.

۱ - ۳. پیشینۀ تحقیق

پورنامداریان، تقی، سپدان، مریم (۱۳۸۸) مقاله‌ای با عنوان «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی» و مسجدی، حسین (۱۳۸۹) در مقالۀ «رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی» تحقیقاتی هستند که در آن‌ها صرفاً عناصر رئالیسم جادویی در آثار ساعدی بررسی شده‌اند. نویسندگان این مقالات تنها به تحقیق در آثار متأخّر ساعدی چون «عزاداران بَیَل»، «ترس‌ولرز»، «مولوس کورپوس»، «آشفته‌حالان بیداربخت» «سعادت‌نامه»، «دندیل» و... پرداخته و به آثار متقدم ساعدی که صبغۀ رئالیسم جادویی دارند، توجهی نداشته‌اند و یا به دلیل نادر بودن به آن‌ها دسترسی پیدا نکرده‌اند. ما در این تحقیق برآنیم که آثار داستانی و نمایشیِ اولیۀ ساعدی که کمتر شناخته یا ناشناخته مانده‌اند (به‌استثنای آثاری که در مقالات مذکور بررسی شده‌اند)، به ترتیب زمانی از نظر محتوایی و عناصر رئالیسم جادویی، بررسی و تحلیل کنیم.

۲. آثار اولیۀ ساعدی

۲ - ۱. «آفتاب‌مهتاب»[۱]

۱. داستان کوتاه «آفتاب مهتاب» در فروردین ۱۳۳٤ در مجلۀ سخن درتبریز چاپ شده است. نویسنده در این داستان از نابودی عشق و مهر و گسترش خشونت در میان مردم شکایت دارد.

۲ - ۱ - ۱. خلاصهٔ داستان کوتاه آفتاب‌مهتاب

داستان از زبان کشیشی ارمنی، روایت می‌شود. «اتین» که وارد معبد آناهیتا می‌شود در مقابل مجسمهٔ آناهیتا زانو می‌زند و به آن متوسّل می‌شود که او را و به حرمت والای «آرامازاد»[۱] و «نانه»[۲] از بدبختی و ذلت پیش‌آمده نجات دهد و از آن رنج برهاند. او روزهای خوشی را با معشوق خود، «نینوم» سپری می‌کند و از زندگی در کنار او لذت می‌برد. روزی که عزم می‌کنند با هم به معبد آناهیتا بروند، با شاهزاده‌ای لجوج و گستاخی به نام «کاچاتوریکا» روبه‌رو می‌شوند. کاچاتوریکا، نینوم را به زور و حیله از دست اتین خارج می‌کند و در قصر خود جای می‌دهد. اتین روزی از روی غم و درد به معبد آناهیتا می‌رود. ناگهان نینوم را در مقابل خود می‌یابد و همدیگر را در آغوش می‌گیرند. در همان لحظه کاچاتوریکا در مقابل آن‌ها ظاهر می‌شود و از پشت، با خنجر چند ضربه به نینوم می‌زند و اتین نیز با خنجر خود، کاچاتوریکا را از پشت سر زخمی می‌کند و او را می‌کشد و جسدش را به بیرون از معبد می‌اندازد و با قلبی شکسته آنجا را ترک می‌گوید. اتین ترک یار و دیار می‌کند تا درد فقدان نینوم را از یاد ببرد؛ اما نمی‌تواند و دوباره به درگاه آناهیتا پناه می‌برد تا از بدبختی و رنج نجاتش دهد. ناگهان بعد از صدای رعدوبرق و ظلمت، زنی را می‌بیند که وارد معبد می‌شود و کاچاتوریا را صدا می‌زند. او ناگهان نینوم و کاچاتوریکا را در کنار و آغوش هم می‌بیند! اتین بعد از دیدن این صحنه، خنجرش را بیرون می‌آورد و دو ضربه از پشت به نینوم می‌زند. کاچاتوریکا جسد نینوم را در پای مجسمهٔ آناهیتا قرار می‌دهد و دو زخم کاری به پشت اتین می‌زند و مثل شبح و دودی از صحنه ناپدید می‌شود (ساعدی، ۱۳۳٤: ۱۵٤–۱۵۱).

۲ - ۱ - ۲. موضوع داستان کوتاه آفتاب‌مهتاب

عشق اتین و کاچاتوریکا به نینوم به‌طوری‌که هر دو برای دستیابی به معشوق، به الههٔ عشق و باروری، «آناهیتا»، متوسل می‌شوند.

۲ - ۱ - ۳. مضامین داستان کوتاه آفتاب‌مهتاب

– در این اثر، ساعدی با بهره‌گیری از فضاهای جادویی، به کاوش در مفهوم هویت و وجود انسان می‌پردازد. این کاراکترها به‌دنبال هویتی گمشده در دنیای مدرن هستند. شخصیت‌های موجود در این داستان در خارج و واقعیت نیز نمود دارند؛ افرادی که در اثر رخدادهای زمان (بعد از کودتای ۱۳۳۲) و روابط ناسالم اجتماعی، دچار بحران هویت و فرهنگی شدند و شکست ارزش‌ها، بر مراودات آن‌ها سایه افکند. تزلزل

– مضمون اصلی این داستان، گسترش خشونت و خونریزی و نفوذ آن در روح زندگی معاصر است که زلال‌ترین و آشتی‌طلبانه‌ترین رابطهٔ بشر و مبنای آن ازخودگذشتگی و وسعت نگرش است را به خشم و خشونت و خودخواهی می‌آلاید. بدیهی است که با آلوده شدن عشق، چیزی برای بشر نمانده است. روح زمان با گسترش خشم و کثرت سلاح آدم‌کشی گرفتار زنگار

۱. «آرامازاد» دارای والاترین مقام در میان اساطیر ارمنی است. آرامازاد فرزند زمان، ایزد آسمان و زمین، بخشایندهٔ باروری و حاصل‌خیزی به زمین است (آیوازیان، ۱۳۹۱: ۸۰).

۲. «نانه» سومین ایزدبانو در مجموعهٔ ایزدان ارمنی است. در اساطیر ارمنی، خواهر «آستقیک» و دختر آرامازاد است. نانه الههٔ حکمت و فضیلت است (همان: ۹۹).

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

خودپرستی و لذات آنی شده و صفا و پاکی خود را از دست داده است. با زوال خلوص عشق‌های واقعی، راهی برای نجات بشر نمانده است جز جنگ؛ یعنی یک تناقض بزرگ و همه‌گیر.

– اسطورهٔ آناهیتا در اساطیر ایرانی و ارمنی مشترک است در هر دو فرهنگ، آناهیتا ایزد باروری، زادوولد و ثمربخش محصولات و میوه‌هاست و هیچ عاشقی را ناامید نمی‌کند. در این داستان می‌بینیم که هر دو عاشق یک‌بار به آرزوی خود می‌رسند. چنان‌که در اساطیر ایران هم فریدون و هم ضحاک از ناهید یاری و نیرو می‌طلبند ولی ازآنجایی‌که ناهید پیروزی دهندهٔ مردان نیک‌رفتار است، تنها دعا و خواستهٔ فریدون را اجابت می‌کند (هینلز، ۱۳٦۸: ۸٤–۸۵).

۲ ـ ۲. «خانه‌های شهر ری»[1]

۲ ـ ۲ـ ۱. خلاصهٔ داستان بلند خانه‌های شهرری

داستان از زبان فرشته‌ای به نام «روحائیل» برای فرزندانش نقل می‌شود: تمام دیوان و پریان در نقطه‌ای از زمین کنار هم می‌زیستند. پادشاه آن‌ها، دیوی بود به نام «جالو». او از ظلم و ستم زیادی که در ملکش اتفاق می‌افتد، خسته و سیر می‌شود و از آنجا خارج شده و بعد از هفت شبانه‌روز به شهر «ری» می‌رسد. برای این‌که با اهالی آن شهر آشنا شود، به کوچه‌ها و خانه‌ها سر می‌زند. این شهر به دو طبقه تقسیم شده بود؛ طبقهٔ خانه‌دارها و بی‌خانمان‌ها. جالو در ابتدا خانه‌هایی می‌بیند که مردان و زنان مشغول به عیش و نوش هستند و دست آخر با مستی کنار هم دراز می‌کشند. سپس وارد خانه‌ای می‌شود و مردی را می‌بیند که وارد خانهٔ دختر زیبایی می‌شود و در آنجا صحنهٔ معاشقهٔ دختر زیبا را با نامزدش مشاهده می‌کند؛ اما بعد از خارج شدن نامزد دختر، متوجه می‌شود که دختر مردی (با کلهٔ تخم‌مرغی و سبیل‌های چخماقی) را به خانه راه می‌دهد. جالو بعد از دیدن خیانت دختر، بلافاصله با گروهی از مردم برخورد می‌کند که مردی را به جرم نگاه کردن به ناموس مردم، برای مجازات (چهارمیخ) می‌برند. با حیرت و ناراحتی شب را به دکان قلمدان‌ساز می‌رود و بعد از خروج قلمدان‌ساز، تصویر دختر زیبایی را بر روی لوحی پیدا می‌کند و هنگام صبح نقش همان صورت را روی قلمدانی می‌بیند. جالو به آن قلمدان و تصویرش علاقه‌مند می‌شود و آن را در جایی پنهان می‌کند تا هنگام برگشت به سرزمینش آن را از صاحب دکان خریداری کند. جالو سپس وارد خانهٔ مردی شکم‌گنده با عینک دره‌بینی می‌شود و در سالنِ خانه دوازده نفر نویسنده را می‌بیند که برای مرد عینکی کتاب می‌نویسند. جالو چون وارد اتاق مرد عینکی می‌شود، او را همراه با کنیزان و دختری که بسیار شبیه به تصویر روی قلمدان هستند، می‌بیند! در همین حین مرد جوانی وارد اتاق می‌شود و به مرد عینکی و کاتبان و کتاب‌های پرشمارش اهانت می‌کند. جالو در بهت و حیرت حاصل از دیدن این حوادث، به خانهٔ پیرمردی درویش می‌رود و از او در باب‌هایی سؤال می‌پرسد، پیرمرد چنان مشغول خواندن کتاب بود که به سؤالات جالو جواب نمی‌دهد. جالو در نیمه‌های شب داخل خانهٔ چهار قزاق می‌شود که از نصف شب تا صبح مشغول ورزش بودند. وقتی صبح شد، به کوچه رفته و جمعی از شُحنه‌های مست را می‌بیند که آوازخوان می‌آمدند؛ جالو که خود را به شکل جوانی درآورده بود، به دست آن شحنه‌ها اسیر می‌شود. شحنه‌ها جالو را به جرم شراب خوردن و مستی به دیوان‌خانه بردند.

۱. داستان بلند «خانه‌های شهر ری» در سال ۱۳۳٤ توسط «شرکت سهامی چاپ کتاب آذربایجان» در تبریز منتشر شده است. ساعدی در این داستان از ظلم و ناعدالتی مسئولان و جهل و فساد مردم انتقاد می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۳ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در دیوان‌خانه پیرمرد کتاب‌خوان، مرد قلمدان‌ساز و نامزدِ دختر خائن حضور داشتند. شاکیان هم به ترتیب مرد دانشمند، شحنه، تاجر کشمیری و پدر دختر بدکاره بودند. مرد دانشمند از جوانی که به کتاب‌های او توهین کرده بود، شاکی بود. در واقع مرد جوان به مضامین کتاب‌های مرد دانشمند که در مورد عشق‌های ننگین و خیانت‌کاری‌ها بود و کتاب‌ها با تعداد زیاد و به نیت مادی چاپ می‌شد، ایراد گرفته بود؛ اما قاضی مرد جوان را به دلیل اینکه به فرهنگ و ادب شهر توهین کرده است، محکوم به شلّاق و زندان کرد. شحنه نیز از پیرمرد کتاب‌خوان شکایت داشت؛ زیرا بیدار ماندن پیرمرد در شب‌ها، سوءظن او را جلب کرده و برای تعقیب پیرمرد مجبور شده بود از دیوار بالا برود و در همین حین به زمین افتاده و پایش شکسته بود. قاضی پیرمرد را به جرم اینکه موجب شکسته شدن پای شحنه شده بود، به شلاق و جریمه نقدی محکوم کرد؛ اما پیرمرد قبل از اجرای حکم جان سپرده بود. تاجر کشمیری هم از مرد قلمدان‌ساز به دلیل فروش قلمدانی که به زمین افتاده و شکسته بود، گلایه‌مند بود. مرد قلمدان‌ساز خسارت او را پرداخت؛ اما دادگاه قلمدان‌ساز را مجبور کرد تا بیست‌وهفت دینار جریمهٔ دیوان‌خانه را نیز بپردازد. پدر دختر خیانت‌کار هم از دامادش به دلیل بدرفتاری و شکستن دل دخترش، شاکی بود. قاضی هم بدون اینکه در پی کشف حقیقت امر باشد، داماد جوان را تا آمدن حکم جدیدِ «دل شکستن» زندانی کرد. سپس جالو به شراب‌خواری، دزدی و قتل اعتراف کرد. در پایان دادگاه قاضی از جالو پرسید: «آیا قضات را محترم می‌شماری؟» جالو جواب داد: «آتش به ریشهٔ عمرت بگیره انشاءالله». قاضی از این گفتهٔ جالو عصبانی شد و او را به اعدام محکوم کرد. جالو شب را در سرمای زندان و با خواب‌های آشفته به سر برد.

صبح روز بعد درحالی‌که تمامی مقدمات برای صحنهٔ اعدام فراهم شده بود و قضات، شحنگان و باخانمان‌ها مشتاقانه منتظر مرگ جالو بودند، ناگهان در زیر چوبهٔ دار از جایش غیب شد و به‌جای او مردی ژنده‌پوش از طبقهٔ بی‌خانمان‌ها را اعدام کردند.

جالو با دلی شکسته از ری و رازی‌ها در شهر گشت‌وگذار می‌کرد که در مجلس عیشی، قاضی را درحال شراب‌نوشی دید که دختری در مقابلش می‌رقصید. نزدیک غروب جالو در قالب مردی تاجر به دکان قلمدان‌فروش رفت تا آن قلمدان مورد علاقه‌اش را بخرد و بعد از شهر خارج شود، اما دانست که یک تاجر کشمیری قبلاً آن را دزدیده است. جالو که از بدی‌های و زشتی‌های رازی‌ها خسته و آزرده شده بود؛ تصمیم گرفت ری را ترک کند و به بیابان‌ها و صحراهای بی‌کران برود اما دیگر طاقت حرکت نداشت و در آن شب سرد و برفی، کنار دکان قلمدان‌ساز خوابید و صبح آن روز، مردم شهر جسد دیوی سیاه با شاخ‌های زرین را دیدند. بعد از مرگ جالو، دیوها کسی را شایستهٔ جانشینی او نیافتند و شهر خود را آتش زدند و هر یک به طرفی از جهان رفتند (ساعدی، ۱۳۳٤: ۸٦-۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.urgomarsi.ir

۲ - ۲- ۲. موضوع داستان بلند خانه‌های شهری

دیوی که در سفر خود به شهرری، با فساد و ظلم آدمیان، خیانت و دزدی، تبعیض طبقاتی علیه مردم فقیر و بی‌خانمان، ناعدالتی در دادگاه‌ها، بیدادگری قاضیان، قانون‌های محدودکنندهٔ طبقات پایین‌دست و سوداخواهی اهل علم، مواجه می‌شود.

۲ - ۲- ۳. مضامین داستان بلند خانه‌های شهری

«داستان خانه‌های شهری روایت شهری است که تقریباً تمام دریچه‌هایش را برای تغییر جامعهٔ فاسدی که طبقهٔ حاکم ارزش‌ها و هنجارهایش را تعیین می‌کند، بسته است» (کاسی،۱۳۹۳: ۱۸۲). حاکمانی که قوانین و هنجارها را تنها برای منافع و اهداف خود

تدوین می‌کنند و مردم حق اعتراضی در مقابل این قوانین و تدوین‌کننده‌های آن‌ها، ندارند و باید سلطهٔ همه‌جانبهٔ طبقهٔ حاکم را بپذیرند.

– این داستان نمادین، به مشکلات اقتصادی و اجتماعی جامعه می‌پردازد و با استفاده از عناصر جادویی، تناقضات زندگی روزمره را مورد بررسی قرار می‌دهد.

ـ هریک از افراد طبقهٔ بالادست جامعه، نقابی زیبا نیز به چهرهٔ خود کشیده‌اند (مانند قاضی و دانشمند) در پشت ظاهر معصوم و وارستهٔ خود، دارای صورتی متضاد و درآمیخته با امیال نفسانی و حرص‌های حیوانی هستند. آدم‌هایی که تحت لوای آن‌ها زندگی می‌کنند، دچار فساد (مانند خیانت دختر زیبا) و ناهنجاری می‌شوند و افکاری کهنه و خرافی پیدا می‌کنند.

ـ ساعدی با آوردن شخصیت دانشمند، جامعهٔ سوداگری را توصیف می‌کند که ارزش علم و دانش در آن فقط به دلیل کسب سود مالی و جایگاه اجتماعی است. این شخصیت برای هماهنگ شدن با جامعهٔ سوداگر به تحوّل هویت روی می‌آورد (همان: ۱۷۷).

ـ بهترین راه برای در امان ماندن از قیل‌وقال و آشفتگی مردم و حاکمان، پناه بردن به کتاب‌خوانی و سکوت و خاموشی است که در شخصیت پیرمرد کتاب‌خوان نمایان است. پیرمرد درنهایت با مرگ خود، اعتراضش را به ساختار ناعادلانهٔ حاکم بر جامعه و فقر مالی و فرهنگی مردم، بیان می‌کند.

ـ پایمالی حقوق مردم و طبقات محروم در دادگاه و ناعادل بودن قاضیان از مضامین اصلی ساعدی است که در شخصیت «قاضی» نمود یافته است.

– از نظر نویسنده، زندگی در جامعه‌ای که مردم آن گرفتار فساد، خرافات و ظلم‌پذیری هستند و حاکمان و مسئولان آن مشغول سوداگری، ارضای تمایلات حیوانی و قانون‌تراشی به نفع خود هستند، چیزی جز زبونی و خواری نصیب انسان آزاد و بی‌آلایش نمی‌شود و مرگ در چنین جهان ناعادلانه‌ای، بر زندگی همراه با ننگ ارجحیّت دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۴ – ۱ خرداد

ـ از نظر توجه به واقعیت تاریخی، داستان یادآور فرار شاه ایران در مقطعی از تاریخ است که پس از دربه‌دری، به‌ظاهر برای پادشاهی مجدد به ایران بازگشت؛ اما در حقیقت در افکار عام به‌صورت دیوی درآمد که مرده‌اش بر زنده‌اش ترجیح داشت.

www.anjomanfarsi.ir

۲ ـ ۳. «مرغ انجیر»[۱]

۲ ـ ۳ـ ۱. خلاصهٔ داستان کوتاه مرغ انجیر

راوی در یکی از روزهای زمستان، سفری به شهر همدان می‌کند. او به مسافرخانه‌ای می‌رود و در آنجا با مردی دهاتی، به نام «کدخدا رحیم» آشنا می‌شود. کدخدا چند سال پیش، روستای خود را رها کرده و به عشق زنی خیّاط در مسافرخانه ماندگار شده بود. او یک طوطی زیبا داشت که زن زیبا هرروز صبح برایش انجیر می‌آورد و شب‌ها هم یک سرکار آژدان به نزد رحیم‌خان می‌آمد و به طوطی انجیر می‌داد. سر زدن آژدان به رحیم‌خان و طوطی‌اش، بهانه‌ای برای ملاقات با زن زیبا بود. رحیم‌خان که خود از عشق آن زن شب و روز در رنج و عذاب بود، از ارتباط آژدان با آن زن آگاه می‌شود. شبی بعد از رفتن آژدان، وارد اتاق زن خیاط می‌شود و او را همبستر با آژدان می‌یابد. در همان حال با قنداق اسلحه، ضربه‌ای به سر مرد می‌زند. آژدان هم با اسلحهٔ خود شلیکی به سینهٔ

۱. داستان کوتاه «مرغ انجیر» در تیر ۱۳۳۵ در مجلهٔ سخن چاپ شده است. ساعدی در این داستان جنگ سنت و تجدد را مطرح کرده است.

رحیم‌خان می‌کند و او را می‌کُشد و خیاط همان روز، از آنجا می‌رود. روز دیگر طوطی را می‌بینیم که می‌گوید: «مرغ انجیر، بستهٔ انجیر، انجیر نخورده...» (ساعدی، ۱۳۳۵: ۳۷۲-۳۷۷).

۲ - ۳- ۲. موضوع داستان کوتاه مرغ انجیر

بی‌سرانجامی زندگی یک روستایی که از تمکّن بهره‌مند بوده است.

۲ - ۳- ۳. مضامین داستان کوتاه مرغ انجیر

– جنگ سنت و تجدّد و خالی شدن روستا و پر شدن شهرها و آلوده شدن مردم روستایی و شهری در یک میزان، آلوده شدن روستایی و مأمور مجری قانون که باید محافظ قانون باشد، در وضعیتی که زندگی روزبه‌روز بی‌رحم‌تر می‌شود. درواقع سیاست‌های اشتباهی که حاکمان پهلوی در زمینهٔ تغییر مالکیت‌ها و توجه تامّ به مناطق شهری، نوعی از بی‌هویتی اجتماعی و سرگردانی را در اجتماع آن روزگار پدید آورده بود، امری که تأثیرات آن نه‌تنها در زندگی و فرهنگ مردم، درزمینه‌های دیگر از جمله ادبیات نیز متجلّی شده است.

– این داستان نشان‌دهندهٔ ناتوانی انسان‌ها در مواجهه با واقعیت‌های تلخ زندگی و فرار به دنیای جادویی یا درون تاریک است. مردم روستایی با داشتن قلب پاک و سادهٔ خود، همواره مورد فریب و حیلهٔ افراد مغرض و حیله‌گر قرار می‌گیرند. «کدخدا رحیم» نماد افراد فرودست جامعه هستند که تصمیم‌های سیاسی او را از آبادی و آسایش آن جدا ساخته و در عشق‌های پر عشوهٔ مزوّرانه و لذّات ظاهری، گرفتار ساخته است. در این صورت او چاره‌ای جز گذار عمر در خانه‌ای فلاکت‌زده (وطن) و زندگی با روبه‌صفتان و صورت‌آرایان ندارد. این افراد درنهایت قربانی خشم بالادستان، جلوه‌های فریبندهٔ اجتماع شهری و سادگی باطن خود می‌شوند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲ - ٤. «پیگمالیون»[۱]

۲ - ٤- ۱. خلاصهٔ نمایشنامهٔ پیگمالیون

www.anjomanfarsi.ir

این نمایشنامه از زبان ناظران واقعه (ابر، باد و دریا) روایت می‌شود. «پیگمالیون شاه»[۲] که هرگز به زنان توجهی نمی‌کرد، مجسمهٔ زنی زیبا به نام «آمینوس فیلاری»[۳] می‌سازد و عاشقش می‌شود، عشق مجسمه چنان او را بی‌خود و پریشان می‌سازد که برای زنده

۱. نمایشنامهٔ «پیگمالیون» در سال ۱۳۳۵ در تهران چاپ شده است. ساعدی در این نمایشنامه به شرح عشق اسطوره‌های یونانی و رومی پرداخته و با استفاده از زبان رمزی با وضع زمان خود منطبق ساخته است.

۲. دربارهٔ این اسطوره روایات مختلفی وجود دارد که مشهورترین آن پیگمالیون را شاه مجسمه سازاهل قبرس می‌داند؛ اما بر خلاف عقیده‌اش، مجسمهٔ زن زیبایی را می‌سازد که برتر از همهٔ زنان است و به تدریج عاشقش می‌شود. با فرارسیدن جشن‌های آفرودیت دربرابرش زانو می‌زند و حیات مجسمه را درخواست می‌کند. آفرودیت پس از شنیدن دعای بندهٔ مخلص خود، بر مجسمه نغمهٔ حیات می‌دمد. پیگمالیون و مجسمه با هم ازدواج می‌کنند و دختری به نام «بافوس» که قبرس معروف به نام او نام‌گذاری شده است، حاصل ازدواج آنان است (نک. عثمان، ۱۳۸٤: ۱۹-۲۱).

۳. جالاتیا یا آمینوس فیلاری نام فرانسوی مجسمه است که تحت تأثیر غربیان به اسطورهٔ پیگمالیون راه یافته است و امروزه این نام در اسطوره ناشناخته است؛ اما دربارهٔ نام آمینوس فیلاری که ساعدی بر مجسمه گذاشته است، باید گفت، این نام ریشهٔ اسطوره‌ای ندارد و دلیل این نام‌گذاری نامعلوم است (معنوی صومعه‌سرا و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۲۱).

شدن مجسمه روزی چند بار به معبد «آفرودیت»[۱] می‌رود تا این الهه، روح تازه‌ای به مجسمه عطا کند. سرانجام آفرودیت به خواهش‌های شاه جوان پاسخ مثبت می‌دهد و روزی که پیگمالیون طبق عادت هرروز، به اتاق آمینوس فیلاری رفته با کمال تعجب، با پیکر زندهٔ مجسمه مواجه می‌شود اما خوش‌حالی شاه دیری نمی‌پاید؛ زیرا برخلاف عشق شدید پیگمالیون، آمینوس از وی دوری می‌گزیند. این مسئله، پیگمالیون را به نحوی افسرده و بی‌قرار می‌سازد که ناچار می‌شود برای یافتن راه‌حل نزد «آندریای ساحر»[۲] برود. آندریای جادوگر که خودش هم عاشق مجسمهٔ آمینوس بود؛ فرصت را برای کنار زدن پیگمالیون مناسب می‌بیند و تنها راه نجات پیگمالیون را آب‌تنی آمینوس در دریای طوفانی بیان می‌کند؛ بنابراین از نیروی سِحر خود استفاده می‌کند و روز جشن «مفیستوفلس» را که دریا طوفانی است، برای آب‌تنی آمینوس تعیین می‌کند. در روز جشن، آمینوس برای شنا به دریا می‌رود؛ اما پس از چندی فریادهای پیگمالیون، پیگمالیونِ آمینوس، شاه را برای نجات وی به دریا می‌کشاند. در صحنهٔ آخر، جسد بی‌جان پیگمالیون و مجسمهٔ آمینوس فیلاری دیده می‌شود (معنوی صومعه‌سرا و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۱۲-۲۱۳ به نقل از ساعدی ۱۳۳۵).

۲ - ٤ - ۲. موضوع نمایشنامهٔ پیگمالیون

زندگی شاهی افسانه‌ای است که از واقعیت‌ها سیر است و در عالم خیال دنبال عشق و معشوق می‌گردد و موفق می‌شود.

۲ - ٤ - ۳. مضامین نمایشنامهٔ پیگمالیون

– اصلی‌ترین مضمون این نمایشنامه، تشبیه شاه پیگمالیون به شاه افسانه‌هاست که در عالم خیال خود به خواسته‌هایش می‌رسد، اما دشمنان باطنیش در لباس دوستان ظاهری، او را می‌فریبند و نابود می‌کنند.

– تأکید بر نیرو و جذبهٔ عشق است که شاه مغروری چون پیگمالیون را عاشق مجسمهٔ آمینوس می‌کند و با نیروی حیات‌بخش عشق، آمینوس جان می‌یابد.

– به تصویر کشیدن قدرت عشقی که غرور و خودخواهی را از بین می‌برد و تمام وجود عاشق را متوجه معشوق می‌کند. حیات عاشق مبتنی بر حیات معشوق است و با مرگ معشوق، عاشق نیز چاره‌ای جز مرگ ندارد.

۲ - ۵. «لیلاج‌ها»[۳]

۲ - ۵ - ۱. خلاصهٔ نمایشنامهٔ لیلاج‌ها

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. ونوس یا آفرودیت الههٔ بسیار مغرور و زیبا بوده و به افراد بی شماری عشق ورزیده است (همان: ۲۲۱). ونوس یا آفرودیت در ادبیات فارسی با ستاره‌های «زهره» یا «ناهید» شناخته می‌شود که نماد رامشگری، خنیاگری و زیبایی است و در اوستا با «آناهیتا» تنها از جنبهٔ عشقی شباهت دارد؛ اما از آن جهت که آناهیتا الههٔ عفت و پاکی است با ونوس یا آفرودیت تضاد پیدا می‌کند (نک. هینلز، ۱۳٦۸: ٤۰).

۲. نام آندریا در پیگمالیون ساعدی فرم زنانهٔ «اندرو» است و اندرو نیز از «آندریاس» یونانی مشتق شده است. اندرو، برادر شمعون پطرس، اولین کسی است که به گروه حواریون عیسی (ع) پیوست و بر اساس روایتی سرانجام به صلیب کشیده شد (نک. معنوی صومعه‌سرا و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۲۲).

۳. نمایشنامهٔ «لیلاج‌ها» در آذر ۱۳۳٦ در مجلهٔ سخن چاپ شده است. در این نمایشنامه آمیختگی توهم و واقعیت در جامعه‌ای ناآرام در یک پرده به نمایش گذاشته شده است.

«هادی» که بازیگر تئاتر و نمایش است، به دعوت دوست نمایشنامه‌نویسش، بهروز، به شهر «هشت پر» در گیلان می‌رود. بهروز از دلسردی و ناراحتی‌ها می‌گوید؛ زیرا او به‌تازگی کتابی به نام «یادگار عهد عتیق» نوشته و چاپ کرده و بعد از چاپ مورد حمله و تمسخر روزنامه‌ها قرارگرفته بود. هادی او را دلداری می‌دهد که نباید در کار خود به چیزی یا کسی اعتنا کند. هر دو در باغ برای مشغولیت، نمایش‌نامهٔ «لیلاج‌ها» را که بهروز نوشته است، تمرین می‌کنند:

هادی در نقش قاتل اول با خشم به‌صورت بهروز (قاتل دوم) نگاه می‌کند و تمام گناهان را به گردن او می‌اندازد. قاتل دوم (بهروز) هم می‌گوید: «باید تو را همان اول به دست پلیس می‌دادم. اصلاً من تو را نمی‌شناسم». قاتل اول بسیار عصبانی می‌شود و چاقویش را درمی‌آورد و به شکم قاتل دوم فرومی‌برد. ناهید، زن بهروز، همان دم فرامی‌رسد و کشته شدن شوهرش را می‌بیند! (ساعدی، ۱۳۳۶: ۸۰۳-۸۰۰).

۲ ـ ۵ ـ ۲. موضوع نمایشنامهٔ لیلاج‌ها

درهم آمیختن واقعیت و خیال و توهم و گم شدن آنچه همه دنبال آن هستند؛ یعنی حقیقت.

۲ ـ ۵ ـ ۳. مضامین نمایشنامهٔ لیلاج‌ها

– تسلیم شدن هنر و هنرمندان در مقابل خشم و خشونت و گسترندگان جنگ و خشونت.

– ساعدی در این اثر گوشه‌ای از اوضاع نویسندگان و صاحب‌قلمان را به تصویر می‌کشد که بعد از کودتای ۱۳۳۲ و سانسور و تحریف آثار مکتوب، شاهد برخی بی‌توجهی طبقات و کم‌لطفی مطبوعات شده بودند و لاجرم رشد ادبیات داستانی را با ضعف و موانع بسیار همراه ساخته بود؛ اجتماع چنان دچار خمول و کم‌ذوقی شده بود که آثار غیرفارسی و ترجمه‌ای مخاطب بیشتری پیدا می‌کرد و نویسندگان گاهی مجبور می‌شدند به ترجمه روی آورند و از خلاقیت‌های هنری و ادبی به دورباشند (میرعابدینی: ۲۹۶-۲۹۵). در چنین فضایی بود که آثار داستانی و نمایشی مورد تمسخر واقع می‌شدند و در مقابل از ترجمهٔ متعدد رمان‌های خارجی که میراثی جز انحراف سبک‌های اصیل نویسندگی و اشتباهات نگارشی و دستوری نداشت، حمایت می‌کردند. ساعدی در اثر بر این نوع از انحرافات می‌تازد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۳۹۱ در دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۳. عناصر رئالیسم جادویی در آثار ساعدی

داستان‌ها و آثاری که در اینجا ذکر و معرفی می‌شوند اکثراً دارای رگه‌هایی از رئالیسم جادویی هستند و تنها داستان «خانه‌های شهرری» است که با سبک رئالیسم جادویی کاملاً همخوانی دارد. در این بخش برخی از عناصر رئالیسم جادویی موجود در این آثار بررسی می‌شود:

۳ ـ ۱. رؤیا، افسانه و قصه‌های پریان: این ویژگی در داستان «آفتاب مهتاب» و نمایشنامه‌های «پیگمالیون» به‌صورت چشمگیر نمایان است. در داستان آفتاب مهتاب از اسطورهٔ «آناهیتا»، «آرامازاد» و «نانه» استفاده می‌شود و در نمایشنامهٔ «پیگمالیون» به اسطوره‌های «آفرودیت یا ونوس»، «پیگمالیون» و «آندریای ساحر» اشاره شده است. هم‌چنین در «خانه‌های شهرری» داستان از زبان دیوی به نام «جالو» روایت می‌شود و شخصیت اصلی داستان هم اوست. به برخی از نمونه‌های برجسته، در جدول زیر اشاره می‌شود:

رؤیا، افسانه و قصه‌های پریان	نمونه	شماره صفحه
ورود اتین به معبد آناهیتا و متوسل شدن به او	«ای آناهیتا! به خاطر آرامازاد (ARAMAZAD) بزرگ و به خاطر (NANE) عزیزت هم‌شده مرا از این ذلت و بیچارگی نجات ده»	آفتاب مهتاب:۱۵۱
سرگردانی فرشتگان در آسمان	«فرشته‌ها ویلان و سرگردان در آسمان می‌پریدند و هر وقت به نزدیکی روحانیل می‌رسیدند، سلام می‌دادند».	خانه‌های شهرری: ۵
مطرح شدن خدایان و اسطوره‌های یونان	«اوهو! این همان آندریای جادوگر، همان ساحر مشهوری است که خدایان هم از دست او در عذاب‌اند»	پیگمالیون: ۲۰
اشباحی که متصدی ادارهٔ ثبت‌احوال می‌دید	«غیر از کاسهٔ آبگوشتی که روزی دو سه بار یک موجود پشمالو برای من می‌آورد، به هیچ‌کس دیگر برنمی‌خوردم»	شب‌نشینی باشکوه: ۱۲۱

۳ - ۲. درآمیختگی زمان و مکان و به‌هم‌خوردن مرز میان خیال و واقعیت: «مبهم بودن زمان و مکان، از ویژگی‌های اسطوره محسوب می‌شود؛ زیرا مشخص بودن آن، اسطوره را به واقعیت و تاریخ نزدیک می‌کند و چنانکه می‌دانیم تشخیص ریشهٔ اساطیر و واقعیت داشتن و نداشتن آن دشوار است؛ زیرا ما نمی‌دانیم کدام اسطوره ریشه در واقعیت دارد و کدام ندارد؛ بنابراین رنگِ نبودِ واقعیت بر درونهٔ پاره‌ای از اساطیر چیرگی دارد، ولی در درونمایه‌های برخی از اساطیر رنگی از واقعیت به چشم می‌خورد» (معنوی صومعه‌سرا و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۲٦ به نقل از واحددوست، ۱۳۸۱: ۷٦). در داستان «آفتاب و مهتاب» و نمایشنامهٔ «پیگمالیون» و تا حدی در «خانه‌های شهری»، مطرح شدن شخصیت‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای چنان فضای مبهمی را ایجاد کرده است که تشخیص مرز میان خیال و واقعیت و درک زمان و مکان را مشکل ساخته است. زمان و مکان در «خانه‌های شهری» تا حدی مشخص است اما در داستان «آفتاب و مهتاب» و نمایشنامهٔ «پیگمالیون» توصیف آشکاری از زمان و مکان نیست و همین امر موجب ابهام در واقعیت و خیال شده است. در نمایشنامهٔ «لیلاج‌ها» مرز میان خیال و واقعیت چنان متلاشی می‌شود که شخصیت‌ها دچار هذیان و توهّم می‌شوند، امری که ریشهٔ آن به فضای اجتماعی و سیاسی دههٔ سی برمی‌گردد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

به‌هم‌خوردن مرز خیال و واقعیت	نمونه	شماره صفحه
قتل بهروز توسط هادی	«قاتل اول به طرفش حمله کرده چاقو را بالا برده و به یک ضربه به شکمش فرو می‌کند»	لیلاج‌ها: ۸۰۳
هذیان و توهّم کارمند ادارهٔ ثبت‌احوال	«در صف اتوبوس، داخل مغازه‌ها، پیاده‌روها، در اداره، چند صدای عجیب‌وغریب، انگار از داخل یک شیپور مسی تکرار می‌کردند: مفت‌خور احمق، جاسوس اجنبی...»	شب‌نشینی باشکوه: ۱۱۵
توهّم اتین در معبد تاریک	«اتین با چشمانی که پر از اشک بود، برگشت و ناگهان مردی را دید که ردایی به خود پیچیده...»	آفتاب‌مهتاب: ۱۵۳

۳ - ۳. غافل‌گیری و شوک ناگهانی: این ویژگی در «خانه‌های شهری» بیشترین کاربرد را دارد؛ چنانکه جالو در هر حادثه به‌نوعی از مشاهدهٔ رفتارهای متفاوت و غیرعادی شخصیت‌های داستان، شگفت‌زده می‌شود و بدین ترتیب موجب غافل‌گیری خواننده نیز می‌شود. جالو گاهی دختر زیبایی را می‌بیند که در عین نامزد بودن، با یک مرد زشتی ارتباط پیدا می‌کند و در صحنهٔ دیگر نامزد دختر را می‌بیند که به جرم نگاه کردن به نامحرم در دست ارازل و اوباش افتاده است و کمی بعد همان مرد جوان را به جرم شکستن دل دختر زیبا در زندان می‌بیند (ساعدی، ۱۳۳٤: ۱۷-۱۸؛ ۵۲-۵٤) این داستان سرشار از عنصر غافل‌گیری است؛ همین امر باعث شده است که در این زمینه نسبت به سایر آثار ممتاز و برجسته باشد. ساعدی در نمایش‌نامهٔ «لیلاج‌ها» هم به‌صورت

کاملاً عجیب و خیره‌کننده، چنان سیر واقعیت و رئال را در فضایی وهم‌انگیز فرومی‌برد که خواننده را دچار شوک و حیرت می‌سازد (نک. ساعدی، ۱۳۳۶: ۸۰۳-۸۰۰). در اینجا به برخی از نمونه‌های این عنصر در آثار ساعدی اشاره می‌شود:

غافل‌گیری و شوک ناگهانی	نمونه	شماره صفحه
زنده شدن دوبارهٔ نینوم و هم‌آغوشی با کاچاتوریکا	«یک‌دفعه برق درخشید و در روشنایی آن اتین زنی را دید که موهایش را روی شانه‌اش افشان کرده...»	آفتاب مهتاب: ۱۵۴
کشتن هادی بهروز را در حین تمرین نمایش	«قاتل اول به طرفش حمله کرده چاقو را بالا برده و به یک ضربه به شکمش فرومی‌کند»	لیلاج‌ها: ۸۰۳
دیدن ارتباط نامشروع دختر نامزد	«لنگهٔ در باز شد و او به داخل خزید سپس هر دو نفر مثل اینکه سال‌های سال با هم آشنا هستند به اتاقی رفتند»	خانه‌های شهرری: ۱۷
دیدن کتاب‌های جعلی و غیرعلمی مرد نویسنده و اخلاق فاسد او	«چند لحظه بعد دخترها با اداواطوار مخصوص عینک او را درآوردند...»	همان: ۲۷
شوکه شدن جالو با دیدن همهٔ شخصیت‌ها در زندان	«جالو چون به‌دقت نگریست، همان پیر کتاب‌خوان را دید... از تعجب دهانش بازماند»	همان: ۳۸

۳ - ٤. بن‌مایه‌های سیاسی و اجتماعی: ساعدی برای اینکه آثار روانی و اجتماعی خشونت جامعه را بر وجود مردم فرودین نشان دهد، از مرز واقعیت می‌گذرد و نوعی از رئالیسم وهم‌آلود را در فضایی هراس‌انگیز به نمایش می‌گذارد و به‌صورت ضمنی ارتباطی میان حوادث و ماوراءالطبیعه برقرار می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۳۲۶/۱). داستان کوتاه «مرغ انجیر» داستانِ یک مالک زمین را نقل می‌کند که در اثر سیاست‌های حکومتی از فرهنگ و محیط قبلی فاصله گرفته است و در فضای آلودهٔ شهری و فساد اجتماعی آن گرفتار شده است. حتی طوطی‌اش هم نموداری از خود اوست. در داستان «خانه‌های شهرری» هم مسئله فساد اجتماعی و سیاسی کاملاً مشهود است و در هر بخش نویسنده سعی دارد این ناهنجاری‌ها و تناقض‌های اخلاقی، اجتماعی و سیاسی را نشان دهد. نمونه: «مردم شهرری به نظر جالو عروسک‌های مومی بودند که دور او جمع شده بودند. آن‌ها نه چشم داشتند و نه گوش» (همان: ۳۵). مجموعهٔ داستان «شب‌نشینی باشکوه» دربردارندهٔ داستان‌های کوتاهی است که شخصیت‌های آن اغلب کارمندان دولتی هستند که در اثر تنگدستی، سختی کار و بی‌کفایتی بالادستان، دچار بحران‌های عصبی شده‌اند و برای خوش‌آمد رئیس و مردم، مجبور به حفظ ظاهر هستند. آن‌ها درعین‌حال با کمترین خطایی، بی‌دلیل به انواع جرم‌ها متهم می‌شوند؛ چنانکه در داستان کوتاه «استعفانامه» متصدّی ادارهٔ ثبت و احوال به جاسوسی و مفت‌خوری متهم شد (نک. ساعدی، ۲۵۳۶: ۱۱۶-۱۱۳).

۳ - ۵. عقاید و باورهای شگفت‌انگیز: ساعدی در این آثار گاهی از محدودهٔ حس و منطق فراتر رفته و قدم در عالم فرا واقع یا افسانه‌ای گذاشته است. در نمایشنامهٔ پیگمالیون، پیگمالیون‌شاه عقیده دارد که می‌تواند با توسّل به آفرودیت، مجسمه را زنده کند و با آن عشق‌ورزی کند (نک. صومعه‌بزرگ و همکاران: ۲۱۳؛ به نقل از ساعدی). در داستان کوتاه «آفتاب مهتاب» خیال و شگفتی در سرتاسر روایت جریان دارد و طول روایت آکنده از فضاهای تاریک و کابوس‌وار است.

عقاید و باورهای شگفت‌انگیز	نمونه	شماره صفحه
گفت‌وگوی اتین با آناهیتا	«اما ای آناهیتا به خاطر پدرت آرامازاد و به خاطر خواهرت نانه هم شده مرا از این بیچارگی و مذلت نجات بده. من خوشبختی نخواستم؛ بدبختی هم نمی‌خواهم»	آفتاب مهتاب: ۱۵۱

التماس اتین به آناهیتا برای زنده کردن نینوم	«ای آناهیتا، مرا ببخش؛ من از راه دور آمده‌ام تا دردی که در دل دارم برای تو بازگویم»	همان‌جا

۳-٦. دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی وقایع

دهشت و توجیه‌ناپذیری جایگاه والایی در داستان «خانه‌های شهرری» دارد. بخشی از شخصیت‌های این داستان از عالم دیوان هستند و از آنجا به شهرری فرود آمده و به همان‌جا نیز برمی‌گردند. حوادث این داستان مملو از عجایبی است که از زیربنای فکری آن‌ها نابسامانی‌های اجتماعی و سیاسی زمان دریافت می‌شود. چنانکه شخصیت اصلی این داستان که از عالم انسان‌ها آشنایی ندارد، از دیدن این حوادث شگرف، حیران و مبهوت می‌شود. مردم شهرری در کنار عزاداری به عیش و نوش می‌پردازند یا فسق و فجور و خیانت را عیب نمی‌دانند اما نگاه کردن به نامحرم را گناهی نابخشودنی تلقی می‌کنند (نک. ساعدی، ۱۳۳٤: ۱۸). به عقیدهٔ اهالی این شهر مجازات و کیفر تنها برای طبقهٔ ضعیف و فلاکت‌زدهٔ جامعه معنا دارد نه برای ثروتمندان و مقامات فاسد (همان: ٤۸).

۳-۷. سکوت اختیاری: یکی دیگر از عناصر جادویی در آثار رئالیستی ساعدی که از نگاه روان‌شناختی ساعدی نشئت می‌گیرد، سکوتی است که در نقاط اوج حوادث با حال و هوایی که خواننده را با دیگر شخصیت‌ها همراه می‌کند و تا حدّی به حیرت فرومی‌برد. سکوت حاکم در این حالت معمولاً با عناصر طبیعت و حرکت درختان و باد و... توأم است. در صحنهٔ آخر نمایشنامهٔ «پیگمالیون» که جسم بی‌جان پیگمالیون و آمینوس در کنار دریا افتاده‌اند، سکوت عجیبی را پدید می‌آورد (نک. صومعه‌بزرگ و همکاران: ۲۱۳؛ به نقل از ساعدی) در اینجا برخی از نمونه‌های این ویژگی را می‌آوریم:

سکوت اختیاری	نمونه	شماره صفحه
بعد از غیب شدن جالو از زیر چوبهٔ دار	«سربازهای محافظ جلو رفتند تا جالو را نزدیک آورند، اما مرغ از قفس پریده بود... قلم‌ها روی کاغذ خشکید؛ شیپورها از نعره ایستاد؛ سکوت ممتد مانند سکوت قبرستان‌ها همه‌جا نشست»	خانه‌های شهرری: ٦۹
بعد از کشته شدن اتین به دست کاچاتوریکا	«بادی زوزه‌کشان همه‌جا را می‌گشت و ناله می‌کرد»	آفتاب‌مهتاب: ۱٥٤
بعد از کشته شدن کدخدا	«آن روز غم زیادی همه را گرفته بود... سرما، باد و برف مثل اشباح خیالی جلوی پنجرهٔ مرا گرفته بودند»	مرغ انجیر: ۳۷۷

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

٤. نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر به بررسی و تحلیل آثار اولیهٔ بر کاربرد عناصر رئالیسم جادویی پرداخته است. آثار داستانی و نمایشی غلامحسین ساعدی به‌خوبی نشان‌دهندهٔ تضادهای فرهنگی و نابرابری‌های اجتماعی هستند. آثار او نه‌تنها نمایانگر تنگناهای اجتماعی و سیاسی زمانه‌اش است، بلکه به‌عنوان ابزاری برای نقد ساختارهای محدودکننده و ناعدالتی‌ها نیز عمل می‌کند. این نویسنده با مهارت خاصّی به موضوعاتی چون بحران هویت، فساد اجتماعی و خشونت پرداخته است؛ درعین‌حال، به اشتراکات فرهنگی نظیر استفاده از اساطیری چون آناهیتا و آفرودیت توجه تامّی داشته است. تحقیق حاضر نشان می‌دهد که تحلیل و بررسی آثار کمتر شناخته‌شدهٔ ساعدی که اغلب مربوط به دوران جوانی (دههٔ سی) اوست، برای درک بهتر سبک ادبی ساعدی بسیار ارزنده هستند. آثار اولیه

ساعدی علاوه بر اینکه تحت تأثیر واقعیت‌های اجتماعی-سیاسی دورهٔ خود هستند، به‌طور خلاقانه از عناصر رئالیسم جادویی بهره‌مند شده‌اند. در آثار مورد بررسی، رئالیسم جادویی به‌عنوان وسیله‌ای برای پردازش شخصیت، پیچیدگی‌های روحی روانی و نقد اجتماعی به‌کار رفته است. این سبک به ساعدی اجازه داده است تا واقعیت‌های تلخ اجتماعی و مفاهیم پیچیده فرهنگی را به شیوه‌ای خلاقانه و چشم‌گیر بیان کند. تحلیل رئالیسم جادویی در آثار ساعدی، نشان‌دهندهٔ آن است که او به‌عنوان یک نویسندهٔ اجتماعی و فرهنگی، چگونه توانسته است ایده‌ها و تضادهای زمان خود را با زبانی جدید به تصویر بکشد. استفاده از عناصر جادویی، به وی این امکان را داده که انتقاداتش را در بستری تخیلی و جذاب ارائه دهد و بدین طریق، مخاطب را به تعجب و تفکر وادارد. آثار اولیهٔ ساعدی ارزشمند و پرمحتوا هستند و می‌توانند زوایای مختلفی از هنر و اندیشه‌های او را با عمق بیشتری به مخاطب معرفی کنند. این مقاله با بررسی آثار کمتر شناخته شدهٔ ساعدی بر بار علمی و ادبی حوزهٔ ادبیات داستانی و سبک‌های ادبی ایران می‌افزاید. نویسندگان تحقیق حاضر پیشنهاد می‌کنند تا آثار کمتر شناخته‌شده ساعدی بیشتر مورد بررسی قرار گیرد تا فهم بهتری از جایگاه ساعدی در ادبیات معاصر ایران حاصل شود.

منابع

- آیوازیان، ماریا (۱۳۹۱). ***اشتراکات اساطیری و باورها در منابع ایرانی و ارمنی***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی؛ سیدان، مریم (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی»، ***زبان و ادبیات فارسی*** (مجله دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی)، ۱۷ (۹)، صص ٤٥-٦٤.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۳٤). «آفتاب مهتاب»، ***مجلهٔ سخن***، فروردین، صص ۱۵۱-۱۵۵.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳٤۰). ***بام‌ها و زیر بام‌ها***. تهران: بی‌نا.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۳۵). «مرغ انجیر»، ***مجلهٔ سخن***، تیر، صص ۳۷۲-۳۷۷.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۳٦). «لیلاج‌ها»، ***مجلهٔ سخن***. آذر، صص ۸۰۰ -۸۰۳.
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۲). ***استعفانامه (مندرج در مجموعه داستان شب‌نشینی باشکوه)***، چ ٦، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). ***مکتب‌های ادبی***، تهران: قطره.
- عثمان، احمد (۱۳۸٤). ***سرچشمهٔ کلاسیک در تئاتر توفیق الحکیم***. ترجمهٔ قاسم غریفی. تهران: سورهٔ مهر.
- مجابی، جواد (۱۳۷۸). ***شناختنامهٔ ساعدی***. تهران: نشر قطره.
- معنوی صومعه بزرگ، فاطمه؛ سید مهدی رحیمی؛ عزیزی، محمدرضا (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی عناصر نمایشنامهٔ بجمالیون توفیق الحکیم با پیگمالیون اثر غلامحسین ساعدی». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی***، دورهٔ (٤)، شمارهٔ (۲)، صص ۲۰۹- ۲۳۵.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰). ***صد سال داستان نویسیِ ایران***. جلد اول. تهران: چشمه.
- هینلز، جان (۱۳٦۸). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی. تهران: نشر چشمه.
- واحددوست، مهوش (۱۳۸۱). ***رویکردهای علمی به اسطوره شناسی***، تهران: سروش.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

رئالیسم جادویی در نمایش‌نامهٔ *چوب به دست‌های ورزیل* اثر غلامحسین ساعدی

محمود شاهرودی

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی

چکیده

هرچند نویسندگان امریکای جنوبی را آغازگر شیوهٔ رئالیسم جادویی در ادبیات می‌دانند، ولی به دلیل مشخصه‌های ویژه‌ای که این شیوهٔ ادبی دارد، در نقاط مختلف جهان می‌توان آثاری را به این سبک مشاهده کرد. ازآنجاکه رئالیسم جادویی ریشه در افسانه‌ها، اساطیر و فرهنگ بومی جامعه دارد، در هر سرزمینی با مشخصه‌های ویژه‌ای بروز کرده است. ولی می‌توان برای آن ویژگی‌های کلی و عمومی ذکر کرد که در بسیاری از آثار این سبک مشاهده می‌شود. در ایران حتی پیش از انتشار رمان صد سال تنهایی مارکز، آثاری به وجود آمده است که می‌توان آن‌ها را رئالیسم جادویی ایرانی دانست. یکی از مهم‌ترین نویسندگان این سبک ادبی در ایران، غلامحسین ساعدی است. علاوه بر عزاداران بیل او که پژوهشگران، شیوهٔ آن را رئالیسم جادویی می‌دانند، چوب به دست‌های ورزیل نخستین نمایش‌نامهٔ فارسی است که مشخصه‌های این شیوه در آن قابل ردیابی است. رئالیسم جادویی به‌عنوان «گفتمان پسااستعماری» از نظر درون‌مایه، با رویکردی انتقادی، مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ خویش را بیان می‌کند. از نظر تکنیک نیز گفتمان غالب کشورهای سرمایه‌داری را به چالش می‌کشد. این پژوهش، ویژگی‌های گوناگون رئالیسم جادویی را در چوب به دست‌های ورزیل مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد و به این نتیجه می‌رسد که برخی از این ویژگی‌ها در نمایش‌نامهٔ مورد بررسی، به شکلی متفاوت با آثار مشهور این شیوهٔ ادبی نمود پیدا می‌کند. برخی از ویژگی‌ها مانند نمادگرایی در آن نمود بیشتری دارد و برخی از ویژگی‌ها مانند چرخش زمان روایت و پیرنگ پیچیده در آن وجود ندارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ شهریور - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: رئالیسم جادویی، نمایش‌نامه، ساعدی، چوب به دست‌های ورزیل، نمادگرایی

۱. مقدمه

اصطلاح «رئالیسم جادویی» نخستین بار در عرصهٔ هنرهای تجسمی مطرح شد. فرانتس روه، منتقد هنری آلمانی، در مقاله‌اش به گروهی از نقاشان -که امروزه آنان را تحت عنوان «پست اکسپرسیونیست» می‌شناسیم- پرداخت؛ و اصطلاح رئالیسم جادویی را برای تأکید بر [و ستایش از] بازگشت آنان به بازنمایی فیگورال پس از بیش از دو دهه هنر انتزاعی به‌کار برد (روه،۱۹۲۵: ۷۶). در مقدمه‌ای بر ترجمهٔ اسپانیایی این مقاله که دو سال بعد در سال ۱۹۲۷ توسط خوزه اورتگای گاست منتشر شد، روه بار دیگر بر درگیری نقاشان با امر روزمره و دنیوی تأکید می‌کند. روه در پژوهشی که به سال ۱۹۵۸ دربارهٔ هنر آلمان منتشر کرد، به‌وضوح اصطلاح رئالیسم جادویی را کنار گذاشت (زامورا،۱۳۸۶: ۳۲۹)؛ اما این اصطلاح مورد قبول منتقدان ادبی قرار گرفت و منتقدان

درحال احیای این اصطلاح برای به‌کار بردن آن در مورد ادبیات امریکای لاتین بودند. از آغاز آنان تأکید روه را واژگون ساختند و در متون مورد بحث، بیش از واقعیت بر جادو تأکید ورزیدند. این فرایند مصادرهٔ بین‌قاره‌ای سه دهه زمان برد (همان: ۳۳۰)؛ بنابراین اصطلاح رئالیسم جادویی در مورد آثار نویسندگان امریکای جنوبی چون خورخه لوییس بورخس آرژانتینی، میگل آنخل استوریاس گواتمالایی، گابریل گارسیا مارکز کلمبیایی و ... به‌کار رفت. این نویسندگان کوشیدند که در عین طرح مسائل سیاسی و اجتماعی سرزمین‌های خودشان، غنای مخیله و شکوه کلام تمدن‌های گذشته‌شان را بازسازی کنند. علاوه بر کشورهای امریکای لاتین، همهٔ کشورهای جهان سوم احتیاج به این بازگشت به خویشتن دارند. در ایران حتی پیش از آشنایی با مارکز، نوعی رئالیسم جادویی با آثار غلامحسین ساعدی و رضا براهنی (روزگار دوزخی آقای ایاز) آغاز شده بود (سید حسینی،۱۳۸۱:۳۱۸).

چارچوب معنایی رئالیسم جادویی بسیار گسترده است. این گستردگی از یک‌سو به گستردگی چارچوب رئالیسم و معانی و گونه‌های آن برمی‌گردد و از سوی دیگر به جادو و باورهای جادویی و عوامل آن که در هر فرهنگ و نزد هر ملتی، گونه‌ای متفاوت دارد. آن باورز بر این باور است که اصطلاح «جادویی» واقعی‌تر و روشن‌تر از رئالیسم است زیرا این اصطلاح بر همهٔ جنبه‌های اسرارآمیز زندگی که روحانی و غیر قابل تفسیر منطقی است، دلالت دارد که معمولاً شامل روح، معجزه، استعدادهای خارق‌العاده و فضاهای عجیب‌وغریب می‌شود (باورز،۲۰۰٤: ۱۹). در مقابل، رئالیسم نیز دارای معنایی بسیار گسترده‌تر است که حوزه‌های گوناگون معنایی را در برمی‌گیرد.

غلامحسین ساعدی (گوهر مراد)

غلامحسین ساعدی یکی از اولین نویسندگان فارسی زبان است که در آثار او می‌توان نوعی رئالیسم جادویی را مشاهده کرد. ساعدی با به‌کار بردن باورهای عمومی و بومی جامعه و اندیشه‌هایی که ریشه در اعتقادات و فرهنگ کهن مردم دارد و تلفیق آن‌ها با فضای سنتی و روستایی، به این مهم دست پیدا کرده است. عزاداران بیل او را نمونه‌ای از داستان رئالیسم جادویی در ایران دانسته‌اند. حتی پیش از آن‌که مشهورترین اثر رئالیسم جادویی در جهان یعنی صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز منتشر شود؛ بنابراین رئالیسم جادویی ساعدی، کاملاً بومی و ایرانی است و ریشه در فرهنگ و اجتماع مردم سرزمین ما دارد و تقلیدی از رئالیسم جادویی دیگر مناطق جهان نیست و اگر تفاوتی در مشخصه‌های آثار او با آثار مشهور جهانی در این شیوه دیده می‌شود، برگرفته از ذهنیات جامعه‌ای است که ساعدی در آن رشد کرده است.

خلاصهٔ داستان

گرازها به کشتزارهای ورزیل هجوم برده‌اند؛ این ماجرای اصلی است. محرم خرابه نشین می‌شود زیرا او اولین کسی است که گرازها زمینش را خراب کرده‌اند. بعد از آن نوبت دیگر ورزیلی‌هاست. آن‌ها دور هم جمع می‌شوند تا راه چاره‌ای بیابند. بعد از موافقت‌ها و مخالفت‌ها قرار می‌شود با دهل‌های مسجد گرازها را بتارانند؛ ولی محرم دهل‌ها را در خرابه پنهان می‌کند. ورزیلی‌ها برای چاره‌جویی، کسانی‌ها را به روستای همسایه -کخالو- می‌فرستند. فرستاده‌ها شگفت‌زده از پیشرفت کخالو، در آنجا با مسیو آشنا می‌شوند و قرار می‌گذارند که او دو شکارچی برای شکار گرازها به ورزیل بیاورد. شرط شکارچی‌ها این است که ورزیلی‌ها خوردوخوراکشان را تأمین کنند. مسیو با دو شکارچی می‌آید و ورزیلی‌ها، شکارچی‌ها را در خانهٔ اربابی کنار مسجد مستقر می‌کنند. آن‌ها شب شکار می‌کنند و روز می‌خورند و می‌خوابند. مسیو هم هر روز با ماشین، لاشهٔ گرازها را با خود می‌برد. خوراک شکارچی‌ها خیلی زیاد است و ورزیل را دچار قحطی می‌کنند. پس از مدتی دیگر از گرازها خبری نیست ولی شکارچی‌ها جا خوش کرده‌اند و ورزیلی‌ها را مجبور می‌کنند برای‌شان آب و غذا بیاورند. شکارچی‌ها یا خوابند و یا درحال خوردن‌اند. آن‌ها

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

صداهای عجیب از خود درمی‌آورند و صورت‌شان هم باد کرده است. ورزیلی‌ها دوباره دست به دامن مسیو می‌شوند و او د شکارچی دیگر با خود می‌آورد تا شکارچی‌های اول را از ورزیل بیرون کنند. ولی پس از مدتی، شکارچی‌های اول و دوم با سرهای باد کرده و دندان‌های بیرون زده، تفنگ‌ها را به‌سوی مردم می‌گیرند. ورزیلی‌ها ناگهانی و هماهنگ عقب عقب می‌روند و چنان به هم می‌چسبند که گویی تصمیم دارند همدیگر را از رگبار تیرها نجات دهند و همه هم چون تن واحدی به در مسجد حمله می‌کنند (ساعدی، ۱۳٤٤: ۱۱۷).

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در میان منابع ادبیات فارسی در لابه‌لای کتاب‌هایی مانند درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت شناسی فتح ا... بی‌نیاز و هویت شناسی ادبیات و نحله‌های ادبی معاصر کامران پارسی نژاد و پیش‌ازاین‌ها در کتاب‌های مکتب‌های ادبی رضا سید حسینی و عناصر داستان جمال میرصادقی، اندک صفحاتی به رئالیسم جادویی اختصاص داده شده است. هم‌چنین در کتاب مکتب‌های ادبی سیروس شمیسا، برخی از رمان‌های فارسی از جمله اهل غرق، عزاداران بیل و روزگار دوزخی آقای ایاز را به‌عنوان رمان‌های رئالیسم جادویی معرفی کرده است.

چند مقاله نیز در تحلیل رئالیسم جادویی در رمان‌های فارسی نگاشته شده است که عبارت‌اند از: بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق نیکو بخت و رامین نیا که نویسندگان آن، تنها سه مشخصهٔ مهم دوگانگی، طعنه‌آمیزی و کنایه و سکوت اختیاری برای رئالیسم جادویی ذکر می‌کنند (نیکو بخت و رامین نیا، ۱۳۸٤: ۱٤٤). در مقالهٔ بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی نوشتهٔ پورنامداریان و سیدان به مجموعه‌ای از آثار داستانی ساعدی و نه یک اثر خاص وی پرداخته شده است و این آثار را به دو دسته تقسیم کرده‌اند: داستان‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده‌اند از جمله عزاداران بیل؛ و داستان‌هایی که تنها رگه‌هایی از رئالیسم جادویی را می‌توان در آن‌ها یافت. نویسندگان این مقاله، ویژگی‌های رئالیسم جادویی را نیز به دو دستهٔ عناصر مربوط به معنا و مضمون و عناصر ساختاری و فنی داستان تقسیم کرده‌اند (پورنامداریان و سیدان،۱۳۸۸: ٤۷). در مقالهٔ رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی از حسین مسجدی، به تعبیر نویسنده، بر فضای جانوری رئالیسم جادویی در آثار داستانی ساعدی تمرکز شده است (مسجدی،۱۳۸۹: ۹۸). مقالهٔ بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزاداران بیل و شب‌های هزار شب از نجیب محفوظ نیز به‌صورت تطبیقی این دو اثر را از نظر مشخصه‌های رئالیسم جادویی بررسی کرده است؛ اما در هیچ‌یک از این آثار به نمایش‌نامه‌های ساعدی به‌ویژه چوب به دست‌های ورزیل اشاره نشده است؛ بنابراین این پژوهش بر آن است تا با بیان مؤلفه‌های رئالیسم جادویی و تطبیق آن‌ها با نمایش‌نامهٔ چوب به دست‌های ورزیل، این مشخصه‌ها را به تفکیک مورد بررسی قرار داده و شیوهٔ استفادهٔ نویسنده از آن‌ها را در این اثر بررسی نماید.

۱-۲. بیان مسئله و ضرورت پژوهش

رئالیسم جادویی یکی از سبک‌های ادبی جهانی است که می‌تواند خود را با فرهنگ هر سرزمین وفق دهد و آثار کم‌نظیری به وجود آورد که نه‌تنها تقلیدی از نوشته‌های برجستهٔ این شیوه در جهان نیست بلکه برخاسته از پیشینهٔ فرهنگی و اجتماعی همان‌جامعه‌ای است که نویسنده در آن زندگی می‌کند و آن را به تصویر می‌کشد؛ بنابراین پژوهش مورد نظر به بررسی ویژگی‌های رئالیسم جادویی در یکی از آثار غلامحسین ساعدی می‌پردازد تا مشخص شود که:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. چوب به دست‌های ورزیل به‌عنوان نخستین نمایش‌نامهٔ فارسی که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده است، مشخصه‌های این شیوهٔ ادبی چگونه به نمایش گذارده است؟

۲. تفاوت‌ها و تشابهات رئالیسم جادویی در این اثر با آثار مشهور جهان در این سبک چیست؟

۳. آیا همهٔ مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در این نمایش‌نامه یافت می‌شود؟

۱-۳. فرضیه‌های پژوهش

فرض این پژوهش بر آن است که نمایش‌نامهٔ چوب به دست‌های ورزیل، بیش‌تر مؤلفه‌های اصلی سبک رئالیسم جادویی را در خود داشته باشد. ولی تفاوت‌هایی در شیوهٔ ارائهٔ این مؤلفه‌ها وجود دارد که متناسب با فرهنگ جامعه و اساطیر بومی سرزمین ماست. از سوی دیگر سبک هر نویسنده‌ای نیز مشخصات ویژهٔ خویش را دارد که در آثار او بازتاب دارد؛ بنابراین تفاوت‌های این اثر با دیگر آثار، هم ناشی از سبک نویسندهٔ نمایش‌نامه است و هم ناشی از تفاوت در فرهنگ بومی جامعهٔ سنتی و دینی ما.

۲. مشخصه‌ها و مؤلفه‌های رئالیسم جادویی

در منابع گوناگون، مؤلفه‌های مختلفی برای رئالیسم جادویی در نظر گرفته‌اند که اساس همهٔ آن‌ها حضور عناصر ماورایی و فراواقعی که از آن به جادویی تعبیر کرده‌اند، درزمینهٔ‌ای رئالیستی و واقعی است. از آن جمله، کادن ویژگی‌های داستان‌هایی را که به سبک رئالیسم جادویی نوشته‌اند چنین می‌داند: درهم‌آمیختگی یا مجاورت واقعیت و خیال یا وهم، چرخش هنری زمان، روایات یا پیرنگ پیچیده یا حتی بسیار پیچ‌درپیچ، کاربرد متنوع رؤیاها، افسانه‌ها و قصه‌های پریان، توصیف‌های اکسپرسیونیستی و حتی سوررئالیستی، باورهای شگفت‌انگیز، عنصر غافل‌گیری و شوک ناگهانی، دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی وقایع (کادن،۱۹۹۲: ۵۲۲). برخی پژوهش‌گران مواردی را به این مشخصه‌ها افزوده‌اند یا از آن‌ها کاسته‌اند. ناظمیان و دیگران در مقاله‌شان، عنصر صدا و بو و توجه به جزییات را و کسیخان در مقاله‌اش، مؤلفه‌های قلت و آنیت (کسیخان،۱۳۹۰: ۱۰۹) را به آن‌ها افزوده است. در این پژوهش یازده مشخصه برای آثار رئالیسم جادویی ذکر شده است و تلاش شده است که همهٔ ویژگی‌های شاخص این شیوهٔ ادبی را مطرح سازد.

۱-۲. درهم‌آمیختگی یا مجاورت واقعیت و خیال یا وهم [بیان حوادث خیالی مبتنی بر واقعیت]:

اساس رئالیسم جادویی بر پایهٔ واقعیت است. به این معنا که همهٔ حوادث و اتفاقاتی که در این نوع داستان‌ها جریان دارد به فرض رئالیستی و واقعی بودن از سوی نویسنده مطرح می‌شود. یورگنسن معتقد است آنچه به‌عنوان جادویی در رئالیسم جادویی تعبیر می‌شود شاید برای دیگران بسیار واقعی باشد. در اینجا با نوعی از واقعیت روبه‌رو هستیم که برخی آن را تشدید می‌کنند و به‌عنوان واقعیت‌های جادویی از آن یاد می‌کنند. از این زاویه اگر بنگریم رئالیسم جادویی، واقعیتی قابل لمس است و پشتوانه‌ای مشخص دارد (یورگنسن،۲۰۰۵: ۱۵۳). به همین دلیل است که برخی پژوهش‌گران باور دارند که رئالیسم جادویی شاخه‌ای از رئالیسم است؛ زیرا معمولاً اصول و قوانین رئالیسم در آن رعایت می‌شود.

نکته‌ای که بایست به آن توجه کرد این است که پدیده‌ها در رئالیسم جادویی، پدیده‌های ذهنی و وهمی نیستند که نویسنده آن‌ها را در ذهن یک شخصیت بپروراند و فقط برای یک نفر قابل دیدن باشند. پدیده‌های جادویی، در عین عجیب‌وغریب بودنشان به شکلی اغراق‌آمیز، پیش چشم همگان جریان می‌یابند (میرعابدینی،۱۳۸۳: ۹۳۲). همان‌طور که در چوب به دست‌های ورزیل، گرازها و شکارچی‌ها، پدیده‌های ملموس و عینی هستند که در وجود و حضور آن‌ها کوچک‌ترین تردیدی نیست و همهٔ شخصیت‌ها به حضور آن‌ها اذعان دارند و هیچ‌کس شکی به وجود آن‌ها ندارد. نویسنده در این نمایش‌نامه، واقعیت را با خیال تسخیر می‌کند. از واقعیت آنچه را که می‌خواهد می‌کاهد، آنچه می‌خواهد به آن می‌افزاید و آنچه را که می‌خواهد تغییر می‌دهد و درعین‌حال موفق می‌شود (مهدی پورعمرانی،۱۳۸۵: ۱۰۰). این درهم تنیدگی پدیده‌های تاریخی و واقعی به حوادث خیالی و غیرواقعی یا حتی جادویی، این فرصت را می‌دهد که با منتسب کردن خودشان به آن پدیده‌های واقعی باورپذیر شوند (سناپور،۱۳۸٦: ٤٥). در ورزیل، وجود روستا و مردمی که در آن محیط زندگی می‌کنند با همان عقاید سنتی و گه‌گاه خرافی، فضایی ایجاد می‌کند که در آن فضا، موجودات فراواقعی و حوادث جادویی برای مخاطب باورپذیر گردد و این پدیده‌های خیالی و جادویی را وصله‌ای ناجور تصور نکنند.

۱-۱-۲. توجه به جزییات

نویسنده با بیان جزءبه‌جزء ماجرا، در داستان رئالیسم جادویی به باورپذیر بودن آن در نظر مخاطب یاری می‌رساند. ایزابل آلنده، برای نشان دادن تفاوت میان رئالیسم جادویی و نوشته‌های علمی - تخیلی به همین نکته اشاره می‌کند: زن به آسمان صعود کرد گزاره‌ای علمی - تخیلی است؛ زیرا صعود انسان به آسمان امری خارق‌العاده و غیرمحتمل است؛ اما اگر بگوییم زن پوشیدهٔ در شمدی ابریشمی که شعله‌ای اندک از آن ساطع بود به آسمان صعود کرد این رئالیسم جادویی است؛ زیرا با تصویری ملموس آنچه را خارق‌العاده است تا حدی قابل‌قبول جلوه می‌دهد، هرچند که توضیح نویسنده غیرمنطقی و عجیب است (خزاعی فر،۱۳۸٤: ۸). آنخل استوریاس نیز رئالیسم جادویی را بهره‌ور از دوگانگی واقعیت و رؤیا می‌داند که در آن‌ها نوعی رؤیا، نوعی ناواقع وجود دارد که وقتی با تمام جزییاتش به لفظ درمی‌آید واقعی‌تر از خود واقعیت می‌نماید (گیبرت،۱۳۵۷: ٤٧٥).

در چوب به دست‌های ورزیل، گرازها با جزییاتی نظیر تعداد، اندازه و حتی شکل راه رفتن آن‌ها توصیف می‌شوند تا برای مخاطب باورپذیر گردند.

– هفت تا بودن ... هر کدومشون اندازه یک گاو، دم صبحی که می‌رفتن طرف کوه زینب دیدمشون (ساعدی،۱۳٤٤: ٤٥)؛ و یا – نمی‌دونین چه شکلی سلونه سلونه راه می‌رفتن ... پشت سر هم ... عینهو طاووس (همان:٤٥).

و نویسنده در توصیف خوردوخوراک و آب خوردن شکارچی‌ها، به تشریح جزییات بسیار ریز از زبان شخصیت‌ها می‌پردازد:

– مثلاً اگه امروز یه سفره نون بخورن، فردا یه سفره میشه دو تا... پس فردا چهار تا ... اون یکی روز هشت تا (همان:۸۳).

یا – این برنج خوراک سه ماه خونهٔ منه (همان: ٦٥).

۲-۱-۲. صدا و بو

یکی از ابزارهایی که نویسنده می‌تواند به وسیلهٔ آن، فضای اسرارآمیز و وهم‌انگیز در داستان رئالیسم جادویی ایجاد کند، به‌کار بردن صداها و بوهای مختلف است (ناظمیان و دیگران،۱۳۹۳: ۱٦۱) به‌ویژه اگر منشأ آن، عناصر جادویی باشد و نویسنده آن‌ها را با

اغراق نمایش داده باشد. در چوب به دست‌های ورزیل صداهای گوناگونی شنیده می‌شود که بیش‌تر برخاسته از عناصر جادویی است. صدای گرازها به‌گونه‌ای که مردم را دچار وحشت می‌کند:

یک‌دفعه صدای چند گراز از فاصلهٔ نزدیک شنیده می‌شود. همه تکان می‌خورند و بی‌اراده چوب‌ها را بالا می‌برند و همان‌طور چند ثانیه بی‌حرکت می‌مانند. صدای گراز دوباره شنیده می‌شود (ساعدی، ۱۳٤٤: ۲۸).

صدای خروپف شکارچی‌ها و خندهٔ ممتد آن‌ها به حدی بلند است که در تمام ورزیل شنیده می‌شود. صداهای عجیب‌وغریبی که از شکارچی‌ها بلند می‌شود و نعره و فریاد آن‌ها که حالتی خاص دارد:

صدای خروپف شکارچی‌ها بلندتر از صحنهٔ قبل از ساختمان به گوش می‌رسد... چند لحظه بعد محرم از کوچهٔ چپ عقبی پیدا می‌شود. می‌آید و می‌ایستد و گوش می‌دهد. صدای خروپف آهنگ مخصوصی پیدا می‌کند...(همان: ۷۰).

و در پایان نمایش‌نامه، صدای موهومی که پس از همهمه و وحشت ورزیلی‌ها شنیده می‌شود:

... تفنگ‌ها کاملاً به بیرون دراز شده، ورزیلی‌ها را هدف گرفته‌اند. ورزیلی‌ها وحشت‌زده گاه به راست و گاه به چپ نگاه می‌کنند. همهمه‌ای درمی‌گیرد که رفته‌رفته بلند شده، به ناله و نعرهٔ بلندی تبدیل می‌شود. ناله‌ای که تنها موقع نزدیک شدن حلقهٔ طناب دار، از حلقوم یک محکوم بیرون می‌آید (همان: ۱۱۷).

هم‌چنین در ورزیل از بوی باروت سخن می‌رود و دودی که به‌واسطهٔ درست کردن خوراک شکارچی‌ها از ورزیل بالا می‌رود.

از دور که میومدی ندیدی چه دودی از ورزیل بالا می‌ره؟(ساعدی، ۱۳٤٤: ۷۱)

۲-۲. کاربرد متنوع رؤیاها، افسانه‌ها و اسطوره‌ها در بافت داستان

ایزابل آلنده رئالیسم جادویی را ترفند ادبی یا شیوهٔ نگرشی می‌داند که در آن فضایی برای نیروهای نامرئی که جهان را می‌گردانند وجود دارد: رؤیاها، افسانه‌ها، اساطیر، احساسات، عشق و تاریخ. تمام این نیروها در جنبه‌های معنی گریز (ابزورد) و غیر قابل توضیح رئالیسم جادویی جای دارند. این سبک مجالی است برای دیدن و نوشتن دربارهٔ تمام ابعاد واقعیت (فاریس، ۱۳۸٤: ٤۳). ریشه‌های نخستین رئالیسم جادویی را باید در اعتقادات و باورهای اولیهٔ ملت‌ها دانست. بورخس این اندیشه‌ها و باورهای اولیه را در فلسفهٔ چینی، به‌خصوص تائوئیسم و آموزه‌های بودایی و تصوف (گیبرت،۱۳۵۷: ۱٤٦) می‌یابد.

جادو در متون رئالیسم جادویی در جهان ماورایی و یا در ذهن شخصیت‌های داستان اتفاق نمی‌افتد بلکه در جهان واقعی اشیا، افراد و مکان‌های هر روزه مستقر شده است (زامورا،۱۳۸٦: ۳۳۰). در ورزیل، گرازها درزمینهٔای کشاورزی قرار دارند و ورزیلی‌ها، شکارچی‌ها را در خانهٔ اربابی که مدتی کسی در آن‌ها ساکن نیست و در کنار مسجد قرار دارد، مستقر کرده‌اند.

اسدالله: باید تا نرسیده‌ن، اول یه جا واسه‌شون درست کنیم.

کدخدا: یکی از این خونه‌های اربابی چطوره؟ ...

عبدالله: می‌خواین اونارو اینجا جا بدین؟... بغل دست مسجد؟(ساعدی، ۱۳٤٤: ٥٤ و ٥٥)

دربارهٔ کاربرد اسطوره در داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های ساعدی باید گفت که ساعدی در یافتن مایه‌ها و اجرای متن‌های داستان، اصلاً اسطوره‌گرا نیست. او اسطوره‌های خود را در لایه‌های زندگی اجتماعی روزگار خود می‌یابد. اسطوره‌های ساعدی بیش از آن که رنگ و بوی اسطوره داشته باشند، کابوس‌اند. به تعبیری ساعدی، کابوس نگار روزگار مردمی است که تب‌وتاب روند نوسازی و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

صنعتی شدن را تازه آغاز کرده‌اند. نوسازی سیاسی و اجتماعی، به‌مثابهٔ ضربه‌ای سخت، حافظهٔ این مردم را درهم‌ریخته است؛ بنابراین همه‌چیز را به شکل کابوس و خواب‌های آشفته می‌بینند (مهدی پورعمرانی، ۱۳۸۵: ۱۵۵).

در ورزیل برخی شخصیت‌ها اسم ندارند. برخی از آن‌ها نیز براساس شغل و موقعیت‌شان نام‌گذاری می‌شوند. ورزیلی‌ها مسیو را به همین نام می‌خوانند. مسیو شخص عجیبی است. معلوم نیست کیست، از کجا آمده و به کجا می‌رود. او با ماشین می‌آید، شکارچی‌ها را به ورزیل می‌آورد و هرچند روز می‌آید و لاشهٔ گرازها را می‌برد. ولی نقشی اساسی در شکل‌گیری پیرنگ نمایش‌نامه دارد. شکارچی‌ها نیز اسم ندارند و با شکارچی‌های اول و دوم نام‌گذاری می‌شوند. هیچ‌یک از شخصیت‌ها آن‌ها را به نام صدا نمی‌زند و برای آن‌ها از ضمیر استفاده می‌کند. ابهام نام‌ها، وجود زمان و مکان نامشخص و نامعلومی مبدأ و مقصد پدیده‌ها، رازوارگی و اسطوره گونگی پدیده‌ها را به نمایش می‌گذارد (بی‌نظیر و رضی، ۱۳۸۹: ۳۳). نام برخی از ورزیلی‌ها وجهی کنایی دارد مانند مشد عبدالله. مکان جغرافیایی ورزیل نیز نامشخص و نامعلوم است و می‌تواند هرجایی باشد.

۲- ۳. نماد و نمادگرایی

یکی از ویژگی‌هایی که در رئالیسم جادویی نمود زیادی دارد، نمادگرایی است. نویسندگان این سبک، از زبان نمادین در اثرشان برای بیان مقاصد و مشکلات زمان و دوران خود سود جسته‌اند (آتش سودا و توللی، ۱۳۹۰: ۳۲). ساعدی با استفاده از مکانی نامعلوم به نام ورزیل و نیز زمان نامعلومی که در روایت خود دارد، فضای داستان را به‌نوعی بی‌زمانی و بی‌مکانی می‌برد که یادآور فضای مبهم و رازگونهٔ اسطوره است. در این فضای رازگونه و اسطوره‌وار، هر یک از شخصیت‌ها و اشیا می‌توانند به‌عنوان نماد کاربرد داشته باشند، به‌ویژه که اسامی برخی از این شخصیت‌ها ابهام گونگی خویش را دارد. ورزیل مکانی است که می‌تواند تمثیلی از همهٔ کشورهای جهان سوم باشد که مشکلات فرهنگی و اقتصادی عدیده‌ای دارند و در سنت‌ها و خرافات بومی و کهن خود غرق‌اند و از جهان مدرن و تکنولوژی آن بی‌خبرند.

گرازها می‌تواند نماد حکومت سنتی جوامع شرقی و اسلامی باشد که به هر طریق، با گرفتن باج و خراج بسیار، سرزمین و مردم آن سرزمین را به گرسنگی و قحطی کشانده‌اند؛ و یا گرازها می‌تواند معادن و منابع نفتی و گازی باشد که کشورهای جهان سوم به دلیل نداشتن امکانات و تکنولوژی جدید نمی‌توانند از آن‌ها استفاده کنند و در برخی موارد مصیبت‌هایی برای آنان پیش می‌آورد. این جوامع به بیگانگان که مسیو نماد آن است، توسل می‌جویند تا آن‌ها را از این مصیبت‌ها نجات دهد. بیگانگان نیز به بهانهٔ کمک به کشورهای عقب‌مانده، وارد این سرزمین‌ها می‌شوند و با بهره‌کشی از آن‌ها، ثروت‌شان را با خود می‌برند. مسیو نیز هر روز می‌آید و لاشهٔ گرازها را با خود می‌برد. شکارچی‌ها نماد نیروهای استعماری هستند که به قصد کمک وارد کشور می‌شوند. مردم آن‌ها را می‌پذیرند و جای حاکمان خود برمی‌گزینند. در ورزیل شکارچی‌ها را در خانه‌های اربابی سکونت می‌دهند و به خدمت‌گزاری آن‌ها مشغول می‌شوند.

برخی شخصیت‌ها نیز در ورزیل می‌توانند به‌عنوان نماد تلقی شوند. مشد عبدالله - همان‌طور که از نامش پیداست- نماد شخصیت‌های مذهبی جامعه است که گاهی نظرات شخصی خود را به نام دین بیان می‌کند و به همین دلیل از برخی سخنان او بوی خرافات می‌آید. او اجنبی‌ها را نجس می‌داند و معتقد است با ورود آن‌ها به ورزیل، خیروبرکت از آنجا می‌رود. ولی پس از مدتی، به مسیو و شکارچی‌ها خدمت می‌کند و برای آن‌ها آذوقه و آب می‌آورد. از سوی دیگر همین مشد عبدالله است که برای رهایی از شکارچی‌های اول دست به دامن مسیو می‌شود. دستمون به دامنت مسیو (ساعدی، ۱۳٤٤: ۱۰٦). همان دستی که سال‌هاست برای

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.aparsi.ir

دعا کردن بالا رفته است و دست به دامان بزرگان دین شده است، اکنون دست به دامان اجنبی‌هایی می‌شود که در ابتدا آن‌ها را نجس می‌دانست؛ بنابراین ذهنیت او دست به دامن شدن و توسل جستن به دیگران است خواه آن شخص آسمانی و معنوی باشد، خواه روی زمین و بیگانه باشد. او به‌هیچ‌وجه از عقل خود استفاده نمی‌کند و دیگرانی را هم که تلاش می‌کنند با فکر و اندیشه راه‌حلی برای گرفتاری‌ها پیدا کنند، سرزنش می‌کند. مشد عبدالله: اگه تو عقلتو به‌کار نمی‌انداختی، حالا این مکافات‌ها رو نداشتیم!(ساعدی، ۱۳٤٤: ۹۸).

محرم نماد روشن‌فکرانی است که نخستین کسانی هستند که دردها و کمبودهای جامعه را احساس می‌کنند -گرازها ابتدا زمین وی را ویران می‌کنند- ولی در جامعهٔ سنتی به فکر و اندیشهٔ آن‌ها اهمیتی داده نمی‌شود، در نتیجه از مردم و جامعه کناره گرفته، گوشه‌نشین می‌شوند. مسجد نیز می‌تواند نماد دین و مذهب و بازگشت به خویشتن باشد که ورزیلی‌ها بعد از ناامیدی از شکارچی‌ها و بیگانگان، در کنار مسجد جمع می‌شوند. به‌این‌ترتیب می‌توان بسیاری از شخصیت‌ها و عناصر موجود در نمایش‌نامه را نماد دانست.

علاوه بر این‌ها برخی از عناصر موجود در چوب به دست‌های ورزیل در فرهنگ‌های گوناگون نماد هستند. گراز در متون مختلف دارای نمادهای زیر است: ۱. نماد جهل و هوس ۲. نماد هرزگی افسارگسیخته و نماد خشونت (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ٦۹۳) ۳. در یونان وقتی گرازی را بیرون می‌کردند یا حتی می‌کشتند به معنای معنویتی بود که به‌وسیلهٔ مادیت بیرون رانده شده بود (همان: ٦۹۲) ٤. در ایران قدیم علامت زور و قوت بوده است در بهرام یشت، بهرام فرشتهٔ پیروزی با ده ترکیب جسمانی مختلف خود را به زرتشت می‌نمایاند. در فقرهٔ ۱۵ بهرام به‌صورت گرازی جلوه می‌کند (پورداود، ۱۳۷۷: ٤۵۹). طبل نیز که نخستین گزینه‌ای است که برای تاراندن گرازها به ذهن ورزیلی‌ها می‌آید، نماد سلاحی روانی است که تمام مقاومت دشمن را از درون در هم می‌شکند؛ طبل را مقدس و یا پایگاه نیرویی مقدس به شمار می‌آورند؛ طبل چون رعد می‌غرد، متبرک است و به آن توسل می‌جویند و نذرونیاز برایش می‌دهند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۲۱۲). در ورزیل نیز مشد عبدالله که نماد شخصیت مذهبی ورزیل است، طبل مسجد را مقدس می‌داند و به کار بردن آن برای تاراندن گرازها را معصیت می‌شمارد. ساعدی در مونوگرافی اهل هوا که به مطالعه اعتقادات مردم مناطق جنوب دربارهٔ انواع بادها و جن‌ها دارد، از دهل و طبل برای بیرون راندن بادها از کالبدهای انسانی استفاده می‌کند (ساعدی، ۲۵۳۵: مقدمه) که طبل در چوب به دست‌های ورزیل یادآور آن نیز می‌تواند باشد. گرازها گویا همان بادها هستند که در زندگی هر کس وارد می‌شوند او را به اهل هوا بدل می‌کنند؛ بنابراین به‌وسیلهٔ طبل‌ها می‌خواهند از این بادها رهایی یابند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) از دیدگاه نقد ۱۴۰۲ خرداد ۱ – بهشت

٤-۲. دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی وقایع

ساختار رئالیسم جادویی به دلیل گرایش آن، به عقاید خرافی، رویدادهای اساطیری، تخیل و رؤیا، ژانری مردم‌پسند است. رویدادهای غیرحقیقی و توجیه‌ناپذیر در آن مانند اسطوره‌ها، برای مردم باورپذیر و قابل قبول است و به همین دلیل از محبوبیت زیادی در میان مردم برخوردار است (موسوی نیا، ۱۳۸٤: ۱٦۱). ورزیلی‌ها با این‌که سال‌هاست از روستای ورزیل بیرون نرفته‌اند و حتی با روستای همسایه - کخالو - نیز سال‌هاست رفت‌وآمد نداشته‌اند و به نظر می‌رسد کاملاً با تکنولوژی مدرن بیگانه‌اند، وقتی برای اولین بار ماشین مسیو را می‌بینند تعجب نمی‌کنند و سؤالی دربارهٔ آن نمی‌کنند. حتی دیدن تفنگ و صدای آن نیز آن‌ها را شگفت‌زده نمی‌کند. خوردوخوراک چهار شکارچی نیز به حدی است که ورزیل را دچار قحطی کرده است.

شکارچی‌ها وقتی مدتی در خانه‌های اربابی ساکن می‌شوند، صداهای عجیب‌وغریب از خود درمی‌آورند، خرناسه می‌کشند و سروصورت آن‌ها باد می‌کند گویا تبدیل به گراز می‌شوند. شکارچی‌های دوم هم که می‌آیند به همین‌گونه استحاله و مسخ می‌شوند.

در پایان حتی دندان‌های جلوشان بزرگ می‌شود و از دهانشان بیرون می‌زند و کاملاً شبیه گراز می‌شوند. این بدان معناست که گرازهای نخستین نیز همان اربابان و حاکمان مردم بودند که بر اثر ظلم و غارت‌گری تبدیل به گراز شدند و مردم برای رهایی از ظلم و ویرانگری آن‌ها، دست به دامن مسیو می‌شوند. مسخ شخصیت را می‌توان در صد سال تنهایی نیز مشاهده کرد. یکی از شخصیت‌های این رمان، دم خوک درمی‌آورد (مارکز،۱۳۵۷: ۸۳).

بسیاری از حوادث نمایش‌نامه، هرچند در بافت داستان قابل قبول و توجیه‌پذیرند اما خارج از جهان داستانی، غیرمعمول و توجیه‌ناپذیر به نظر می‌رسند. یکی از بارزترین این‌گونه حوادث، مسخ و استحالهٔ شخصیت است. مسخ موتیفی است که در بسیاری از آثار ساعدی تکرار می‌شود، خواه مسخ، روحی و معنوی باشد مانند مشدی حسن در داستان و فیلم‌نامهٔ گاو (ساعدی،۱۳۵۰: ٤٤) و خواه به‌صورت ظاهری و جسمانی مانند موسرخه در عزاداران بیل (ساعدی،۱۳۷۷: ٦٨) و شکارچی‌ها در چوب به دست‌های ورزیل.

۵-۲. باورهای شگفت‌انگیز

رئالیسم جادویی، رئالیسم خاص جهان سوم است. کندوکاوی است در ارتباطات غریب ذهن ابتدایی این ملت‌ها که با فرهنگ غربی بیگانه است. اسطوره‌های بومی این ملت‌ها، در واقعیت‌های روزمرهٔ زندگی امروزی ادغام می‌شوند و دنیای خاصی را به وجود می‌آورند (سیدحسینی،۱۳۸۱: ۳۱۷ و ۳۱۸) که در هر جامعه‌ای ویژگی‌های خاصی دارند. Magic که در فارسی به جادو ترجمه شده است، ممکن است کمی باعث سوءتفاهم شود. مراد از جادو طیف وسیعی از امور به‌ظاهر غیرواقعی چون اساطیر و عرفان و مناسک است. اگر به سنن و آدابی مثلاً مذهب باور نداشته باشیم، اسطوره می‌شود (شمیسا،۱۳۹٤: ۲٤٥).

در چوب به دست‌های ورزیل، سنت‌ها و باورهای مذهبی شخصیت‌ها که گاهی به خرافات پهلو می‌زند، از نظر یک انسان مدرن و امروزی، شگفت‌انگیز جلوه می‌کند. بیش‌تر اعتقادات مطرح شده در این نمایش‌نامه، از زبان مشد عبدالله شخصیت مذهبی ورزیل بیان می‌شود که از دید یک انسان بیگانه با جامعهٔ سنتی ایرانی–اسلامی، چیزی شبیه خرافات و جادو جلوه می‌کند. نمونه‌هایی از آن را ذکر می‌کنیم:

مشد عبدالله در پی علت ورود گرازها به ورزیل، آن را به خدا نسبت می‌دهد. او به دنبال جای پای معصیتی می‌گردد که از ورزیلی‌ها سرزده است؛ و علت آن را در امور طبیعی و دنیایی نمی‌بیند.

مشد عبدالله: به نظر من، این کار، کار خداس ... ببین چه معصیتی کردیم که حالا بایس این جوری کفاره‌شو بدبم ... خدا غضبمون کرده (ساعدی،۱۳٤٤: ۱۷).

یا اعتقاد به اینکه گراز و اجنبی نجس است و با وجود آن‌ها خیروبرکت می‌رود:

مشد عبدالله: ... نفس گراز زمینو نجس می‌کنه، خیر و برکتشو می‌بره. (همان: ۱۷ و ۱۸)

مشد عبدالله: با ورود اجنبی یه لقمه نونُ هم خدا از دستمون می‌گیره. (همان: ۵۳)

مشد عبدالله به ورزیلی‌ها پیشنهاد می‌کند که برای رهایی از این بلا، فقط به درگاه الهی متوسل شوند و به دنبال چارهٔ دیگری نباشند.

مشد عبدالله: تنها چاره همینه. باید به درگاه خودش متوسل بشیم. چاره‌ساز اونه ... از من و تو چی ساخته‌س؟ باید نذر و نیاز کنیم ... توسل کنیم!(همان: ۳۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

وی در بخش پایانی نمایش‌نامه، همهٔ بلاها را نتیجهٔ به‌کار انداختن عقل اسدالله می‌داند:

مشد عبدالله: اگه تو عقلتو به‌کار نمی‌انداختی، حالا این مکافات‌ها رو نداشتیم!(همان: ۹۸)

۲-٦. خموشی نویسنده

یکی از مشخصه‌های مهم رئالیسم جادویی که آن را از آثار فانتزی متمایز می‌کند، خموشی نویسنده است. در آثار رئالیسم جادویی، نویسنده نه برای مقبول نشان دادن ماجرا و حوادث تلاش می‌کند و نه می‌خواهد آن‌ها را رد کند و نه از روی دادن حوادث خاص، ابراز شگفتی می‌کند. او مانند ناظری بی‌طرف و بی‌اعتناست که تنها رویدادها را بیان می‌کند و از اظهارنظر دربارهٔ ماجرا خودداری می‌کند. این ویژگی با گزینش لحن مناسب نویسنده در داستان محقق می‌شود. لحن باید بتواند پدیده‌های فراحسی را طوری در نظر خواننده موجه جلوه دهد که نویسنده نیازی به توضیح و برهان نداشته باشد. هم‌چنین لحن باید به‌گونه‌ای عنصر اغراق را در متن بنشاند که پدیده‌های غیرملموس به‌سادگی و به‌طور طبیعی اتفاق بیفتد، بی آن‌که خواننده نسبت به وقوع حوادث کوچک‌ترین تردیدی داشته باشد. چنین لحنی باید سه ویژگی داشته باشد: جذابیت داستان، متقاعد کردن خواننده و اغفال خواننده (پارسی‌نژاد،۱۳۸۷: ٦).

شخصیت‌ها در چوب به دست‌های ورزیل، از وقوع برخی پدیده‌ها وحشت می‌کنند، اما هیچ‌یک از آن‌ها، شک و تردیدی به وجود پدیده‌های غیرمعمول و فراواقعی ندارند و آن‌ها را انکار نمی‌کنند. ورزیلی‌ها اگر از چیزی تعجب می‌کنند، این اظهار شگفتی، ناشی از تردید دربارهٔ امکان وجود آن پدیده نیست. نویسنده نیز همواره چون ناظری بی‌طرف می‌کوشد درون آدم‌های قصه را با حرکات فیزیکی و هم‌چنین دیالوگ‌ها نشان دهد. درحالی‌که ما هیچ‌یک از شخصیت‌ها را درحال اندیشیدن نمی‌بینیم. آدم‌ها گویی نمی‌اندیشند (سیف‌الدینی،۱۳۸۸: ۲۲۲) یا اگر هم می‌اندیشند تمام افکار و اندیشه‌های خود را با دیگران در میان می‌گذارند. این آدم‌ها گویی چیزی برای پنهان کردن از همدیگر ندارند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲-۷. دوگانگی

در درون هر اثر داستانی و نمایشی، معمولاً کشمکش‌های مختلفی وجود دارد. این کشمکش‌ها پیرنگ داستان را به پیش می‌برد. در رئالیسم جادویی، محور کشمکش همان پدیدهٔ جادویی است. در این شیوه ترکیبی پارادوکسی از اتحاد امور متضاد وجود دارد. دو جنبهٔ متضاد در آن کاملاً مشخص می‌شود یکی در نگرش معقول از واقعیت پایه‌ریزی شده است و دیگری بر پذیرش مافوق طبیعی به‌عنوان واقعیتی معمول و عادی متکی است (چندی،۱۹۸۵: ٦٨).

در این نمایش‌نامه، پدیدهٔ جادویی شکارچی‌ها هستند که برای تاراندن گرازها به ورزیل آورده می‌شوند. ولی خود به مشکل اصلی تبدیل می‌شوند و تقابل اصلی ورزیلی‌ها با آن‌هاست که این تقابل، محور کشمکش اصلی نمایش‌نامه است و داستان را به پیش می‌برد. نویسنده صحنه‌های ناهمگون را در قالب تقابل صحنه‌هایی مانند شهری و روستایی، غربی و بومی، واقعی و خیالی و طبیعی و مافوق طبیعی، به‌طور درهم‌تنیده (میرصادقی،۱۳۷۷: ۲۸۱) در این نمایش‌نامه می‌گنجاند.

در چوب به دست‌های ورزیل، به‌جز تقابل اصلی نمایش‌نامه که میان ورزیلی‌ها به‌عنوان پدیده‌های واقعی و طبیعی و شکارچی‌ها به‌عنوان پدیدهٔ مافوق طبیعی و خیالی روی می‌دهد و با این تقابل اثر به اوج خود می‌رسد، دوگانگی‌های دیگری نیز وجود دارد: ورزیلی‌ها مظهر زندگی بومی و روستایی، در مقابل مسیو که مظهر غرب و مدرنیته است -او با ماشین می‌آید و شکارچی‌ها را با خود

می‌آورد که تفنگ دارند. تقابل شکارچی‌ها که نوعی وجود ماورایی و خیالی دارند با ورزیلی‌ها که واقعی و انسانی‌اند. تقابل گرازها و ورزیلی‌ها، تقابل مشد عبدالله که صوفی‌گری دارد با اسدالله که با عقل خود تلاش می‌کند مشکلات را حل کند و ... .

۸-۲. توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی

نویسنده در داستان رئالیسم جادویی، توصیفات و تصاویر عجیب‌وغریب ذهنی را به‌صورت عینی به‌کار می‌برد. این تصاویر ترکیب متضادها و مخالف‌هایی است که ربطی به جهان معمول و متعارف ندارند (شمیسا،۱۳۹٤: ۱۷۵)؛ ولی نویسنده، آن‌ها را به‌گونه‌ای در کنار تصاویر عینی و رئالیستی به‌کار می‌برد که تفکیک آن‌ها از یکدیگر ناممکن است. ساعدی در واقع بیشتر نویسنده‌ای رئالیستی است و مایه‌های سوررئال در برخی از آثار او، به‌صورت وهم‌آلود و رؤیاگونه ظاهر می‌شود (زرشناس،۱۳۷۸: ٤۹). رنگ‌پریدگی شکارچی‌ها، باد کردن صورت آن‌ها و سپس نیش درآوردن آن‌ها، نمونه‌ای از تصاویر سوررئالیستی در چوب به دست‌های ورزیل است.

کلهٔ شکارچی‌های اول و دوم خواب‌آلوده و پف‌کرده، از پنجره‌ها بیرون می‌آید. صورت‌هایشان تغییر شکل داده، دندان‌ها بیرون آمده است (ساعدی، ۱۳٤٤: ۱۱٦).

هم‌چنین صداهای عجیب‌وغریبی که شکارچی‌ها از خود درمی‌آورند که در جای دیگری دربارهٔ آن بحث شده است.

۹-۲. درون‌مایهٔ عمیق اجتماعی، سیاسی و فرهنگی با رویکرد انتقادی

اساس رئالیسم جادویی با خیال صرف هم‌خوانی ندارد (چندی،۱۹۸۵: ٦۸) و معمولاً کارکردهای سیاسی - اجتماعی دارد. در چوب به دست‌های ورزیل موقعیت مردمی به نمایش درمی‌آید که به دلیل سختی شرایط زندگی و فقر اقتصادی و فرهنگی حتی توانایی رویارویی با پدیدهٔ کوچک طبیعی چون هجوم گرازها را ندارند. ساعدی در لایه‌های روساختی داستان نشان می‌دهد که بی‌سوادان و تنگ‌دستان به اوراد و تعویذ و دعاهای دست‌نویس باور دارند و این فرهنگ را اشاعه می‌دهند (مهدی پورعمرانی،۱۳۸۵: ۱۲٤). نویسنده با به تصویر کشیدن شرایط سخت اقتصادی و فقر فرهنگی روستای ورزیل و به‌نوعی همهٔ روستاها، از اوضاع نابسامان سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در جامعهٔ واقعی خود انتقاد می‌کند (ناظمیان و دیگران،۱۳۹۳: ۱۷۳).

نویسنده به این طریق، با انتقاد از رویکرد حاکمان جامعه، به عدم رشد و ارتقای سطح اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جامعه اشاره می‌کند و ناتوانی آن‌ها را در ارائهٔ راه‌کارهای مناسب برای حل این مشکلات به نمایش می‌گذارد. نویسنده در این نمایش‌نامه، مردم را نیز مورد انتقاد قرار می‌دهد که برای مقابله با این گرفتاری‌ها به بیگانگان توسل می‌جویند و به این طریق، با دعوت از بیگانگان به سرزمین خویش، راه بردگی و استعمار خویش را هموار می‌کنند. ورزیلی‌ها شکارچی‌ها را در خانهٔ اربابی ساکن می‌کنند و این موضوع نشان می‌دهد که آن‌ها گرایش به داشتن ارباب دارند و با دست خویش برای خود ارباب می‌سازند و به خدمت کردن آن‌ها مشغول می‌شوند تا اربابان بتوانند به‌راحتی از آن‌ها بهره‌کشی کنند.

علاوه بر درون‌مایه‌های اجتماعی و سیاسی و نگاه انتقادی به مسائل فرهنگی و اقتصادی جامعه در داستان‌های رئالیسم جادویی، از نظر شیوهٔ داستان‌پردازی و تکنیک به‌کار گرفته شده در این داستان‌ها نیز از آن‌ها به‌عنوان گفتمان پسااستعماری یاد می‌شود. استفان اسلمون در مقالهٔ رئالیسم جادویی به‌عنوان گفتمان پسااستعماری به این موضوع که چرا رئالیسم جادویی عنصر اصلی ادبیات پسااستعماری است، می‌پردازد. وی روایت متن رئالیسم جادویی را جدالی بین دو نظام متضاد می‌داند که هر یک از این نظام‌ها

تلاش می‌کنند جهان داستانی متفاوتی از نظام دیگری خلق کنند. از یک طرف، رئالیسم جهان متمدن و مدرن است که گفتمان غالب کشورهای پیشرفتهٔ غربی است و از سوی دیگر رئالیسم ساده و ابتدایی همراه با باورها و عقاید بومی کشورهای جهان سوم است. از آنجا که قوانین بنیادین دو جهان با هم ناسازگار است، هیچ‌کدام درنهایت به‌طور کامل بر دیگری فایق نمی‌آید و هر دو معلق، در یک رابطهٔ متداوم دیالکتیک با دیگری باقی می‌مانند، شکاف پرنشدنی که بین دو نظام استدلالی مجزا از هم وجود دارد (فاریس،۱۳۸٤: ٤٠). معلق ماندن متن میان دو نظام استدلالی، تداعی کنندهٔ معلق ماندن سرزمین‌های مستعمره میان دو یا چند نظام فرهنگی است و به همین دلیل رئالیسم جادویی وسیلهٔ مناسبی برای بازتاب شرایط پسااستعماری این جوامع به شمار می‌رود. اینجاست که رئالیسم جادویی نقش ضد استعماری پیدا می‌کند زیرا صداهای جدیدی را به گوش دنیا می‌رساند و رقیبی برای رئالیسم اروپایی است.

رئالیسم جادویی علاوه بر اینکه رئالیسم را ازهم‌گسسته است و تاریخ را دوباره به تصویر کشیده است، شاید به دلیل دیگری نیز نقش فعالی در ادبیات ضداستعماری بر عهده داشته است؛ و آن این است که این متون، تصویری متفاوت از ساختارهای استقلال و عاملیت ارائه می‌کنند که به بی‌ثبات شدن ساختارهای به رسمیت شناخته شدهٔ قدرت و کنترل سیاسی انجامیده است. شخصیت‌ها با هم یکی می‌شوند و در هویت‌ها به شیوه‌های دیگری تردید می‌شود و اتفاقات مرموز را وامی‌دارد که بپرسیم چه کسی یا چه چیزی باعث این اتفاقات شده است. این جنبهٔ رئالیسم جادویی است که آن را در ردیف مدرنیسم و پست‌مدرنیسم قرار می‌دهد. هرچند در این دو هم هویت شخصیت‌ها در هم ادغام می‌شوند ولی در رئالیسم جادویی مایه‌های اضافی عناصر تقلیل ناپذیر جادو باعث این ادغام‌ها می‌شود (همان: ٤٥). درواقع در ادغام شخصیت‌ها در رئالیسم جادویی، عناصر فرهنگی و بومی کشورهای جهان سوم نقشی اساسی دارند که برگرفته از هویت تاریخی و فرهنگی جامعهٔ آن‌هاست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲-۱۰. چرخش هنری زمان [روایت]

برخی از پژوهش‌گران معتقدند که در داستان‌هایی که به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده است، زمان به‌صورت خطی و نجومی نیست و زمان تقویمی در این نوع داستان‌ها به هم می‌ریزد. در صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز زمان در ذهن شخصیت از ماقبل تاریخ تا زمان حال جریان دارد (مارکز،۱۳۵۷: ۱۱). مارکز زمان‌ها را به‌هم‌ریخته، از گذشته‌های دور به گذشته‌های نزدیک و از گذشته‌های نزدیک به حال و از حال به زمان‌های بی‌نشان حرکت کرد و نظم و ترتیب زمانی حوادث را به هم زده است (میرصادقی،۱۳۷۷: ٤٧٦)؛ اما در چوب به دست‌های ورزیل زمان پیچیدگی خاصی ندارد و به‌صورت خطی جریان دارد.

۲-۱۱. روایات یا پیرنگ پیچیده

در روایت داستان‌های رئالیسم جادویی معمولاً اثر و علت رویدادها و حوادث به هم می‌ریزد و در پیرنگ داستان پیچیدگی‌هایی ایجاد می‌شود؛ اما در چوب به دست‌های ورزیل پیرنگ داستان ساده است و پیچیدگی خاصی در روایت آن وجود ندارد.

۳. نتیجه‌گیری

چوب به دست‌های ورزیل نخستین نمایش‌نامه‌ای در ایران است که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نوشته شده است. با بررسی این نمایش‌نامه درمی‌یابیم که نویسنده توانسته است حوادث خیالی و فراواقعی را درزمینهٔای واقعی و رئالیستی به نمایش بگذارد. ساعدی

با استفاده از محیط واقعی روستا و تشریح جزییات ماجرا و کنش شخصیت‌ها، عناصر وهم‌انگیز را باورپذیر می‌کند. صداهای عجیب و غیرمعمول گرازها و شکارچی‌ها، به رازآلودگی فضای نمایش‌نامه یاری می‌رساند.

دهشت و توجیه‌ناپذیری برخی رویدادها، از مشخصه‌های رئالیسم جادویی در آن است. برجسته‌ترین رویداد توجیه‌ناپذیر در آن، مسخ شکارچی‌هاست که کم‌کم صورت‌شان باد کرده و دندان‌هایشان بیرون می‌زند و شبیه گراز می‌شوند. هم‌چنین ورزیلی‌ها که سال‌هاست از پیشرفت روستاهای همسایهٔ خود خبر ندارند، با این‌که گویا برای نخستین بار است که ماشین و تفنگ را می‌بینند، از دیدن آن‌ها اظهار شگفتی نمی‌کنند. نویسندهٔ نمایش‌نامه، رویدادهای عجیب را با لحنی بدون تردید و بی‌طرفانه بیان می‌کند و دست به توضیح و توجیه آن‌ها نمی‌زند. وی در برابر این حوادث شگفت‌انگیز خموش است.

ساعدی در این نمایش‌نامه اسطوره‌گرا نیست بلکه با ترفندهای خویش همچون مکانی موهوم به نام ورزیل و زمان نامعلوم در نمایش‌نامه، دست به آفرینش اسطوره می‌زند. او با توصیفات ویژهٔ خویش از گرازها و شکارچی‌ها، فضایی رازگونه و اسطوره‌وار ایجاد می‌کند. یکی از بارزترین ویژگی‌های این اثر، کاربرد نمادهای گوناگون در آن است. وجود شخصیت‌هایی که نام مشخصی ندارند مانند مسیو و شکارچی‌ها و یا نام‌هایی که وجهی کنایی دارند مانند مشد عبدالله، استفاده از مکان‌ها به‌صورت خاص، مانند خانهٔ اربابی که شکارچی‌ها در آن ساکن می‌شوند و مسجد که همهٔ ورزیلی‌ها کنار آن جمع می‌شوند، کاربرد نمادین دارند.

نویسندهٔ نمایش‌نامه، با رویکردی انتقادی به مسائل و مشکلات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد. نویسنده با بیان نابسامانی‌های اجتماعی و ضعف‌های اقتصادی جامعه، نقش حاکمان بی‌لیاقت و مستبد را در ناآگاهی و بی‌سوادی مردم از دنیای مدرن و ناتوانی آن‌ها در حل مشکلات جزئی و گرایش به بیگانگان و حاکم کردن آن‌ها برای بهره‌کشی از خویش بسیار تأثیرگذار می‌داند. علاوه بر تشریح نقش استعمارگران و حاکمان مستبد در عقب‌ماندگی جامعه، از نظر تکنیک نیز رئالیسم جادویی به‌عنوان گفتمان پسااستعماری مطرح می‌شود زیرا در درون آن، دو نظام متضاد جریان دارد: رئالیسم که گفتمان غالب حکومت‌های استعماری است و رئالیسم بدوی مخصوص کشورهای جهان سوم که اقتدار رئالیسم کشورهای سرمایه‌داری را زیر سؤال می‌برد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

منابع

- آتش سودا، محمدعلی و اعظم توللی (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی رمان صد سال تنهایی و رمان عزاداران بیل»، ***مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی***، شمارهٔ ۱۶، صص ۱۱-۳۴.
- بی‌نظیر، نگین و احمد رضی (۱۳۸۹). «درهم تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت»، ***مجلهٔ بوستان ادب***، سال دوم، شمارهٔ ٤ (پیاپی ٦). صص ۲۹-٤٦.
- پارسی نژاد، کامران (۱۳۸۷). ***هویت‌شناسی ادبیات و نحله‌های ادبی معاصر***. تهران: کانون اندیشه جوان.
- پورداود، ابراهیم (۱۳۷۷). ***یشت‌ها***. تهران: اساطیر. جلد دوم.
- پورنامداریان، تقی و مریم سیدان (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی***، سال ۱۷، شمارهٔ ٦٤، صص ٤٥-٦٤.
- خزاعی فر، علی (۱۳۸٤). «رئالیسم جادویی در تذکرةالاولیا»، ***نامهٔ فرهنگستان***. سال هفتم. شمارهٔ ۱(پیاپی ۲۵). صص ٦-۲۱.
- زامورا، اویس پارکینسن (۱۳۸٦). «تصویرپردازی در رئالیسم جادویی: اشیا و بیان در آثار بورخس». ترجمهٔ آریان امیراحمدی. ***مجلهٔ زیباشناخت***. شمارهٔ ۱۷. صص ۳۲۹-۳٤۱.
- زرشناس، شهریار (۱۳۷۸). ***جستارهایی در ادبیات داستان معاصر***، تهران: کانون اندیشه جوان.

www.anjomanfarsi.ir

- ساعدی، غلامحسین (۲۵۳۵). ***اهل هوا***، تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــــــ (۱۳٤٤). ***چوب به دست‌های ورزیل***، تهران: مروارید.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۷). ***عزاداران بیل***، تهران: قطره.
- ـــــــــــــ (۱۳۵۰). ***گاو (فیلم‌نامه)***، تهران: آگاه.
- سناپور، حسین (۱۳۸٦). ***جادوهای داستان: چهار جستار داستان‌نویسی***، تهران: چشمه.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۱). ***مکتب‌های ادبی***، تهران. نگاه.
- سیف‌الدینی، علیرضا (۱۳۸۸). ***قصهٔ مکان***، تهران: افراز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹٤). ***مکتب‌های ادبی***، تهران: قطره.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، جلد چهارم، تهران: جیحون.
- فاریس، وندی (۱۳۸٤). «نقد فرهنگی رئالیسم جادویی». ترجمهٔ رخساره قائم‌مقامی. ***فصلنامهٔ سینمایی فارابی***. سال ۱۵. ش ۲. زمستان. صص ۳۹-٤۹.
- کسیخان، حمیدرضا (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رئالیسم جادویی در طبل حلبی از گونتر گراس و یک‌صد سال تنهایی از گابریل گارسیا مارکز»، ***دو فصلنامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا (س)***، سال دوم، ش ٤، صص ۱۰۵-۱۲٦.
- گیبرت، ریتا (۱۳۵۷). ***هفت صدا***، ترجمهٔ نازی عظیما. تهران: آگاه.
- مارکز، گابریل گارسیا (۱۳۵۷). ***صد سال تنهایی***، ترجمهٔ بهمن فرزانه. تهران: امیرکبیر.
- مسجدی، حسین (۱۳۸۹). «رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی. مجلهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی»، ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان***، شمارهٔ ٤، صص ۹۲-۱۰٤.
- موسوی‌نیا، نورا (۱۳۸٤). «اسطوره و رئالیسم جادویی»، ***کتاب ماه هنر***، شمارهٔ ۸٤-۸۳. مرداد و شهریور. صص ۱٦۰-۱٦٤.
- مهدی پورعمرانی، روح‌الله (۱۳۸۵). ***نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های غلامحسین ساعدی***، تهران: روزگار.
- میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷). ***واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی***، تهران: مهناز.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). ***صد سال داستان‌نویسی***، جلد سوم، تهران: چشمه.
- ناظمیان، رضا و دیگران (۱۳۹۳). «بررسی گزاره‌ها رئالیسم جادویی در رمان‌های عزاداران بیل غلامحسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ». ***مجلهٔ ادب عربی***، شمارهٔ ۲، سال ٦، پاییز و زمستان، صص ۱۵۷-۱۷۸.
- نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا (۱۳۸٤). «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، ش ۸، صص ۱۳۹-۱۵٤.
- Bowers, Maggie ann. (۲۰۰٤). Magic(al) realism: the new critical idiom. Routledge: London and new York.
- Chanady, amaryllbeatric. (۱۹۸۵). Magical realism and fantastic: resolved versus unresolved antinomy. Garland publishing: New York.
- cuddon.john Anthony. (۱۹۹۲). The penguin dictionary of literary terms and
- literary theory. Penguin books.
- Jorgenson, Jessica. (۲۰۰۷). old men with wings: on look at teaching magical realism through Gabriel Garcia marquez. Minnesota English journal.
- Roh, Franz. (۱۹۲۵). ``Magical Realism: Post expressionism'', in Magical Community, ed. Zamora

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی — ۳۱ خرداد — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

&Faris.،Realism, Theory, History.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

زبان‌آموز به‌مثابهٔ مشارکی کارساز در گفتمان آزفا: تفکر انتقادی و کاربستِ گفت‌وشنود در آموزش زبان فارسی

فرامرز مژدکانلو

دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

faramarz.mozhdekanloo@gmail.com

چکیده

در این پژوهش به چگونگیِ مشارکت فارسی‌آموزان در کلاس و کیفیتِ گفت‌وشنود در فرایند آموزش / یادگیری و جایگاه تفکر انتقادی در گفتمان آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان (آزفا) پرداخته‌ایم. مسئلهٔ اصلی این پژوهش تبدیل زبان‌آموزان به مشارکانی فعال و کارساز در فرایند آموزش / یادگیری فارسی و جایگاه تفکر انتقادی و گفت‌وشنود در کلاس‌های آزفاست. پژوهش حاضر بر پایهٔ رویکردی کیفی مشتمل بر مطالعهٔ تفسیری پایه و تحلیل محتوایی پدیدارشناسانه و با استفاده از ابزار مصاحبه انجام شده است. نتایج پژوهش بر این نکته تأکید دارد که اثربخشیِ فرایند آموزش / یادگیری زبان در بافت چندفرهنگی کلاس‌های آزفا، در گروی مشارکت فعالانهٔ زبان‌آموزان در فرایند مزبور است. آموزش محض ساختارهای زبانی و واژگان و انباشتن ذهن فارسی‌آموزان از آن‌ها منجر به تحقق اهداف یادگیری نخواهد شد، بلکه لازم است زبان‌آموزان به‌مثابهٔ 'سوژه‌ای کارساز' در فرایند یادگیری از طریق گفت‌وشنود شرکت جویند و تولید معنی کنند. ملاحظه شد که تفکر انتقادی در گفتمان آزفا در اغلب موارد یا اساساً غایب است یا نسبت به آن برداشتی نادرست و ناقص شکل گرفته است. در این پژوهش سعی کردیم فهمی از تفکر انتقادی به‌دست دهیم که برابر با توانایی دیدنِ پدیده از منظری پدیدارشناختی است که امکان تصور آن را از زوایای مختلف برای یادگیرنده میسر می‌سازد. درنهایت بر لزوم دیدگاه و رویکردی نوین نسبت به مسئلهٔ آموزش / یادگیری تأکید شد. برآیند چنین رویکردی، بازاندیشی و دگرگونی در چگونگیِ تألیف منابع درسی، پرورش و ارتقای معلمان با آموزه‌های تعلیم و تربیت انتقادی و تحول در سیاست‌گذاری‌های کلان آموزشی خواهد بود.

واژگان کلیدی: گفتمان آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان (گفتمان آزفا)، مشارکت زبان‌آموز، گفت‌وشنود، تفکر انتقادی، تعلیم و تربیت انتقادی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

این مقاله به چهار بخش تقسیم شده است. پس از چکیده، در ادامهٔ مقدمهٔ حاضر ابتدا روش پژوهش و ابزار اجرای آن معرفی می‌گردد. سپس جامعهٔ آماری در پژوهش حاضر توضیح داده خواهد شد. در بخش بعد که بحث و هستهٔ اصلی پژوهش است در دو قسمت مجزا ابتدا به کاربَست گفت‌وشنود و مشارکت زبان‌آموزان در کلاس آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان و سپس به تفکر

انتقادی در کلاس، برنامهٔ درسی و محتوای آموزشی می‌پردازیم. درنهایت و در بخش پایانیِ مقاله، برایند بحث را در قالب نتیجه‌گیری ارائه خواهیم کرد.

۱-۱. روش پژوهش

این پژوهش در دستهٔ تحقیقات کیفی[۱] می‌گنجد و از بین انواع مختلف تحقیقات کیفی، پژوهش حاضر از منظرهای مختلف با انواع متفاوتی از پژوهش‌های کیفی انطباق دارد (برای انواع پژوهش‌های کیفی رک: اَری[۲]، جاکوبز[۳]، سورنسن[۴] و واکر[۵]، ۲۰۱۴: ۳۴-۳۲ و ۴۸۱-۵۱۱).

از یک سو منطبق بر دسته‌ای از تحقیقات کیفی موسوم به 'مطالعهٔ کیفی / تفسیری پایه'[۶] است. «مطالعات کیفی / تفسیریِ پایه ریشه در علوم اجتماعی دارند، پدیده یا فرایند را توصیف و تفسیر می‌کنند، به‌دنبال درک دیدگاه مشارکان هستند، مضامین یا الگوهای تکرارشونده را شناسایی می‌کنند، می‌توانند مبتنی بر چشم‌اندازهای مختلفی از انواع رشته‌ها باشند و ممکن است از انواع مختلف راهبردهای جمع‌آوری داده‌ها استفاده کنند» (اَری و همکاران، ۲۰۱۴: ۴۸۳). از این منظر در پژوهش حاضر از طریق مصاحبه و جمع‌آوریِ داده‌های صوتی بر مبنای پاسخ‌های زبان‌آموزان، یک مطالعهٔ تفسیریِ پایه صورت گرفته است.

از سویی دیگر این تحقیق مبتنی بر روش 'تحلیل محتوا'[۷] است؛ زیرا آنچه در این پژوهش مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است، محتوایی حاصل‌شده از متونی متکثر است. محتوای موضوع تحقیق به این طریق حاصل شده است: گفته‌های مشارکان، فاعلان و کنش‌گرانِ گفتمان آزفا (آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان) در این پژوهش ضبط گردیده است، در ادامهٔ مسیر تحقیق تایپ شده و به‌صورت متن پیاده‌سازی شده است. در واقع داده‌های صوتی به‌صورت مکتوب درآمده و به‌عنوان متونی متکثر و متنوع و محتوایی حجیم، اما به‌هم‌پیوسته و منسجم درآمده است.

از منظری دیگر پژوهش حاضر در حیطهٔ 'مطالعات پدیدارشناختی'[۸] قرار می‌گیرد. «پدیدارشناسی که ریشه در فلسفه دارد، به جوهر و ماهیتِ یک پدیده می‌پردازد، معنای تجربهٔ مشارک را تفسیر می‌کند و تجربیات دست‌اول پژوهشگر را شامل می‌شود. در این دسته از پژوهش‌ها مصاحبه ابزار اولیهٔ جمع‌آوری اطلاعات است و به‌طورمعمول با چند کنش‌گر مصاحبه می‌شود و در تعیین مفهوم و معنای عبارات کندوکاو می‌گردد و درنهایت توصیفی غنی از ساختارهای ثابت و غیرقابل‌تغییر (ماهیت‌ها یا ویژگی‌های مشترک) ارائه می‌شود» (اَری و همکاران، ۲۰۱۴: ۴۸۳). پژوهشگر منطبق بر مطالعات پدیدارشناختی، در جست‌وجوی بازشناسیِ ساختارهای تجربه و آگاهی افرادِ مشارک، کنش‌گر، کنش‌پذیر، مؤثر و اثرپذیر در گفتمان آزفا بوده است. تصور و تصویر کردنِ

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.uploadfarsi.ir

۱. Qualitative Researches
۲. Donald Ary
۳. Lucy Cheser Jacobs
۴. Christine K. Sorensen
۵. David A. Walker
۶. Basic Qualitative / Interpretative Study
۷. Content Analysis
۸. Phenomenological Studies

گفتمان آزفا و فهم و تحلیل آن از دریچه و دیدگاه بازیگرانِ این گفتمان، یک مطالعهٔ پدیدارشناختی است، زیرا در جست‌وجوی درکِ آن چیزی است که از گفتمان آزفا در ذهن مشارکان و فاعلانِ آن پدیدار می‌گردد.

نظر به روشِ پژوهش که اجمالاً توضیح داده شد، باید گفت اصل داده‌های این تحقیق از طریق مصاحبه و پرسیدن سؤالات و گفت‌وگو با کنش‌گران و مشارکان گفتمان آزفا (به‌ویژه زبان‌آموزان و معلمان) به دست آمده است؛ بنابراین 'مصاحبه' اصلی‌ترین ابزار گردآوردی داده در این تحقیق است.

۲ـ۱. جامعهٔ آماری

جامعهٔ این پژوهش سه مرکز یا مؤسسه است که در حیطهٔ آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان در شهر تهران فعال هستند. به دلیل ملاحضات اخلاقی (ر.ک دلاور ۱۳۸٤ [۱۳۹٤]: ٤٦-٤٥) و جنبهٔ انتقادی این پژوهش نام هیچ یک از مراکز یا مؤسساتی که جامعهٔ این تحقیق هستند، آورده نمی‌شود، چراکه قرار نیست گفته‌ها و ارزیابی‌های زبان‌آموزان، معلمان، مؤلفان و مدیران در سه مؤسسهٔ مزبور با یکدیگر مقایسه شوند. این مقایسه توجیه علمی قابل‌قبولی نخواهد داشت و نگارنده نیز برای این امر فضیلتی قائل نیست. به این دلیل که مؤسسات مورد بررسی در این تحقیق از نظر ساختاری، تفاوت‌های اساسی با یکدیگر دارند و مبتنی بر سیاست‌گذاری‌های متفاوتی عمل می‌کنند.

اما جامعهٔ هدف[1] تحقیق را به این شکل تعریف می‌کنیم: تمام زبان‌آموزان، معلمان، مدیران و سیاست‌گذاران سه مرکز یا مؤسسهٔ یادشده که در ٦ ماه نخست سال ۱۳۹٦ در آن مراکز به‌طورفعال مشغول بوده‌اند، یعنی زبان‌آموزانی که درحال فارسی‌آموزی بوده‌اند، معلمانی که مشغول تدریس بوده‌اند و مدیران و سیاست‌گذارانی که تصدی مدیریت مراکز را برعهده داشته‌اند. ضمن اینکه تعدادی از معلمان، مؤلف کتاب‌ها و مواد درسی آزفا نیز بوده‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

انتخاب نمونه در این پژوهش به‌طورتصادفی بوده است و زبان‌آموزان، معلمان، مؤلفان و مدیران یا سیاست‌گذاران، افراد مورد تحقیق را تشکیل داده‌اند. توزیع آماری مصاحبه‌شوندگان، یا افراد مورد پژوهش، یا نمونه‌های جامعهٔ تحقیق، به‌صورتِ زیر است:

درمجموع با ۵۱ نفر گفت‌وگو شد. ۱۹ نفر زبان‌آموز که ۷ نفر آن‌ها مرد و ۱۲ نفر زن بوده‌اند. ۲٦ نفر معلم که ۸ نفر آن‌ها مرد و ۱۸ نفر آن‌ها زن بوده‌اند. به‌علاوه با ٦ مدیر یا سیاست‌گذار نیز گفت‌وگو شد. ضمناً از ۲٦ نفر معلم، ۹ نفر آن‌ها مؤلف کتاب‌های درسی بوده‌اند، پس ۹ نفر معلم ـ مؤلف بوده‌اند. از ٦ مدیر یا سیاست‌گذار سه نفر معلم و مؤلف کتاب‌های درسی بوده‌اند. پس ۳ مدیر ـ معلم ـ مؤلف هم در نمونه‌های این پژوهش داشته‌ایم. مدت زمان کل مصاحبه‌ها حدوداً ۹۰ ساعت بود، یعنی با هر مصاحبه‌شونده به‌طورمتوسط ۱۰۵ دقیقه یا یک ساعت و ٤٥ دقیقه گفت‌وگو شد. پس اگر آمار خود را بدون احتساب هم‌پوشانی‌ها ارائه دهیم، ۱۹ زبان‌آموز، ۲۹ معلم، ۱۲ مؤلف و ٦ مدیر یا سیاست‌گذار در این پژوهش شرکت کرده‌اند[2].

۱. Target Population

۲. این مقاله از بخشی از پایان‌نامهٔ نگارنده با عنوان 'تحلیل گفتمان انتقادیِ کلاس‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان: در جست‌وجوی چارچوبی برای آموزش گفتمان‌بنیادِ زبان فارسی' استخراج شده است؛ بنابراین جامعهٔ پژوهش، جامعهٔ هدف، افراد و نمونه‌های پژوهش و به‌طورکل آنچه به‌عنوان توزیع آماری جامعهٔ تحقیق در مقالهٔ حاضر معرفی شده است، دقیقاً توزیع آماری پایان‌نامهٔ مزبور است. در اصل پژوهش در پایان‌نامه بیش از سیصد مورد از گفته‌های مشارکان و فاعلان گفتمان آزفا، به‌عنوان داده‌های عینی ذکر شده است. در مقالهٔ حاضر گرچه توزیع آماری جامعهٔ تحقیق دقیقاً منطبق با پایان‌نامه است، اما به دلیل اختصار و محدودیت حجم مقاله، تنها نوزده مورد از داده‌های عینی که مربوط به موضوع بحث هستند، آمده است.

برای سهولت اشاره به گفته‌های مشارکان و فاعلان گفتمان آزفا، هریک از گفته‌ها شماره‌گذاری شده است و با شمارهٔ ۱ الی ۱۹ در متن مقاله آمده است؛ بنابراین هر شماره، یک گفتهٔ مجزا از یکی از مشارکان گفتمان آزفاست. در تحلیل داده‌ها، در موارد لازم گویندهٔ هر گفته یا مورد توضیح داده شده است. البته لحن گفتاری گویندگان به همان نحوی که ضبط شده‌اند، حفظ گردیده است. برخی اشتباهات دستوری در گفته‌های زبان‌آموزان امری طبیعی بوده و به همان صورت ثبت شده‌اند. بدیهی است که همین اشتباهات نشانگر این هستند که گویندهٔ آن‌ها زبان‌آموزی غیرفارسی‌زبان است.

۳. بحث

بحث و هستهٔ اصلیِ مقالهٔ حاضر را به دو بخش تقسیم خواهیم کرد. ابتدا به کاربردِ گفت‌وشنود در آزفا و اهمیت و نحوهٔ مشارکت زبان‌آموزان در کلاس‌های آموزش فارسی خواهیم پرداخت. سپس بخش مجزایی را به تفکر انتقادی در کلاس، برنامهٔ درسی و محتوای آموزشیِ آزفا اختصاص خواهیم داد. در بخش اخیر ابتدا برداشت نادرستی که دربارهٔ تفکر انتقادی در حیطهٔ آموزش زبان رایج است را تعدیل خواهیم کرد و سپس به چگونگیِ کاربستِ تفکر انتقادی در آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان خواهیم پرداخت.

۳-۱. کاربَست گفت‌وشنود و مشارکت زبان‌آموزان در کلاس آزفا

آموزش مبتنی بر گفت‌وشنود، پرسش و پاسخ و تبادل‌نظر ریشه در آموزه‌های تربیتی در فلسفهٔ یونان باستان دارد و از آرای تربیتی سقراط نشئت می‌گیرد. این روش آموزشی برای تدریس محتواهایی همچون مباحث فلسفی که جنبهٔ مناظره‌ای و گفت‌وشنودی دارند، مناسب است. در قرن اخیر استفاده از چنین روشی در مکاتب تعلیم و تربیت انتقادی[۱] نیز طرح شده است و به‌طورکلی در آموزش توصیه می‌شود.

پائولو فریره[۲] با طرح 'آموزش مبتنی بر حل مسئله'، به جنبه‌های گفت‌وشنودی چنین رویکردی به آموزش پرداخته است. فریره با انتقادهایی شدید بر 'مفهوم بانکی'[۳] آموزش آن را مقابل 'آموزش مبتنی بر حل مسئله' و 'آموزشی که مسئله طرح می‌کند'[۴] می‌داند. (فریره، ۱۹۷۰: ۶۰-۷۱). استفاده از گفت‌وشنود و پرسش‌وپاسخ می‌تواند در آموزش زبان دوم، به‌خصوص در سطح پیشرفته برای تحقق اهداف یادگیری بسیار مؤثر باشد. منظور این است که معلم صرفاً تولیدکنندهٔ محتوای آموزشی نباشد و در یک جریان دوطرفه و مبتنی بر مناظره، فرایند آموزش / یادگیری در کلاس سامان گیرد.

در پژوهش حاضر و در برآوردِ آماری مقدماتی، قضاوت زبان‌آموزان از میزان تعاملی بودن و دوطرفه بودن جریان آموزش / یادگیری و پرسش‌وپاسخ و گفت‌وشنود در کلاس، حاوی رضایت نسبیِ شصت‌درصدیِ آن‌ها بود. گرچه از طریق مشاهدهٔ کلاس‌های آموزش زبان دوم و بررسی زمان سخن گفتن معلم و زبان‌آموز، نوبت‌گیری و بررسی مواقعی که سخن زبان‌آموز توسط معلم قطع می‌شود، نیز می‌توان به درکی کلی از میزان و چگونگی دوطرفه بودن جریان آموزش و جاری بودن گفت‌وشنود در کلاس دست

۱. Critical Pedagogy
۲. Paulo Freire
۳. Banking Concept
۴. Problem-Posing

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

یافت، اما این ابزار ما را در دام رفتارگرایی[۱] گرفتار می‌کند و موجب می‌شود صرفاً مبتنی بر رفتار قابل‌مشاهده قضاوت کنیم. زبان‌آموزان خود بهترین داور برای قضاوت دربارهٔ این پرسش هستند، چراکه در طول کلِ یک دورهٔ آموزشی خاص در یک کلاس حاضر بوده‌اند و خود مخاطب جریان تدریس در کلاس زبان دوم هستند؛ بنابراین پیمایشی از قضاوت و دیدگاه ایشان نتایجی قابل‌اتکاتر نسبت به مشاهدهٔ کلاس به‌دست خواهد داد.

دربارهٔ مشارکت زبان‌آموزان یا به‌عبارتی شرکت دادن آن‌ها در کلاس، برانگیختن حس مشارکت آن‌ها، استفاده از تجربهٔ آن‌ها، تسری دادنِ جهان تجربهٔ شخصی و زیستیِ آن‌ها به جهان مشترک کلاس و ایجاد دانش مشترک یا پس‌زمینه و قدم برداشتن به‌سوی آموزشِ گفتمان‌بنیاد، در حداقل سه حوزهٔ نظری-کاربردی بسیار سخن رفته است. یکی تحلیل گفتمان انتقادی کلاسی[۲] است و آثاری که پیوندی بین تحلیل گفتمان و آموزش زبان ایجاد کرده‌اند. دوم تعلیم و تربیت انتقادی و دیدگاه انتقادی به امر آموزش‌وپرورش است. سوم آموزش‌وپرورش انسان‌گرایانه یا دیدگاه انسان‌گرایی[۳] و رویکردهای انسان‌گرایانه[۴] به آموزش‌وپرورش است.

در ادبیات آموزش‌وپرورش انتقادی و انسان‌گرایانه پیوسته بر نقش دانش‌آموز و میزان شرکت دادن او و بهره گرفتن از تجربهٔ او تأکید شده است. شایان توجه است که کلاس آموزش زبان از نظر ماهیت، بیش از سایر کلاس‌ها و محتوی‌ها، مشارکتی است؛ یعنی تفاوتی اساسی با یک کلاس محتوایی دارد. چراکه در کلاسی که در آن هر دانشی، از فیزیک و زیست‌شناسی گرفته تا فلسفه و ادبیات، تدریس می‌شود؛ ما با محتوایی مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده مواجه هستیم. محتوایی که از اجزایی تشکیل شده است و باید دانش‌آموز در طی یک دورهٔ آموزشی بر آن محتوی مسلط شود. البته که همین مشخص بودن محتوی نیز در چنین کلاسی ابداً نباید باعث تک‌بُعدی شدن کلاس و انتقال یک طرفهٔ اطلاعات و به تعبیر فریره (۱۹۷۰) آموزش بانکی شود؛ اما آموزش زبان، آموزش یک مهارت است که تفاوتی بنیادین با یک محتوای آموزشی دارد. مهارت زبان شاید به‌تعبیری عجیب‌ترین، پیچیده‌ترین، پیشرفته‌ترین و گسترده‌ترین مهارت نوع بشر باشد. چنین مهارتی وقتی قرار است موضوع آموزش قرار گیرد، پُرواضح است که هرچه بیشتر دانش‌آموز با آن درگیر شود سریع‌تر، بهتر و کارآمدتر می‌تواند در مسیر یادگیری پیش رود. معلمی که در کلاس زبان، نتواند حس مشارکتِ هر چه بیشتر زبان‌آموزان را برانگیخته کند و نتواند تجربهٔ آن‌ها را دستمایهٔ آموزش / یادگیری قرار دهد، قطعاً در کار خود ناموفق خواهد بود و به نتیجهٔ مطلوبی نائل نخواهد شد. به شمارهٔ ۱ دقت کنید:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ و اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

(۱)

ـ به نظرم تنها کلاسی که توش هردو طرف یاد می‌گیرن، کلاس آموزش زبانه. کلاس زبان با کلاس فیزیک این فرقو داره که تو کلاس فیزیک معلم واقعاً از بچه‌ها سَره. ولی تو کلاس آموزش زبان معلما و بچه‌ها از هم یاد می‌گیرن، به خاطر اینکه بچه‌ها حتی خطاهاشونم برای معلم ایده داره. خطاهای سیستماتیک بچه‌ها یعنی یه گوش‌های از تدریس ایراد داره. این خیلی اهمیت داره. به اضافهٔ اینکه اگه بچه‌ها تعامل نکنن، کلاس زبان می‌تونه خسته‌کننده‌ترین و کُشنده‌ترین کلاس باشه. معلم توش می‌شه متکلم وحده

۱.Behaviorism / Behaviouralism

۲ .Critical Classroom Discourse Analysis (Ccda)

۳ .Humanism

٤ .Humanistic Approaches

برای چیزی که علمی نیست؛ یعنی تو کلاس علمی، من، یه معلم فیزیک، تو کلاس راه می‌رفتم و محفوظات علمی به رخ بچه‌ها می‌کشیدم و همه هم کیف می‌کنن، ولی تو کلاسِ چیزی که علمی نیست، یعنی زبانه، اگه شما قرار باشه متکلم وحده باشی اشکت در میاد. خیلی بد می‌گذره. به خاطر اینکه زبان ماهیت ارتباطی داره، ماهیتش به دوسویه بودنشه.

در فحوای درک و تحلیل این معلم از کلاس آموزش زبان نکته‌های حائز اهمیتی نهفته است. او در سخنان خود از دوطرفه بودن جریان یادگیری در کلاس زبان سخن می‌گوید. بر آموزش / یادگیریِ دوطرفه، پیوسته در آراء نظریه‌پردازان آموزش‌وپرورش انتقادی تأکید شده است. نکتهٔ مهمی که بعضاً در کلاس‌های آموزش زبان ممکن است از آن غفلت شود، ماهیتِ ارتباطی زبان است. واقعاً چقدر در منابع درسی، محتوای تدریس، برنامهٔ درسی و روش تدریسِ خود، به ارتباطی بودن ماهیت زبان و ارتباطی بودن آموزش خود توجه کرده‌ایم؟ فقط با اطلاق عنوان 'آموزش ارتباطی' به روش تدریس، محتوای تدریس و برنامهٔ درسی خود، نمی‌توانیم ادعا کنیم که از رویکرد و روش ارتباطی در کلاس‌های خود بهره می‌بریم. چراکه آموزش ارتباطی زبان و رویکرد ارتباطی به آموزش زبان، اول نیاز به ذکاوت و فراست معلم در برانگیختن حسِ مشارکت در زبان‌آموزان و نیز بهره بردن معلم از تجربه‌های آنان دارد و دوم نیاز به برقراریِ رابطه‌ای صمیمی بین معلم و زبان‌آموز و ایجاد فضایی صمیمانه در کلاس دارد که در این امر نقش معلم بسیار پررنگ است.

این معلم است که می‌تواند با فعال کردن دانش پس‌زمینه[۱] و مشترک، زبان‌آموزان را به شرکت در کلاس وادار کند. این معلم است که می‌تواند با ایجاد بستر و محیطی مشارکتی و اشتراکی، زبان‌آموز را از حیطهٔ 'دیگری'[۲] به قلمروی 'خودی'[۳] رهنمون شود؛ بنابراین معلمی در بهره‌گیری از تجربه‌های زبان‌آموزان موفق خواهد که بتواند شرایطی ایجاد کند که زبان‌آموزان، معلم را از خودشان بدانند و خودشان را با معلم یکی و مرز بین 'خودی' و 'دیگری' هرچه بیشتر در آن کلاس کمرنگ شود.

شمارهٔ ۲ نمونه‌ای موفق از آن چیزی است که در این چند سطر به آن اشاره شد:

(۲)

ـ من اولین کاری که می‌کنم اینه که لیست بچه‌هایی که قراره بهشون درس بدم رو به اضافهٔ کشورایی که قراره از اون بیان رو می‌رم چک می‌کنم. مثلاً می‌بینم دو تا روس دارم، یه ایتالیایی، سه تا عراقی دارم، دوتا اهل سوریه دارم. پس می‌رم یه مقداری راجع به اون کشورا، از هر منبعی، حتی شده ویکی پدیا کار می‌کنم. مثلاً بحث راجع به سینماست. می‌گم بچه‌ها کارگردآن‌کسیه که یک فیلم رو می‌سازه. مثلاً فراموش نمی‌کنم که یه روس تو کلاس نشسته، دوتا سوریه‌ای، یه ایتالیایی. مثلاً می‌گم: «فرانچسکو روزی یه کارگردانه ایتالیاییه». این جوری می‌شه‌ها. خوشش می‌اد که تو اینو می‌دونی. بعد می‌گی: «مصطفی عقاد کارگردان اهل سوریه بود، آیزنشتاین، یکی از بزرگ‌ترین فیلمسازان دنیا اهل کجا بود؟ سن‌پترزبورگ کجاست؟ تو آلمان؟» بچه‌ها می‌گن: «نه تو روسیه»؛ یعنی من علایق اینا رو از تو حلقشون می‌کشم بیرون.

معلم با حداقل اطلاعاتی که دربارهٔ کشورِ زبان‌آموزان، فرهنگ، اجتماع، جغرافیا و تاریخِ آن‌ها می‌داند یا به‌دست می‌آورد، به ایجاد دانش مشترک و پس‌زمینه در کلاس مبادرت می‌ورزد. از این طریق گام‌هایی به‌سمت از بین بردن یا کمرنگ‌تر کردن مرز 'خود' و

۱ .Background Knowledge

۲ .Other / Otherness

۳ .Self / Insider

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.uroomiyeh.ir

'دیگری' برمی‌دارد. چنین معلمی خواهد توانست در برانگیختن تجربهٔ زبان‌آموزان و استفاده کردن از آن تجربه موفق باشد. پس از اینکه معلم خود را در دایرهٔ 'خودیِ' زبان‌آموزان جای داد، اعتماد کامل آن‌ها را به خود جلب کرد و دانش پس‌زمینه و مشترک را در کلاس فعال کرد، نوبت به درگیر کردنِ فعالانه و انتقادیِ زبان‌آموزان در پیشبرد اهداف آموزشی کلاس می‌رسد.

زبان‌آموز مادامی که نسبت به محتوی، موضعِ اکتشافی اتخاذ کند، یعنی با کشف کردن و حل کردنِ مسئله، گام‌به‌گام با هدایت و راهنمایی معلم، از ناحیهٔ سوژه[1] یا فاعلِ شناسا، محتوی را به چنگ آرد، چند رهاورد ارزنده حاصل کرده است: نخست اینکه محتوای آموزشی از طریق کشف و حلِ مسئله بسیار مؤثرتر و ماندگارتر در ذهن او جای می‌گیرد. دوم آن که نسبت به آن محتوی نگاهی فعالانه و خلاقانه دارد، یعنی نه از موقعیت کارپذیر یا اُبژه[2]، بلکه از موضعِ سوژه و کارسازی خلاق، محتوی را درک کرده است. پس یادگیری او صرفاً مبتنی بر حافظه و به خاطر سپردن مطلب نیست، بلکه سازوکار رفتار و عملکردِ آن محتوای خاص را در بافت‌های مختلف می‌تواند در ذهن پیش‌بینی کند. درواقع منعطف بودنِ محتوی را نسبت به شرایط و بافت درک می‌کند. چون خود کاشف، خالق و مولدِ آن محتوی است.

شمارهٔ ۳ را ملاحظه کنید:

(۳)

ـ من خودم توی تدریسم خیلی وقتا سعی می‌کنم از روش استقرایی کمک بگیرم. ینی یه نشونه‌ای به زبان‌آموز بدم و فرصت بدم بذارم ببینم خودشون چی می‌فهمن. مخصوصاً اگه یه چیزی دستور زبان باشه. یا تو تمرین حل کردن خیلی این کارو می‌کنم. حتی مثلاً دارن زبان‌آموزا حل می‌کنن، بعد می‌خوام جوابا رو چک کنم. قبلِ اون مرحلهٔ نهایی که بخوام کلاً جوابا رو بگم، می‌ذارم همه‌شون نظراشونو بگن. حتی اگه یکی اون وسط درست بگه یا غلط بگه، هیچ اشاره‌ای نمی‌کنم. نمی‌گم: «جوابت درسته» و نمی‌گم: «غلطه». می‌گم «بعدیو بشنویم. بعدیو بشنویم» که ببینم خودشون چه عکس‌العملایی رو جواب غلطِ دیگران نشون می‌دن. خیلی وقتا از خودشون می‌خوام جواب دوستاشونو درست کنن. این رو تجربهٔ زبان‌آموزی‌ایه که خودم داشتم. فک می‌کنم هرچی توجه زبان‌آموز به یه چیزی بیشتر جلب بشه، بهتر یاد می‌گیره. خودم اینطوری بودم. اگه یه چیزیو خوب می‌فهمیدم، خیلی بهتر یادم می‌موند؛ اما یه چیزیو که معلم قاعده‌شو می‌گفت و تموم می‌شد، ممکن بود زود اون قاعده یادم بره؛ اما وقتی خودم پیداش می‌کردم، بیشتر یادم می‌موند. خودم ازین روش خیلی استفاده می‌کنم. مخصوصاً دستور باشه. ینی هر جایی که بتونم این فرصتو می‌دم که خودشون یه چیزیو پیدا کنن. حتی اگه نصفه‌نیمه باشه. بعد با کمک خودشون اون قاعده رو کامل می‌کنم. این جوری فک می‌کنم خیلی مؤثرتره.

از گفته‌های این معلم می‌توان روشِ مبتنی بر حل مسئله و کشف توسط زبان‌آموز را درک کرد. او سعی می‌کند از آموزش بانکی و انتقال یک‌طرفهٔ اطلاعات خودداری کند و فرصتِ خلق و انتزاع را از زبان‌آموز سلب نکند.

البته باید در نظر داشت که اتخاذ چنین روش و رویکردی توسط معلم نیاز به صبر و آرامش بسیاری دارد. آموزش / یادگیری زبان فرایندی تکوینی و زمان‌بر است و هم از جانب زبان‌آموز و هم از طرف معلم بردباری، تأمل و تحمل بایست‌های را می‌طلبد. حال اگر در کلاسِ آموزش زبان بخواهیم بر مشارکت و کشف و شهود و حل مسئله توسط زبان‌آموزان تأکید کنیم، پُرواضح است که

۱. Subject

۲. Object

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بیش‌ازپیش باید صبور و بردبار باشیم. در این دیدگاه به آموزش زبان، قطعاً کار معلم سخت‌تر است. بدیهی است که ارائهٔ کامل مطالب برای معلم، بدون تأکید بر مشارکت زبان‌آموزان و کشف و استدلال‌های آن‌ها کار آسان‌تری است؛ اما کارایی و بازدهٔ لازم و کافی را نخواهد داشت.

شماره‌های ٤ و ٥ شاهدی برای این گزاره‌هاست:

(٤)

ـ حالا یه کم همون اول یه hint بده، به قول معروف. این جوری ترجیح می‌دم. اگه بخوام خودم فقط تولید کنم، خیلی راحت‌ترم.

(٥)

ـ من انقدر سر کلاس خونسردم! شاید معنی یک کلمه رو تا آخر ترم ۱۰۰ بار بپرسن. هر ۱۰۰ بار جوابشونو می‌دم. هیچ موقع نگفتم که مثلاً: «نه حالا تو نگه دار. بعداً». هی تکرار می‌کنم. این جوری نیست که بگم: «برید خودتون نگاه کنید. قبلاً بهتون گفتم. دیگه نمی‌گم».

وقتی سخن از مشارکت زبان‌آموزان در کلاس و برانگیختن تجربه‌های زیستی و شخصی آن‌ها به میان می‌آید، نباید حتماً در جست‌وجوی تولیدات زبانیِ عجیب و غریب و اتفاقاتی منحصربه‌فرد باشیم. هر موضوعی که می‌تواند بافتی جهت شرکت کردن زبان‌آموزان و تغییر موقعیت آن‌ها از شنونده و کارپذیر به گوینده و کارساز فراهم کند، می‌تواند برای تحریک و فعال‌سازی تجربه‌های آن‌ها مفید واقع شود. پس در این خصوص خلاقیتِ معلم و خلاقیتِ مؤلف کتاب درسی بسیار مهم خواهد بود. معلم در این باره نباید از یک الگوی واحد که قبلاً طراحی کرده است، در تمام کلاس‌ها و بافت‌ها به نحوی یکسان استفاده کند. معلم باید بافتِ چندفرهنگی و چندملیتی کلاسِ خود را مورد توجه قرار دهد.

پیشنهاد می‌شود که مفاهیمی جهانی و بین‌الاذهانی که از جنبهٔ ایدئولوژیک کمتری برخوردارند، در مراحل اولیهٔ شرکت دادن زبان‌آموزان استفاده شود. مفاهیمی مثل دوستی، عدالت، همسایگی، محبت، احترام، صداقت، حقیقت‌جویی، شرافت، قهرمانی، محیط زیست، آب‌وهوا، مسافرت، تحصیل، انتخاب رشتهٔ تحصیلی یا شغل و بسیار و بسیار موضوعات و مفاهیمی کلیِ دیگر، ممکن است خاطراتی از تجربهٔ شخصی زبان‌آموزان را برانگیخته و فعال کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

شمارهٔ ٦ نمونه‌ای بسیار ساده ولی جالب از شرکت دادنِ زبان‌آموزان توسط معلم از طریقِ برانگیختن تجربه‌های شخصی آن‌ها است:

(٦)

ـ مثلاً یکی از زبان‌آموزان دربارهٔ تجربه‌های تلخی که از ʻچپ‌دست بودنʼش بود داشت می‌گفت. اهل کشور سوئد بود. من هم اشاره‌هایی کردم به چنین مشکلاتی توی ایران و تجربه ی شخصی خودم رو. من هم چپ‌دستم. ایشون هم از تجربه‌های خودش گفت. از تجربه‌های پدر و پدربزرگشم گفت و برای بقیه ی بچه‌ها هم جالب بود و اون‌ها هم وارد بحث شدن. موردِ بعدی ʻخرافاتʼ هست که ما معمولاً از چند نفر می‌پرسیم: «خرافات کشورتون چیه؟ چجوریه؟». این علاوه بر اینکه جذابیت داره، بقیه رو دخیل می‌کنه و ناخداگاه اینا همون ساخت‌هایی رو که تو برنامهٔ درسی هست به‌کار می‌گیرن.

در خصوص مشارکت زبان‌آموزان نظر به سطرهای بالا ممکن است ابهام یا چالشی به میان آید و آن این است که زبان‌آموزانی که در سطوح پایین و مقدماتی هستند و حائز توانش برای برقراری ارتباط نیستند، از موضوع مورد بحث مستثنی تلقی شوند! در پاسخ به

این مسئله باید گفت که شرکت دادنِ زبان‌آموزان در کلاس در سطوح مقدماتی و ابتداییِ دوره‌های آموزشی نیز امکان‌پذیر است. حتماً نیاز نیست که آن‌ها بتوانند به فارسی به‌طور روان حرف بزنند.

هدف اولیهٔ شرکت دادن زبان‌آموزان جنبهٔ روحی و عاطفیِ این مشارکت است. به این معنی که احساس مثبت، عزت نفس، ارزشمندی و کارساز و مؤثر بودن را ابتدا در زبان‌آموز برانگیخته کنیم. پس در سطوح مقدماتی، مشارکت زبان‌آموزان هم لازم است و هم امکان‌پذیر است. لازم است به دلیلِ برانگیختن حس مثبتِ کارساز بودن و فعال بودن. امکان‌پذیر است از طریق روش‌های شرکت جستنِ غیرزبانی یا روش‌هایی که زبان به‌واسطهٔ یک عمل دیگر و در حاشیهٔ آن به‌کار می‌رود. به شمارهٔ ۷ که شاهدی بر این مدعاست دقت نمائید:

(۷)

ـ تو مراحل اولیه شاید اونقدر نتونن توی کلاس فعالیت داشته باشن؛ اما به هیچ عنوان با تک‌گوییِ معلم سرکلاس موافق نیستم. اگه حتی از زبان استفاده نکنیم، از چیزایی استفاده می‌کنیم که زبان رو تقویت کنه: مثلاً پانتومیم بازی کنن، گروهی از دوستای دیگه‌شون حدس بزنن. از دیکشنری استفاده کنن، اون لغت رو توی زبان خودشون می‌دونن، ولی نمی‌دونن تو فارسی چی می‌شه. از دیکشنری استفاده کنن. از همدیگه بپرسن. کارهای مختلفی ما انجام می‌دیم. ولی سعی می‌کنیم که ۹۰ درصد بازی دست زبان‌آموزا باشه، ۱۰ درصد دست معلم باشه. معلم فقط باید نقش یک راهنما رو داشته باشه و با این راهنمایی‌هاش، با این بازی‌هایی که طراحی می‌کنه، زبان‌آموز حتی اگه صحبت نمی‌کنه، بازیگرِ اصلی باشه، حتی توی دوره‌های مقدماتی.

نحوهٔ به‌کارگیریِ زبان‌آموزان حتی در سطوح مقدماتی را در گفتهٔ بالا دیدید. به شمارهٔ ۸ توجه نمائید:

(۸)

ـ اگه هدفمون از کلاس شنیدن باشه، یعنی ما اصلاً درسمون شنیدن هست و انتظار داریم از زبان‌آموزانمون که بشنون. [اما] شنیدن فقط این نیستش که گویشور بومیِ زبان رو بشنون که چی داره می‌گه، شنیدن خود همکلاسی‌ها هم خیلی مهمه. اینکه زبانِ همدیگه رو بشنون، لهجه‌های همدیگه رو بشنون و بتونن فارسی‌شون رو تقویت کنن؛ یعنی بازم دارن داده جمع می‌کنن. اینجا منی که دیگه به‌عنوانِ استاد هستم، احساس نمی‌کنم که کلاس داره به بطالت می‌گذره؛ اما خب یک شرطی وجود داره: دانشجوها که صحبت می‌کنن، ممکنه بقیهٔ افراد گوش نکنن! اینجا خیلی مدیریت استاد مهمه که یک کاری کنه توجه بقیهٔ دانشجوها رو جلب کنه. یک وقتایی اگر می‌بینه گوش نمیدن، یک جمله‌ای رو از جملهٔ زبان‌آموزش بکشه بیرون، بگه بچه‌ها چقدر جالب داره می‌گه. داره دربارهٔ این موضوع صحبت می‌کنه. بعد نظر اونا رو بپرسه؛ یعنی یه حالت تعاملیش کنه. این باعث می‌شه که اون صحبت زبان‌آموز از بین نره. اون شنوندگی زبان‌آموزا هم تقویت بشه.

در این مورد معلم به چندبُعدی بودن و چندجهته و چندطرفه بودن جریانِ گفت‌وشنود در کلاس اشاره می‌کند؛ بنابراین هنگامی‌که در کلاس زبان‌آموزان به‌طور مؤثری درگیر گفت‌وشنود هستند، معلم نباید احساس کند کلاس از کنترلش خارج شده است یا مدیریتِ وی زیر سؤال رفته است. او باید این اعتمادبه‌نفس را داشته باشد که درصورت گفت‌وشنودِ چندطرفهٔ زبان‌آموزان با هم خدشه‌ای به حیثیتِ معلمی یا جایگاهِ مدیریتی او وارد نخواهد شد.

البته همین گفت‌وشنودِ زبان‌آموزان نیز لازم است با مدیریت و کنترل پنهان معلم هدایت گردد. او باید بتواند از انحرافِ بحث به مسائلی که ممکن است تنش‌زا باشد یا باعث آزردگی و لطمه دیدن برخی از زبان‌آموزان شود، جلوگیری کند و با حضور به‌موقعِ خود در گفت‌وشنود کلاس، زبان‌آموزان را به‌سمت اهداف آموزشی و فرهنگیِ درس سوق دهد. در واقع می‌توان این طور بیان کرد که

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

گفت‌وشنود و مشارکت جمعیِ زبان‌آموزان در کلاس، اگر از حدود و چارچوب آموزشیِ کلاس که شامل مسائل آموزشی، فرهنگی، تاریخی و اجتماعی نیز است، فراتر رود و جنبهٔ ستیز، به سُخره گرفتن، تقابل منفی یا نزاع‌های ایدئولوژیک یا سیاسی یا هر نوع درگیریِ تنش‌زا به خود گیرد، ناشی از ضعفِ مدیریتی معلم است.

از سویِ دیگر معلم باید هوشیارانه نسبت به توزیعِ عادلانهٔ نوبت بین تمام زبان‌آموزان دقت کند. زبان‌آموزان ضعیف، ساکت یا غیرفعال را به عرصهٔ گفت‌وشنودیِ کلاس دعوت کند و هرگاه احساس کرد فضای گفت‌وشنودی کلاس تحت‌تأثیر سخن گفتنِ انحصاری زبان‌آموز یا زبان‌آموزانی قرار می‌گیرد و چندصدایی و تنوع، جایش را به فضای تک‌صدایی یا تک‌قطبی می‌دهد، به‌نحوی غیرمستقیم و تلویحی و با دخالتی نرم، چندگرایی و چندصدایی و نوبت‌گیری عادلانه را به کلاس برگرداند. شمارهٔ ۹ و ۱۰ را مورد ملاحظه قرار می‌دهیم:

(۹)

ـ [کلاسِ] خانوم [...] اشکال نداره همه‌شون حرف می‌زنن، استادها دیگه نه بچه‌ها نمی‌تونن حرف بزنن مؤدب می‌نشینن ...

ـ شما کدومو دوس داری؟

ـ حتماً وقتی دانشجو کلا مؤدب بشینه! چون [وقتی همه حرف می‌زنن] اصلاً نمی‌تونم بنشینم. گوش کنم استاد چی می‌گه ...

(۱۰)

ـ استاد دموکراسی می‌ده، ولی خودمون بچه‌ها در کلاس یکی حرف می‌زنه، یکی نه. دیکتاتوری می‌شه؛ یعنی بعضی بچه‌ها، اونوقت استاد نمی‌تونه دخالت کنه.

در شمارهٔ ۹ زبان‌آموز از کلاسی سخن می‌گویند که معلم از دخالت نرم و آگاهانه و اهتمام به فضای چندصدایی کلاس و توجه به اینکه گفت‌وشنودها در راستای محتوای آموزشی باشد غفلت کرده است و نتیجهٔ منفی آن در سخنان این زبان‌آموز دیده می‌شود. شمارهٔ ۱۰ هم سخنان زبان‌آموز غیرفعال و کم‌حرفی است که در سطرهای بالا به آن اشاره شد. در هنگام مصاحبه، این زبان‌آموز صریحاً کم‌حرف بودن و خجالتی بودن خود در کلاس را به نگارنده ابراز کرد.

معلم هوشمند پس از یکی دو جلسه که با روحیات تک‌تک زبان‌آموزان آشنا شد، لازم است به هر طریقی که می‌تواند تجربه‌های زیستیِ زبان‌آموزان ساکت و غیرفعال را برانگیخته کند تا آن‌ها هم در گفت‌وشنود در کلاس شرکت جویند و از سخن گفتن سایر زبان‌آموزان احساس آزردگی نکنند. در شمارهٔ ۱۱ نحوهٔ توجه معلم نسبت به زبان‌آموز خجالتی یا کم‌حرف و غیرفعال حاویِ نکات مهمی است. اینکه معلم چطور زبان‌آموز را نسبت به فضای تدریس برانگیخته می‌کند و از این طریق حسِ علاقه‌مندی و شرکت جُستن را در زبان‌آموز تقویت می‌نماید، قابل تأمل است:

(۱۱)

ـ حواسم جمع شده بود که توی کلاسایی که تو ایران داشتیم، کدوم بچه‌ها مظلوم‌ترن. یه دختره بود اهل بلاروس، می‌دونی که پایتخت بلاروس 'مینسک'ـه. این خیلی کم‌حرف بود. اصلاً حرف نمی‌زد. خجالتی و اینا. اون ته کلاس نشسته بود. من می‌گفتم خب، کدوم شهرو از همه بیشتر دوس دارین»؟ هر کسی پایتخت کشور خودشو می‌گفت. بعد یکی از بچه‌ها گفتش که: «استاد شما خودتون کجا رو خیلی دوس دارین»؟ گفتم: «من عاشق مینسکم». یه دفه این از اون ته سرشو بلند کرد. گفتم: «بلاروسی داریم تو کلاس»؟ گفت: «من». گفتم: «بگو ببینم میسنک چه‌جوریه»؟ از زیر زبونش حرف کشیدم.

شمارهٔ ۱۲ نیز دربارهٔ ناراحتیِ زبان‌آموز از سخن گفتنِ بیش از حد یکی دیگر از زبان‌آموزان در کلاس است:

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | اردیبهشت – خرداد ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

(۱۲)

ـ توی کلاس کسی باشه که خیلی پُرحرفه و خیلی زیاد حرف می‌زنه و حرف دیگران رو هم قطع می‌کنه، اون موقع که توی اون کلاس بودم، فکر می‌کردم چرا این هیچی نمی‌گه، این معلم هست.

در پایانِ این بخش نمونهٔ دیگری از راهبرد آموزشیِ معلم در شرکت دادن زبان‌آموزان و برانگیختن تجربه‌های شخصی آن‌ها را ذکر می‌کنیم. در این مورد می‌بینیم که چطور معلم پیش از شروع درس سعی می‌کند محتوای آموزشی را برای زبان‌آموزان 'خودی' جلوه دهد و رابطهٔ زبان‌آموز با محتوی را قوی‌تر کند و با دادن موقعیتِ فاعل شناسا و کارساز (سوژه) به زبان‌آموز، بستر و عرصهٔ گفت‌وشنود مؤثری را پیش روی زبان‌آموز مهیا و گسترده نماید:

(۱۳)

ـ قبل از اینکه کارمون رو شروع کنیم، دانسته هامون رو هم روی تخته می‌نویسیم. بعضی وقتا اصلاً یه ستون کاملاً خالی می‌مونه. هیچی راجع بهش نمی‌دونیم. بعد شروع می‌کنن اینا توی اینترنت خوندن، جست‌وجو کردن و با هم‌گروهی‌شون صحبت کردن و درنهایت اینا به ما یه دروندادی می‌دن برای صحبت کردن. یه خرده این کارها چالشی‌تره. اینکه یه سری سؤال‌های فلسفی داشته باشیم، مثلاً اینکه چرا به مردم، اصلاً چرا باید به مردم کمک کردش؟ یا مثلاً ما یه درسی داشتیم: 'انجمن مخترعین'. قبل از اینکه ما بیایم فدراسیون بین‌المللیِ انجمن‌های مخترعان رو داشته باشیم، اینجا چن تا انجمن داشتیم. NGO داشتیم. جمعیت‌الخیریه داشتیم. میایم راجع به اینا صحبت می‌کنیم. می‌گیم: «چرا مردم باید به همدیگه کمک کنن؟». دیدگاه‌های مختلفشون رو به چالش می‌کشیم. مثلاً بعضیا می‌گن: «فقط باید به مسلمونا کمک کرد»، یه سری می‌گن: «نه همهٔ انسان‌ها! ما اگه انسان‌دوست هستیم، بشردوست هستیم، باید به همه کمک کنیم». از جهات مختلف می‌ایم راجع به این چیزا صحبت می‌کنیم.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۳ـ۲. تفکر انتقادی در کلاس، برنامهٔ درسی و محتوای آموزشی

تفکر انتقادی، تفکر نقادانه، تأمل ناقدانه، سنجش‌گرانه‌اندیشی، اندیشیدن متأملانه و چند ترکیب دیگر به‌عنوانِ معادل برای عبارت 'critical thinking' آمده است. ردپای تفکر انتقادی را می‌توان از ۲۵۰۰ سال قبل پیگیری کرد، یعنی از زمان سقراط. شاید سقراط اولین فیلسوفی بوده است که به‌نحوی آگاهانه و صریح در آراء و نیز در سلوک فلسفیِ خویش و رویکرد خود به آموزش / یادگیری به اهمیت تفکر انتقادی پرداخته است.

فرهنگ لغت انگلیسی آکسفورد تفکر انتقادی را این‌گونه تعریف می‌کند: «تفکر انتقادی، تحلیل و ارزیابی عینی، نظام‌یافته و منطقیِ شواهدِ واقعی به منظور قضاوت دربارهٔ یک موضوع، مسئله و غیره است».

تعریف فرهنگ لغت انگلیسی کمبریج از تفکر انتقادی چنین است: «تفکر انتقادی فرایند تأمل و تفکر دقیق دربارهٔ یک موضوع یا ایده است، بدون دخالتِ احساسات یا عقایدی که بر فرد اثر می‌گذارد».

از موضعِ فعالان‌های به موضوع نگریستن، دلایل پنهان امر را از طریق تفسیر، ارزیابی و تعبیر داده‌ها کشف کردن و اکتفا نکردن به‌صورت ظاهری پدیده، می‌تواند حرکت اندیشه در راستای تفکر انتقادی باشد. نگارنده در پژوهش حاضر با طرح پرسش‌هایی درخصوص تفکر انتقادی و توضیح و تفهیم آن به‌صورتِ مفصل و دقیق برای هریک از مصاحبه‌شوندگان، به‌دنبال پیمایش، اندازه‌گیری و درکِ میزان و چگونگیِ بهره‌گیری از تفکر نقادانه و مشارکت انتقادی زبان‌آموزان در دوره‌های آزفا در مؤسسات مورد بررسی بوده است.

آنچه از پاسخ‌های زبان‌آموزان و بررسی منابع درسی آن‌ها و نیز پرسش‌هایی که از ۲۷ معلم در سه مؤسسهٔ مورد پژوهش حاصل شد، نشان می‌دهد که به‌جز بارقه‌های نادر و معدود، اساساً بحث تفکر انتقادی در آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان چه در روش و محتوای تدریس معلم در کلاس و چه در منابع درسی و مجموعه‌های آموزشی موضوعیت ندارد. آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان حتی در سطوح پیشرفته و عالی چندان بهره‌ای از 'رویکردهای انتقادی به آموزش' و 'تعلیم و تربیت انتقادی' نبرده و استفاده از 'آموزش مبتنی بر حل مسئله' و کشف و شهود و سنجش‌گرانه‌اندیشی را به رسمیت نمی‌شناسد.

در اصل بخش حاضر، مکمل بخش قبلی است؛ بنابراین در ادامهٔ بحثِ شرکت دادن زبان‌آموزان در کلاس، برانگیختن تجربه‌های شخصی و زیستی آن‌ها و ایجاد محیطی چندصدایی و گفت‌وشنودی، نوبت این می‌رسد که مواد درسی، برنامهٔ درسی و معلم، اهتمام ویژه‌ای در افزایش قدرتِ 'تفکر انتقادی' زبان‌آموزان داشته باشند و به آن‌ها اجازه دهند که حائز چنین تفکری باشند. پس از به‌دست‌دادنِ مفهوم و تعریف اولی‌های از تفکر انتقادی در آموزش / یادگیری در سطرهای قبل، در اینجا لازم است به تعریف تفکر انتقادی و فهم ما از این عبارت و کاربرد آن و ارتباط آن با بحث حاضر بپردازیم:

مفهوم علمی و دقیق تفکر انتقادی را باید در آثار نظریه‌پردازان 'تعلیم و تربیت انتقادی' جست‌وجو کرد. در بین این متفکران، جان دیویی[۱] احتمالاً بیشترین سهم را در تکوین فهم علمی از تفکر انتقادی و گسترش آن در آموزش‌وپرورش داشته است. جان دیویی فهم خود از تفکر انتقادی را با تعبیر 'اندیشیدن متأملانه' یا 'تفکر منطقی' به‌صورتِ زیر مطرح می‌کند: «ملاحظهٔ فعالانه، سرسختانه و دقیق یک عقیده یا شکل مفروضی از معرفت، در پرتو دلایلی که آن را پشتیبانی می‌کنند و نتایج دیگری که می‌توانند از آن بدست آیند» (دیوئی، ۱۹۰۹: ۹).

مِیرز[۲] (۱۹۸۶: ۱۲۹) می‌گوید: «توانایی‌های تفکر انتقادی دانش‌آموزان طی تحصیل، بدون کمک معلمان و صرفاً با گوش دادن به سخنرانی‌ها و خواندن کتب درسی و امتحان دادن به وجود نمی‌آید. معلمان آشکارا باید بدانند که منظور آن‌ها از تفکر انتقادی در چارچوب رشتهٔ خودشان چیست. همچنین باید فرصت‌هایی را برای تمرین مهارت‌ها و روش‌های تفکر انتقادی برای دانش‌آموزان تدارک بینند. استادانِ تمام رشته‌ها باید از طریق مجسم کردن چارچوب‌های تحلیلی، در میان گذاشتن روش‌های حل مسئلهٔ خود با شاگردان، صحبت با همکاران و شرکت در سمینارهای آموزشی، مسئولیت آموزش مهارت‌ها و روش‌های تحقیق و بررسی انتقادی را بپذیرند. علاوه بر آموزش مهارت‌های واضح و چارچوب‌های تحلیلی، استادان باید جنبه‌های رفتاری تفکر انتقادی، مانند منابع فطری علاقه، اعجاب و کنجکاوی شاگردان را پرورش دهند».

از آنچه نقل شد به نظر می‌رسد معلم در آفرینش و برانگیختن تفکر انتقادی در دانش‌آموزان پیوسته مهم‌ترین نقش را داشته است. نقش معلم در پرورش تفکر انتقادی در دانش‌آموز امری است که ریشه در تاریخ دارد. به نظر می‌رسد دیدگاه سقراط نسبت به آموزش / یادگیری و آنچه با عنوان روش سقراطی[۳] شناخته می‌شود، با مفهوم تفکر انتقادی نزد ما بسیار نزدیک باشد. در چنین دیدگاهی در واقع معلم چیزی ندارد که به دانش‌آموزان بیاموزد، بلکه کار وی زایاندن اندیشه در فراگیران است.

۱. John Dewey

۲. Chet Meyers

۳. Socratic Method

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uploadfarsi.ir

به‌زعم نگارنده آنچه تحت عنوان 'تفکر انتقادی' و 'آموزش تفکر انتقادی' در کتب، مقالات و درمجموع در ادبیات تفکر انتقادی آمده است تا حد زیادی تحت‌تأثیر منطق صوری[۱] و منطق ریاضی[۲] است؛ اما این آثار بیش از آنکه به‌طور اخص به 'تفکر انتقادی' بپردازند، مفاهیم دانش منطق را با تعابیر دیگر و با ادبیات دیگری شرح و بسط داده‌اند. البته تجهیز معلم و دانش‌آموز به ابزارهای مفید دانشِ منطق، یقیناً بسیار مفید و مؤثر خواهد بود، اما به نظر می‌رسد دستیابی به تفکر انتقادی توسط معلم و دانش‌آموز و حضور و بروز تفکر انتقادی در کلاس، کتاب‌ها و مواد درسی در دانش‌های مختلف و رشته‌های متفاوت، صورت‌ها، ابزارها و روش‌های مختلفی دارند. تفاوت موضوع هر دانشی چنین تفاوتی را اقتضا می‌کند. در این خصوص میرز می‌گوید: «بیشتر کتاب‌هایی که در زمینهٔ تفکر انتقادی نوشته شده است، بر اصول منطق یا بر مهارت‌های کلیِ حل مسئله تأکید می‌کنند. این کتاب با کتب دیگر در این زمینه تفاوت دارد، چون نویسندهٔ آن معتقد است که روش‌های تفکر انتقادی در رشته‌های مختلف فرق می‌کند، برای مثال نحوهٔ برخورد پزشکان با این مسئله با نحوهٔ برخورد مورخان یا اقتصاددانان یکسان نیست؛ بنابراین تفکر انتقادی در رشته‌های گوناگون باید به شیوه‌های مختلف توسعه یابد. در نتیجه، استادان کلیهٔ رشته‌ها باید تفکر انتقادی را به‌وضوح آموزش دهند» (میرز، ۱۹۸۶: ۲).

بنابراین اگر تمام آنچه به‌عنوانِ تفکر انتقادی در آثار و در ادبیاتی که صرفاً به این مقوله پرداخته‌اند، در این صفحات آورده شود، ممکن است تعریف، تعبیر و فهم ما را به‌طورکل از مفهوم 'تفکر انتقادی' ارتقا دهد، اما به‌طورمصداقی باید برای کلاس‌ها، کتاب‌ها، معلمان و دانش‌آموزان در فرایند آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، مفهوم و حتی گفتمانی تازه و خاص از تفکر انتقادی تصور کرد.

نگارنده در طی این پژوهش و در مواجهه با مبانی نظری و ادبیات تحقیق، پُربارترین، کاربردی‌ترین و صادقانه‌ترین مفهوم از تفکر انتقادی در آموزش / یادگیری را نه در آثاری که صرفاً با عنوان 'تفکر انتقادی' عرضه شده‌اند، بلکه در آثار مکتب 'تعلیم و تربیت انتقادی' یافت. دلیل آن هم شاید همان قیدِ 'آموزشی بودن' در آثار مکتب 'تعلیم و تربیت انتقادی' باشد. سایر آثار نظریِ مربوط به تفکر انتقادی با تعاریف و گزاره‌های صرفاً نظری و برگرفته از دانش منطق با موضوع برخورد کرده‌اند؛ بنابراین حاصل کار آنان چندان قابل‌تسری در کلاس درس و آن هم کلاس آموزش زبان نخواهد بود.

در لابه‌لای آثار نظریه‌پردازان تعلیم و تربیت انتقادی یکی از مفاهیمی که مورد توجه قرار گرفته است، توجه به پرورشِ تفکر انتقادی در دانش‌آموز است. در آرا و اندیشه‌های مکتب فکری ـ فلسفی ـ تربیتیِ 'آموزش‌وپرورش انتقادی' به‌طورمفصل به این موضوع پرداخته شده است. برآیند آنچه به‌عنوانِ 'تفکر انتقادی' از مطالعهٔ آثار مکتب فکریِ مزبور حاصل شده است، نگارنده را بر آن می‌دارد که 'تفکر انتقادی' یک محتوی و مفهوم مشخص نیست، بلکه مجموعه‌ای پیچیده از چشم‌اندازها و دیدگاه‌ها، ابزارها و روش‌ها، تحلیل‌ها و تعبیرها، رویکردها و راهبردها و فهم‌ها و ادراک‌هاست که به سوژه یا فاعل شناسا، این قدرت را می‌دهد که دلایلِ پنهان پدیده را ژرف‌کاوی کند. فاعل شناسای مجهز به تفکر انتقادی قادر است ریشه‌ها، علت‌ها، چیستی، چرایی و چگونگی پدیده یا موضوع را مورد تردید و پرسش قرار دهد. موضوع یا پدیدهٔ مورد نظر را از منظرها و چشم‌اندازهای متفاوت بنگرد. در زمان‌ها و مکان‌ها و شرایط دیگر امکان ظهور و حضور و کتمان و غیاب آن را تصور کند و این امکان را به چالش بکشد. سپس و بعد از بررسی ویژگی‌ها، ظواهر و نوع رفتار پدیده به ارزیابی دلایل بروز آن پدیده به‌صورت و ظاهر فعلی بپردازد و ارتباط‌ها، تأثیر و تأثرات و

۱. Formal Logic

۲. Mathematical Logic

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت — ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

دیالکتیک‌های مختلف را در تصوری چندبُعدی و حجم‌گونه و لایه‌لایه برای پدیده در نظر گیرد؛ بنابراین تفکر انتقادی یک محتوی نیست که با به خاطر سپردن آن، انسان مجهز به تفکر انتقادی شود.

برای حصول تفکر انتقادی در دانش‌آموز، هم لازم است آن دانش‌آموز از ذکاوت و فراست و نیز حقیقت‌جویی، حیرت، تردید و پرسش‌گری لبریز باشد و هم معلم باید از ژرفای ادراکی لایه‌لایه و رسالتی انسانیت‌بخش و روشنگری و سخاوتی بی‌بدیل برخوردار باشد.

برای مجهز شدن به تفکر انتقادی اولاً دانش‌آموز باید دغدغه‌مند، حیرت‌زده، پرسش‌گر، ناآرام، شکاک و تلاش‌گر باشد و ثانیاً معلم باید خود حائز تفکر انتقادی باشد و در راه آموزش صبور. معلمی که در قبال سؤالات دانش‌آموزان بلافاصله جواب‌های سریع و کامل می‌دهد، گرچه پاسخ دانش‌آموز را داده است، اما دستیابیِ دانش‌آموز به تفکر انتقادی را با هر پاسخِ کامل و سریع و بی‌وقفه به تأخیر انداخته است. معلمی که در قبال هر پرسشِ دانش‌آموز، پرسش‌های متوالی و جزئی‌تر از وی می‌پرسد، عملاً با گام‌های خودِ دانش‌آموز، او را به پاسخ رهنمون می‌شود. این اولین نکته و آغازین گام در آموزش تفکر انتقادی است. معلمی که به‌جایِ انباشتن ذهن دانش‌آموز از محتویات و محفوظات، درصدد این است که قالب‌ها، راه‌حل‌ها، ابزارها و روش‌های حل مسئله را با کمک خودِ دانش‌آموز به وی بیاموزد، در راه آموزش تفکر انتقادی قدم برداشته است. معلمی که در قبال یک روایت سعی می‌کند با تغییر دادن مکان، زمان، ترتیب رویداد، شرایط و پس‌زمینه، مشارکان، دلایل، سلسله‌مراتب و سایر مؤلفه‌های رخداد، توسط خودِ دانش‌آموز، باعث تصور حالات دیگر شود، در راه آموزش تفکر انتقادی گام برداشته است.

تفکر انتقادی نوعی اندیشیدن است. درواقع اندیشیدن دربارهٔ اندیشیدن است. معلمی که دربارهٔ روش درستِ اندیشیدن البته نسبت به موضوع و رشتهٔ مورد نظر و چیستی‌ها، چرایی‌ها و چگونگی‌های اندیشیدن در آن رشتهٔ خاص با دانش‌آموز و به‌همراه او به محک و سنجش اندیشه در موقعیت‌های حل مسئله می‌پردازد، در راه آموزش تفکر انتقادی حرکت کرده است. معلمی که هر چه بیشتر سعی می‌کند از محفوظات فاصله بگیرد و اندیشه، تفکر و قدرتِ تجزیه و تحلیل و حل مسئله را در دانش‌آموز برانگیخته کند، در راه آموزش تفکر انتقادی تلاش کرده است. معلمی که حس حیرت و پرسش‌گری و تردید و شک را در دانش‌آموز بر میانگیزاند و تمهیداتی اتخاذ می‌کند که دانش‌آموز به‌نوعی آگاهی دست یابد که بتواند با دید تردید و شک و حیرت به جهان بنگرد، در راه آموزش تفکر انتقادی اهتمام داشته است. معلمی که در اثنای تدریس، نوعی روش‌شناسی و مسیریابی را در ذهن و اندیشهٔ زبان‌آموز می‌پروراند که وی بتواند به مدد آن مسیریابی، مستقل و خودمتکی باشد و از ابهام به آگاهی و از پرسش به پاسخ با توان اندیشهٔ خود گام بردارد، هدایتگری آگاه و موفق در مسیر آموزش تفکر انتقادی بوده است. معلمی که نوعی روش‌شناسی را تلویحاً در دانش‌آموز می‌آفریند که بتواند به طبقه‌بندیِ صحیح و مقایسهٔ درست اطلاعات و داده‌ها بپردازد و خود با توان اندیشهٔ خود، به استخراج قوانین و قاعده‌های کلی بپردازد، در راه آموزش تفکر انتقادی توفیق یافته است.

درمجموع باید گفت آموزش تفکر انتقادی و فهم و ادراک این مفهوم حقیقتاً موضوع یک پژوهش مجزا و مفصل است؛ اما نگارنده باور دارد که تمام آنچه به‌عنوانِ رسالت معلم و موقعیت دانش‌آموز در خصوص تفکر انتقادی در سطرهای بالا آمد، قابلِ‌تسری به آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان است. پرداختن به هریک از گزاره‌ها و مؤلفه‌های ذکرشده بسیار بحث‌برانگیز، مفصل و البته جالب است؛ بنابراین همهٔ آن‌ها را به پژوهش‌هایی منحصر و جداگانه واگذار می‌کنیم.

پس از فهم اولی‌های از 'تفکر انتقادی'، لازم است انعکاس و بازتاب این مفهوم را در گفتمان آزفا جست‌وجو کنیم و شرایط آزفا را از نظر 'تفکر انتقادی' بسنجیم. همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد، آن چیزی که از پاسخ‌های زبان‌آموزان و معلمان و مشاهدهٔ کلاس‌ها به

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

دست آمد، این است که 'تفکر انتقادی' در کلاس‌ها، کتاب‌ها، برنامهٔ درسی و محتوای آموزش / یادگیری در گفتمان آزفا جنبهٔ استثنایی و حاشیه‌ای دارد. به‌عبارتی دیگر باید گفت که عملاً هیچ برنامه، توجه و اهتمامی در این خصوص وجود ندارد.

زبان‌آموزانِ شرکت‌کننده در پژوهش حاضر اشاره کردند که محتوای آموزش آن‌ها جنبهٔ تقلیدی و حفظ‌کردنی دارد. معلمان و مؤلفان آزفا نیز اساساً با مفهوم تفکر انتقادی بیگانه هستند. نگارنده دریافت که بسیاری از معلمان، تفکر انتقادی در کلاس‌های آزفا را به اینکه به زبان‌آموزان فرصت نقد روش و محتوای تدریس و انتقاد از آن و سایر مؤلفه‌های آموزش بدهیم، تعبیر می‌کردند. گرچه فرصت دادن به زبان‌آموزان برای نقدِ روش، ابزار و محتوای آموزش و نیز مشورت گرفتن از ایشان حائز اهمیت است و از التزامات غیرقابل‌انکار در رویکردهای انسان‌گرا به آموزش / یادگیری است، اما این مسئله ارتباط غیرمستقیمی با هستهٔ اصلیِ پژوهش حاضر، یعنی تفکر انتقادی در کلاس‌ها و کتاب‌های آزفا دارد. نگارنده در طی گردآوری داده برای پژوهش حاضر دریافت که اهتمام به تفکر انتقادی در ادبیات و گفتمان آزفا بسیار کمرنگ است. آن‌قدر که اکثر معلمانِ آزفا اساساً در ذهن خود فهم دقیقی از تفکر انتقادی نداشتند.

در یکی از کتاب‌های منتشرشده در حوزهٔ آزفا، مشاهده شد که بخشی تحت عنوان 'تفکر نقادانه' در نظر گرفته شده است، اما عجیب اینکه این بخش هیچ ارتباطی با مبحث تفکر انتقادی ندارد. این مسئله در گفته‌های معلمانی که کتاب مزبور را در کلاس‌ها مورد استفاده قرار داده بودند نیز شنیده شد. به شماره‌های ۱۴ و ۱۵ توجه کنید:

(۱۴)

_ من فکر می‌کنم اونا توی تفکر انتقادی، سؤالاشون ضعف داره؛ یعنی یه وقتایی مثلاً من خودم سعی می‌کنم سؤال رو به گونهٔ دیگه‌ای بیان کنم تا برای زبان‌آموز ملموس‌تر باشه. می‌شه کتاب 'لذت خواندن' رو به من بدین. مثلاً اینجا تفکر نقادانه داریم. می‌گه اینجا به نظر شما چرا پرفسور سمیعی دوره‌های آموزش جراحی مغز و اعصاب رو اجرا می‌کنه؟ شاید خیلی جواب مشخصی داشته باشه. خیلی سؤال انتقادی نباشه یا مثلاً مهم‌ترین کار پرفسور سمیعی چه بوده است؟ یعنی من فکر نمی‌کنم این تفکر نقادانه باشه.

(۱۵)

_ این [لذت خواندن] هم باز یه ذره کلیشه‌ای بود؛ اما واقعاً با این 'نظر خواستن'، به نقد کردنِ اون متن و اینا توجه کردیم؟!

در مؤسسهٔ مولدِ کتاب اشاره‌شده در دو گفتهٔ ۱۴ و ۱۵، حتی خود معلمانی که مشغول به‌کار هستند، اذعان داشتند که به‌جایِ فهم، درک و کاربرد واقعیِ 'تفکر نقادانه' در کتاب، دچار کلیشه‌ها و عادت‌هایی شده‌ایم. عادت‌هایی که ناشی از تبادر سریعِ برداشتی سطحی و تحت‌الفظی از اصطلاح 'تفکر انتقادی' به ذهن است. بدیهی است زمانی که از ژرف‌اندیشی هنگام تألیف و محک زدنِ کاربردیِ محتوی به‌صورت آزمونه قبل از انتشار اثر بهره نمی‌بریم، نتیجهٔ تلاشمان کارآمدیِ لازم را نخواهد داشت.

بارقه‌هایی نادر در گفته‌های معلمان دربارهٔ 'تفکر انتقادی' هم در حوزهٔ درک و فهم نظری و هم در عمل و پیاده‌سازیِ این دیدگاه در کلاس، دیده شد. شماره‌های ۱۶ و ۱۷ و ۱۸ و ۱۹ از آن جمله‌اند:

(۱۶)

هدف آموزش اصن این نیستش که حرف یا گفتهٔ نویسنده درسته. شما همین قدر که درک کردی و بتونی حالا نظر خودتو بگی، حالا اگه خلاف نوشتهٔ اونم هست، بتونی نظرتو بیان کنی، این ینی درک کردی دیگه اون متنو. ما به هدف خودمون رسیدیم. همهٔ متنا این جوری نیست؛ اما بعضی از متنا چرا. یه نکاتی داره که می‌شه مثلاً نظر مخالفشو داد یا خیلیا مخالف اون معتقدن.

(۱۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uploadfarsi.ir

من می‌گم point of view رو عوض کنه. مثلاً می‌گفتن که: «دو مادر بر سر کودکی دعوا می‌کردند، پیش یک قاضی رفتند و گفتند که این بچه مال ماست. قاضی شمشیر را برداشت و گفت اکنون این کودک را به دو نیم می‌کنم تا هرکدامتان نیمی از آن را بردارید یکی از مادران خود را روی شمشیر انداخت، گفت نمی‌خواهم، بچه را نکش و به آن زن بده. قاضی گفت مادر واقعی بچه تو هستی» این یک روایت کوچولوییه که 'برشت' هم استفاده کرده تو 'دایرهٔ گچی قفقازی'. این حکایت توی اکثر کتابای درسی قدیمی بوده. من می‌گم که دخترا یکی از شما مادر این بچه. حالا تو از زبون خودت بگو. point of view رو عوض می‌کنم. راوی رو از سوم‌شخص به اول‌شخص تبدیل می‌کنم. می‌گم حالا پسر، تو بشو آلفرد، تو بشو قاضی: «یک روز نشسته بودم که دو مادر و بچه‌ای پیش من آمدند ... . شمشیر را درآوردم و گفتم اکنون این بچه را نصف می‌کنم». می‌دونی! point of view ها رو عوض می‌کنم.

(۱۸)

برای گروه پایه سعی می‌کنم سه تا داستان بنویسم. حالا سه گروه، چهار گروه، هر تعدادی که هستن. بسته به اینکه گروه‌های دونفره یا سه نفره داشته باشن. بعد سه تا متن می‌نویسم که تقریباً مشابه همه و اینا هی دائماً می‌خونن تا به یه جایی برسن. حدسای مختلف می‌زنن تا به اون قسمت برسن تا به انتهای داستان برسن، حدسای مختلف می‌زنن. بعد خیلی جالبه، اون متن رو تا آخر می‌خونن تازه می‌فهمن که داستان چی شده. دقیقاً ممکنه اون حدسی که این گروه زده، برای اون یکی گروه صادق باشه. چون همون موقعیت‌هاست. ولی از چیزهای مختلف استفاده کردم. اینا باید سه‌تایی با همدیگه سرکلاس صحبت کنن.

(۱۹)

مثلاً بخش ابتدایی قصه‌های مجید رو می‌خونن. می‌گم خب حالا شما داستان رو خودتون کامل کنید. اینا بخش اول رو خودشون خوندن. با توجه به دانسته‌هایی که از بخش اول به دست آوردن، میان بخش دوم رو می‌نویسن و واقعاً هم جالب می‌نویسن. مثلاً می‌گم بچه‌ها شما الان واقعاً کارگردانید. نویسنده به شما قسمت اول متن رو داده، حالا شما می‌گین که نویسندهٔ محترم من بقیه‌ش رو می‌خوام که شما این کار رو بکنی. چه کارهایی انجام می‌دین؟ بعد یه سناریوی خیلی قشنگ برامون می‌نویسن. اینا توی کلاس مقایسه می‌شه. درنهایت، آخرِ خود داستانِ قصه‌های مجید میاد گفته می‌شه. این باعث می‌شه که بچه‌ها خودشون چالش داشته باشن. توی ساختن متن شریک باشن و درنهایت هم چون مقایسه می‌کنن، ایدئولوژی‌های مختلف رو می‌بینن، چیزهای مختلف رو می‌بینن؛ و درنهایت هم با متن اصلی مقایسه می‌شه. به نظر من یک خواندن به معنای واقعی کلمه هستش.

به نظر می‌رسد اهتمام و التزام به تفکر انتقادی و خلاقانهٔ زبان‌آموز، هم در حوزهٔ پژوهش و هم در حوزهٔ کاربرد و در میدان عملیِ کلاس، در آموزش هر چهار مهارت زبان و حتی مهارت 'فرهنگ' و در ساحت‌های دستور، تلفظ و واژگان، فرصت‌های بکر و تازه‌ای را ایجاد خواهد کرد. گفتن، نوشتن، خواندن و شنیدن وقتی از دهلیز تفکر انتقادی بگذرند، تکامل می‌یابند و آن‌گاه در هریک از مهارت‌های چهارگانه، زبان‌آموز می‌تواند با دیدی تفسیری، تعبیری و تحلیلی به متن بنگرد. با متن مخالفت کند. ورای علایق ایدئولوژیک متن بیاندیشد. از مقام مخالف متن را تغییر دهد. همچون سوژه‌ای در متن قدم بزند و فاعل شناسا و کارسازی در مواجهه با هریک از عناصر تشکیل‌دهندهٔ متن باشد. متن را بارها تولید و بازتولید کند. پس‌زمینه، مکان، زمان، روایت، ترتیب، رخداد، مشارکان، روابط، محتوی، ارتباط‌ها و اتصال‌ها و سایر ابعاد چندوجهی متن را از منظر و چشم‌انداز خود تغییر دهد.

تمام این کارسازی‌ها و تأثیرات، یقیناً تمرین زبانی است، تمرینی کاربردی و عملی که آثار آموزشی‌اش به‌مراتب در ذهن ماندگارتر است. برای عینیت بخشیدن به این دیدگاه و چشم‌انداز در گفتمان آزفا، در کلاس‌ها و کتاب‌ها و برنامه‌های درسی، اهتمام و التزام

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نظری، عملی و کاربردیِ بیشتری لازم است. این دیدگاه و چشم‌انداز یکی از مهم‌ترین ابعاد چارچوب گفتمان‌بنیاد و انتقادی برای آموزش زبان است که بسیاری از ابعاد و مؤلفه‌های دیگرِ چارچوب مزبور به همین بُعد مربوط و متصل هستند.

٤. نتیجه‌گیری

در مقالهٔ حاضر با بهره‌گیری از رویکردی کیفی مشتمل بر مطالعهٔ تفسیری پایه و تحلیل محتوایی پدیدارشناسانه، به کیفیتِ مشارکت فارسی‌آموزان و چگونگیِ گفت‌وشنود در کلاس‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان و اهمیت تفکر انتقادی در فرایند آموزش / یادگیری و میزان اهتمام به آن در دوره‌های آزفا پرداختیم.

با استفاده از ابزار مصاحبه با کنش‌گران گفتمان آزفا، داده‌های لازم از طریق سه مؤسسهٔ آزفای فعال در شهر تهران گردآوری شد. هستهٔ اصلیِ این مقاله از دو بخش تشکیل شد: نخست، نحوهٔ کاربَست گفت‌وشنود و میزان مشارکت زبان‌آموزان در کلاس‌های آزفا و دوم، جایگاه تفکر انتقادی در برنامهٔ درسی و محتوای آموزشی دوره‌های آزفا.

نتایج پژوهش در بخش نخست بر این نکته تأکید داشت که اثربخشیِ فرایند آموزش / یادگیری زبان در بافت چندفرهنگی کلاس‌های آزفا، در گروی مشارکت فعالانهٔ زبان‌آموزان در فرایند مزبور است، به نحوی که این مشارکت به تبلورِ تجربه‌ای شخصی و متمایز در ذهنِ یادگیرنده بدل شود. صِرف آموزش واژگان و ساختارهای زبانی و انباشتن ذهن فارسی‌آموزان از آن‌ها منجر به تحقق اهداف یادگیری نخواهد شد، بلکه لازم است زبان‌آموزان به‌مثابهٔ 'سوژه / فاعلی اندیشنده و کارساز' در فرایند یادگیری از طریق گفت‌وشنود شرکت جویند و تولید معنی کنند. تأکید شد که آموزش زبان، آموزش یک مهارت است و نه آموزش محتوایی مشخص و ازپیش‌تعیین‌شده. برای ایجاد بستری مبتنی بر گفت‌وشنود در کلاس آزفا، شناسایی عوامل مؤثر در تقویت مشارکت زبانیِ فارسی‌آموزان ضروری است. توجه به پیش‌زمینه‌های فرهنگی زبان‌آموزان، فراهم‌سازی بافتی چندصدایی و تکیه بر تجربه‌های شخصی آن‌ها، باعث گسترش بافت گفت‌وشنودی کلاس و تولید معنی‌ها و صداهای متنوعی در کلاس می‌گردد که تحقق‌بخش اهداف آموزشی خواهند بود. اگر زبان آموزش داده می‌شود تا ارتباط را ممکن سازد، خودِ آموزش / یادگیری زبان نیز باید مبتنی بر ارتباط باشد و زبان‌آموز در فرایند یادگیری، پیوسته و کارساز شرکت نماید. معلم با از میان بردن مرز بین 'خودی' و 'دیگری' در ذهن زبان‌آموز در کلاس، فضا را برای شنیده‌شدن صداهای متنوع فراهم کند و با بهره‌گیری از موضوعات فرهنگی و اجتماعی و تجربه‌های زیستی زبان‌آموزان، زمینه‌ساز شکل‌گیری 'دانش مشترک' می‌شود. چنین معلمی آموزگارِ اندیشیدن خواهد بود، نه صرفاً انتقال‌دهندهٔ محتوای آموزشی.

در بخش دوم بحث به‌جایگاه تفکر انتقادی در برنامهٔ درسی و محتوای آموزشی دوره‌های آزفا پرداختیم و دیدیم که تفکر انتقادی عملاً در متون درسی، رویکردهای آموزشی و روش‌های تدریس معلمان آزفا جایگاهی ندارد. آنچه از پاسخ‌های زبان‌آموزان و بررسی منابع درسی آن‌ها و نیز پرسش‌هایی که از ۲۷ معلم در سه مؤسسهٔ مورد پژوهش حاصل شد، نشان می‌دهد که به‌جز بارقه‌های نادر و معدود، اساساً بحث تفکر انتقادی در آزفا، چه در روش و محتوای تدریس معلم در کلاس و چه در منابع درسی و مجموعه‌های آموزشی، مطرح نیست. آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان حتی در سطوح پیشرفته و عالی چندان بهره‌ای از 'رویکردهای انتقادی به آموزش' و 'تعلیم و تربیت انتقادی' نبرده است و استفاده از 'آموزش مبتنی بر حل مسئله' و کشف و شهود و سنجش‌گرانه‌اندیشی را به رسمیت نمی‌شناسد. در اغلب موارد، در آنچه به‌عنوان 'تفکر نقادانه' یا 'نقادانه اندیشیدن' در کتاب / کلاس ارائه می‌شود، درک دقیق و درستی از تفکر انتقادی وجود ندارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.ajomanfarsi.ir

'تفکر انتقادی' را مجموعه‌ای از چشم‌اندازها و دیدگاه‌ها، ابزارها و روش‌ها، تحلیل‌ها و تعبیرها، رویکردها و راهبردها و فهم‌ها و ادراک‌ها تعبیر کردیم که به سوژه یا فاعل شناسا، این قدرت را می‌دهد که دلایلِ پنهان پدیده را ژرف‌کاوی کند. فاعل شناسای مجهز به تفکر انتقادی قادر است ریشه‌ها، علت‌ها، چیستی، چرایی و چگونگی پدیده یا موضوع را مورد تردید و پرسش قرار دهد. موضوع یا پدیدهٔ مورد نظر را از منظرها و چشم‌اندازهای متفاوت بنگرد. در زمان‌ها و مکان‌ها و شرایط دیگر امکان ظهور و حضور و کتمان و غیاب آن را تصور کند و این امکان را به چالش بکشد. سپس و بعد از بررسی ویژگی‌ها، ظواهر و نوع رفتار پدیده به ارزیابی دلایل بروز آن پدیده به‌صورت و ظاهر فعلی بپردازد و ارتباط‌ها، تأثیرات و تأثرات و دیالکتیک‌های مختلف را در تصوری چندبُعدی و حجم‌گونه و لایه‌لایه برای پدیده در نظر گیرد؛ بنابراین تفکر انتقادی یک محتوی نیست که با به خاطر سپردن آن، انسان مجهز به تفکر انتقادی شود. در این چشم‌انداز، معلم / مؤلف به‌مثابهٔ تسهیلگر آموزش و هدایتگر فرایندهای ذهنیِ یاگیرنده، مهم‌ترین نقش را حائز است.

تفکر انتقادی در آموزش / یادگیری زبان برابر با داوری مبتنی بر منطق یا ارزیابی منطقیِ موضوع نیست، بلکه توانایی دیدنِ پدیده از منظری پدیدارشناختی است که امکان تصور آن را از زوایای مختلف برای یادگیرنده میسّر می‌سازد. توانایی طرح پرسش دربارهٔ دلیل ظهور موضوع در ظاهر کنونیِ آن و درکِ امکان بروز آن در هیئت‌هایی دیگر است. تفکر انتقادی به بیننده / زبان‌آموز قدرت درک مناسبات و ساختارهای پنهان در پسِ رخدادها را می‌دهد. در این نگرش، تفکر انتقادی نوعی ادراک چندبُعدی، درهم‌تنیده و پرسش‌گرانه از جهان است که یادگیرنده را از انفعال و مصرف‌گرایی به‌سوی کنش‌گری، کشف و آفرینش معنی و اتخاذ بینشی منحصربه‌فرد سوق می‌دهد. از این منظر، زبان‌آموز نیز باید در فرایند آموزش / یادگیری زبان، نه صرفاً به‌عنوان یادگیرندهٔ واژگان و ساختارها، بلکه به‌عنوان فاعل کارساز و شناسا و مفسری اندیشمند شرکت کند. این نوع آموزش در نگاهی آرمانی مستلزم آن است که کلاس زبان نه صرفاً محل آموزش مهارت‌های زبانی، بلکه فضایی برای تمرینِ 'سوژه‌بودن'، تمرینِ تولید معنی و بافتی برای بازاندیشی در مفاهیم و دگرگونی در تلقی‌های پیشین از 'زبان'، 'فرهنگ' و 'هویت' باشد.

درنهایت، مبتنی بر آنچه گفته شد، دیدگاه و رویکردی نوین نسبت به مسئلهٔ آموزش / یادگیری شکل می‌گیرد. از چنین چشم‌اندازی، تحول بنیادین و بازاندیشی در بسیاری از مؤلفه‌ها و امکانات آموزشی ضروری می‌نماید. بازاندیشی در چگونگیِ تألیف منابع درسی و پرورش و ارتقای معلمان با آموزه‌های تعلیم و تربیت انتقادی و دگرگونی در سیاست‌گذاری‌های کلان آموزشی!

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ و ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uploadfarsi.ir

منابع

- دلاور، ع (۱۳۸٤ [۱۳۹٤]). ***روش تحقیق در روانشناسی و علوم تربیتی***، تهران: نشر ویرایش.
- Ary, D., Jacobs, L.C., Sorensen, C.K. and Walker, D.A. (۲۰۱٤) Introduction to Research in Education. ۹th Edition, Wadsworth, London.
- Dewey, J. (۱۹۰۹). Moral principles in education. Houghton Mifflin.
- Freire, P. (۱۹۷۰). Pedagogy of the oppressed. New York: Continuum.
- Meyers, Ch. (۱۹۸٦). Teaching students to think critically: a guide for faculty in all disciplines. Jossey Bass Higher & Adult Education Series.
- Meyers, Ch. (۱۹۸٦). Teaching students to think critically: a guide for faculty in all disciplines. https://www.amazon.com/Teaching-Students-Think-Critically-Disciplines/dp/۱٥٥٥٤۲۰۱۱۷.

زن در دین زرتشتی برگرفته از متن ارداویراف‌نامه

مصطفی رضایی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور قزوین
حمید عابدیها
عضو هیات علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره) قزوین

چکیده

ارداویراف‌نامه که یک اثری برخواسته از اندیشه‌ها و افکار دین زرتشتی محسوب می‌شود، به بیان موضوع کیفر اعمال در دنیای پس از مرگ می‌پردازد. ارداویراف‌نامه ریشه در عقاید و باورهای دین زرتشت دارد و شبیه به سفرهای شمنی و بیشتر سخن از عذاب‌های دوزخی است که بیانگر قضاوت خشن بشری است و به قوانین قصاص ارتباط دارد. یکی از مواردی که در این اثر به چشم می‌خورد، موضوع زن و کیفر اعمال و گناهانی است که از او صادر شده است. از آنجا که نوعی برجستگی در موضوع زن در این اثر مشاهد می‌شود؛ جای پرداختن به آن به صورت مستقل وجود دارد این مقاله که برگرفته از پژوهشی با عنوان بررسی دوزخ در ارداویراف‌نامه، کمدی الهی و معراج‌نامه‌های فارسی می‌باشد، منعکس کنندهٔ دیدگاه دین زرتشتی در مسائلی مربوط به زنان است.

واژگان کلیدی: زن، دین زرتشت، ارداویراف‌نامه.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. مقدمه

با بررسی در متن ارداویراف‌نامه، به این موضوع پی برده می‌شود که دین زرتشتی که به باور برخی در ردیف ادیان الهی محسوب می‌گردد و پیروان این دین دارای کتابی هستند که در آن به بیان رهنمودها و سفارشات و ادعیه‌هایی پرداخته شده که رنگ و بوی دینی نیز دارد، به تبع این موضوع، آثاری همچون ارداویراف‌نامه که منعکس کنندهٔ عقاید و باورهای این دین یا مسلک می‌باشد نیز رنگ و بویی دینی دارد. مسئلهٔ زن و گناهان و کیفرهایی که برای او در نظر گرفته شده است، این مطلب را روشن می‌کند که دین زرتشت که دین غالب در ایران باستان بوده است تا چه اندازه نسبت به موضوع زن دارای حساسیت بوده و حتی رد پای برخی آداب و نظرات در باب زن در این اثر مشهود است که می‌تواند منبعی برای تحقیقات در موضوعات مربوط به زن باشد.

ابتدا به بیان معاد در دین زرتشتی پرداخته و سپس وارد موضوع مورد پژوهش، یعنی «زن» خواهیم شد.

۲. معادشناسی در زرتشت

«دین زردشتی نخستین مذهبی است که در جهان از مسئلهٔ حیات و مسئلهٔ قیامت سخن به میان آورده و مسئلهٔ آخرالزمان را به مفهوم کامل خود طرح کرده» (علیرضا، ر.ش، ۱۳۹۶).

البته لازم است به نکاتی پیرامون آسمانی بودن این دین اشاره شود؛ زرتشت یا زردشت، پیامبر ایران باستان که عدّه‌ای او را مروّج یکتاپرستی و اهورامزدا می‌دانند و برخی مورّخان او را اختلافی‌ترین شخصیت تاریخ معرفی می‌کنند و معتقدند که توحیدی بودن یا دوگانه پرستی زرتشت روشن نیست. پیروان زرتشت به نام‌های «مجوس، گبر و پارسی» خوانده می‌شوند. قرآن تنها یکبار در آیه ۱۷ سوره حج پس از چند دین توحیدی و پیش از ذکر مشرکان واژه مجوس را به‌کار برده است:

«إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِئِينَ وَالنَّصَارَىٰ وَالْمَجُوسَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا إِنَّ اللَّهَ يَفْصِلُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ».

علامه طباطبایی (ره) در این‌باره می‌گوید: «مراد از مجوس قوم معروفی هستند که به زرتشت گرویده‌اند. این لفظ درقرآن یک بار به‌کار رفته است، در قرآن مجوس در صف و در ردیف اهل کتاب، یعنی یهود و نصارا و در برابر مشرکان قرارگرفته‌اند؛ بنابراین از این آیه استفاده می‌شود زرتشتی‌ها، پیروان پیامبر الهی بودند، امّا همانند سایر ادیان، دین آن‌ها منسوخ و کتاب آسمانی آن‌ها تحریف شد».

حجت‌الإسلام قرائتی نیز همین نظر تفسیری را دارند:

«برحسب تعالیم آن پیامبر ایرانی، چون روزی این جهان هستی به آخر برسد رستاخیز عام واقع خواهد شد در آن روز خوبی‌ها و بدی‌ها را شمار خواهند کرد و برای امتحان بدکاران و نیکوکاران جایگاهی پر از آتش و آهن گداخته به وجود می‌آید بدان و زشت‌کاران را در آنجا خواهند افکند. بدان و اشرار جاویدان در آنجا مدام به سوز وگداز عقاب می‌شوند لکن نیکان و ابرار آتش را گوارا و مهربان می‌یابند و آن عنصر سوزان بر پیکر ایشان خوش‌تر و گواراتر از شیر می‌شود». «در گاتها، جهان از دو بخش «گیتوی» و «مینوی» درست شده است که به هم وابسته و پیوسته هستند. براساس تاریخ مدون اولین پیامبری که به‌صورت مکتوب از جهان مینوی سخن به میان آورده، زرتشت است. به اعتقاد زرتشت، مرگ به مفهوم «نیستی» حقیقت ندارد بلکه آن، شکل دیگری از زندگی است. در جهان‌بینی زرتشت، یک فرد مزدیسنان باید به صورتی زندگی کند که هم گیتی را داشته باشد و هم مینو را و با دانش‌اندوزی و انجام اندیشه و گفتار و کردار نیک و گذشت و خیرات و دیگر کارهای نیک مینوی (معنوی) در حد توان سعی کند که جهان مینوی بهتری را سامان دهد» (همان). «اصول سه‌گانه‌ای که زرتشت عرضه کرد با پایان جهان گیتوی (دنیوی) تمام نمی‌شود». در اینجا لازم است به نکاتی اشاره شود:

از وجوه مشترک اسلام و زرتشت، عقیده به گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک» است و در این‌باره به سخنی از امیر مؤمنان علی علیه‌السلام اشاره می‌شود که در حکمت ۲۱۸ نهج‌البلاغه می‌فرمایند:

«الْإِيمَانُ مَعْرِفَةٌ بِالْقَلْبِ وَ إِقْرَارٌ بِاللِّسَانِ وَ عَمَلٌ بِالْأَرْكَانِ» و این همان معنای عقیده به پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک در دین زرتشتی است.

فرد مزدیسنان بسته به اینکه از میان اندیشهٔ نیک و کردار نیک و گفتار نیک یا ضلع مخالف آن، یعنی اندیشهٔ بد، گفتار بد و کردار بد کدام را برگزیند در جهان مینوی و روز پسین مورد داوری قرار خواهد گرفت. در آنجا با دقت و موشکافی تمام و بدون نظر و غرض، نیکی و بدی هرکس تعیین خواهد شد و درنهایت هیچ رفتار و کرداری بدون پاداش و مجازات نخواهد ماند.» در خصوص پاداش‌های مادی و دنیوی که اشون‌ها (پیروان راستی) و دروگون‌ها (پیروان دروغ) از آن‌ها برخوردار خواهند شد، در اوستا بسیار صحبت می‌شود؛ اما از بادافره و نتیجهٔ اعمال این دو گروه در سرای پسین، از روح و جاودانگی آن یا حتی از جدایی روح و جسم به

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

مفهومی که در اسلام بیان شده است اثری نمی‌بینیم. ازاین‌رو «با صراحت نمی‌توان اظهارنظر کرد که زرتشتیان نخستین تا چه اندازه به سرای آخرت و جاودانگی آن معتقد بوده‌اند» (همان).

«اما در گات‌ها قسمت‌هایی موجود است که از سه طبقهٔ مردم براساس سنجش ایمان و عمل یاد می‌کند که در نهایت در سه مکان یا جایگاه در سرای پسین (بهشت، دوزخ و برزخ) استقرار می‌یابند.»

(وَ نَذَرُ الظالِمینَ فیها جثِیّاً) سورهٔ مریم، آیهٔ ۷۲. یعنی در زمین می‌گذاریم ایشان را در وقتی که آتش شود. (همان)

۳. ذکر متن اصلی مربوط به گناهان زن در ارداویراف‌نامه

ابتدا متن اصلی گناهان و کیفر آنان مربوط به زنان که به شکل فصولی جداگانه در ارداویراف‌نامه آمده ذکر شده و سپس به تحلیل مصداقی آنان پرداخته خواهد شد.

پژوهنده برای سهولت در فهم روشن‌تری از گناهان و کیفرها، هر فصل را در سه قسمت جداگانه یعنی: گناه، کیفر و تمام یا قسمت عمده‌ای از متن اصلی شرح داده است

هر فصل با این جملات ثابت آغازمی‌شود که: «و دیدم روان (زنی، زنانی، که»... و در ادامهٔ این جملات به ذکر صحنه‌های کیفر گناهکاران در هر فصل‌می‌پردازد و سپس این جملهٔ تکراری در تمام فصول بیان‌می‌شود که: «و پرسیدم این تن (این‌ها) چه گناه کرده است (کرده‌اند) که روان آن‌ها چنین پادفراه گرانی را تحمّل‌می‌کند؟ سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: ...» و در ادامه گناهکاران و دلیل کیفر آن‌ها از زبان سروش اهلو و آذر ایزد بیان می‌شود.

با توجه به شرح کیفر گناهان در قسمت دوم هر فصل یعنی قسمت «کیفر»؛ پژوهنده در قسمت متن اصلی هر فصل، فقط جملهٔ اول «و دیدم روان زنی، زنانی که»... و جملهٔ «سروش اهلو و آذر ایزد گفتند» را به صورت ثابت بیان نموده و در ادامه نیز متن اصلی هر فصل را تا پایان ادامه داده است و در واقع قسمت متن اصلی مربوط به هر فصل حذف و به شرح آن در قسمت «کیفر» بسنده شده است. فقط متن اصلی فصل بیستم کتاب را که اولین فصل مربوط به گناه زنان است را برای نمونه به طور کامل آورده‌ایم و از فصل‌های بعد براساس همان روالی که در بالا گفته شد به شرح متن اصلی پرداخته شده.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

گناه: ناپرهیزی و بی توجهی زن به عقاید دینی در دوران زنانگی.

کیفر: ریم (کثافت/ نجاست) و پلیدی مردمان را تشت تشت به خورد او می‌دادند.

متن اصلی: و دیدم روان زنی که ریم (کثافت/ نجاست) و پلیدی مردمان را تشت تشت به خورد او می‌دادند. پرسیدم این زن چه گناهی کرده است که چنین پادافره گرانی را تحمل می‌کند؛ سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان زن دروند است که در دشتان[1] پرهیز نکرد (مواظبت نکرد) ومطابق قانون رفتار نکرد و به سوی آتش و آب رفت. (فصل ۲۰)

گناه: زنی که شوهرش را رها کرده و با مردان دیگر رفت؛ یا زن روسپی.

کیفر: با پستان در دوزخ آویخته بود و جانوران و حشرت موذی، تن او رامی‌جویدند.

۱. حیض همان خون و ناپاکی که دوره‌ای در ماه از زن‌ها خارج می‌شود.

متن اصلی: و دیدم روان زنی که با پستان به دوزخ آویخته بود و خرفستران[۱]، همهٔ تن او را می‌جویدند... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی، شوی خویش هشت و تن به دیگر مردان داد و روسپی گری کرد. (فصل ۲٤)

گناه: زن بد زبان نسبت به شوهر که به دنبال توجیه رفتارهای نادرست و بی حرمتی نسبت به شوهر بود.

کیفر: زبانش را به سوی گردنش می‌کشیدند و در هوا آویزان بود.

متن اصلی: دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی، شوی و سالار خویش را خوار داشت و نفرین کرد و دشنام داد و برای توجیه کار خویش، پاسخ داد. (فصل ۲٦)

گناه: زنی که به آتش بی‌حرمتی کرد (شاید به این دلیل که آتش نزد ایرانیان، مقدّس و مورد احترام بوده است).

کیفر: جانوران موذی، تمام تنش را می‌جویدند.

متن اصلی: و دیدم روان زنی را که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی، گیس و موی خود را بالای آتش شانه کرد و موی و شپش و رشک در آتش افکند و آتش، زیر تن اندر نهاد و تن خویش به آتش داشت. (فصل ۳٤)

گناه: جادوگری یا هر عملی در ردیف آن که باعث فریب مردم می‌شود.

کیفر: کوهی را بر پشت می‌کشید و گوشت مردمان را می‌خورد.

متن اصلی: و دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این، روان آن زن دروند است که در گیتی، جادوگری کرد. (فصل ۳۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

گناه: بی حرمتی نسبت به آتش. (با توجه به احترام و اعتقاد ایرانیان نسبت به آتش)

کیفر: از دوزخ به صورت معلّق آویزان شده بودند و تنشان را مارها و عقرب‌ها و جانوران موذی می‌جویدند.

متن اصلی: و دیدم روان مردی چند و زنی چند که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن مردمانی است که در گیتی، پرهیز آب و آتش نکردند (از آب و آتش، مواظبت نکردند) و ریمی به آب و آتش بردند و آگاهانه آتش را کشتند. (فصل ۳۷)

گناه: سقط جنین

کیفر: زن، با پستان خود، کوهی را می‌کند و سنگ آسیابی را مانند نعشی روی دوش خود تحمّل می‌کند.

متن اصلی: و دیدم روان مردمی چند که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن‌هایی است که پدرشان در مادرشان کرد و چون زاده شدند، پدر نپذیرفت اکنون از پدرشان شکایت می‌کنند. (فصل ٤٤)

۱. موجودات و حشرات موذی مانند مار و موش و سوسک و ... که نماد موجودات اهریمنی هستند.

گناه: زنانی که بسیار بر سر و روی زدند و شیون و گریه کردند. (شاید منظور، بی حیایی و پرده دری زنان در وقت عصبانیت، منظور باشد.)

کیفر: سرشان، بریده و از تن جدا بود و زبانشان بانگ می‌زد.

متن اصلی: و دیدم روان زنانی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زنانی است که در گیتی بسیار شیون و مویه کردند و بر سر و روی زدند. (فصل ۵۷)

گناه: زنی که کودک خود را رها کرد. (می‌تواند در ردیف گناه بی‌مسئولیتی قرار گیرد)

کیفر: می‌گریست و پوست و گوشت پستان خود می‌کند و می‌خورد.

متن اصلی: و دیدم روان زنی که... سروش اهلو و ایزد آذر گفتند: این روان آن زن دروند است که کودک خویش را که از نیاز و گرسنگی گریان بود، رها کرد. (فصل ۵۹)

گناه: زنی که شوهرش را تحقیر می‌کرد و بدکاره بود.

کیفر: سینه و پستان خود را با شانه‌ای آهنین، می‌بُرید.

متن اصلی: و دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی شوهر و سالار خود را تحقیر کرد. بد بود و بد ماندند و خویشتن آراست و با دیگر مردان [کار] بد کرد. (فصل ٦٢)

گناه: زن بد زبان و حاضر جواب و نافرمان که از همخوابی با همسر خود، امتناع می‌کرد و پنهانی اموال شوهر را می‌دزدید و پنهان می‌کرد.

کیفر: با زبان خود، اجاقی گرم را می‌لیسید و دست خود را زیر اجاق می‌برد و می‌سوزاند.

متن اصلی: و دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی به شوهر و سالار خویش برای توجیه کارش پاسخ داد و سگ زبان[1] بود و نافرمانی کرد و به میل او [تن] به هم‌خوابگی نداد و خواسته از شوهر دزدید و نهانی اندوختهٔ خویش کرد. (فصل ٦٣)

گناه: زنی که مرتکب زنا شد و جنین حاصل از این عمل را انداخت.

کیفر: گریان و نالان و سرگردان می‌رفت ومی‌آمد و بر سرش، تگرگ و برف می‌بارید روی گداخته روان بود و او با چاقو، سر و روی خود را پاره می‌کرد و این‌گونه گمان می‌کند که صدای آن جنین (نامشروع که انداخته) را می‌شنود و درحالی‌که بر روی گداخته می‌رود و سر و روی خود را با چاقو پاره می‌کند و آن جنین را صدا می‌زند ولی پیدایش نمی‌کند و تا قیامت باید این کیفر را تحمل کند.

متن اصلی: و دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که از دیگر مردان غیرقانونی آبستن شد و کودک تباه کرد...(فصل ٦٤)

۱. زبان تند و زهردار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

به نظر پژوهنده اینجا دو گناه بزرگ رخ‌داده است؛ یکی همان عمل نامشروع و دیگری قتل نفس یا انداختن جنین حاصل از این عمل.

گناه: غیبت کردن

کیفر: زبانشان از دهانشان، درآمده بود و مارها دهانشان را می‌جویدند.

متن اصلی: و دیدم روان مردی و زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن‌هایی است که در گیتی، غیبت کردند و مردم را به هم درانداختند. (فصل ٦٦)

گناه: تحقیر انسان‌ها و نکوهش خدایان و بت‌پرستی و اندیشه و گفتار و کردار بد و اعتقاد به شیاطین

کیفر: آن زن به دوزخ شد و به دلیل پشیمانی، در دوزخ به جز تاریکی و گندگی، دشمن دیگری نبود و شوهر آن زن (که به بهشت برده می‌شد و نظاره‌گر کیفر همسرش بود) در بهشت درمیان اهلوان از برنگرداندن و آموزش ندادن نیکوکاری به آن زن که در اختیار او بود، شرمگین نشست.

متن اصلی: و دیدم روان مردی و زنی که آن مرد را به بهشت و آن زن را به دوزخ می‌کشیدند و دست زن در بند و گُستی این مرد افکنده شده بود...

در این فصل و منزل از دوزخ، روان مرد و زنی دیده می‌شود که مرد را به بهشت و زن را به دوزخ می‌برند و زن درحالی که دستش را به سوی کمربند شوهر دراز کرده و دلیل این صحنه را از او می‌پرسد: (درحالی‌که هردوی ما در کنار هم زندگی‌می‌کردیم) و شوهر دلیل برده شدن خود به بهشت و رفتن زن به دوزخ را بیان می‌کند و آن گناه، انجام اعمالی است که شوهر انجام داده اما زن انجامش نداده است.

در این صحنه از دوزخ، شاهد دو صحنه‌ای متفاوت نسبت به دیگر صحنه‌ها هستیم که یکی وجود گناهکاری است که به دلیل انجام ندادن آنچه شوهرش انجام می‌داده، درحال نوعی کیفر است که کیفیت آن بیان نشده و دیگری، پشیمانی مردی است که می‌توانسته همسرش را به انجام کارهای درست توصیه کند یا آموزش دهد و در این کار کوتاهی کرده و حالا باوجود رفتن به بهشت اما دچار پشیمانی شده است؛ یعنی اهل بهشتی که دچار پشیمانی ناشی از غفلت و بی‌توجهی در ارشاد و آموزش است.

گناه: زنان بدکاره که از بستر شوهران خود امتناع ورزیدند.

کیفر: در دو چشمشان، میخ چوبی زده بودند؛ با یک پا آویزانشان نموده و بسیار جانوران موذی مانند مار و عقرب و کرم و مگس به دهان و بینی و گوش و مقعد و شرمگاه آنان وارد می‌شدند و بیرون می‌آمدند.

متن اصلی: و دیدم روان زنانی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زنان دروندی است که در گیتی شوی داشتند، با مرد دیگر خفتند [تن] به هم خوابگی دادند و بستر[1] شوهرشان را تباه داشتند و تن شوهر را آزردند. (فصل ٦٩)

۱. جای بستر

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

گناه: زنان پیمان شکن نسبت به شوهران خود که هرگز از آن‌ها راضی نبودند. (شاید ناسازگاری هم معنا دهد).

کیفر: آنان را برعکس آویزان کرده بودند و چیزی شبیه خارپشت آهنین در بدنشان فرو می‌کردند و به عمق یک انگشت، نطفهٔ دیوان و بدبویی و مردار در دهان و بینی آن‌ها می‌رفت.

متن اصلی: و دیدم روان زنانی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زنان دروند است که در گیتی با شوهرشان پیمان‌شکنی کردند و شوهرشان را رها کردند و هرگز خشنود نبودند و تن به هم خوابگی ندادند. (فصل ۷۰)

گناه: رعایت نکردن قوانین و شرایط زنان در دوران زنانگی.

کیفر: خون زنانگی (حیض) خویش می‌خوردند.

متن اصلی: و دیدم روان زنانی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان زنانی است پرهیز دشتان خویش نکردند و آب وآتش و سپندارمد، زمین، خرداد، امرداد را آزردند و به آسمان و خورشید و ماه نگریستند و ستور و گوسفندان را با دشتان آزردند و مرد اهلو را ریمن داشتند. (فصل ۷۲)

گناه: زنان بسیارخودنما و اهل آراستن که باعث آزردن خدایان شدند.

کیفر: ده انگشت (مقدار) خون و کثافت از آن‌ها می‌آمد و آن‌ها آن را می‌چشیدند و می‌خوردند و کرم، وارد هردو چشم آن‌ها می‌شد.

متن اصلی: دیدم روان زنانی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زنان دروندی است که ایشان رنگ بر خود نهادند و موی کسان [دیگر[1]] را برای پیرایش خود اختیار کردند و چشم ایزدان[2] و مردمان بستند. (فصل ۷۳)

گناه: جادوگری زنان

کیفر: به دست خود و با دندان‌های خود، پستان خود را می‌بریدند و سگان، شکمشان را می‌دریدند و می‌خوردند و با دو پا بر روی گداخته ایستاده بودند.

متن اصلی: و دیدم روان زنانی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زنان دروند است که در گیتی در دوران دشتان خوراک ساختند و پیش مرد اهلو بردند و فرمان خوردن دادند و به دنبال جادوگری بودند. سپندارمد، زمین و مرد اهلو را آزردند. (فصل ۷۶)

گناه: زن بدکاره که از این عمل آبستن شده و سقط جنین کرد.

کیفر: با پستان، کوه آهنی را می‌کند و کودکی از آن سوی کوه می‌گریست و فریاد می‌زد و مادر به کودک نمی‌رسید.

۱. احتمالاً موی مصنوعی منظور است.

۲. در اعتقاد زرتشتیان، چشم خدایان را نمی‌توان بست.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی نه از شوی خویش بلکه از کس دیگر آبستن شد و گفت من آبستن نشدم و کودک تباه کرد. (فصل ۷۸)

گناه: زن روسپی (بدکاره)

کیفر: زبانش بریده و چشمش کنده شده بود و مار و کژدم و کرم و دیگر خزندگان موذی، مغز سرش را می‌خوردند و گاهی تنش را به دندان می‌گرفتند و گوشت او را می‌جویدند.

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در زندگی، روسپی بود و بسیار جادوگری کرد و بسیار بزهکاری از او سر زد. (فصل ۸۱)

گناه: زن بدزبان

کیفر: از زبانش، چند مار آویزان بود.

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی زبان او تیز بود. شوی و سالار خویش با زبان بسیار آزرد. (فصل ۸۲)

گناه: زنی که پنهان از شوهر، خوردنی‌ها و چیز خورد و به دیگری داد.

کیفر: مردار خود می‌خورد.

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی پنهان از شوهر بسیار گوشت خورد و به کس دیگر داد.

دو برداشت می‌توان کرد: یکی پنهان‌کاری زن از شوهر و دیگری رعایت نکردن رژیم غذایی.

گناه: جادوگری

کیفر: پستانش را داغ می‌کنند و شکمش را می‌درند و روده‌هایش را به سگ‌ها می‌دهند.

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی زهر و روغن افسون کرده داشت و به خورد مردمان داد. (فصل ۸٤)

گناه: خیانت زن به شوهر در امر جنسی

کیفر: روی تنش، پوستی آهنین کشیده و او را با دهان باز بر روی تنور گرم، قرار داده بودند.

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که درمیان زندگان، زنِ مردی خوش‌خوی و فرزانه بود و با شوهر پیمان‌شکنی کرد و با مرد بزهکار و بدخوی خفت. (فصل ۸۵)

گناه: زنی که باعث تباهی سبزه، محله یا ده شد. (مفهوم روشن نیست)

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

کیفر: ماری نیرومند از تن او بالا می‌رفت و از دهانش بیرون می‌آمد.

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که خوید[1] و ده را تباه کرد. (فصل ۸۶)

گناه: زنی که به کودک خود شیر نداد.

کیفر: با شانهٔ آهنین، سروصورت خود را رنده می‌کرد و با پستان، کوهی آهنین را می‌کند و فریاد می‌کشید: بگذارید کوه را بکنم تا به کودکم برسم و شیرش دهم اما تا روز رستاخیز به آن کودک نمی‌رسد.

متن اصلی: پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که در گیتی بزه کرد و از روی میل به خواسته (دارایی)، به کودک خویش شیر نداد؛ و اکنون بانگ می‌کند: «مرا اینجا تا کوه را بکنم و آن کودک شیر دهم.» از اکنون تا فرشکرد[2] به آن کودک نرسد.» (فصل ۸۷)

گناه: زنانی که به کودک خود شیر ندادند و برای مزد به کودکان دیگر شیر دادند.

کیفر: با دست‌های خود، پستان‌هایشان را بر روی تابهٔ گرم گذاشته بودند و آن‌ها را سر و زیر می‌کردند.

متن اصلی: آن پس دیدم روان زن‌هایی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زنانی است که کودک خویش شیر ندادند و آن‌ها را نزار و تباه کردند و برای سود گیتی به کودک کسان شیر دادند. (فصل ۹۴)

گناه: زن زناکاری که فرزند خود را رها کرد.

کیفر: کوهی را با پستان‌های خود می‌کند درحالی‌که گرسنه و تشنه بود.

متن اصلی: آن پس دیدم روان زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن زن دروند است که کودک خویش شیر نداد و او را گرسنه و تشنه هشت[3] و خود به دلیل میل به آز و شهوت و زنا با مرد بیگانه رفت. (فصل ۹۵)

گناه: دروغ‌گویی

کیفر: زبانشان را بریده بودند.

متن اصلی: پس دیدم روان مردی و زنی که... سروش اهلو و آذر ایزد گفتند: این روان آن مرد و زن است که درمیان زندگان بسیار دروغ و ناراست گفتند و روان خویش را دروغزن کردند. (فصل ۹۷)

۱. گندم و جوی را گویند که سبز شده باشد. یا مفهوم عام سبزه و روییدنی/ کشت و زار سبز نشده (لغت‌نامه‌ی دهخدا). هر که مزروع خود بخورد به خوید وقت خرمنش خوشه باید چید (سعدی)

۲. رستاخیز

۳. رها کردن

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

عمدهٔ گناهان یا خطاها در ارداویراف‌نامه که مربوط به زنان می‌باشد به بخش‌های زیر قابل تفکیک است:

۱- بی توجهی به آداب دینی در رفتارهای فردی.

۲- انحرافات جنسی

۳- عدم رعایت اصول بهداشت فردی

٤- بد زبانی و بی اخلاقی در قبال همسر

٥- بی احترامی به مقدسات

٦- فریب و جادوگری

۷- سقط جنین

۸- بی حیایی و پرده‌دری

۹- بی‌مسئولیتی در قبال فرزند

۱۰- بدکارگی

۱۱- بدزبانی

۱۲- نافرمانی

۱۳- سقط جنین حاصل از زنا

۱٤- غیبت

۱٥- عدم تمکین از مسئولیت‌های جنسی در قبال شوهر

۱٦- ناسازگاری

۱۷- خودآرایی. (بی حجابی/ بد حجابی)

۱۸- جادوگری

۱۹- پنهان کاری از شوهر یا خیانت به اموال شوهر

۲۰- عدم انجام حقوق نوزاد در شیردهی به او

۲۱- دروغ گویی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

به طور کلی می‌توان گناهان یا انحرافات زنان را در چند دسته تقسیم کرد.

ردیف	دینی و مذهبی	بهداشتی	انحرافات یا گناهان جنسی	اخلاقی	حقوقی
۱	بی توجهی به آداب دینی در رفتارهای فردی	عدم رعایت اصول بهداشت فردی	بدکارگی	بد زبانی	سقط جنین
۲	بی حرمتی به	-	زنا	بی حیایی	بی مسئولیتی در قبال

	مقدسات				فرزند
۳	–	–	بد حجابی یا بی حجابی	غیبت	نافرمانی
٤	–	–	–	جادوگری	سقط جنین
٥	–	–	–	دروغگویی	عدم تمکین
٦	–	–	–	–	ناسازگاری
۷	–	–	–	–	خیانت به مال همسر
۸	–	–	–	–	شیر ندادن به نوزاد

٤. بررسی هر یک از موارد پنج‌گانه با اشاره به متن

الف- دینی و مذهبی:

۱- در فصل بیستم، به ناپرهیزی و بی توجهی زنان در دوران زنانگی اشاره شده است و اینکه براساس عقاید دین زرتشتی، زنان در دوران زنانگی نباید به آب و آتش که جزءِ مقدسات این دین است، نزدیک شوند و به دلیل رعایت نکردن این امر، کیفری که برای آنان در نظر گرفته شده است، خوردن مقدار زیادی (تشت تشت) از کثافات مردمان است.

به بهانهٔ این نوع کیفر در دین زرتشتی که ناشی از عدم رعایت در دوران زنانگی است به موضوع سخت‌گیری‌های ایران باستان در مسئلهٔ دوران زنانگی که در دوران دین زرتشتی نیز وجود داشته، به بحثی از کتاب «مسأله ی حجاب» از استاد شهید مطهری اشاره می‌شود که در آنجا به سخت‌گیری‌ها و مقررات شدید در این دوره نسبت به زن اعمال می‌شده اشاره شده که یکی از ریشه‌های افراط‌گرایانه و ظالمانه در قبال زن در دوران‌های بعد، محسوب می‌شود:

در این کتاب به نقل از ویل دورانت گفته شده که طبق رسوم و آئین کهن مجوسی دربارهٔ زن حائض، او را در اتاقی محبوس می‌کردند و در این دوره همه از او دوری می‌جستند و از معاشرت با او پرهیز داشتند و چنین مقرراتی در میان یهودیان نیز اجرا می‌شده است. (مطهری، ۱۳۵۸: ۲۱)

با استناد به این مطلب مستند از کتاب شهید مطهری و مطابقت آن با آنچه دربارهٔ عدم رعایت زن حائض در ارداویراف‌نامه بیان شده، می‌توان به واقعیت این مطلب پی برد که علی‌رغم برخی دیدگاه‌ها دربارهٔ مسائل زن مانند حجاب و امثالهم در ایران قبل از اسلام، واقعیت چیز دیگری است. در واقع اگر بخواهیم از منظر تاریخی و حقوقی به بررسی مسئلهٔ زن در موضوعی مانند حجاب در ایران زرتشتی و اسلام بپردازیم خواهیم دید که اسلام در مسئلهٔ زن دارای دیدگاه‌ها و نظرات و احکام بسیار مترقّی و عقلانی است و حال آن‌که در ادیان زرتشتی و یهودی لااقل آن‌چه از متون آنان برمی‌آید، اینگونه نیست و نوعی رهبانیت در این ادیان وجود داشته است که برابری واقعی در قبال زن را زیر سؤال می‌برد.

۲- در فصل ۳٤ به بی‌حرمتی زنان نسبت به آتش که از مقدسات دین زرتشت یا ایرانیان است، اشاره شده است که موی سر و آلودگی آن را در آتش می‌ریختند و آن‌ها را مستوجب جویدن اعضای بدن توسط جانوران موذی می‌داند.

۳- در فصل ۳۷ نیز به این گناه اشاره شده و کیفر آنان، آویزان شدن و خورده شدن اعضای بدن توسط جانوران موذی است.

البته می‌توان این گناه را در ردیف گناهان مربوط مسائل بهداشتی هم گنجاند.

ب- بهداشتی

در فصل ۲۵ به ایستاده ادرار کردن اشاره شده و حساسیت این امر بهداشتی تا حدی است که آن را در حد یک آداب دینی برشمرده است و کیفر این گناه را، جویدن پا و گردن و کمر توسط جانوران موذی در نظر گرفته است.

ج- انحرافات یا گناهان جنسی

گناهانی که در این ردیف می‌توان برشمرد عبارت‌اند از «روسپی‌گری یا بدکارگی یا خیانت به شوهر» که به صورت مشخص در فصول مختلف آمده‌اند که به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱- در فصل ۲٤ به خیانت زن نسبت به مرد و رفتن او با مردان دیگر اشاره شده است که همان حکم زنا و روسپی‌گری را دارد و کیفر این زنان را آویختن از پستان و جویدن جانوران موذی بیان کرده است.

۲- در فصل ٦۲ نیز به موضوع تحقیر شوهر توسط زنی که بدکاره نیز بوده اشاره شده و کیفر این گناه اخلاقی- جنسی بریدن سینه و پستان توسط خود آن زن بوسیلهٔ شانه‌ای آهنین بوده است.

شاید بشود گفت یکی از نتایج بدکارگی و انحراف جنسی زن شوهردار، بد خلقی و بدزبانی او نسبت به شوهر است که یک نوع واکنش روانی انسان در این‌گونه گناهان و خطاهاست.

همچنین در جاهای مختلف از جمله در این دو گناه مشاهده می‌شود که زن گناهکار از ناحیهٔ سینه یا پستان مورد کیفر واقع می‌شود که این موضوع می‌تواند حامل مفاهیم یا پیام‌هایی باشد که ارزش و تقدّس زن را در عضو منحصر به فردی می‌داند که کانون عفّت و رشد جسمی و عاطفی است و لغزش زن در عفّت و پاکدامنی می‌تواند این کانون منحصر به زنان را در معرض کیفر قرار دهد. حتی در فصل‌های ٤٤ و ۵۹ نیز به دلیل گناهی دیگر، سینهٔ زن مورد کیفر واقع گردیده است.

۳- در فصل ٦٤ نیز به گناه زنا اشاره شده است که زن زناکار در نتیجهٔ این عمل گناه آلود که در جایی تعهد نسبت به شوهر خود را زیر پا می‌گذارد در جایی دیگر، فرزند ناشی از این گناه را که نقشی در تولد ندارد، از بین می‌برد و در اینجا این زن گناهکار مرتکب قتل نفس نیز گردیده است و به همین دلیل کیفر او دارای ابعاد و شدت بیشتری می‌باشد.

٤- در فصل ٦۸ نیز به زن بدکاره‌ای اشاره کرده که از هم بستری با شوهر قانونی خود امتناع می‌ورزد.

به طور کلی می‌توان به برخی از آثار گناه و انحرافات جنسی زن در زندگی زناشویی اشاره کرد که در نهایت بنیان زندگی را متأثّر و حتی متلاشی خواهد کرد؛

بد خلقی و بد زبانی او در قبال شوهر.

عدم تمکین از شوهر در مسائل اخلاقی و جنسی

پایمال کردن حقوق فرزند نامشروعی که دخالتی در به دنیا آمدن خود نداشته است.

و این‌ها و امثال این‌ها، بیانگر آثار مخرّب و ویرانگر انحرافات جنسی به خصوص در زنان در زندگی زناشویی می‌باشد.

۵- در فصل ۷۳ به یکی از مظاهر و مصادیق انحرافات و گناهان جنسی پرداخته که آرایش یا بی‌حجابی یا بدحجابی و بطور کلی، تبرّج است که می‌توان گفت، مقدمه‌ای بر انحرافات دیگر می‌تواند باشد.

در همان کتاب «مسئلهٔ حجاب» از استاد شهید مرتضی مطهری در بیان ریشه‌های حجاب در جوامع و ادیان مختلف به تفصیل به این موضوع پرداخته شده و اثبات کرده است که فلسفهٔ حجاب در اسلام، موضوعی عقلانی و برای حراست از ارزش زن در

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

جامعه است و مغایرتی با آزادی زن و حضور او در جامعه ندارد و حال آنکه حجاب زن در ایران قبل از اسلام و یهودیت با آن سخت‌گیری‌ها ریشه در قوانین سخت‌گیرانه در مسائلی مانند دوران زنانگی دارد؛ اما فصل مشترکی که در این مقاله وجود دارد حساسیت نسبت به خودآرایی، بی حجابی و تبرّج است که می‌تواند مقدمه‌ای بر انحرافات دیگر باشد و از این حیث این پدیده در دین زرتشت، گناه تلقی شده و برای آن کیفری چندش آور نیز بیان گردیده است که ترشح کثافات از زنان (احتمالاً از شرمگاه) و وارد شدن کرم به چشمان آن‌ها است.

د- اخلاقی

۱- در فصل ۲٦ به بدزبانی و بی‌حرمتی زن نسبت به شوهر اشاره شده است که سزای این گناه را آویختن زن از ناحیهٔ زبان که گناه از آن صادر شده، بیان کرده است.

۲- در فصل ۳۵ به زنانی اشاره دارد که برای اهداف خود دست به سحر و جادوگری می‌زنند و جالب آنکه این رفتار در ارداویراف‌نامه، فقط برای زنان در نظر گرفته شده است و کیفر اینان، تحمل بار گرانی به اندازهٔ کوه بر پشت و خوردن گوشت مردمان است.

۳- در فصل ۵۷ به گناه بی‌حیاگری و پرده‌دری که در ردیف گناهان زبان است اشاره شده و کیفر آنان، سر بریدهٔ آن‌هاست که زبانش فریاد و شیون سر داده است.

هـ- حقوقی

۱- در فصل ٤٤ به گناه سقط جنین اشاره شده و کیفر آن را، کندن کوه با پستان و حمل سنگی بزرگ بر دوش بیان کرده است.

همچنان که مشخص است، کیفر بسیار سنگین و خاصی برای سقط جنین در نظر گرفته شده است و تحمل این گناه را ابتدا بر دوش آن عضوی از بدن زن قرار داده که مسئول اصلی تغذیه و انتقال محبت مادر به فرزند است و این گناه از منظر دین زرتشت دارای ابعاد مختلفی می‌باشد؛ و کندن کوه که نمادی از بزرگی، سنگینی و سر سختی است توسط سینهٔ مادر، نشان از سنگینی گناهی دارد که یک زن مرتکب آن شده و در اینجا مسئلهٔ قتل انسانی دیگر نیز مطرح است که بار گناه زن را مضاعف می‌کند و کیفر دوم که بر دوش کشیدن سنگی بزرگ است نیز گویای همین مطلب است.

به هر روی اگر در جایی گفته شده که اگر در دین زرتشتی، برخی دیدگاه‌ها در قبال زن می‌تواند ناشی از نگاهی تبعیض‌گونه به زن باشد، اما نگاهی کلی‌تر به حساسیت‌های مطرح شده نسبت به زن نیز می‌تواند ناشی از نگاهی متعالی نسبت به زن باشد تا جایی که در مواقعی، نوعی برداشت تبعیض‌آمیز نسبت به زن احساس می‌شود. در فصل ٦٤ نیز به سقط جنین حاصل از عمل نامشروع اشاره کرده و آن را گناهی می‌داند که در ادامهٔ گناهی دیگر اتفاق افتاده و آن را مستوجب کیفر می‌داند. در واقع دین زرتشت از بین بردن نوزاد نامشروع را نیز جایز نمی‌داند زیرا معتقد است، او نقشی در به وجود آمدن خود به صورت مشروع یا نامشروع ندارد و لذا این موضوع از منظر حقوقی نیز قابل بررسی است.

۲- در فصل ۵۹ گناه زنانی را که شیرخوارگان خود را رها کرده‌اند، بیان شده که علاوه بر زیر پا گذاشتن اصول انسانی و اخلاقی، پایمال کردن حقوق نوزاد از جانب مادر، بارز و آشکار است و برای این گناه و حق‌کشی، گریستن مادر و کندن و خوردن پوست پستان خود در نظر گرفته شده است و می‌توان گفت این دو کیفر، پشیمانی او از سنگ‌دلی و انجماد عاطفی با گریستن است و دریدن پستانی که باید به نوزاد غذا می‌داد و نداد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۳- در فصل ٦٩ به عدم تمکین زن از شوهر در مسئلهٔ جنسی اشاره کرده است که یکی از دلائل آن را انحراف اخلاقی زن می‌داند و کیفری بسیار سخت و مشمئز کننده برای آن در نظر گرفته است.

شاید بشود گفت که انحراف اخلاقی زن نتایجی دارد از جمله؛

عدم تمکین از شوهر در مسائل مختلف از جمله مسئلهٔ جنسی.

ایجاد فاصلهٔ عاطفی بین زن و شوهر.

تبعات روحی و روانی حاصل از فاصلهٔ عاطفی برای زن و به خصوص شوهر.

زمینه‌سازی انحراف شوهر در اثر عدم تمکین زن از او.

زمینه‌سازی برای درگیری‌ها و خطرات ناشی از این عمل.

زمینه‌سازی فروپاشی خانواده‌ها.

تأثیرات منفی این موضوع بر فرزندان.

و از این جهت می‌توان گفت که تمکین زن و مرد از همدیگر در موضوع جنسی یکی از حقوق مسلّم دو طرف است که باید رعایت شود و رعایت نکردن آن تبعات بسیار منفی و مخرّبی می‌تواند به همراه داشته باشد و این موضوع درحال حاضر نیز یکی از موارد ایجاد اختلاف بین زن و مرد است.

البته باید به این نکته هم توجه شود که موضوع انحراف اخلاقی از جانب مرد در ارداویراف‌نامه نیز مورد نکوهش و کیفر قرار گرفته و این مسئله چیزی نیست که در ارداویراف‌نامه برای مرد مجوّزی قائل شده باشد و تنها تفاوتی که در این‌گونه مسائل در این اثر به چشم می‌خورد این است که بسامد گناهان و انحرافات در مورد زنان بیش از مردان است.

٤- در فصل ۷۰ به موضوع ناسازگاری زن نسبت به شوهر و عدم تمکین او اشاره کرده است و گناه او را ناسازگاری و همواره ناراضی بودن او نسبت به شوهر عنوان کرده.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

به نظر پژوهنده، پرداختن به این موضوع در ارداویراف‌نامه نیز می‌تواند ناشی از نگاهی روان‌شناسانه از زن باشد. امروزه می‌بینیم که علی‌رغم فراهم بودن بسیاری از حقوق و رفاهیات فردی، اقتصادی و اجتماعی برای زنان و ایجاد به اصطلاح آزادی‌های متخلف برای آنان، اما شاهد نارضایتی‌ها و به دنبال آن اختلافات از جانب مرد و زن نسبت به هم و به‌خصوص از جانب زنان هستیم و این معنا به دست می‌آید که برای مدیریت روح و افکار زنان، تأمین این خواسته‌ها کافی و راهگشا نیست و این مسئلهٔ ناسازگاری، دارای راهکارهای روان‌شناسانه است و باید دید چه ریشه‌هایی باعث شده که ناسازگاری یا عدم تمکین بیشتر متوجه زنان است تا مردان.

۵- در فصل ۸۵ به خیانت زن نسبت به شوهر اشاره کرده که البته این موضوع در مورد مرد نسبت به زن نیز در ارداویراف‌نامه آمده است.

٦- در فصل ۸۷ به موضوع شیر ندادن مادر به فرزند اشاره شده که این موضوع نیز کاملاً تضییع حقوق انسانی است که خود در ایجادش نقشی نداشته و توضیحات آن در قسمت مربوط به بی‌مسئولیتی در قبال فرزند آمده است.

نتیجه‌گیری

به نظر می‌آید برای رعایت بی‌طرفی و پرداختن اصولی‌تر به موضوع، بهتر است موضوع زن در ارداویراف‌نامه از ابعاد مختلف دینی، اجتماعی، فرهنگی – سیاسی و روانشناسی مورد بررسی و دقّت قرار گیرد؛ زیرا این پژوهش بیشتر به دنبال این است که از بستر

علل و ریشه‌ها نتایجی ارائه دهد که چراغ راهی باشد در قضاوت و تصمیمی بهتر نسبت به موضوع اصلی؛ ازاین‌رو پژوهنده به بیان فهم و برداشت خود در ابعاد بیان شده خواهد پرداخت:

۱. بُعد دینی

۲. بُعد اجتماعی- فرهنگی

۳. بُعد سیاسی

٤. بُعد روانشناسی

بُعد دینی

با توجه به حساسیت‌هایی که در انجام آداب دینی مشاهده می‌شود و برای ترک آن‌ها، گناه و سپس کیفری متصوّر گردیده؛ می‌توان به این فرضیه قائل بود که رهبران دینی در جوامع و ادیان مختلف، یکی از عوامل بازدارنده در اصلاح جامعه را حضور دین در متن زندگی بشر می‌دانستند و شاید بشود گفت آفرینش، ابداع یا تعریف آداب دینی در ذات خود این هدف اصلی را دنبال می‌کند و به همین جهت در دین زرتشتی نیز توجه و حساسیت به دین کاملاً مشاهده می‌شود. البته همواره بوده‌اند کسانی که از دین برای مطامع نادرست شخصی و انحراف افکار سوءِ استفاده کرده‌اند و یا اعمال نظرات سلیقه‌ای و غیر علمی همواره وهن و انحراف در ادیان یا آداب آن‌ها به وجود آورده است که مورد بحث این پژوهش نیست و مغایرتی با ذات کنترل یا اصلاح‌گری دین ندارد.

بُعد اجتماعی- فرهنگی

موضوع مهمی که نمی‌شود آن را انکار کرد مسئلهٔ حضور زن در متن جامعه است و حتی با وجود اینکه در جوامع گذشته و به‌خصوص در جوامعی که سخت‌گیری‌ها و محدودیت‌های افراط‌گرایانه‌ای در قبال زن اعمال می‌شده که بعدها منشأِ مشکلاتی نیز گردیده؛ دین زرتشت نیز به این مسئله قائل بوده است که نمی‌شود جامعه را بدون در نظر گرفتن زنان اداره کرد و لذا با پی بردن به نقش و اثر زن در جامعه دست بر روی نقاط ضعف احتمالی او گذاشته است تا این پیام را بدهد که زنان تا چه اندازه می‌توانند در تعالی یا تنزّل جامعه نقش‌آفرین باشند. البته همان‌طور که گفته شد این نظرات به معنای تأیید یا ردّ مطلق دیدگاه و برخورد این دین نسبت به زنان نیست اما شاید بستری باشد برای قضاوت روشن‌تر بین نگاه ادیان مختلف نسبت به زن.

بُعد سیاسی

پژوهنده از این جهت این بُعد را مطرح می‌کند که همواره در طول تاریخ از زنان استفاده‌های سیاسی نیز شده است. به‌عنوان مثال حاکمیت تفکّر مردسالاری و جنس برتر در اندیشهٔ مردان همواره این دیدگاه را ایجاد کرده است تا زنان را از بستر جامعه دور نگه دارند و شاید بشود گفت با نگاه به گناهانی که در ارداویراف‌نامه برای زنان متصوّر شده، هدف دیگری همچون دور کردن زنان از مناصب سیاسی نیز مورد نظر بوده است که این فرضیه مستلزم بررسی‌های بیشتری است؛ اما پژوهنده بر یک نکته تأکید دارد و آن هم این‌که اگر چنین نگاه سیاسی نسبت به زن را در گذشته بپذیریم، قطع به یقین این نگاه در قرن حاضر از سوی غرب به معنای لیبرالیسم بسیار روشن و قابل درک است که سیاست‌مداران زن را ابزاری برای نیل به اهداف سیاسی و فرهنگی خود کرده‌اند و با شعارهای آزادی‌خواهانه نسبت به زنان اهداف خود را دنبال می‌کنند و برای اثبات یا رد این استفادهٔ ابزاری، باید به وضعیت موجود زن و خانواده در بستر شعارهایی که گفته شد توجه کرد و می‌بینیم که سیاست‌مداران و سردمداران شعار دفاع از حقوق زنان با محو و ردّ نگاه نسبت به زن که مشابه آن در آثاری چون ارداویراف‌نامه آمده است، نگاهی کاملاً بی حدّ و مرز را برای زن تعریف کرده‌اند. شاید بیان این

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

نکته نابجا نباشد که بگوییم سیاست‌مداران، با ترویج و تثبیت همین‌گونه افکار، توانسته‌اند فاتح بسیاری از ملّت‌ها و چپاول منابع طبیعی و انسانی آنان باشند.

بُعد روانشناسی

انسان، این مخلوق بی‌بدیل خداوند که ویژگی‌ها و پیچیدگی‌های منحصر به فرد او زمینه‌ساز تمدّن‌ها، آثار، اندیشه‌ها و تحوّلات درست و نادرست بی‌شماری در طول تاریخ شده است؛ دارای ابعاد مختلف و منحصری از بُعد روان‌شناسانه می‌باشد که این ویژگی‌ها گاهی در مردان و زنان، مشترک و گاهی متفاوت و متمایز است.

ماهیت آفرینش زن و مرد در ذات خود این تمایز روحی و روانی را ایجاد کرده است که مدیریت درست یا نادرست آن، منجر به رشد یا نزول او خواهد شد.

به نظر می‌آید اندیشه‌های خالق آثاری همچون ارداویراف‌نامه، بر حسب تجربه و دانش، به ابعاد روانی زن و مرد در زندگی فردی و اجتماعی قائل بوده‌اند و بر این اساس دست بر روی نقاط ضعف زن و مرد در لغزش و ارتکاب خطاهایی گذاشته‌اند که در آن‌جا بیشترین احتمال وجود داشته است.

با نگاهی تجربی و روان‌کاوانه می‌شود فهمید که زنان، این مظاهر لطافت و زیبایی مخلوق به دلیل آفرینش منحصربه‌فردی که از نظر جسمی، روحی و روانی دارند، بیش و پیش از مردان دچار غلیان احساسات و افکار می‌شوند و از این بستر، زمینه برای آن دسته از خطاها، گناهان یا انحرافات رفتاری و اخلاقی ذکرشده در ارداویراف‌نامه برای آنان بیشتر فراهم می‌شود و اگر بخواهیم با نگاهی بی‌طرفانه، در این مصادیق، نظر کنیم می‌بینیم که تمام یا بخش قابل توجهی از موارد بیان‌شده نسبت به زنان، می‌تواند در آنان بیش از مردان، صادق یا مبتلابِه باشد؛ همان‌گونه که خطاها و انحرافات مردان، بیش از زنان در آنان مبتلابه است؛ مانند ظلم، زورگویی، حیوان آزاری و ...؛ پس می‌شود این برداشت را کرد که تحریر این مصادیق و تأکید بر روی آنان و تعریف آنان در ظرف گناه ناشی از همین نگاه روانشناسانه به زن بوده باشد تا شاید بتواند به‌عنوان عاملی بازدارنده در تنظیم خانواده و اجتماع عمل کند و همه می‌دانیم که اگر تذکّر، بیم دادن، تنبیه (آگاهی دادن) و این‌گونه عوامل وجود نداشته باشد، مصداق آیهٔ شریفهٔ «...إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَى...»[1]، مشکلات زیادی دامن‌گیر انسان در زندگی فردی، خانوادگی و اجتماعی خواهد شد که به نظر، نگاه روانشناسانه در ارداویراف‌نامه (هر چند ممکن است بعضاً نگاهی تعصّب‌آمیز باشد) نسبت به زن، در این اثر وجود دارد و اتفاقاً اصلی‌ترین دلیل ذکر داستان سفر ویراز در ارداویراف‌نامه، ایجاد انحراف و اخلال در دین و عمل به دستورات دین زرتشتی بوده است که موبدان را بر آن داشته تا اقدام به چنین کاری یا خلق چنین اثری (فارغ از ماهیت واقعی یا غیر واقعی داستان) نمایند.

پژوهنده با ادای خالصانه و عمیق به مقام بلند زن، امیدوار است که این مقاله بتواند در نگاه نسبت به زن در ارداویراف‌نامه و یا به‌طور خاص در دین یا مسلک زرتشتی، کمکی هرچند ناچیز ارائه کرده باشد.

منابع

- ابرقویی، شمس‌الدین ابراهیم (۱۳۶۵). ***معراج‌نامهٔ ابوعلی سینا***، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

۱. بخشی از آیهٔ ٦ سورهٔ مبارکهٔ علق

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲

- مهدوی دامغانی، احمد (۱۳۸۸). ***مقدمهٔ کمدی الهی (دوزخ) دانته آلیگیری***، ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی، تهران: مؤسسهٔ نشر تیر.
- ژینیو، فیلیپ (۱۳۹۴). ***ارداویرافنامه***، ترجمهٔ ژاله آموزگار، معین: انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
- طباطبایی، سید محمدحسین (بی تا). ***ترجمهٔ تفسیر المیزان***، ج ۱۴، ص ۵۳۲-۵۳۷، قم: انتشارات اسلامی جامعهٔ مدرسین.
- رستمی شاهرودی، علیرضا (۱۳۹۶). ***بررسی تطبیقی بهشت و بهشتیان و جهنم و جهنمیان در رسالهٔ سیرالعباد کمدی الهی دانته و ارداویراف***، دانشگاه زابل.
- فاتحی، پروین (۱۳۸۸). ***معراج پیامبر اکرم (ص) و معراج‌نامه‌های منظوم در ادب فارسی***، تهران: علمی فرهنگی.
- قرائتی، محسن (۱۳۸۷). ***تفسیر نور***، مرکز فرهنگی درس‌هایی از قرآن.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سازوکار سیر و سلوک عرفانی از دیدگاه پدیدارشناسی

سید علی قاسم‌زاده
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir
عاطفه امیری فر
دکترای زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات عرفانی دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)، ایران
amirifar1365@gmail.com

چکیده

نشانه‌شناسی کلاسیک، جهان را میان سوژه و دیگری تعریف می‌کند. لاندوفسکی توانست با رویکرد پدیدارشناسی در این حوزه تغییراتی بنیادین و نظام‌مند ایجاد کند و الگوی ارتباط میان سوژه و دیگری را از دریچه نظام‌های معنایی بازتولید کند. نظام‌هایی معنایی برنامه‌مدار و مجاب‌سازی در گفتمان عرفان به‌عنوان بستری انسانی و اجتماعی قابل بررسی است. در هر دوی این نظام‌ها پیر و مرشد در مقام سوژه‌ای قدرتمند و ساحتی برتر عمل‌گرایی دارد و سالکان و مخاطبان عرفان در سوی دیگر به‌عنوان سوژه‌هایی مشارکت‌کننده با نقش‌هایی مضمونی حضور دارند؛ اما پیروانی انسانی و اجتماعی‌اند که عموما مشارکتی یک‌سویه دارند و هر سوژه‌ای به شیوهٔ خود متن عرفان را معنا می‌بخشد؛ بااین‌حال، اهداف مشترکی دارند. این جستار به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی مبتنی بر رویکرد پدیدارشناسی لاندوفسکی به این نتیجه رسیده است که نمود این دو نظام معنایی را در گفتمان عرفان می‌توان در حضور ساحت برتر به‌عنوان پیر و مرشد و نظم پیوستار سیر و سلوک مشاهده کرد و انگیزه مشارکت اهل عرفان در این نظام‌ها براساس الزامات اجتماعی و اهداف مشترک و انگیزه توافقی عرفانی است؛ که مصادیق آن در متون متصوفه و روایت‌های عرفانی بسیار دیده می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: گفتمان عرفان، نظام‌های معنایی، برنامه‌مدار، مجاب‌سازی، انگیزه توافقی، لاندوفسکی.

۱. مقدمه

در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ یعنی پیش از آنکه لاندوفسکی از رویکردی پدیدارشناسانه به این حوزه وارد شود، شاهد دو شکل تعاملی میان سوژه و ابژه و دیگری هستیم؛ نظام معنایی عمل و برنامه‌مدار و نظام معنایی مجاب‌سازی که به‌نوعی با یکدیگر تضادهایی بنیادین دارند. با ظهور لاندوفسکی، رویکرد نظام مند به خلق یا کشف معنا نیز شکل گرفت. او در تحلیل چهار نظام معنایی برنامه‌مدار، مجاب‌ساز، تصادف و تطبیق به ارتباط میان سوژه و دیگری می‌پردازد. نظام معنایی، نوعی نگاه نشانه‌محور به متن است که به مفهوم ارتباط، رویکردی نظامی و معنایی دارد و به ارتباط از آن جهت اهمیت می‌دهد که پیش از هر چیزی دو طرف درگیر در آن به صورت همزمان حضور دارند و سپس بر این نکته تأکید دارد که معنادار بودن ارتباط به‌عنوان یک نظام هدفمند از

جانب یکی از طرفین ارتباط صورت می‌پذیرد؛ سوژه یا ابژه. الگوی موجود در یک نظام معنایی به ما نشان خواهد داد که سوژه و دیگری چگونه با هم روبه‌رو می‌شوند و برخورد این دو با توجه به همسو و یا یکسو بودن، چه فرایند معنایی را رقم خواهد زد. در این پژوهش برآنیم تا سازکار سیر و سلوک عرفانی را از دیدگاه دو نظام معنایی برنامه‌مدار و مجاب‌ساز بررسی کنیم. برخلاف مقاله دیگر نگارندگان که به بررسی تجربه شهودی در دو نظام معنایی تصادف و تطبیق پرداخته‌اند؛ در فرایند نظام‌مند سیر و سلوک الزاما خبری از نظام تصادف و تطبیق وجود ندارد و درواقع این دو مؤلفه می‌توانند نتیجه حرکت در مسیر برنامه‌مدار و حضور در نظم پیوستار سیر و سلوک باشند.

۱-۱. بیان مسئله

آنچه به‌عنوان مسئله اصلی در این پژوهش بررسی شده، مفاهیم و مبانی پدیدارشناسی و تطبیق آن با حوزهٔ سیر و سلوک و ارتباط میان سالک و راهنما در گفتمان عرفان است؛ بنابراین در این نوشتار به گردآوری و تحلیل نشانه‌های عرفانی پرداخته نمی‌شود؛ بلکه تلاش می‌شود از دیدگاه پدیدارشناسی و با نگاهی تازه به شناختی بهتر از مفاهیم این حوزه دست یابیم، مفاهیمی مانند ارتباط سالک و راهنما، انگیزه‌های پیروی و حضور در سیر و سلوک، برنامه و نظم، ساحت برتر و...

مبانی پدیدارشناسی لاندوفسکی در دو نظام معنایی برنامه‌مدار و مجاب‌سازی به ما نشان خواهد داد که چگونه می‌توانیم از رویکرد و نظرگاهی تازه به گفتمان عرفان نگاه کنیم. استقرار عارف در جایگاه سوژه غالب و ساحت برتر و سالک در نقش مجاب‌شونده یا سوژه‌ای پیرو نوع تازه‌ای از الگوی ارتباط را نشان می‌دهد که در عین یک‌سو بودن در جهت اهداف مشترک غایی و اجتماعی معنا می‌شود. متن جهان در این میان ابژه‌ای است که براساس مقتضیات عرفان اسلامی و انگیزه‌های ساحت برتر، گروه و مکتب عرفانی معنادار خواهد بود. در نظام برنامه‌مدار سخن از الزام و برنامه و قانون است و سالک برای رسیدن به هدف غایی شهود و معاینه ناگزیر به رعایت آن‌هاست و در نظام معناییمجاب‌سازی نوعی انگیزه توافقی میان ساحت برتر و سالکان وجود دارد که آن‌ها را همسو و همراه می‌سازد. الزامات اجتماعی و زیرساخت این دو نظام معنایی در سیر و سلوک تابع زمان، انگیزه‌های ساحت برتر، الزامات اجتماعی و میزان تاثیرپذیری و توان انگیزشی سالک_سوژه است. از همین روست که مکاتب عرفانی بسیار با آرایی متفاوت بروز و ظهور داشته‌اند. در این زمینه پرسش‌هایی وجود دارد که پاسخ آن‌ها را باید در این پژوهش جست‌وجو کرد. پرسش‌هایی ازاین‌دست که

نظام هدفمند سیر و سلوک بر چه اساسی شکل گرفته و به مسیر خود ادامه می‌دهد؟

ساحت برتر در نظام‌های درونی عرفان چه کسی است؟

انگیزه‌های درونی و بیرونی مشارکت‌کنندگان عرفان کدامند؟

چرا با وجود هدف از پیش مشخص شده در گفتمان عرفانی، سوژهٔ مرجع تلاش می‌کند دیگری را مجاب کند؟

الزامان اجتماعی و توافقی چه نقشی در سیر و سلوک دارند؟

چه روش‌هایی برای مجاب‌سازی در گفتمان عرفان وجود دارد؟

اهداف و انگیزه نظام مجاب‌سازی در گفتمان عرفان چیست؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

در زمینهٔ بررسی گفتمان عرفان از رویکرد نظام‌های معنایی پژوهش‌هایی انجام شده است که سوژه‌هایی دیگر در گفتمان‌های انسانی دیگر را مطمح نظر داشته‌اند. مرتضی بابک معین با ترجمه و شرح آثار لاندوفسکی در «معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته» و «ابعاد گمشدهٔ معنا»، به بیان مبانی نظری پدیدارشناسی از دیدگاه لاندوفسکی پرداخته است و با تألیف چند مقالهٔ پژوهشی تلاش کرده است، روش تحلیل و تطبیق این مبانی نظری را در متن و نظام‌های گفتمانی گوناگون کاربردی کند. از جمله این پژوهش‌ها، «بررسی تطبیقی اندیشه‌های بنیادین پدیدارشناسی (با رویکرد هوسرلی) با مضامینی چند در شعر سپهری»(بابک معین، ۱۳۹۰: ۱۷-۲۸) است که نمونه تحلیل یک متن ادبی براساس دیگاه پدیدارشناسی هوسرل است. تنها نمونه‌های پژوهشی انجام شده در گفتمان عرفان مقالاتی چون «نظام معنایی حاکم بر تجربهٔ شهودی عرفانی و روایت آن» (امیری فر و قاسم زاده، ۱٤۰۲: ۷-۳۲) و «تحلیل کیفیت معنابخشی به پدیدارها درزبان گفتمان عرفان بر مبنای آرای لاندوفسکی» (امیری فر و همکاران، ۱۳۹۹: ۷٦۷-۷۹۵) است که نگارندگان تجربهٔ زیسته عرفانی و کیفیت معنابخشی به پدیده‌ها در آن را در نظر داشته‌اند. در پژوهش حاضر سازکار سیر و سلوک به‌عنوان مهمترین نظام برنامه‌مدار در گفتمان عرفان و ارتباط سوژه‌ها از رویکرد مجاب‌سازی بررسی شده است.

۲. چارچوب نظری تحقیق

۲ - ۱. نظام عمل یا کنش برنامه مدار (*Scheduled semantic system*)

اصول و مبانی این نظام معنایی بر نظم و اصول برنامه‌مدار استوار است و ما به‌عنوان یک سوژهٔ مستقل در برابر جهان قرار داریم. «صحبت از تأثیر و عمل مستقیم بر جهان و ایجاد تغییرات در آن است. ما مستقیماً بین واحدهای متفاوت پیوند و یا گسست به وجود می‌آوریم. در این صورت نتیجهٔ عمل ما بر جهان این است که واقعیت‌هایی تازه را به بودن وا می‌داریم». (معین، ۱۳۹٤: ۱۰۷-۱۰۸) پس در نظام برنامه‌مدار صحبت از سوژه‌ای است که مستقل و مرجع است و به راحتی توانایی دخل و تصرف در اجزای جهان پدیدارها را دارد؛ زیرا خود یا برنامه‌ریز است و یا تصمیم‌گیرنده برای برنامه‌دار بودن. از سوی دیگر برنامه‌مدار بودن و مبتنی بودن بر نظم و قاعده نشان می‌دهد که همه چیز براساس اصولی از پیش تعیین و برنامه‌ریزی شده توسط سوژهٔ مرجع و استعلایی پیش می‌رود. لاندوفسکی معتقد است که این نوع نظم و قاعده به دو صورت وجود دارد:

نظم و برنامه مبتنی بر رابطهٔ علّی: ویژگی علّی و فیزیکی نشان می‌دهد که همه چیز از قبل مشخص و برنامه‌ریزی شده است، «آن گونه که می‌توان از قبل رفتار طرف مقابل یا رقیب خود را تشخیص داد و یا عکس‌العمل ابژه‌ای که بر آن عمل می‌کنیم پیشاپیش معلوم کرد. به هر حال در این نظام با کمترین میزان خطرپذیری مواجه می‌شویم.»

نظم و قاعدهٔ مبتنی بر الزامات اجتماعی: اصل الزامات اجتماعی می‌تواند در خصوص ارتباطات بین انسانی تقریباً با همان دقت اصل «علّی فیزیکی» سبب شود تا بتوان رفتارهای دیگری را از قبل تشخیص داد. (LandowsKi, ۲۰۰۵:۱۹)

نوع اول که مبتنی بر روابط علّی است از ساختار مکانیکی و مطمئن‌تری برخوردار است و همواره این اطمینان را به همراه دارد که نتیجه قابل پیش‌بینی و مشخص است. در مقابل این اصل فیزیکی، الزامات اجتماعی براساس روند طبیعی اجتماع و بر روابط انسانی شکل می‌گیرند که نیازها و سلایق جمعی یک کل و یا گروه را دربر دارند، مانند الزامات اجتماعی حاکم بر نظام خانقاه‌ها و نهادهای عرفانی که نقش مضمونی افراد و سوژه‌ها نیز براساس همین الزامات اجتماعی موجود برای آن‌ها اگر نه ذاتی؛ امّا الزامی و مهم تلقی می‌شود. از آنجاکه الزامات اجتماعی براساس روابط انسانی شکل می‌گیرند، سازِکار، ماندگاری و هدفمندی پیچیده‌ای

دارند و ممکن است در طول زمان تغییر کنند و یا همواره با نوع انتخاب افراد یک گروه و جامعه همخوان نباشند، ازاین‌رو نظم و قاعدهٔ مبتنی بر این الزامات کمتر از اصل علّی قطعیت دارند و یا مقبولیت همیشگی و یا همگانی ندارند.

«در کنش برنامه‌مدار، کنش به مثابهٔ فرایندی با واژه‌هایی چون بینا- عینیتی و بیرونی تحلیل می‌شود، عمل کردن؛ یعنی عمل کردن از بیرون (نیرو) بر وضعیت مکانی، شکل، ترکیب، یا حالت‌های چیزی». (Ibid:۱۷) درست مانند تسلط عارف-سوژه در نقش مرشد و راهنما که بنیان مبانی سیر و سلوک را برای سالک-ابژه پی‌ریزی می‌کند و سالک برای رسیدن به هدف غایی سلوک تحت تأثیر فرامین او قرار دارد. این تأثیر و کنش بر پدیده‌ها زمانی امکان‌پذیر خواهد بود که نخست یک چیز و پدیدار دارای نقش مضمونی باشد یعنی دارای «نقش و کارکردی که جزء ذاتی اوست و بیانگر کنش‌های برنامه‌مدار تعیین شده‌ای است که آن چیز یا کس به شکل علت و معلولی در راستای آن‌ها عمل می‌کند». (معین، ۱۳۹٤: ۱۰۹) درست مانند کار منظم و قاعده‌مند یک وسیلهٔ مکانیکی که نقش مضمونی چیزها در آن براساس اصل علّی مبتنی است و یا نهاد اجتماعی خانقاه و یا رابطهٔ مرشد-سوژه با سالک-ابژه که براساس الزامات اجتماعی استوار است. در نظام برنامه‌مدار سلوک، قوانین و مرام‌نامه‌ای وجود دارد که طالب حقیقت خود را ملزم به انجام و رعایت آن‌ها می‌داند؛ امّا نکته ای مهم که در این میان وجود دارد این است که در این نوع نظام براساس آنچه در پیشینهٔ سیر و سلوک عرفانی به ویژه در خانقاه‌ها و رابطهٔ مراد و مرید وجود دارد خبری از اجبار نیست؛ بلکه ایجاد انگیزه و کشش درونی سالک باعث پیوستن او بدین نظام خواهد شد. لاندوفسکی معتقد است که در نظام برنامه‌مدار با دو نوع انگیزه برای کنشگری روبه‌رو هستیم:

انگیزهٔ سرنوشت‌ساز: متعلق به سوژه‌ای است که پرسشگر، مستقل و با اراده و تصمیم است. سوژه‌ای که جهان را معنادار می‌بیند و با انگیزه‌ای مبتنی بر اراده به جهان کنشگری دارد.

انگیزهٔ توافقی: متعلق به سوژه‌ای است که در قالب برنامه و براساس هنجارهایی اجتماعی کنشگری دارد. کنش‌های او براساس توافق و نقشی که دارد نهادینه شده‌اند. (معین،۱۳۹٦:۳۵)

اینگونه که از تعریف دو نوع انگیزه پیداست هر دو نوع مورد نظر لاندوفسکی تنها در نظام‌های اجتماعی و روابط انسانی قابل بررسی هستند؛ زیرا در هر دو با سوژه‌ای روبه‌رو هستیم که تصمیم‌گیرنده و اجرا کننده است با این تفاوت که در انگیزهٔ سرنوشت‌ساز، سوژه کاملاً مستقل و مرجع است، پس می‌تواند برنامه‌ریز، با اراده و مؤثر باشد و در انگیزهٔ توافقی سوژه‌ای را می‌بینیم که در انتخاب نقش مضمونی خود و برنامه‌مدار بودن مختار است. انگیزه‌های توافقی در آیین‌ها و مناسک نمادین نقشی مهم دارند و نظم، قرارداد و اصول تثبیت شده در یک نظام و آیین نمادین توسط ساحت برتر و تصمیم‌گیرنده به‌عنوان سوژهٔ مرجع موجب ایجاد انگیزه، توافق و همسویی سوژه‌های مشارکت‌کننده در نظام خواهد شد و همان‌گونه که در نظام برنامه‌مدار خانقاه و یا برگزاری یک آیین مذهبی مشاهده می‌کنیم مشارکت‌کنندگان سال‌ها و حتی قرن‌ها به متابعت و رعایت اصول نمادین و آیینی می‌پردازند. چنین حرکت‌های جمعی که کمتر دچار تغییر و بحران می‌شوند بیش از آن‌که اهمیت نقش مشارکت‌کنندگان و ابژه‌ها را نشان دهد، جایگاه و تأثیر سوژهٔ مرجع را نمایان می‌سازد. آن ساحت برتر، مستقل و برنامه‌ریز به‌عنوان یک دیگری غالب در مقابل سوژه‌های دیگر قرار می‌گیرد و با ایجاد انگیزهٔ توافقی و یا چنان‌که در نظام مجاب‌ساز خواهیم دید با کمک استراتژی‌های مجاب‌سازی موفق به جهت‌دهی دیگر سوژه‌ها خواهد شد. به قول لاکان، «دیگری کوچک از نظم خیالی برخواسته و دیگری بزرگ به نظم نمادین تعلق دارد». (حاجی‌زاده،۱۳۹۵:۲) این دیگری بزرگ در نظام‌های نمادین و قراردادی در میدان فرهنگ، اجتماع و... قدرت تأثیر و توان کنش در دیگر سوژه‌ها را دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲ ـ ۱ ـ ۱. نظام معنایی مجاب‌سازی (*semantic system of Persuasion*)

اصل اولیه آن نیت‌مندی است و برخلاف نظام معنایی برنامه‌مدار که در آن سوژهٔ مرجع، مستقیم بر روی پدیدارها تأثیر و کنش داشت، در اینجا این کنش به یک سوژهٔ دیگر محول می‌شود و سوژهٔ مرجع با ایجاد نوعی تغییر درونی در یک سوژهٔ دیگر به هدف خود دست می‌یابد. «به‌گونه‌ای که براساس اصل نیّت‌مندی سبب می‌شود دیگری با کنش خود بر جهان عمل کند و این چیزی است که می‌توان آن را کنش بر کنش نامید.» (معین، ۱۳۹٤: ۱۰۸)

اقناع روشی است برای اثرگذاری و جهت‌دهی ذهنی افرادی خاص و نیز قانع کردن و راضی نمودن افراد، برای گرایش به موضوعی خاص که با انجام فعالیتی خاص صورت می‌گیرد. (متولّی، ۱۳۸۴: ۲۷) در تعریفی دیگر اقناع را فرایندی دانسته‌اند که با توسل به تعقل و احساس در قالب مهارت‌های کلامی و غیرکلامی و رسانه‌ای، ذهنیت افراد را برای تغییر رفتار و وادار کردن آن‌ها به عمل معینی تحت تأثیر قرار می‌دهد. این فرایند هرچند دربردارندهٔ ویژگی روانشناختی آزادی است و ترغیب‌شونده احساس می‌کند موافق میل خود اهداف و رهنمودهای تعیین‌شده را انجام می‌دهد؛ امّا درواقع متضمن نوعی از فشار روانی است که در مسیر ترغیب، میان منطق و استدلال منطقی قرار دارد. (بینگلر: ۱۳۷۶: ۱۰) در تعریفی دیگر آمده است: اقناع یا ترغیب به کوشش آگاهانه یک فرد یا سازمان برای تغییر نگرش، باور، ارزش‌ها یا دیدگاه‌ها گفته می‌شود. (سورین و تانکارد: ۱۳۸۶: ۵۱) درنهایت مجاب‌سازی فرایندی ارتباطی است که پیام ترغیبی، یک نظر یا رفتار را به شکل داوطلبانه به گیرنده ارائه می‌دهد و انتظار می‌رود که این پیام در مخاطب یا گیرندهٔ پیام، مؤثر واقع شود. (مرادی، ۱۳۸۴ : ۲۱)

پس در این نظام معنایی نیز با دو نوع سوژه روبه‌رو هستیم. یکی سوژهٔ مرجع و کنشگر که کنش او در راستای مجاب‌سازی دیگری برای کنش بر جهان قرار دارد و سوژهٔ دوم سوژه‌ای است که در برابر سوژهٔ مجاب‌کننده نقش ابژهٔ مجاب‌شده را بازی می‌کند؛ این سوژهٔ دوم در یک سوی فرایند مجاب‌سازی نقش ابژهٔ مجاب‌شده را دارد و در سوی دیگر به‌عنوان یک سوژه بر جهان تأثیر می‌گذارد و می‌توان از این نظر او را سوژه‌ای نقش‌پذیر و غیرمستقل دانست. نظام مجاب‌سازی نیز نظامی است که در میان جوامع انسانی و روابط انسانی معنادار است؛ زیرا سوژه برای تأثیرگذاری و کنش بر جهان به مجاب‌کردن یک دیگری انسانی دارای منطق، انگیزه و اراده نیاز دارد و نه یک چیز بدون اراده و خواست. بر همین مبناست که شناخت دیگری در این نظام معنایی بسیار اهمیت دارد؛ زیرا به سوژهٔ مرجع کمک می‌کند بهترین استراتژی را برای مجاب‌سازی برگزیند.

شناختِ دیگری که سرچشمه خواست و اراده است؛ هدف غایی نیست و سوژه این دیگری را برای آن‌که هست نمی‌شناسد؛ بلکه تلاش او برای شناخت شفاف دیگری تنها به دلیل این است تا بتواند او را بهتر مجاب کند و با تأثیر بر انگیزه‌ها و منطق او و شاید هم پنهان‌ترین آن‌ها، سیطرهٔ کامل‌تری بر او داشته باشد. (Landowski,۲۰۰۵:۲٦) از این نکته بر می‌آید که نگاه سوژه در این نظام نیز مانند نظام برنامه‌مدار، نگاهی است ابزاری برای پیشبرد اهدافی از پیش تعیین شده؛ از همین رو این دو نظام از جهاتی مرزهایی نزدیک به هم دارند.

۳. بحث

۳ ـ ۱. نظام‌معنایی برنامه‌مدار در گفتمان عرفانی

در گفتمان عرفان مفهوم سوژه و ابژه در نظام برنامه‌مدار و رابطهٔ میان مرید و مراد و پیر و سالک دیده می‌شود. سالک و رونده در مسیر دست‌یابی به تجربهٔ شهودی و غایت مورد نظر در سیر و سلوک به فردی در نقش ساحت برتر و سالک منتهی نیاز دارد تا راهنمای او باشد، ازاین‌رو در گفتمان عرفان پیروی از تجربهٔ پیر به‌عنوان سوژهٔ غالب و عارف منتهی بر رونده و مبتدی وادی عرفان واجب است. در این ارتباط یک طرفه، هدفی مشترک وجود دارد و افراد مشارکت‌کننده و پیرو سوژهٔ فعال و برتر براساس انگیزهٔ توافقی و اصل الزامات اجتماعی، یک کل هدفمند را شکل می‌دهند که در همهٔ اطوار و اشکال انسانی، با نقش مضمونی و گفتمانی به صورت قالبی و از پیش تعیین شده حضور دارند.

قابلیت پذیرش برنامه و قبول پیروی از یک قاعده زمانی وجود دارد که افراد یک کل و گروه دارای نقش مضمونی باشند؛ یعنی نقش و کارکردی برای او از پیش تعیین و تعریف شده باشد؛ به‌گونه‌ای که این نقش جزء ذاتی اوست و بر کنش‌های او براساس علت و معلول و برنامهٔ از پیش تعیین شده رقم خواهد خورد؛ از همین رو، افراد دارای نقش مضمونی معمولا در حد ابژه‌ای برنامه‌مدار تقلیل می‌یابند. این نوع نقش مضمونی بیشتر حالت مکانیکی و معمولا بدون خطا دارد؛ درست مانند کار کردن علّی اجزای یک ساعت؛ امّا نمونهٔ همین نوع نقش مضمونی به ظاهر مکانیکی در روابط انسانی و گروه‌های اجتماعی نیز وجود دارد و حالت علّی و معلولی در روابط انسانی به انگیزهٔ توافقی تبدیل می‌شود و کارکرد مضمونی اگر نه ذاتی؛ امّا الزامی و به صورت قانون و برنامه ظاهر می‌شود. نمونهٔ سادهٔ این نقش در گروهها و فرقه‌های گوناگون فکری دیده می‌شود که عمدتا مشارکت‌کنندگان و افراد گروه با پذیرش کامل براساس برنامه عمل کرده و از رهبر و ساحت برتر تبعیت می‌کنند. نهاد اجتماعی خانقاه و یا رابطهٔ مرشد–سوژه با سالک–ابژه براساس نقش مضمونی سالک و نیزنقش پیر و مرشد به وجود آمده است. اهمیت پیر و مراد در مسیر سیرو سلوک تا اندازه‌ای است که بدون حضور (فیزیکی یا معنوی) برتر و هویت راهنمای او سالک امکان عبور از منازل دشوار و رسیدن به سرمنزل نهایی را نخواهد داشت.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

از سوی دیگر هر سالک و طالبی قابلیت همراهی و مریدی در محضر پیر را ندارد؛ بلکه پیش از هر مرحله‌ای باید به مقام نفی خودی رسیده باشد و در ظاهر و باطن به درجهٔ همراهی با مراد دست یافته باشد. در همین مورد است که نجم رازی در مرصادالعباد بیست ویژگی از ویژگی‌های لازم برای سالک را برمی‌شمرد تا بتواند ملازم پیر و راهنما باشد و از آن جمله است توبه، تجرید، تقوا، زهد و صبر و.... (نجم رازی،۱۳۸۵: ۱۴۲/۱۴۳) و به عقیدهٔ ابن عربی سالک بایست خویش را ملزم به ۹ چیز بداند: پس چهار از آن‌ها را در ظاهرت قرار ده و پنج را در باطنت. پس آن چهار که در ظاهر هستند عبارت‌اند از: جوع (کم خوردن)، سهر (کم خوابیدن)، صمت (کم گفتن)، عزلت و پنج باطنی عبارت‌اند از: صدق، توکل، صبر، عزیمت (قصدوتصمیم)، یقین. (ابن‌عربی: بی تا:۲۷۷)

راهنما یا ساحت برتر در گفتمان عرفان با نام‌هایی مانند شیخ، پیر، مراد و در برترین مقام با عنوان قطب شناخته می‌شود که برای او مقام ولایت نیز قائلند و براساس میزان و نوع فعالیت در زمینهٔ تربیت عرفانی، برای هر یک از این عنوان‌ها مرتبهٔ عرفانی و تعریفی جداگانه ارائه شده است. «شیخ نماینده برای ارشاد طالبان طریقت به طرف قطب است که از نظر موارد استعمال، به شیخ ارادت، شیخ اقتدا، شیخ انتساب، شیخ تربیت، شیخ تمسک، شیخ تخلّق، شیخ تبرّک، شیخ طریقت و شیخ المشایخ تقسیم می شود. (سعیدی، ۱۳۸۳: ۴۲۱–۴۲۲) و مراد کسی است که اراده‌اش جذب شده باشد؛ یعنی امور در اختیار اوست و از رسوم و مقامات گذشته و با لذت و حلاوت دشواری ها را پذیرفته تا اینکه بر او آسان شود. (ابن‌عربی، بی‌تا: ۵۲۳) همچنین ابن عربی، شیخ را واسطه میان سالک و حضرت حق می داند و بر آن است که رابطهٔ آن‌ها مثل نسبت والد به ولد است. (همان: ۴۲۳) رابطهٔ مراد و

مرید نمود بارز متابعت و پیروی است که برنامه‌مداری آن همراه با نوعی الزام، جدیت و اجبار پذیرفته است. در برخی روایات مانند محب و محبوب و در بسیاری موارد مانند معلمی سختگیر و شاگردی مبتدی است. «اهل تصوف لفظ مرید و مراد را به دو معنا اطلاق می کنند: مقتدی و مقتدا؛ محبّ و محبوب. مقتدی کسی است که خداوند دیدهٔ بصیرتش را به نور هدایت بینا گرداند تا به نقصان خود بنگرد و در طلب کمال خود باشد و مقتدا کسی است که قوهٔ ولایت او در تصرف به مرتبهٔ تکمیل ناقصان رسیده باشد. این شخص یا سالک مجذوب است، یا مجذوب سالک؛ امّا مرید به معنای محبّ، سالک مجذوب است و مراد به معنای محبوب، مجذوب سالک است که معنی شیخوخیت در ایشان منحصر است. پس مرید و مراد به این معنا همان مراد به معنای اول (مقتدا) است. (کاشانی،۱۳۷۲:۱۰۷)

اهمیت جایگاه پیر و از سوی دیگر دشواری برگزیده شدن به‌عنوان مرید نشان می‌دهد که این نوع نقش مضمونی در گفتمان عرفان براساس الزامات اجتماعی حاکم بر گفتمان عرفانی به وجود آمده است که بخشی عمده از این الزامات به پیشینهٔ عرفانی و دینی بازمی‌گردد. الزامات اجتماعی براساس روند طبیعی اجتماع و روابط انسانی شکل می‌گیرند که نیازها و سلایق جمعی یک کل و یا گروه را دربر دارند و سازِکار، ماندگاری و هدفمندی پیچیده‌ای دارند؛ بنابراین بسیاری از سالکان و عارفان بدون وجود پیر و راهنما خود به سیر و سلوک می‌پردازند که در این صورت نیز اهل عرفان بر وجود پیری غایب متفق القولند. چنان‌که «قومی از اولیاءاللّه هستند که آن‌ها را اویسیان می گویند که ایشان در ظاهر به پیری احتیاج ندارند. چنان که پیامبر اویس قرنی را بدون واسطه پرورش داد و همچنین بعضی از اولیای روی زمین هستند که از متابعان آن حضرتند و بعضی از طالبان را تربیت می‌کنند، بدون آنکه در ظاهر پیری وجود داشته باشد که این جماعت را نیز اویسیان می گویند. (عین‌القضات، ۱۳۷۰:۳۸۳) از جمله الزامات اجتماعی که موجب گرایش به عرفان و محکم شدن رابطهٔ سوژه با دیگری در این نوع نظام و افزایش انگیزهٔ توافقی است می‌توان به این موارد اشاره کرد: الزام به وجود یک نظام معرفتی که مجموعه‌ای از مبانی و اصول، مولفه‌های نظری و نتایج اخلاقی و فرهنگی باشد موجب شکل‌گیری نظام فکری عرفان شده و وجود این نظام، خود مبانی و اصولی را برای معتقدان و پیروان در نظر گرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

الزامات اجتماعی که براساس دین اسلام به وجود آمدند به خودی خود از جمله مبانی عرفان اسلامی و در نتیجه سازندهٔ نقش مضمونی برای مشارکت‌کنندگان در گفتمان عرفان شد. الزاماتی مانند دوری از دنیا و مادیات، گرایش به وحدت وجود و نوعی فردگرایی در برابر اجتماع و محسوسات، تمرکز بر فنای خویش و انحلال در وجود الهی و...

www.aryanmehr.ir

الزام اصلاح اجتماع از طریق اصلاح فردی، تربیت مبتنی بر اخلاق عرفانی را موجب تعالی انسان و اصلاح جامعه می‌داند؛ به‌گونه‌ای که عمل به موازین عرفانی موجب رشد و تعالی، تعادل و دوری از هر گونه انحراف خواهد بود؛ زیرا پایه و اساس آن مبانی اسلامی و اخلاقی است.

وجود الزامات اجتماعی و فرهنگی و اخلاقی در جامعه مانند رشد فردی، تعادل رفتاری، حسن معاشرت، داشتن معاش انسانی و دین‌مدارانه و... موجب اهمیت مبانی عرفانی و رویکرد هر چه بیشتر طالبان به نظام برنامه‌مدار سیر و سلوک شد؛ زیرا مبانی و اصول عرفانی نه‌تنها به صورت نظری؛ بلکه به صورت عملی و برنامه‌مدار بر تزکیه و تهذیب نفس و خودشناسی و خودسازی تأکید دارد.

الزام و ضرورت وجود پیر و راهنما و به تبع آن الزام رعایت حقوق او و پیروی از وی که عموم اکابر عرفان بر این نکته تأکید داشته اند.

نقش مضمونی در ظاهر نشان‌دهندهٔ تابعیت محض و براساس علّیت است؛ هر چه میزان پیروی و عملگرایی سالک بیشتر باشد به همان میزان در عبور از مراحل و رسیدن به مقصود موفق‌تر خواهد بود؛ بنابراین بدون هیچ مخالفتی از برنامهٔ پیر پیروی می‌کند.

«هر آنچه را شیخ بر مرید القا می‌کند، سالک راه بدون چون و چرا کردن باید بپذیرد، حتی اگر به ظاهر بر خلاف شرع اسلام باشد.» (نجم رازی، ۱۵۲:۱۳۸۵) چنانکه برای نمونه در این حکایت می‌بینیم:

«و یوسف بن الحسین گوید میان ابوسلیمان دارانی و احمد ابن ابی الحواری عهدی بود که به هیچ چیز او را مخالفت نکند که فرماید او را. روزی احمد آمد و ابی سلیمان اندر مجلس سخن همی گفت. گفت تنور بتافته‌اند چه فرمایی. ابوسلیمان جواب وی باز نداد، باری چند بگفت. ابوسلیمان گفت برو اندر آن‌جا نشین. چون تنگدلی بود از وی ساعتی تغافل کرد پس از آن وی را یاد آمد، گفت احمد را طلب کنید که اندر تنور است؛ زیرا که با من عهدی دارد که خلاف نکند به هرچه من گویم. بنگریستند اندر تنور بود، یک موی بر وی نسوخته بود.» (قشیری،۱۳٦۱:۳۱۱)

این اندازه از تسلط و تأثیرگزاری نشان می‌دهد که جایگاه پیر و مراد بیش از یک مربی و راهنماست و پیروی سالک از او نه فقط از روی ادب ظاهری و باطنی؛ بلکه به دلیل وجود نوعی باور و ایمان درونی است که بر تجارب وکرامات مراد و انسان کامل بودن او استوار است. در این منظر، شیخ انسان کاملی است که در علوم شریعت، طریقت و حقیقت به کمال رسیده و هم عالم ربانی و هم مربی و هادی به سوی طریق رشاد گشته است. (عبدارزّاق کاشانی: ۱۹۹٦، ٤٥) و «بدانک در سلوک راه دین و وصول به عالم یقین از شیخی کامل، راهبر، راه‌شناس، صاحب ولایت، صاحب تصرف، گزیر نباشد... موسی را علیه الصلوة با کمال مرتبهٔ نبوت و درجه رسالت و اولوالعزمی در ابتدا ده سال ملازمت خدمت شعیب بمی‌بایست تا استحقاق شرف مکالمهٔ حق یابد... مفتون و مغرور و ممکور این راه کسی است که پندارد بادیهٔ بی پایان کعبهٔ وصال، بسیر قدم بشری بی دلیل و بدرقه قطع توان کرد. (نجم رازی، ۲۲٦:۱۳۷۳)

با وجود قدرت درونی و برتری پیر و سوژه، براساس آنچه در پیشینهٔ سیر و سلوک عرفانی به ویژه در خانقاه‌ها و رابطهٔ مراد و مرید وجود دارد، سالک براساس انگیزه و کشش درونی خود به نظام برنامه‌مدار می‌پیوندد؛ اما براساس نقش مضمونی و برنامهٔ موجود در نظام سلوک عمل می‌کند و ممکن است کنشگری مکانیکی از او ابژه‌ای منفعل بسازد. این انگیزه چنان‌که بیان شد از نظر لاندوفسکی در دو نوع سرنوشت‌ساز و توافقی قابل بررسی است:

انگیزهٔ سرنوشت‌ساز از آنجا که متعلق به سوژه‌ای است پرسشگر، مستقل و با اراده، پس نمی‌تواند انگیزهٔ یک سالک برنامه‌مدار باشد. سالک و طالب وادی عرفان تا زمانی که در یک برنامهٔ سلوک قرار نگرفته و با نقش مضمونی تابع و پیرو وارد عمل نشده است، می‌تواند در دنیایی معنادار پرسشگرانه و مستقل عمل کند؛ امّا با قرار گرفتن در یک نظام برنامه‌مدار بی‌گمان باید به‌عنوان سوژه تابع ظاهر شده و از برنامه و قاعده پیروی کند و نه در قالب یک سوژهٔ مستقل و با اراده.

انگیزهٔ توافقی، انگیزهٔ سالک و رهروی است که در نظام برنامه‌مدار سلوک عضویت دارد. این نوع عضویت چه به طور رسمی در نهاد خانقاه و چه به صورت فکری به شکل تبعیت از اندیشه و مکتب یکی از اکابر عرفا موجب تغییر نقش سالک–سوژه به ابژه‌ای است که در قالب برنامه می‌تواند کنشگر باید. هنجارهایی اجتماعی، الزامات موجود در گروه و نهاد اجتماعی، برنامهٔ مورد تایید ساحت برتر و... ضوابط کنشگری او را فراهم می‌کند و انگیزهٔ او برای شرکت در این نظام کاملاً توافقی و براساس میل و ارادهٔ اولیه است. البته در این مورد قاعدهٔ مجاب‌سازی نیز وجود دارد.

۳-۱-۱. شواهد نظام‌معنایی برنامه‌مدار در گفتمان عرفانی

الف) برنامه و نظم موجود در سیر و سلوک

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲) www.uniondarsi.ir

نهاد فرهنگی و اجتماعی موجود در عرفان که فرایند ارتباطی و برنامه‌مدار را به خوبی به تصویر می‌کشد، خانقاه و نظم پیوستار آن است. از آنجا که در خانقاه هدف اصلی تربیت اخلاقی و عرفانی نفس سالک است برای هر قدمی که سالک برمی‌دارد برنامه و آدابی در نظر گرفته شده است. پیشینهٔ متون متصوفه نشان می‌دهد که شمار این آداب و اصول تربیتی بسیار است و حتی جزئی‌ترین رفتارها و عادات روزانه را نیز در بردارد؛ با اینهمه یکی از دلایل اصلی به وجود آمدن خانقاه‌ها وجود سیر آفاقی در میان صوفیان است. «به‌گونه‌ای که در قرن چهارم و پنجم بیش از دویست خانقاه و زاویه در منطقه خراسان ایجاد شد که وظیفهٔ آن‌ها خدمت رسانی به درویشان مسافر بود.» (پطروشفسکی، ۱۳۵۰: ۳۶۵) بنابراین علاوه بر اهل خانقاه و مقیمان که «از کسب و اشتغال به امور مادی و دنیایی روی گردان بودند و در همهٔ کارها به مسبب الاسباب توکل می‌کردند، نفس خود را سرکوب می‌کردند و همواره به عبادت حق مشغول بودند؛ (سهروردی، ۱۳۹۶: ۱۲۰) بخشی عمده از آداب‌ورسوم آن مربوط به سالکان مسافر است که شامل زمان ورود و خروج، آداب تغییر جامه، تحیت و سلام دادن، غذا خوردن، نماز خواندن و...است. برای مثال از دیدگاه اهل خانقاه بهترین زمان رسیدن مسافر پیش از نماز عصر بوده است؛ زیرا براساس آداب خانقاهیان پیش از هر چیزی خواندن نماز تحیت خانقاه بر مسافر تازه وارد واجب بود و به دلیل مکروه بودن نافله پس از نماز عصر، سالک مسافر می‌بایست شب را در جایی دیگر می‌گذراند و روز بعد وارد خانقاه می شد؛ همچنین با زمان استغفار و اوراد اهل خانقاه همزمانی داشته و موجب پریشانی وقت آنان می شد. از سوی دیگر حضور نابهنگام مسافر موجب کم شدن سهم خوراک دیگران و به هم ریختن برنامه خواهد شد. حتی صبح بسیار زود نیز زمان مناسبی برای ورود به خانقاه نبود. (باخرزی، ۱۳۵۸: ۱۹۷، ۱۷۵و ۱۷۹) به همین صورت وارد شدن به خانقاه نیز آداب ویژهٔ خود را داشته است. چنان‌که براساس سنت های اسلامی مستحب می‌دانستند که با پای راست به مسجد، خانقاه و دیگر اماکن مقدس وارد و با پای چپ خارج شوند، در حالی که این امر برای برای ورود به حمام و خانهٔ تبهکاران برعکس انجام می‌شد و با پای چپ وارد می‌شدند. (نسفی، ۱۳۷۸: ۱۹۹؛ نیز ر.ک. سهروردی، ۱۳۹۶: ۱۰۸) در نهایت برای خروج از خانقاه پس از سه روز منع خروج و نرفتن به بازار، انجام مهمات و بازگشت سریع به خانقاه، نخوردن چیزی خارج از خانقاه، به مهمانی نرفتن و دریوزگی نکردن و... پس رفع خستگی سفر و ایجاد جمعیت خاطر، سالکان مسافر برای دیدار مشایخ شهر آماده شوند؛ با کسب اجازه از شیخ خانقاه و رعایت شرایط خاص می توانست از خانقاه خارج شود. (نسفی، ۱۳۷۸: ۱۹۹) باخرزی در این مورد می‌گوید: «مسافر فقیر سه روز سر سجاده به ادب نگاه دارد. روز چهارم او را اصحاب به حمام درآرند. روز پنجم جامه ها را بشویند. روز ششم به اجازت جمع، قصد زیارت زنده و مرده کند.» (باخرزی، ۱۳۵۸: ۱۷۷)

مشابه همین آداب‌ورسوم و برنامه‌های دقیق برای اهل مقیم در خانقاه نیز وجود داشته است که جزئی‌ترین عادات و رفتارهای آنان را به‌نوعی در قالبی برنامه‌مدار قرار می‌دهد؛ با این‌حال و با وجود انگیزهٔ توافقی در این نظام معنایی و رابطهٔ میان سالک و خانقاه، باور و ایمان قلبی نسبت به ساحت برتر و جهان‌بینی عرفانی را نباید نادیده گرفت. از همین روست که نظام معنایی برنامه‌مدار در بیشتر موارد همسو و همخوان با نظام مجاب‌سازی عمل می‌کند و نظم و قاعده در کنار ایجاد باور و اقناع قدرت جمع طالبان و پیروان بیشتر وحفظ آن‌ها را میسر می‌سازد.

از جمله آثاری که به صورت کامل به مقامات و حالات سیر و سلوک عرفانی پرداخته است منازل‌السائرین خواجه عبدالله انصاری است که فهرستی طولانی از مراحل و باب‌ها و حالات و... را که عالی‌ترین دستورهای تربیت عملی و نظری گروه صوفیان است ارائه داده و شروط ویژهٔ هرکدام را شرح داده است که تنها نمونهٔ اندکی از آن نشان‌دهندهٔ اهمیت جزئیات و الزام مراعات این دستورهای تربیتی است که در بدایت امر تا کردار و معاملات، رعایت مقامات و تصول تجربه زیستهٔ مبتنی بر زهد و اخلاص را در

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

نهایت تسلیم در برمی‌گیرد. در مجموع براساس قاعده و نظم موجود در نظام سیر و سلوک آنچه سالک به‌عنوان ابژه متحمل خواهد شد ریاضت بسیار و پیروی محض از دستورها و قوانین است. مفهوم ریاضت خود به تنهایی بار معنایی پیروی از یک نظم و قاعدهٔ الزامی را دربردارد. «اعمالی که فراسوی توانایی انسان است و در حقیقت برنامه‌ای برای تسلط بر وساوس شیطانی و هواجس نفسانی و در نهایت تسلط بر جسم و عروج به مقامات بالای طریقت محسوب می‌شد.» (شیری، ۱۳۸۹: ۸۵)

ریاضت‌های سلوک عرفانی تقریباً از بدو سلوک شروع می شد و سالک ناگزیر بود پس از تلقین ذکر از شیخ خود به دستور او خلوات و اربعینات چندی را با تشریفات و مقرراتی خاص بگذراند و یا در خانقاه به اموری چون رفت و روب و مطبخی بودن و سفره داری و غیره اشتغال ورزد، یا به اشارت شیخ خود به سفرهای دور و دراز با ترتیبی خاص برود که همهٔ آن‌ها با مشقات و تکلفاتی آمیخته بود که نتیجه‌اش گذشتن از هرگونه هوی و هوس اشتغالات دنیایی و رسیدن به سرمنزل مقصود بود. این ریاضات از خلوت گزیدن و زاویه نشینی شروع می‌شد و با گرسنگی و کم خوابی و کم پوشیدن و تحمل انواع مشقات مادی و روحانی همراه بود و سال‌های بسیار طول می‌کشید و قطع و ترک آن بدون تصویب و فرمان شیخ خانقاه میسر نبود. (گوهرین، ۱۳٦۷: ۱۵۰-۱۵۱) از جمله این دسته اعمال مبتنی بر تسلیم و اطاعت در آثار صوفیه بسیار است:

«گویند حارث محاسبی- رحمه الله- چهل سال به روز و به شب پشت به دیوار باز ننهاد و جز به دو زانو ننشست. از او پرسیدند که: «چرا خود را به تعب می داری؟» گفت: «شرم دارم که در حضرت مشاهده بنده وار ننشینم.» (جامی، ۱۳۸۶: ۵۷)

ابوعثمان مغربی گفته است که: «بعضی از اصحاب ابو عقال مرا گفتند که: وی در مکه چهار سال هیچ نخورد و هیچ نیاشامید تا بمرد و بعضی بیش از این گفته‌اند.» (همان: ۷٦)

شیخ الاسلام گفت که: «وی سی سال در مکه بود، در حرم بول نکرده بود حرمت حرم را». (همان: ۸۷)

وی (شیخ بهاء الدین عمر) صائم الدهر بود. خدمت مخدومی مولانا سعدالدین کاشغری - رحمه الله تعالی - حکایت می‌کرد که: «وی را در بیابان مکه مرضی عارض شد. هرچند اصحاب مبالغه کردند، افطار نکرد. یک روز دیدم که جماعتی از اهل غیب به جانب محفه وی می‌رفتند، چون به در محفه وی رسیدند درنیامدند و بگذشتند. من آن قصه را با وی گفتم. گفت: آری قطب بود و اصحاب وی. آن وقت که به در محفه رسیدند، من پای دراز کرده بودم، دانستند برگذشتند. من پای خود گردآوردم، بازگشتند و پیش من آمدند و فاتحه خواندند». خدمت مولانا می فرمود که: «همان روز آثار صحت بر وی ظاهر شد و احتیاج به آن نشد که افطار کند.» (همان: ٤٥٧)

بدان که بنای ریاضت بر گرسنگی است و هم چنان که اگر کسی خواهد که خانه‌ای بسازد و بنیاد خانه نیفکنده باشد، خانه نتواند ساختن، اگر کسی خواهد که مجاهده کند، گرسنگی نکشد، هیچ حاصل نشود و هر آفتی که پیدا شود، از سیری و پر خوری می‌شود. (سهروردی، ۱۳۸۰:۳۹٦)

ابوسعید خراز گوید اندر سفری بودم، هر سه روز چیزی پدیدار آمدی، بخوردمی و برفتمی، یکبار سه بگذشت هیچیز پدید نیامد ضعیف شدم، هاتفی آواز داد که سببی دوستر داری با قوتی گفتم فوتی بر خاستم حالی و برفتم و تا دوازده روز هیچ نیافتم و ضعیف نشدم؛ و گویند سهل عبدالله چون طعام خوردی ضعیف شدی و چون گرسنه بودی قوی شدی و هر هفتاد روز یکبار طعام خوردی. (قشیری،۱۳٦۱:٦٤۹)

شبلی گوید حق‌تعالی اطلاع کرد برمن و گفت هرکه بخسبد در غافل بود و هر که غافل شود محجوب بود و شبلی بعد از آننمک در در چشم کردی تا ویرا خواب نیامدی. (همان:۷۰۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

یحیی بن معاذ می‌گوید: گرسنگی نور بود و سیر خوردن نار و شهوت همچون هیزم، ازو آتش تولد کند، آن آتش فرو ننشیند تا خداوند وی را بسوزد. (هجویری،۱۳۸۹:۲۱۳)

ابوعلی رودباری می‌گویند: هرگاه که صوفی پس از پنج روز از گرسنگی گله کند وی را به بازار فرست تا کسب کند. (همان:۲۱٤)

گویند که خود را بر آن داشته بود که هر پانزده روز یک بار طعام خوردی و عمری دراز بگذاشت به غذایی اندک و جمله محققان، مجاهدت اثبات کرده‌اند و آن را اسباب مشاهدت گفته، مگر آن پیر بزرگوار که مجاهدت را علت مشاهدت گفت است. (همان:۳۰۲)

از ابوسعید خرّاز (رض) روایت می‌آرند که گفت یک بندگان من هر سه روز طعام خوردمی اندر بادیه می‌رفتم روز سه دیگر ضعفی اندر من پدید آمد و طعام نیافتم طبع عادت خود طلب کرد بر جای فرو نشستم هاتفی آواز داد که یا با سعید اختیار کن تا نفس را سببی خواهی مر دفع سستی را بی‌طعام و یا طعامی. سکونت نفس را گفتم الهی سببی گفت قوتی اندر من آمد برخاستم و دوازده منزل دیگر برفتم بی‌طعام شراب. (همان،۱۳۸۹:۳۰۰)

از اعمالی که پیران در مجاهدات پیوسته سالکان نوپا را بدان دعوت می‌کنند یکی نماز است که طاقت و توان سالکان را برای به انجام رساندن مجاهدات بعدی بیشتر می‌کند و به همین دلیل هم پیران در ابتدای کار بعضا تا چهارصد رکعت نماز را برای سالکان ضروری می‌دانند. (همان:۲٤۱)

«و از سهل‌بن عبدالله روایت آرند که هر پانزده روز یک بار طعام خوردی و چون ماه رمضان بودی تا عید هیچ طعام نخوردی و هر شب چهار صد رکعت نماز کردی. پس این از امکان طاقت آدمیت بیرونست و جز به مشرب الهی نتوان کرد. علی‌بن بکّار روایت کند کی حفص صیصی را دیدم اندر ماه رمضان جز پانزده روز هیچ نخورد و از ابراهیم ادهم روایت آرند که ماه رمضان از ابتدا تا انتها هیچ نخورد و ماه تموز بود هر روز به مزدوری گندم درودی و آنچه بستدی به درویشان دادی و همه شب تا روز نماز کردی وی را نگاه داشتن بنخورد و بنه خفت؛ و از شیخ ابوعبدالله خفیف رحمه‌الله می‌آید که چون از دنیا بیرون شد چهل چهله پُشتاپُشت بداشته بود و من پیری دیدم که هر سال دو چهله بداشتی و دانشمند ابومحمد بانغزی چون از دنیا بیرون شد من آنجا حاضر بودم هشتاد روز بوده تا به مقام ابراهیم برسی.» (همان:۲٤٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ب) متون تعلیمی و مدرسی متصوفه

نمود گفتاری و نوشتاری این رابطهٔ برنامه‌مدار میان سوژه و ابژه، آن دسته از متون متصوفه هستند که براساس شیوهٔ خاص خود مبانی و اصول عرفان را به زبان عربی و یا فارسی آموزش می‌دهند و به تعبیر خود عرفا در قلمرو آگاهی رسمی‌اند؛ چراکه به تعبیری صوفیان به دو نوع آگاهی در نظام های فکری خود اعتقاد دارند: «یکی معرفت عارفانه که شخصی است و دیگری معرفت رسمی و سازمان. از این دو قلمرو آگاهی، دو گونه متن پدید آمده است: یکی متون سازمانی که نویسندگان متن های رسمی و مدرسی مثل هجویری و دیگران آن را کلام متمکن نامیده اند و چنین سخنی را بر سخن مغلوب به صراحت ترجیح داده اند؛ و دیگر متون فردی خلّاق که به آن کلام مغلوب اطلاق کرده اند و نویسندگان متن شخصی و باژگونه آن را ستوده اند. متن های گروه نخست حاصل دانش قراردادی صوفیان و آموختنی است؛ اما گروه دوم مولود تجربهٔ درونی و دریافت شخصی است. دستهٔ اول را متون سازمانی می شماریم؛ این دسته به جانب زبان عادی و توافقی معطوف اند و سیاقی از گفتارند که معنا را شفاف بیان می

کنند. دسته دوم را متون مغلوب و از شمار شطحیات و متون ساخت شکن می دانیم. این گروه یکسره ساختار خود و زبان نهادینه شده را می شکنند و ادارک معنا را به تعویق می افکنند.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۹)

به طور کلی از قرن پنجم به بعد شمار این دسته از متون تعلیمی بسیار می‌شود که برخی از آن‌ها در هر دوره به‌عنوان شاهکار ادبی و عرفانی همواره مورد توجه بوده است. این دسته از متون متصوفه در مجموعهٔ مشخصی از متون تصوف قرار دارند که هدف اصلی آن‌ها بیان مبانی عرفانی به صورت واضح و طبقه‌بندی‌شده است. گویی نوعی الگوی عرفانی از متون مدرسی و اسکولاستیک هستند که براساس دین، اخلاق و اصول عرفانی استوار هستند که نه الزاما با هدف انتقال و آموزش داده‌ها و اصول عرفانی؛ بلکه شاید تا حد زیادی با هدف دفاع از هویت و مشروعیت خویش و دفاع از اندیشه و آرای اکابر عرفا و مکاتب عرفانی در هر دوره‌ای تألیف شده‌اند.

اثر تعلیمی عرفانی به‌عنوان فرستندهٔ پیام از مجرای زبان تعلیمی کمک می‌گیرد و از آن‌جا که اهمیت این پیام تعلیمی بیش از قواعد و هنجارهای زبانی است، بنابراین عموما زبان نوشتار تعلیمی ساده است و اساساً خبر و معنی بر وصف و زیبایی رجحان دارد؛ با این‌حال، متن تعلیمی عرفانی به دلیل اشتمال بر مضامین و مطالب تعلیمی به زیبایی و دلنشینی کلام نیز نیاز دارد و ازاین‌رو با رعایت برتری معنی بر صورت تلاش شده است با استفاده از داستان و حکایت، شعر و تمثیل و... متن ادبی ساده؛ امّا مؤثری در اختیار مخاطب قرار بگیرد.

نثرهای تعلیمی اهل تصوف بسیارند از جمله: تفسیرهای صوفیانه، مجالس، رساله و کتاب، تذکره، تفسیرها، نثرهای تغزلی و... که بن‌مایهٔ آن‌هارا می‌توان در چند دستهٔ کلی جای داد:

تألیفات تعلیمی متصوفه با موضوع و محتوای مبانی و اصول عرفان و سیر سلوک و معرفی اکابر عرفا و اندیشه‌های عرفانی است که توسط شخص پیر و یا رهروان او تألیف شده است. از جملهٔ این آثار می‌توان به این موارد اشاره کرد: قوت القلوب ابوطالب مکی، کشف‌المحجوب هجویری، ترجمه رسالهٔ قشیریه از قشیری، عوارف المعارف سهروردی، شرح تعرف کلابادی و ترجمه آن از مستملی بخاری، مرصادالعباد نجم رازی، احیای علوم دین و کیمیای سعادت غزالی، مصباح الهدایه کاشانی و... «این گروه از نثرهای صوفیه بیشتر متضمن تعلیمات و آداب‌ورسوم است؛ اما وجود روایات و حکایت‌ها و تمثیل‌ها و مثال‌ها و تشبیه‌های پراکنده- که در بعضی بیشتر و در بعضی کمتر است- و پاره‌ای از عناصر دیگر شعری، آن‌ها را در زمرهٔ نثرهای ادبی قرار می‌دهد». (زرین‌کوب،۱۳۶۸:۵۶۵)

متون متصوفه که برای بیان و دفاع از مبانی اعتقادی و آرا و اندیشه‌های نظری صوفیه در مقابل شبهات و طعن و انکار مخالفان تألیف شده‌اند که البته خالی از اندرز و آموزش‌های اخلاقی مورد نیاز مبتدیان نیستند. یکی از انگیزه‌های متصوفه در تألیف و تدوین آثار خود، بدعت‌هایی بود که از سوی گروهی از صوفی نمایان در تصوف پدید آمده بود. این بدعت‌ها ایجاب می‌کرد که بزرگان متصوفه، تصوف خالص را برای هواداران خود بیان کنند. این کار را جنید در بغداد آغاز کرده بود و در خراسان گروهی چون ابونصر سراج و شاگرد او عبدالرحمن سلمی و قشیری دنبال کردند.

متون گفتاری و مجلسی اهل تصوف که معمولا توسط مریدان و شاگردان در مجلس گفت‌وگو و یا پس از مرگ عارف و یا راهنما نگاشته و یا گردآوری می‌شد، مانند نورالعلم خرقانی، معارف بهاء ولد، معارف برهان الدین محقق، مقالات شمس، فیه مافیه مولانا، معارف سلطان ولد و... که بخش‌هایی از این متون که به بحث در مورد مبانی عرفان و آموزش آن پرداخته است که براساس نظام معنایی برنامه‌مدار قابل بررسی هستند. بخشی ازاین‌دسته از متون نیز تجربهٔ عرفانی و شهودی عارف را دربردارد. «در این‌گونه مجالس به سبب این‌که مخاطبان رو در روی خطیب می‌نشستند، مجلس‌گوی به‌گونه‌ای سخن می‌گفته است که با آنان ارتباط

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

کلامی و عاطفی بیابد و آنان را تحت تاثیر گفتار خویش قرار دهد. از همین روست که بسیاری از مطالب مجالس و متون گفتاری براساس نظام معنایی مجاب‌سازی قابل بررسی هستند و می‌توان روش‌های اقناعی و بیانی را در خطبه‌ها و گفتارها پیگیری کرد.

– سرگذشت‌ها و تذکره‌ها در شرح احوال و مقامات اهل تصوف و اکابر عرفا تألیف شده‌اند. «تذکره‌ها در یا عمومی هستند؛ مانند تذکره‌الاولیا و طبقات‌الصوفیه و یا تذکره‌هایی هستند که در احوال و مقامات یکی از مشایخ و نوشته شده‌اند؛ مانند اسرارالتوحید در بیان احوال شیخ ابوسعید ابوالخیر. ویژگی کلی این کتاب‌ها این است که بر زندگی‌نامه و سرگذشت افراد تأکید ندارند؛ بلکه بیشتر بیان ریاضت‌ها و کرامات و احوال عارفانه و نقل سخنان مشایخ و حکایات مربوط به آنان است و در این میان به نقل کرامات و خوارق عادات توجهی خاص شده است. این دسته از متون، تبلیغی هستند و مخاطب آن‌ها بیشتر عوام مردم هستند.»(همان:۷۲)

عمدهٔ این متون در هر نوع و قالبی که باشند به صورت مستقیم یا پراکنده بازتاب‌دهندهٔ اندیشه‌ها و مبانی عرفانی، مکاتب عرفانی و یا اکابر عرفاست که عموما ویژگی‌های مشترکی دارند:

الف) محتوای متون تعلیمی

گاهی برخی از متون متصوفه تنها به‌عنوان فرهنگ اصطلاحات عرفانی شناخته شده‌اند و برخی تنها سرگذشت‌نامه اکابر عرفا به شمار می‌روند؛ امّا معمولا یک متن تعلیمی در زمینهٔ تصوف و مبانی عرفان ویژگی‌های ساختاری و صوری مشابه دارند. فصل‌ها در عین حال که استقلال نسبی دارند با فصل‌های دیگر نیز ارتباط معنایی و ساختاری داشته و از وحدت درونی و محتوایی برخوردارند. فرم و شکل صوری متون تعلیمی متصوفه خود بیانگر یک نظم و شکل برنامه‌مدار است که تا حدی متاثر از ویژگی‌های سبکی و زبانی هر دوره از نثر فارسی و یا هر منطقه جغرافیایی است؛ امّا بیش از این بر برنامه‌مدار بودن نظام تعلیمی اهل تصوف در این متون اشاره دارد. محتوا و موضوع مطالب موجود در کتب تعلیمی متصوفه عموما شامل مطالب اعتقادی و دینی و نیز عرفانی و اخلاقی است و شامل بخش‌هایی از این‌گونه اند: مقدمه و دیباچه، معرفی مشایخ، معرفی فرقه‌ها و مکاتب عرفانی، معرفی آرا و اندیشه‌های اکابر عرفا، اصطلاحات و رموز، بیان آداب‌ورسوم، ارتباط میان احادیث و اخبار و آیات با رموز عرفانی و تاویلات متصوفه و بیان حکایت‌ها، روایات و کرامات اهل تصوف. در شوهد زیر می‌توان نمونه‌هایی از این ویژگی‌ها و تعلیمی بودن پیام موجود در گزاره‌ها را مشاهده کرد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۲ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

از ابن مبارک روایت شده است که گفت: «به اندکی ادب سخت نیازمندتریم تا انبوهی از علوم». (سراج طوسی، ۱۸۹:۱۳۸۲)

«حقیقت جود آنست که بذل کردن بر تو دشخوار نباشد و بنزدیک قوم، سخا نخستین رتبت است، آنگاه از پس او جود آنگاه ایثار، هر که برخی بدهد و برخی باز گیرد، وی صاحب سخا بود و هر که بیشتر بدهد و از آن چیزی خویشتن را باز گیرد، او صاحب جود بود و آنک بر سختی بایستد و آن اندکی که دارد ایثار کند، وی صاحب ایثار بود». (قشیری،۱۳٦۱:٤۰۲)

در بیشتر شواهد موجود در این دسته از متون تعلیمی، مطالب به همین صورت گزارش‌گونه و کوتاه بیان می‌شود و معمولا نشانی از بیان تجربیات شهودی و کلمات مبهم و استعاری رایج در متون رمزی متصوفه است دیده نمی‌شود.

«احسان آنست که نیکی به آنکس کنی که بد کند با تو که احسان در مقابلهٔ احسان، نقد بازاریان باشد، یکی در عوض یکی». (سهروردی،۱۳۹٦:۱۱۵)

«اگر کسی سال‌ها سعی کند تا جای کسب کند تا از آن جاه منفعتی به برادر مسلمان رسد .او را فاضل‌تر باشد از آن‌که در عملی سعی کند که خالصهٔ لله باشد از برای نجات نفس را». (قشیری،۱۳٦۱:۱۱۵)

ابوعلی دقاق گفت: «وقت آنست کی تو آنجائی اگر بدنیائی وقت تو دنیاست و اگر به عقبی ای وقت تو عقبیست و اگر شادیست وقت تو شادیست و اگر باندوهی وقت تو به اندوهیست». (همان:۸۸)

حکایت‌های عرفانی نیز که به قصد آموزش نگاشته شده‌اند، عموما فاقد پیچیدگی و مباحث شهودی و رمزی‌اند و بیشتر به صورت تک‌صدایی و در چند جمله به بیان یک نکتهٔ ظریف و تعلیمی پرداخته است؛ چنانکه در احوال ابو سعید ابی الخیر آمده است: «شیخ مارا گفتند که: فلانکس بر روی آب می‌رود. گفت: سهل است که گنجشک و وزغ نیز بر روی آب می‌رود. گفتند: فلانکس در هوا می‌پرد. گفت: زغن و مگس نیز در هوا می‌پرد گفتند: فلانکس در یک لحظه از شهری بشهری می‌رود، شیخ گفت: شیطان نیز در یک نفس از مشرق بمغرب می‌رود، این چنین چیزها را چندان قیمتی نیست، مرد آن باشد که در میان خلق بنشیند و برخیزد و بخورد و بخسبد و بخرد و بفروشد و در بازار در میان خلق داد و ستد کند و زن خواهد و با خلق در آمیزد و یک لحظه از خدای غافل نباشد». (محمدبن منّور،۱۳۸٦:۹۱)

«صیانت نفس از پلیدی ها و خوب رفتار کردن با مردم در هنگام نشست و برخاست و اگر بیشتر شد فضل و بزرگی است.» (سراج طوسی، ۱۳۸۲:۲۳۷)

«اگر مرگ را در بازار فروختندی و بر طبق نهادندی سزاوار بودی اهل آخرت را که هیچ جا آرزو نیامدی و نخریدندی جز مرگ.» (عطار، بی‌تا،۳۰۲)

بخشی از این متون معمولا شامل فصلی در باب کرامات اولیا و عرفا و نیز شطح و طامات آن‌ها باشد که تا اندازه‌ای پیچیدگی و ابهام معنایی دارد. سادگی و تعلیمی بودن زبان شواهدی که بیان شد در مقایسه با موارد زیر بیش‌ازپیش آشکار خواهد شد:

«تا الله چه عشق دارد برین اجزای خاک و هوا و باد و عناصر اربعه، گاهی در پرورشش زنده می‌گردند و گاهی از دوستی می‌کشدش و حیوة او را می‌خورد.» (بهاءولد، ۱۳۸۲:۵)

«می‌بینم که الله هر ساعتی پیاله نظر مرا پر از شرابی می‌کند و من به وجه کریم او نوش می‌کنم. در میان این پوست و گوشت و در هر صاحب جمالی که نظر کنم، الله اجزای مرا از آن مزه پر می‌کند چنانک همهٔ اجزام می‌شکفد و این چنین نظر، سبب صحت تن است؛ امّا عزم کردن به چیزی دیگر، جان کندن است و نقصان تن است، اکنون این خبث را از میانه پاک کنم و دگرها را نوش کنم.» (همان:٤)

«مایهٔ تو اینست، فضیلت تو از شواهد اخبار و آیات و عقلیّات. گرت باید که جان محبّت بدیدهٔ جان ببینی، بجان من درآی.» (روزبهان بقلی،۱۳۸۳:۲۲)

«ای عاقلهٔ عقلای عشق! ای شراب جام یکتایی در خم تلبیس التباس، ای نقش کژ کعبتین عرصهٔ امتحان ذوالجلالی، ای غلط مریدان در مبادی،... تا به ترکی، گوی ایمان به صولجان عشق از مقطع حدثان به «ایَّدناه بروح القُدُس» بگذرانی و حُلل کارخانهٔ رسم آدم بر تن و جان از شوخی بدرانی.» (همان:۷۱)

«آن شیخ را دیدم حیران می‌نگریست در من و آن دگر فرو رفته، سر فرو انداخته و آن دگر سجده می‌کرد پیاپی، آن دگر در خاک می‌غلتید و آن دگر کفش بر سر می‌زد. گفتم «تماشا آن‌کس را باشد که پیل را تمام دید! اگرچه هر عضوی از او حیرت آرَد، امّا آن حَظ ندارد که دیده کُل.» (شمس تبریزی، ۱۳۷۳:۳۰)

۳-۲. نظام معنایی مجاب‌سازی در گفتمان عرفانی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مانند نظام برنامه‌مدار، رابطهٔ میان عارف–سوژه با هدف–ابژه غالباً یک سویه و یک طرفه است و الزاما و همواره نشانی از همحضوری و تعامل پویا دیده نمی‌شود؛ با این‌حال، برخلاف بسیاری از گفتمان‌ها در گفتمان عرفانی و رابطهٔ مراد و مرید هرگونه مجاب‌سازی به‌نوعی همراهی و درنتیجه هدف مشترک ختم خواهد شد. علت این مسأله مشترک بودن هدف سوژه‌ها در روند سیر و سلوک است؛ یعنی کمال تربیت عرفانی، شهود و فنا که با وجود تعدد و تفاوت نگرش‌ها و روش‌های تربیتی در گفتمان عرفانی و تفاوت جایگاه سوژه‌ها، همهٔ آن‌ها در هر نظام معنایی در نهایت تلاش می‌کنند به آن دست یابند. پیر و مرشد به‌عنوان ساحت برتر و مجاب‌ساز، برای رسیدن به اقناع و اثرگذاری، سوژه با شناخت انگیزه‌ها و اهداف، شخصیت فردی و منافع جمعی ابژه، ارزش‌ها و باورهای او را تداعی کرده و یا با تمرکز بر گزاره‌های منطقی تلاش می‌کند ابژه–سالک را با باور و انگیزهٔ خود همسو کند.

با شناخت شفاف و دقیق نیازها، منطق و انگیزه‌های سوژهٔ مجاب‌شونده، سوژهٔ مجاب‌کننده می‌تواند درست‌ترین راه را برای دریافت بهترین نتیجه از مجاب‌سازی ابژه به دست آورد. اینکه در هر رابطهٔ انسانی میان سوژه‌ها چه راهبردی برای مجاب‌سازی مناسب است مستقیما به انگیزه‌ها و خواست‌های ابژه بستگی دارد؛ با این‌حال ژوزف کورتز وسوسه، تهدید، اغوا و تحریک را به‌عنوان چهار کنش مجاب‌سازی نام می‌برد. (معین، ۱۳۹٤: ۱۱۰)

در گفتمان عرفان هدف از پیش تعیین شده برای سوژه‌ها متفاوت و گاهی مشترک است و همین نکته موجب نوعی چرخش و جابه‌جایی در رابطهٔ مجاب‌کننده و مجاب‌شده ایجاد می‌کند. میان پیر و سالک، در مرحله‌ای از ارتباط، سالک در جایگاه سوژهٔ مرجع قرار می‌گیرد و همان‌گونه که بیان شد با داشتن ویژگی‌های لازم برای پیروی از پیر او را مجاب می‌کند که در مسیر سلوک راهنمای او باشد. استراتژی سالک برای اقناع راهنما و پیر براساس پیشینهٔ موجود در متون متصوفه بیشتر ترغیب و ایجاد انگیزه است و نیز همچنان‌که لاندوفسکی نامید، وجود انگیزهٔ واقعی است که براساس قالب و هنجارهای اجتماعی برنامه‌ریزی شده و تکرار می‌شود. هنجارها و ارزش‌های اجتماعی میان راهنما و سالک به تدریج و براساس قالب تعیین‌شده در تربیت عرفانی به وجود آمده‌اند و درست حالت برنامه و قانونی نهادینه شده را دارند. این انگیزهٔ واقعی و مبتنی بر هنجارهای موجود در متن عرفان موجب می‌شود هر بار در مسیرهای متفاوت دو سوژه در نقش راهنما و سالک با هم برخورد کنند و هر بار براساس الگویی از پیش تعیین‌شده به میزان متفاوت و در عین حال مشابهی با برنامه‌مداری یا مجاب‌سازی عمل کنند و در نهایت موجب پذیرش یا رد سالک توسط راهنما شود. بنابر همین الگو و هنجار اجتماعی در گفتمان است که پس از پذیرش سالک در نظر راهنما جای سوژهٔ مرجع تغییر می‌کند و اینک این راهنماست که به‌عنوان سوژهٔ مرجع تلاش می‌کند براساس انگیزهٔ واقعی، تهدید، اغوا، تحریک و یا ایجاد وسوسه، سالک را در مسیر سلوک قرار داده و تربیت کند.

ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی موجود در متن عرفان و انگیزهٔ واقعی سوژه‌ها در نهایت همان هدف مشترک خواهند بود که در عالی‌ترین درجه از آن با عنوان وصال، شهود و فنا یاد می‌کنیم. این هنجارهای تربیتی که به ایجاد انگیزهٔ واقعی ختم می‌شوند در حقیقت ویژگی‌هایی است که داشتن آن‌ها هر دو سوژه را در جایگاه مجاب‌شده (ابتدا سالک، راهنما را برای راهنمایی او مجاب می‌کند و سپس درنظام سیر و سلوک، راهنما و مرشد به اقناع سالک می‌پردازد) برای همراهی با هم اقناع می‌کند:

مطابقت روش‌های سلوک با شریعت؛

انحلال فردی و نفی خویشتن؛

عملگرایی براساس کمال تدریجی و مرحله به مرحله (به ترتیب)؛

فردمحوری و اختصاصی بودن روش‌های تربیتی و سلوکی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uniomaghfarsi.ir

مفهوم شناخت این دو سوژه از یکدیگر شناختی مبتنی بر انگیزه‌ها و رسیدن به هدفی فردی نیست؛ بلکه در بیشتر موارد شناختی عمیق و هستی‌شناسانه است؛ زیرا سوژهٔ مرجع برای مجاب‌سازی عموما هدفی فراتر از هدف شخصی خود دارد که در حوزهٔ تربیت انسانی، اخلاقی و عرفانی دیگری معنادار است. خواست و میل از پیش تعیین شدهٔ سوژهٔ مرجع که در بیشتر موارد همان راهنما و مرشد است خواسته‌ای فراانسانی و اخلاقی است که کمتر جنبهٔ شخصی دارد. روش‌های مجاب‌سازی این سوژهٔ نیز گاهی در اندازهٔ تأثیرگذاری و گاه در حد تسلط پیش خواهد رفت و درنهایت سوژهٔ مجاب‌شده و دیگری را در مسیر درست و رشد قرار خواهد؛ نتیجه‌ای که بیش از آن‌که فردی باشد براساس الزامات موجود در گفتمان عرفان، کنشی انسانی، اخلاقی و دین‌محور است. شناخت سوژه‌های دیگر از سوژهٔ مرجع و راهنما نیز به دلیل حضور کاریزماتیک و اثرگذار او شناختی کامل و مبتنی بر تجربهٔ زیستهٔ این ساحت برتر است که او را در مقام مربی و راهنما قرار می‌دهد؛ امّا شناخت این ساحت برتر از سوژهای دیگر در جایگاه سالک و طالب سیر و سلوک شناختی است مبتنی بر انگیزه، امیال و ظرفیت وجودی آنان برای حضور در وادی عرفان. میزان رابطهٔ و حضور سالک در عرصهٔ عرفان، طیف متفاوتی از رابطهٔ پیر و سالک را به نمایش می‌گذارد که از مربی و شاگرد تا شکل عاطفی والد و فرزند و در نهایت مراد و مرید را دربرمی‌گرد؛ با این‌حال آن‌چه در گفتمان عرفانی دو طرف مجاب‌شده و مجاب‌کننده را وارد نظام معنایی می‌کند نه نظم و قاعده و نه احساس و عاطفه است؛ بلکه توانش مدالی آن‌هاست که با میل، اراده و تصمیم آن‌ها معنادار است؛ از همین روست که سوژهٔ مرجع برای اقناع و تأثیرگذاری بر سوژه و دیگری لازم است انگیزه‌ها، امیال و ویژگی‌های او را بشناسد و عدم وجود این شناخت در جایگاه مجاب‌کننده، مربی و راهنما حتی با وجود نظم و برنامهٔ قبلی ممکن است با خطا در مجاب‌سازی همراه باشد. همان‌گونه که نبود شناخت سالک از سوژهٔ مرجع، نارضایتی و ناهمراهی او به‌عنوان استاد را در پی دارد.

۳-۲-۱. شواهد نظام‌معنایی مجاب‌سازی در گفتمان عرفان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

الف) حکایت‌ها و روایت‌های عرفانی

حکایات و روایات عرفانی موجود در متون متصوفه و نحوهٔ کاربرد زبان در برخی از آن‌ها دربردارندهٔ برخی استراتژی‌های مجاب‌سازی است. در بسیاری از متون متصوفه که براساس نظم و قاعده تألیف شده‌اند، زبان و نوع لحن، خطاب و آهنگ کلام بر نوعی ترغیب و هشدار دلالت دارد که مخاطب را برای ادامهٔ مطالعه، کسب معرفت بیشتر و پرسش و پاسخ ذهنی مجاب می‌کند. پیش از هر محتوای اقناعی، زبان در کاربرد ثانویهٔ خود و با استفاده از عبارت‌های ندایی مانند بدان که، ای پسر، آگاه باش که و... در راستای ترغیب و تنبه و تشویق مخاطب و ابژهٔ عمل می‌کند. این کاربرد ثانویه در بسیاری از متون تعلیمی و نیز رمزی متصوفه دیده می‌شود:

«و بدان که علم بسیار است و عمر کوتاه و آموختن جملهٔ علوم بر مردم فریضه نه...فرایض علم چندان است که عمل بدان درست آید.» (هجویری،۱۳۸۹:۱۷)

«بدان ای عزیز روزگار که لوح از اغیار سترون بدایت ارادت است. همهٔ عوام برآنند که یکی با دو کنند و خواص بر آن تا هزاررا به یکی آرند.» (غزالی،۱۳۵۲:٦٦)

«ای عزیز! اگرنه آن بودی که «یضلّ من یشاء و یهدی من یشاء» ابلیس و جبرئیل چه کردندی؟ گیرم که خلق را بلیس اضلال کند، ابلیس را بدین صفت که آفرید؟» (عین‌القضات همدانی،۱۳٦۲:۲)

«و اگر باور نمی‌کنی از عمر خطاب بشنو که گفت: مصطفی – صلعم – با ابوبکر سخن گفتی که شنیدم و دانستم و گاه بود که شنیدم و ندانستم و وقت بود که نشنیدم و ندانستم، چه گویی؟ از عمر دریغ می‌داشت! نه حاشا و کلا، ازو دریغ نمی‌داشت، لیکن فرزند طفل را که رضیع بود از برهٔ بریان و حلوای شکر نگاه دارند که او را معده احتمال نکند تا رسیدهٔ روزگار شود آنگاه مَأکولات و مَشروبات، مُضِرّ او نشود.» (عین‌القضات همدانی،۱۳۷۳:۷)

گذشته از این موارد که کاربرد ثانویهٔ زبان را برای هشدار و تنبه در نظر دارند، در متن روایت عرفانی و رابطهٔ میان شخصیت‌های موجود در آن نیز نظام معنایی مجاب‌سازی قابل بررسی است. در روایت‌های عرفانی عموما با دو نوع سوژه و طرفین مجاب‌سازی روبه‌رو هستیم:

سوژه‌های درونی که از جمله شخصیت‌های محوری داستان و حکایت عرفانی هستند؛

سوژه‌های بیرونی که مؤلف و راوی حکایت عرفانی و در سوی دیگر خواننده و سالک نقش آن را به عهده دارند.

همچنین تفاوتی ندارد که متن عرفانی از نوع متمکن باشد و یا مغلوب و یا تعلیمی و شهودی، مجلس‌گویی و خطابه و یا شرح رؤیا و تجارب شهودی، در تمام انواع متون متصوفه می‌توان روش‌های نظام مجاب‌سازی را یافت. در هرگونه متن عرفانی و با هر نوع زبان متمکن یا مغلوب، عارف با تکیه بر روش‌های اقناعی می‌تواند سوژهٔ مقابل خود و غیریت (مخاطب: خواننده یا سالک) –که در برابرش قرار دارد– اقناع کرده و در بطن متن عرفانی با خود همراه سازد. در نمونه‌های زیر در هر دو سوی روایت، فرایند رابطهٔ درونی و بیرونی میان سوژه و ابژه براساس نظام معنایی مجاب‌سازی و استراتژی های ترغیب، تشویق و گاهی تهدید وجود دارد. این استراتژی مجاب‌سازی توسط یکی از شخصیت‌های انسانی (سوژه) و یا غیرانسانی (ابژه) حکایت انجام می‌شود و یا به دلیل روی دادن یک اتفاق در روند حکایت، یکی از استراتژی‌های مجاب‌سازی نمایش داده می‌شود. مجاب‌سازی درونی حکایت که میان سوژه و ابژه روی می‌دهد بهترین استراتژی نویسنده برای مجاب‌سازی خواننده در جایگاه سوژهٔ مجاب‌شده است. چهار روش تهدید، وسوسه، اغوا و تحریک که کورتز نام می‌برد به صورت کلی همهٔ روش‌های اقناع و مجاب‌سازی را در بر می‌گیرد و همان‌گونه بیان شد روش‌های دیگری نیز در زیرمجموعهٔ همین چهار روش وجود دارد که در متون متصوفه روش تداعی ارزش‌ها و احتجاج با آیات و رویات و نیز تمثیل بیشترین کاربرد را دارد. جز این موارد در بسیاری متون نیز روش استفاده از اطلاعات و گزاره‌های منطقی برای مجاب‌سازی و همسو کردن تجارب ابژه با نظر خود بسیار رایج است:

«منصور غلامان را گفت چون صادق (ع) درآید و من کلاه از سر بردارم، شما او را بکشید. وزیر صادق (ع) را در آورد. منصور درحال بجست و پیش او باز دوید و در صدرش بنشاند و به دو زانو پیش او بنشست. غلامان را عجب آمد. پس منصور گفت چه حاجت داری؟ گفت: آنکه مرا پیش خود نخوانی و به طاعت خدای عزّ و جلّ باز گذاری. پس دستوری داد و به اعزازی تمام او را روانه کرد و درحال لرزه بر منصور افتاد و سر درکشید و بی‌هوش شد تا سه روز... چون باز آمد وزیر پرسید که این چه حال بود؟ گفت چون صادق (ع) از در درآمد، اژدهایی دیدم که لبی به زیر صفّه نهاد و لبی بر زبر و مرا گفت اگر او را بیازاری تو را به این صفه فرو برم و من از بیم آن اژدها ندانستم که چه می‌گویم و از او عذر خواستم و بی هوش شدم». (عطار، بی‌تا:۱۱)

تذکرةالاولیای عطار به دلیل تذکره بودن مشتمل بر بسیاری از دقایق، کرامات، روش‌ها و اصول زندگی مکتبی و اخلاقی اهل عرفان است و در بسیاری از حکایات و روایات موجود در آن می‌توان ردپای نظام‌های معنایی را جست‌وجو کرد. آنچه در این حکایت منصور را برای پیروری و احترام به سوژهٔ مرجع داستان– امام صادق (ع)– مجاب می‌کند وجود یک تکانهٔ تصادفی است که در نظام معنایی تصادف نیز قابل بررسی است؛ امّا دراین‌جا بر نوعی اعجاز و امری ماورایی دلالت دارد که به شخصیت امام صادق

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

(ع) وابسته است. وجود این تصویر اعجازی همزمان با حضور شخصیت امام (ع) بر ارزش‌های دینی سوژه مقابل و دیگری؛ یعنی منصور تکیه دارد که در نهایت موجب اقناع او خواهد شد. این نوع مجاب‌سازی را می‌توان تهدید و هشداری در نظر گرفت که به ترغیب منجر می‌شود. همچنین رویداد تصادفی موجود در این حکایت از احتمالات اسطوره‌ای تبعیت می‌کند؛ نوعی از احتمالات که بر وقوع امور ماورایی دلالت دارد. این رویدادها اگرچه کاملاً فراحسی و غیرقابل باورند؛ اما در حقیقتی باطنی و باوری عموما دینی و عقیدتی ریشه دارند.

«درزی آهنگری کند، ریشش بسوزد. کارِ خود باید کرد. مگر بیاید برِ آهنگر که «آی، آهنگر! مرا آهنگری بیاموز!» تا او را تعلیمِ آهنگری کند. آن‌گه، ریشش نسوزد. چنان که ریشِ او نمی‌سوزد. (شمس تبریزی، ۱۳۷۳:٤٥) در این حکایت کوتاه با استفاده از تمثیلی منطقی، دو سوژهٔ مجاب‌شده در قالب درزی و خوانندهٔ حکایت مجاب خواهند شد که هر امری نیاز به آموزش دارد. شمس با استفاده از کاربرد گزاره‌های منطقی و تکرار مطالبی ساده با تمثیل و با دو کاراکتر آینه و ترازو همین مجاب‌سازی منطقی را در تمثیل زیر نیز به‌کار می‌برد:

«مُحال است که آینه میل کند و احتیاط کند؛ و همچنین، مِحَک و ترازو- که میلِ او به حقّ است: اگر هزار بار بگویی که «ای ترازو، این کم را راست نمای،» میل نکند الّا به حق، اگر دویست سال تیمار کنی و سجودش کنی.» (همان: ۵۳)

امّا در مقالات شمس استراتژی‌های دیگر مجاب‌سازی نیز بسیار دیده می‌شود. برای نمونه تنبیه و هشدار شاگرد توسط پیر و مربی که با هدف هدایت او و با خشونت بسیار انجام می‌شود و در نهایت شاگرد مبتدی سرکش چنان رام و متنبه می‌شود که قرآن از برمی‌کند. این ساختار مجاب‌کنندهٔ تنبیهی و دَروُنی که میان استاد در جایگاه سوژه و شاگرد او به‌عنوان سوژهٔ مجاب‌شده روی می‌دهد برای ما-خواننده- به‌عنوان سوژهٔ مجاب‌شدهٔ بیرونی در نخستین برداشت به صورت یک تکانهٔ تصادفی باعث تعجب و حیرت خواهد شد و نویسنده به‌عنوان سوژهٔ مرجع ازهمین طریق تلاش دارد خواننده را مجاب کند که آموزش و هدایت سالک چنان اهمیت دارد که پیر و مربی از تنبیه بدنی نیز استفاده خواهد کرد. در این نمونه تأکید سوژهٔ (نویسنده) بر منافع و انگیزهٔ جمعی مخاطب خود یعنی سالکان و طالبان است که یافتن پیری کارآزموده و هدایت به دست او از اصلی‌ترین آن‌هاست.

یا در حکایتی دیگر آمده: «مستی در خانه نشسته بود و او را به زورِ تمام بر بام بردند که «تو نیز بیا تا اسب بحری را ببینی. گفت: من به خود مشغولم و نمی‌خواهم و پروای آن ندارم. چون مست، سلطان را بر آن اسب دید، گفت: «این اسب را پیشِ من چه محل باشد که اگر در این حالت مطرب ترانه ای بگوید و آن اسب از آنِ من باشد فی الحال به او ببخشم. چون سلطان آن را شنید عظیم خشمگین شد، فرمود که او را به زندان محبوس کردند. هفته ای بر آن بگذشت. این مرد، به سلطان‌کس فرستاد که آخر مرا چه گناه بود و جرم چیست؟ شاهِ عالم بفرماید تا بنده را معلوم شود. گفت: ای رندِ بی‌ادب، آن سخن را چون گفتی و چه زَهره داشتی؟ گفت: ای شاه عالم، آن سخن را من نگفتم. آن لحظه مَردکی مست بر کنار بام ایستاده بود آن سخن را گفت و رفت. این ساعت من آن نیستم. مردی اَم عاقل و هشیار. شاه را خوش آمد، خلعت اش داد و از زندان اش استخلاص فرمود.» (مولوی،۱۳۸٦:۲۱۳) گزاره‌ای که مست در این حکایت برای مجاب‌سازی شاه استفاده می‌کند نمونهٔ اطلاعات منطقی و منصفانه است که چاشنی طنز نیز دارد. در متن فیه ما فیه مولانا بیشتر از گزاره‌های تمثیلی و منطقی برای تأکید بر مطالب خود و ایجاد باور و اقناع در ما استفاده می‌کند و شمار این کاربرد در این متن بسیار است.

٤. نتیجه‌گیری

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

بررسی گفتمانی و پدیدارشناسانه عناصر عرفانی، زیربنای اجتماعی آن را هدف قرار می‌دهد و شبکه روابط درونی عرفان و حضور مشارکت‌کنندگان در این گفتمان را به شکلی پویا و در مقابل دیگری و سوژه‌های دیگر تعریف می‌کند. نظام‌های معنایی و تطبیق آن‌ها در گفتمان عرفان ما را به دو نکته مهم می‌رساند: نخست این که هدف نهایی این همسویی و همراهی معنایی در گفتمان عرفان چیست؟ و دوم رسیدن به این نکته که سازکار درونی عرفان چگونه مشارکت‌کنندگان را به این هدف می‌رساند؟

هدف نهایی عارف و سالک در جایگاه سوژه و در قالب نقش‌های مضمونی (در دو نظام برنامه‌مدار و مجاب‌ساز) رسیدن به معنا است و این معنا از رهگذر شبکه روابط درونی عرفان در بستر سیر و سلوک به دست می‌آید. این معنا تنها با عبور از مراحل سیر و سلوک و فرمانپذیری از پیر و مرشد امکان پذیر است. سوژه‌ها در گفتمان عرفان، نقش‌های مضمونی از پیش معلوم دارند و همچنان توانایی کنش نیز دارند؛ در نظام مجاب‌سازی آنچه دو طرف تعامل را در جایگاه کنشگری سوژه می‌نشاند، توانش ویژهٔ مدالی آن‌هاست (خواستن، بایستن، دانستن، توانستن). نقش مضمونی، کنش یک کنشگر را محدود کرده و در چارچوب آنچه از قبل برنامه‌ریزی شده قرار می‌دهد و از کنشگر تنها یک عامل اجرایی می‌سازد؛ امّا توانش مدالی به کنشگر ویژگی خواستن را می‌دهد که از او نه صرفاً یک عامل اجرایی و مکانیکی بلکه یک سوژه می‌سازد.

بر همین اساس می‌توان به پرسش‌های اولیه در این پژوهش پاسخ داد. سیر و سلوک در عرفان بر اصول نظام معنایی برنامه‌مدار و مجاب‌سازی استوار است. قواعد و نظم و برنامه دشوار و دقیق سیر سلوک توسط قدرتی برتر و مبتنی بر سنت عرفانی پی‌ریزی می‌شود. این قدرت برتر، شیخ و راهنماست که پیروی از او از الزامات درونی گفتمان عرفان است و هر گونه تخطی از موازین او سالک را از هدف غایی و معنابخشی به تجربه زیسته عرفانی او دور می‌سازد. از سوی دیگر کارکرد اجتماعی و معنایی شیخ و راهنما حضور او به‌عنوان ساحت برتر در نظام معنایی مجاب‌سازی است. او کسی است که با روشهای اقناعی و تاثیرگذاری کلامی و رفتاری قادر است سالک را در مسیر سیر و سلوک مجاب کند. هم اوست که آرای عرفانی و سبک تجربه زیسته‌اش به‌عنوان پیش‌نمونه و الگوی ماندگار تا قرن‌ها در مکاتب عرفانی مورد تایید سالکان طریق خواهد بود.

مبنای گفتمان عرفان از الزامات درون سازمانی و اجتماعی تبعیت می‌کند که سنت عرفانی نام دارد. الزاماتی که زمینه علی و معلولی منطقی ندارد؛ اما در ارتباطات بینافردی تقریباً با همان دقت اصل علی و مکانیکی عمل می‌کند و براساس آن می‌توان رفتارهای دیگری را از قبل تشخیص داد. پس در سیر و سلوک نوعی الگوی تکرار شونده وجود دارد که با تفاوت‌هایی جزئی قرن‌ها می‌تواند عملی و اجرا شود و گزارش آثار عرفانی و روایات تذکره‌های این شباهت‌ها و الگوهای تکرار شونده را تایید می‌کند. در سوی دیگر مفهوم تبعیت، هواخواهی و پیروی در بستر مجاب‌سازی قابل بررسی است. آنچه اکابر عرفا و سالکان و طالبان مبتدی را در مسیر دشوار سیر و سلوک قرار می‌دهد نوعی انگیزه توافقی است که حاصل مجاب شدن و تسلیم است. آن‌ها در عین تسلیم و تبعیت نه مانند قطعاتی مکانیکی؛ بلکه همچنان سوژه‌های انسانی بااراده و پرسشگرند؛ زیرا انگیزه آن‌ها از مشارکت در عرفان نوعی انگیزهٔ توافقی و سرنوشت‌ساز است.

در نهایت باید به این نکته اشاره کرد که هدف نهایی همهٔ نظام‌های معنایی، رسیدن به معناست. این معنا ممکن است دست‌یافتنی و یا خلق‌کردنی باشد. در نظام برنامه‌مدار معنا در روند ارتباط و نظام قاعده‌مند تولید می‌شود؛ اما به دلیل تکراری بودن معنا به مرور سوژه‌ها به‌نوعی پوچی و بی‌معنایی می‌رسند؛ زیرا نهایت نظم و برنامه گاهی مانع تعامل سوژه‌ها باهم و رخوت و معنازدایی می‌شود. در نظام مجاب‌سازی نیز معنا امریست دست‌یافتنی که سوژهٔ مجاب-کننده براساس نیت‌مندی خود و اقناع دیگری تلاش دارد بدان دست یابد و دیگری را نیز از طریق اقناع و ایجاد باور به آن معنای از پیش تعیین‌شده نزدیک می‌کند؛ در این

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

میان سوژه‌های مجاب‌شده به دلیل وجود انگیزه‌های توافقی احتمالی و یا اقناع شدن با روش‌های گوناگون به آن معنا دست خواهند یافت.

منابع

- ابن عربی (بی تا). ***فتوحات مکیه***، (جلد اول)، بیروت: دارصادر.
- ابوالقاسم قشیری (۱۳۶۱). ***ترجمهٔ رسالهٔ قشیری***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ابوالمفاخر یحیی باخرزی (۱۳۸۵). ***اوراد الاحباب و فصوص الآداب***، به کوشش ایرج افشار، تهران: فرهنگ ایران زمین.
- ابونصر سرّاج طوسی (۱۳۸۲). ***اللمع فی التصوف***، تصحیح و تحشیه رینولد آلن نیکلسن، ترجمهٔ فارسی از مهدی محبتی، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.
- احمد بن محمد طوسی غزالی (۱۳۵۲). ***رسالهٔ سوانح العشاق***، تصحیح و مقدمه جواد نوربخش، تهران: انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی.
- امیری فر، عاطفه و همکاران (۱۳۹۹). «تحلیل کیفیت معنابخشی به پدیدارها در زبان گفتمان عرفان بر مبنای آرای لاندوفسکی»، ***جستارهای زبانی***، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ چهارم (پیاپی ۵۸)، صص ۷۶۷-۷۹۵.
- ـــــــــــ و سید علی قاسم زاده (۱۴۰۲). «نظام معنایی حاکم بر تجربهٔ شهودی عرفانی و روایت آن»، ***مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی***، سال ۳۱، شمارهٔ ۳۹، صص ۷-۳۲.
- بهاالدین ولد، محمد بن حسین خطیبی بکری (۱۳۸۲). ***معارف***، به اهتمام بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات طهوری.
- بینگلر، اتولر (۱۳۷۶). ***ارتباطات اقناعی***، ترجمهٔ علی رستمی، تهران: مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه های صدا و سیما.
- پطروشفسکی، ایلیا پاولوویچ (۱۳۵۰). ***شرح شطحیات***، تصحیح هانری کربن، تهران: انتشارت طهوری.
- جلال الدین محمد مولوی (۱۳۷۵). ***مثنوی معنوی***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶). ***فیه مافیه***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات نگارستان کتاب.
- حاجی‌زاده، مهین و همکاران (۱۳۹۵). «بررسی سوژه و دیگری در برخی اشعار ریتا عدوه از منظر نقد روانکاوانهٔ ژاک لاکان»؛ ***مجلهٔ نقد ادب معاصر عربی***، شمارهٔ ۱۴، صص ۱-۲۵.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹). ***جست‌وجو در تصوف***، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ـــــــــــ (۱۳۶۸). ***نقش بر آب***، تهران: انتشارات معین.
- سعیدی، گل بابا (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات عرفانی ابن عربی***، تهران: انتشارات شفیعی.
- سورین، ورنر و جیمز تانکارد (۱۳۸۶)؛ ***نظریه‌های ارتباطات***، ترجمهٔ علیرضا دهقان، تهران: انتشارات مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۸۰). ***مجموعه مصنفات***، تصحیح و مقدمه سید حسن نصر، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شمس تبریزی (۱۳۷۳). ***مقالات شمس***، ویرایش جعفر مدرس صادقی، تهران: نشر مرکز.
- شیرازی، روزبهان بقلی (۱۳۸۳). ***عبهرالعاشقین***، تصحیح و مقدمهٔ هانری کربن و محمد معین، تهران: منوچهری.
- شیری، قهرمان (۱۳۸۹). «نقش تمرین و طبیعت در خرق عادت (کرامت های ممکن)»، ***پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۸، صص ۸۳-۱۱۲.
- عبدالرحمن جامی (۱۳۸۶). ***نفحات الانس من حضرات القدس***، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: انتشارات سخن.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- عزیز الدین نسفی (۱۳۷۸). ***الأنسان الکامل***، ترجمه ضیاء الدین دهشیری با مقدمه هانری کربن، تهران: انتشارات طهوری.
- عطار نیشابوری (بی تا). ***تذکرة الولیاء***، تصحیح رینولد نیکلسون، لیدن.
- علی بن عثمان هجویری (۱۳۸۹). ***کشف المحجوب***، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.
- عین القضات همدانی (۱۳٦۲). ***نامه‌های عین القضات***، به اهتمام علینقی وزیری و عفیف عسیران، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: انتشارات زوّار.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۳). ***تمهیدات***، تصحیح عفیف عسیران، چاپ چهارم، تهران: انتشارات منوچهری.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۸). «از کلام متمکن تا کلام مغلوب»، ***مجلهٔ نقد ادبی***، سال سوم، شمارهٔ دهم، صص ۳۵- ٦۲.
- عبدالرزاق کاشانی (۱۹۹٦). ***لطائف الاعلام فی اشارات اهل الالهام***، تحقیق سعید عبدالفتاح، دارالکتب المصریة.
- عزالدین محمود کاشانی (۱۳۷۲). ***مصباح الهدایه و مفتاح الکفایة***، تصحیح جلال الدین همایی، چاپ چهارم، تهران: نشر هما.
- گوهرین، سید صادق (۱۳٦۸). ***شرح اصطلاحات تصوف***، تهران: انتشارات زوّار.
- متولی، کاظم (۱۳۸٤). ***افکار عمومی و شیوه های اقناع***، تهران: انتشارات بهجت.
- محمد بن منور (۱۳۸٦). ***اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر***، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: نشر آگه.
- مرادی، حجت الله (۱۳۸٤). ***اقناع سازی و ارتباطات اجتماعی***، تهران: انتشارات ساقی.
- معین، مرتضی بابک (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی اندیشه‌های بنیادین پدیدارشناسی (با رویکرد هوسرلی) با مضامینی چند در شعر سپهری»، ***مجلهٔ مطالعات تطبیقی هنر***، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۱۷-۲۸.
- ـــــــــــــــ (۱۳۹٤). ***معنا به مثابه تجربهٔ زیسته***، تهران: انتشارات سخن.
- ـــــــــــــــ (۱۳۹٦). ***ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- نجم‌الدین رازی (۱۳۸۵). ***مرصاد العباد***، تصحیح محمدامین ریاحی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- Landowski Eric, Interactions risqué es, Limoges, Pulim, ۲۰۰۵.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سبک‌شناسی انتقادی نامهٔ فرهادمیرزا معتمدالدوله به ناصرالدین‌شاه قاجار با تأکید بر لایه‌های واژگانی و بلاغی

شیرزاد طایفی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران

taefi@atu.ac.ir

امیرحسین جمالی هل‌آباد

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران

Amirojha7848@gmail.com

چکیده

ادبیات در طول تاریخ، بستری برای طرح ایدئولوژی در متون بوده و منشآت از زمان اوج‌گیری آن در عصر سلجوقی نمودی از چنین بستری تلقی شده است. سبک‌شناسی انتقادی نیز شاخه‌ای از زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان است که به بررسی لایه‌های پنهان و بافت سیاسی متن می‌پردازد و با ابزارهایی چون تحلیل لایه‌های واژگانی به پیگیری رمزگان، شاخص‌ها و واژگان نشاندار و با لایهٔ بلاغی به نحوه بازنمایی امور و تأثیر بر مخاطب توجه می‌کند. هدف سبک‌شناسی انتقادی، کشف میزان وابستگی متون به ایدئولوژی و تأثیر آن بر خلق این متون است. عصر قاجار ازجمله دوره‌های مهم منشآت‌نویسی در تاریخ ایران است که فرهادمیرزا معتمدالدوله یکی از برجسته‌ترین نامه‌نگاران آن دوره پس از قائم‌مقام فراهانی است که مجموعهٔ منشآت او شامل نامه‌هایی به افراد سرشناس حکومتی عصر او است. نامهٔ فرهادمیرزا به ناصرالدین‌شاه قاجار در توضیح ابعاد امور مالی و اداری حکمرانی او ازجمله مهم‌ترین نامه‌های اوست که با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی و تکیه بر لایهٔ واژگانی و بلاغی بررسی شده است که رمزگان حکومتی با توجه به مخاطب نامه بسامدی ٤۳ درصدی و آداب زندگی با توجه به موضوع نامه، کاربردی ۳۷ درصدی دارد که به دلیل قدرت فرادست مخاطب، یعنی شاه، بسامد بار عاطفی مثبت، ۸۰ درصد است و در بین صناعات بدیع لفظی، ۸۸ درصد به سجع و ۱۲ درصد به جناس اختصاص دارد که همین آمار این متن را در زمرهٔ نامه‌های فنی فرهادمیرزا قرار داده است. اغراق نیز بیشترین بسامد را با بسامد ٤۰ درصدی در بین صناعات بدیع معنوی به دلیل توصیفات نویسنده از شاه و ستایش او دارد. این نامه در اصل پاسخی به نامهٔ شاه مبنی بر رفع اتهام مال‌اندوزی فرهادمیرزا است.

واژگان کلیدی: فرهادمیرزا، منشآت، سبک‌شناسی انتقادی، ایدئولوژی، لایهٔ واژگانی و بلاغی.

۱. مقدمه

دانش سبک‌شناسی به بررسی دقیق شیوه‌ها و سبک‌های نوشتاری یا گفتاری متون می‌پردازد و ساختار و ویژگی‌های آن‌ها را به کمک تحلیل زبانی، بلاغت، تاریخ و موضوعات این متون کشف می‌کند. ضمن اینکه باعث درک بهتر متون می‌شود و به شناسایی تفاوت‌های سبکی نویسندگان یا دوره‌های مختلف کمک می‌کند و به برقراری ارتباط عمیق‌تر با آثار یاری می‌رساند.

کهن‌ترین اشاره‌ها دربارهٔ سبک را در آثار به‌جامانده از یونان باستان و در کتاب‌های مربوط به فن خطابهٔ ارسطو می‌توان دید.

«سبک، شیوهٔ شخصی بیان است که ما را به سوی نویسنده راهنمایی می‌کند و از اینجاست که برخی از سبک‌شناسان مدعی بوده‌اند که می‌توان از نوشته‌های سبک‌دار به درون ذهن و روان نویسندگان آن‌ها راهی جست.» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۵-۱۶)

«سبک‌شناسی انتقادی[1] راه‌هایی را مطالعه می‌کند که در آن مفاهیم اجتماعی از طریق زبان نشان داده می‌شود. این شاخه از سبک‌شناسی بیشتر تحت تأثیر زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی است.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۸۶)

سبک‌شناسی انتقادی رویکردی نوین و تحلیلی است که سبک را با نگاه انتقادی بررسی می‌کند تا قدرت، ایدئولوژی و پیام‌های پنهان در متن را کشف کند. در سبک‌شناسی انتقادی به جنبه‌های زیر توجه می‌شود:

ایدئولوژی‌های سیاسی و مذهبی پنهان در متن، قدرت و سلطهٔ طبقهٔ حاکم بر طبقهٔ فرودست، نوع واژگان به‌کاررفته در اثر، ساختار نحوی، شیوهٔ بیان جملات و توجه به مخاطب و عقاید او.

«نورمن فرکلاف از دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی برای نظریه تحلیلی خود استفاده کرد؛ ایدئولوژی از دید او عامل تعیین‌کننده در جوامع است؛ چون قدرت در جوامع مدرن از طریق ایدئولوژی به‌ویژه از طریق کارکردهای ایدئولوژیک زبان اعمال می‌شود.» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۹۷)

سبک‌شناسی انتقادییک رویکرد عمیق، پیچیده و تحلیلی به زبان و متن است که از ظاهر واژگان و جملات فراتر می‌رود و به دنبال کشف لایه‌های پنهان ایدئولوژی، قدرت، پیام‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی است.

در تحلیل سبک‌شناسی انتقادی از لایه‌های مختلفی چون واژگان، بلاغت، کاربردشناسی و نحو استفاده می‌شود که هر یک زاویه‌ای را از متن بررسی می‌کند.

بلاغت در تحلیل لایهٔ بلاغی به این توجه می‌کند که امور چگونه بازنمایی می‌شود. درواقع اگر ایدئولوژی را محتوا بدانیم، صنایع بلاغی بیشتر تابعی از محتوای متن است و در شکل دادن به واقعیات دخالت دارد. نویسندهٔ ایدئولوژیست اغراض ثانوی خود را برای تقویت توجیه‌گری، استدلال و اقناع مخاطب خود به کمک صنایع بلاغی در قالب بزرگ‌نمایی، برجسته‌سازی، تحقیر، کنایه و... وارد متن می‌کند. واژگان نشانه‌دار در تحلیل لایهٔ واژگانی در کانون توجه قرار می‌گیرند؛ وجود معانی ضمنی و تداعی‌های مثبت و منفی در آن‌ها باعث می‌شود تا این واژه‌ها در بردارندهٔ نگرش مشخص و تلقی ایدئولوژیک باشند. میزان استفاده از لغات بی‌نشان و نشان‌دار می‌تواند معیار روشنی برای شناسایی سبک، دیدگاه روایی و تعیین میزان دخالت نویسنده در هر متن یا بی‌طرفی وی باشد.

زبان برمبنای سبک‌شناسی انتقادی یک ابزار خنثی نیست؛ بلکه می‌تواند برای اعمال قدرت یا حتی مقاومت در برابر آن به‌کار گرفته شود. انتخاب واژگان در متن می‌تواند دیدگاه نویسنده را نسبت به موضوعات اجتماعی یا سیاسی منعکس کند. برای مثال، استفاده از کلماتی با بار مثبت یا منفی برای تأثیرگذاری عاطفی بر مخاطب و برجسته‌سازی سخن برای اقناع او.

۱. Critical Stylistic

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سبک‌شناسی انتقادی در نامه‌ها به تحلیل نحوهٔ بازنمایی قدرت یا مشروعیت‌دهی به تصمیمات خاص رجال سیاسی می‌پردازد. «نامه‌ها، مکتوبات، مکاتیب، ترسّلات، منشآت، روایت‌های مستندی از تاریخ هر قوم و ملت هستند. نامه‌های زبان فارسی، چه درباری و چه غیردرباری، بخش چشمگیری از تاریخ تمدن و فرهنگ ایران را مکتوب به نسل‌های بعد انتقال داده است.» (درپر، ۱۳۹۶: ۲٤)

نامه‌ها اطلاعات چشمگیری از زندگی شاهان، رجال سیاسی و مذهبی، علما و ادیبان را ازنظر تاریخی در خود انعکاس داده است و سیمای جامعه ایران را از مناظر گوناگون می‌نمایاند.

منشآت‌نویسی در تاریخ ایران از مهم‌ترین جنبه‌های ادبیات دیوانی و رسمی بوده که از دوره‌های اولیهٔ اسلامی تا دوران قاجار و حتی پس از آن ادامه داشته است. این هنر نوشتاری نه تنها ابزاری برای مکاتبات رسمی و دیپلماتیک بود، به‌عنوان یک شاخهٔ ادبی نیز شناخته می‌شد. افرادی مانند قائم‌مقام فراهانی و فرهادمیرزا معتمدالدوله در عصر قاجار از برجسته‌ترین منشآت‌نویسان بودند.

فرهادمیرزا معتمدالدوله (۱۲۳۳ ه. ق- ۱۳۰۵ ه. ق) از شاهزادگان و رجال برجستهٔ دورهٔ قاجار و فرزند عباس‌میرزا نایب‌السلطنه و عموی ناصرالدین‌شاه قاجار بود که علاوه‌بر مناصب حکومتی، شخصیتی علمی و فرهنگی در جنوب ایران داشت و درزمینه‌های مختلفی ازجمله ادبیات، تاریخ و علوم دینی فعالیت می‌کرد. مجموعه نامه‌های او به نام منشآت فرهادمیرزا معتمدالدوله حاوی اطلاعات مهمی در زمینهٔ امور اداری و سیاسی عصر حیات نویسنده است که بیشتر دوران حکومت ناصرالدین‌شاه را در بر می‌گیرد.

به طور کل این اثر شامل ٤۷ نامهٔ ادبی و تاریخی است که بین سال‌های ۱۲۵۲ ه. ق تا ۱۲۹۱ ه. ق برای سلطان وقت و رجال آن زمان یعنی ناصرالدین‌شاه، اعتضادالسلطنه، حسینعلی‌خان گروسی، وزیر مختار، شعاع‌السلطنه، میرزایوسف مستوفی الممالک، میرزا سعیدخان وزیر امور خارجه، میرزا هدایت وزیر دفتر، حسام‌السلطنه و... نوشته شده است. (فرهادمیرزا، ۱۳٦۹: ۱۰)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱-۱. اهمیت و ضرورت پژوهش

هدف از تجزیه و تحلیل متن در سبک‌شناسی انتقادی نشان دادن ارتباط‌های پنهان و ایدئولوژی پوشیده در آن است؛ بنابراین ایدئولوژی یکی از مفاهیم کلیدی آن است. از سوی دیگر ایدئولوژی مبنای کردارهای اجتماعی نیز است و یکی از این کردارهای اجتماعی که به شدت تحت تأثیر ایدئولوژی قرار دارد، کاربرد زبان و گفتمان است. سبک شناسی انتقادی بر این مبنا که متون دارای محتوای ایدئولوژیک هستند، سبک گسترش‌یافته در متن را مطالعه می‌کند و به دنبال کشف اطلاعات در زیرسطح زبان و آشکار کردن انتخاب‌های زبانی است که معنای متن را شکل می‌دهند و تا حد زیاد با زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی عملی می‌شود که ارتباط نزدیکی با هم دارند.

www.anjomanfarsi.ir

نثر رسمی و دیوانی در دورهٔ قاجار به‌ویژه در مکاتبات حکومتی و اداری نقش برجسته‌ای داشت و منشآت رجال سیاسی مانند قائم‌مقام فراهانی و فرهادمیرزا معتمدالدوله از بهترین نمونه‌های نثر رسمی و ادبی این دوره هستند. این نوشته‌ها بیشتر با زبان پرتصنع و فاخر و آمیخته با صنایع ادبی مانند سجع و موازنه همراه بودند.

با توجه به منصب حکمرانی فرهادمیرزا و زندگی سیاسی او که نسبی قاجاری دارد، بازنمایی ایدئولوژی عصر نویسنده در نامه‌های او باعث کشف لایه‌های پنهان کلام می‌شود که در واژگان، جملات و حتی صناعات ادبی انعکاس یافته است و نامهٔ او به ناصرالدین‌شاه در زمینهٔ رفع اتهام از مال‌اندوزی وی حاوی اطلاعات ارزشمندی است که اساس پژوهش ما قرار گرفته است.

۱ - ۲. پرسش‌های پژوهش

۱ . ۲ . ۱. لایهٔ واژگانی نامهٔ پژوهش‌شده تا چه میزانی بازنمایندهٔ ایدئولوژی فرهادمیرزا در مقابل قدرت فرادست خود است؟

۱ . ۲ . ۲. تلاش نویسنده در لایهٔ بلاغی در چه راستایی پیش رفته است؟

۱ - ۳. فرضیه‌های پژوهش

۱ - ۳ - ۱. احتمال می‌رود با توجه به مخاطب فرهادمیرزا که شاه قاجار است، لایهٔ واژگانی این نامه همگی حامل ایدئولوژی و بار معنایی خاصی در مقابل قدرت حاکم است.

۱ - ۳- ۲. با توجه به ویژگی‌های منشآت فرهادمیرزا که نثری فنّی و زبانی فاخر دارد، پیش‌بینی می‌شود که لایهٔ بلاغی این نامه علاوه‌بر جنبهٔ زیبایی‌شناسی، تلاشی برای جلب‌نظر مخاطب است.

۱ - ٤. روش پژوهش

بررسی نامه مذکور به روش تحلیل کمّی و کیفی و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است.

۱ - ۵. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های ارزشمندی در زمینهٔ سبک‌شناسی انتقادی در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله تدوین شده است که به موارد شاخصی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱ - ۵ - ۱. کتاب

جفریز (۱٤۰۲). سبک‌شناسی انتقادی. نویسنده تلفیق جدیدی از سبک‌شناسی، تحلیل گفتمان انتقادی و رویکردهای نقش‌گرا در دستور زبان را در این کتاب ارائه می‌دهد و مجموعه‌ای جامع از ابزارها را در کمک به توضیح و تحلیل ظرفیت متون نوشتاری معرفی و زمینهٔ مناسبی را برای تحقیقات سبکی، دستوری، تحلیل گفتمان و نقد فراهم می‌کند.

تلخابی و رهبر (۱٤۰۲). سبک‌شناسی انتقادی (تحلیل آثار فریبا وفی). نویسندگان این پژوهش به بررسی سبک‌شناسانهٔ رمان‌های فریبا وفی براساس لایه‌های سبک‌شناسی انتقادی و خوانشی زنانه پرداخته‌اند که گویای تأثیر جنسیت در گفتار و نوشتار ادبی است.

۱ - ۵ - ۲. مقاله‌ها

تلخابی (۱۳۹۷). «بررسی ویژگی‌های سبکی رمان رازی در کوچه‌ها با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی». این مقاله به بررسی کاربردی سبک‌شناسی انتقادی در رمان رازی در کوچه‌ها می‌پردازد تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه می‌توان به ایدئولوژی پنهان و گفتمان حاکم زنانه‌نویسی در این اثر رسید.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

درپر (۱۳۹۱). «بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه جشن فرخنده از جلال آل‌احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی». نویسنده سبک‌شناسی انتقادی را در این اثر به صورت کاربردی در داستان کوتاه پی میگیرد تا به این نتیجه برسد که ایدئولوژی پنهان در داستان چیست و چه مولفه‌های سبکی به کشف آن منجر می‌شود.

جعفریان و اسکویی (۱٤۰۰). «تحلیل لایه‌های سبکی در آثارالوزراء با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی». عصر سلجوقیان و وجود دیوان‌سالاری قدرتمند و حضور وزیران ایرانی که ایدئولوگ سیاسی–مذهبی عصر خود بودند، عاملی برای نوشتن تاریخ‌های مستقل به‌ویژه در دورهٔ سلاطین اولیهٔ این خاندان است. این تحقیق در پی آن است تا نحوهٔ بازنمایی ایدئولوژی را در لایه‌های سبکی کتاب آثارالوزراء کشف و مناسبات زبان و تفکر سیاسی–مذهبی را در این نوع مکتوبات تاریخی–ادبی تحلیل کند.

سالک و جلالی (۱٤۰۰). «سبک‌شناسی انتقادی نامهٔ شاه طهماسب صفوی به سلطان سلیمان عثمانی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی». این مقاله به تحلیل سبک‌شناسی و بررسی بخش‌هایی از نامهٔ شاه طهماسب صفوی به سلطان سلیمان عثمانی از دیدگاه تحلیل‌گفتمان انتقادی اختصاص دارد. از آنجاکه زبان محمل ایدئولوژی است و قدرت، زبان را برای سیطرهٔ خود به‌کار می‌برد، سبک‌شناسی انتقادی در چنین متنی اهمیت فراوان دارد که از مهم‌ترین نامه‌های دربار صفوی دربارهٔ صلح آماسیه است. این پژوهش نشان می‌دهد چگونه قدرت، زبان را برای ترویج و تثبیت ایدئولوژی و اهداف خود به‌کار می‌گیرد.

زمانی و صفوی (۱۳۹۷). «سبک‌شناسی انتقادی شعر شمس کسمایی». شمس کسمایی از نخستین شاعران نوپرداز زبان فارسی است و اشعار او در نشریات هوادار تجدد و مدافع حقوق زنان و در تبریز در زمان حکومت خیابانی در آذربایجان منتشر می‌شد. پژوهش حاضر برای بررسی نسبت شعر کسمایی با مناسبات قدرت موجود در آزادیستان به توصیف زبان‌شناختی متن براساس دستور نظام‌مند نقش‌گرای هلیدی و تفسیر این یافته‌ها، یعنی شناسایی بافت موقعیتی و بافت میان‌متنی این اشعار و نیز یافتن جنبه‌های ایدئولوژیک آن می‌پردازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱ – ۵ – ۳. پایان‌نامه‌ها

تاریقلی (۱٤۰۱). «واکاوی حیات سیاسی – فرهنگی فرهادمیرزا قاجار». فرهادمیرزای قاجار فرزند عباس‌میرزای قاجار و برادر محمدشاه قاجار بود که برخلاف بسیاری از حکام و شاهزاده‌های قاجار، فردی فرهیخته و شخصیت وارسته‌ای بود؛ اما در بسیاری از منابع و کتب تاریخی کمتر اشاره‌ای به او شده است؛ این پژوهش با روش توصیفی– تحلیلی در پی یافتن پاسخ این سؤالات و دستیابی به حقایقی از زندگی اوست و از کتاب‌ها ومقالات مربوط به زندگی و عصر این شاهزاده قاجاری استفاده شده است. (ر. ک: تاریقلی، ۱٤۰۱)

فاضلیان (۱۳۹۸). «سبک‌شناسی لایه‌ای منشآت خاقانی». سبک‌شناسی لایه‌ای یکی از رویکردهای نوین دانش سبک‌شناسی است که متن را در چند لایه بررسی می‌کند. ده نامهٔ مهم و ادبی از منشآت خاقانی در این پایان‌نامه انتخاب و با استفاده از سبک‌شناسی لایه‌ای در چهار لایهٔ «کاربرد شناسی»، «واژگان»، «بلاغت» و «نحو» بررسی و تحلیل شده است. (ر. ک: فاضلیان، ۱۳۹۸)

علیخانی (۱۳۹٦). «سبک‌شناسی انتقادی مکتوبات جلال‌الدین محمد مولوی». هدف این پژوهش، بررسی مکتوبات مولانا از دیدگاه سبک‌شناسی انتقادی است که رویکرد نوینی با هدف کشف ایدئولوژی پنهان در متون ادبی است. این رویکرد، تلفیقی از زبان‌شناسی (رویکرد نقش‌گرای هلیدی و کاربردشناسی) و تحلیل گفتمان انتقادی است و مفاهیم بنیادین آن سبک، گفتمان، نظریهٔ

انتقادی، ایدئولوژی و قدرت هستند. روش لزلی جفریز در میان انواع سبک‌شناسی انتقادی با بهره‌گیری از ابزار دهگانه، سعی در کشف و بازنمایی ایدئولوژی پنهان در متون ادبی دارد. (ر. ک: علیخانی، ۱۳۹٦)

رضائی (۱۳۹۹). «سبک‌شناسی انتقادی رمان در جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی». سبک‌شناسی انتقادی شاخه‌ای از سبک‌شناسی است که در این پژوهش براساس نظریات سبک‌شناس مشهور لزلی جفریز در رمان در جای خالی سلوچ بررسی و تحلیل شده است و چون تاکنون پژوهش دانشگاهی دربارهٔ این رمان با توجه به سبک‌شناسی انتقادی و براساس ابزارهای تکنیک محقق انگلیسی‌زبان، لزلی جفریز صورت نگرفته است، این اثر در این پژوهش با به کارگیری این ابزارها بررسی و تحلیل شده است. (ر. ک: رضائی، ۱۳۹۹)

درپر (۱۳۹۰). «سبک‌شناسی نامه‌های امام محمد غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی». امروزه طرح شیوه‌های نو در سبک‌شناسی فارسی ضروری است و این پژوهش با این هدف به سبک‌شناسی انتقادی نامه‌های امام محمد غزالی پرداخته و ویژگی‌های سبکی را با توجه به بافت موقعیتی نامه‌ها و کارکرد مؤلفه‌ها در رابطهٔ بینافردی نویسنده با مخاطب تجزیه و تحلیل کرده است. ابزارهای تحلیل متن با رعایت اصل داده‌بنیاد بودن پژوهش به شیوهٔ التقاطی متن طرح و در لایه‌های چهارگانه دسته‌بندی شده است. (ر. ک: درپر، ۱۳۹۰)

نیک‌سیر (۱٤۰۰). «تحلیل متون رئالیسم سوسیالیستی سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۳۲ با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی». رویکردهای تحلیل متن آن را به دو روش تحلیل صورت و تحلیل محتوا در بوتهٔ نقد و ارزیابی قرار می‌دهد. نقد فرمالیستی و ساختارگرایی به شکل و صورت متون توجه می‌کند و نقد هرمنوتیکی و پساساختارگرایی نیز هرکدام در کشف معانی متون نظریاتی بیان کرده‌اند. سبک‌شناسی نیز یکی از رویکردهای مؤثر در تحلیل متون ادبی است؛ به‌ویژه شاخهٔ جدید و نوظهور آن که به «سبک‌شناسی انتقادی» موسوم است و با تحلیل لایه‌های مختلف متن در پی کشف مفاهیم پنهان شده در زیر سطح زبان است. (ر. ک: نیک‌سیر، ۱۳۹۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۱-٦. مبانی نظری

www.anjomanfarsi.ir

۱.٦.۱. سبک، سبک‌شناسی، سبک‌شناسی انتقادی

سبک‌شناسی، علمی است که به مطالعه و تحلیل سبک‌های مختلف ادبیات، هنر، موسیقی و سایر حوزه‌ها می‌پردازد و هدف اصلی آن، شناسایی ویژگی‌ها و خصوصیات مشخص یک سبک و تفکیک آن از سایر سبک‌هاست؛ به عبارت دیگر سبک‌شناسی به دنبال درک عمیق‌تر از روش‌ها و شیوه‌های مورد طبع در خلق آثار هنری و ادبی است.

مؤلفه‌هایی که در سبک‌شناسی بررسی می‌شوند، شامل مواردی چون موضوع، ساختار و فرم، نگاه نویسنده، تأثیر جامعه و محیط و زبان و جنسیت است.

واژهٔ اسلوب را در عربی امروز بیشتر به‌جای سبک به‌کار می‌برند و آن را بر اسالیب جمع می‌بندند و در زبان‌های اروپایی به‌کار می‌رود و آن مشتق است از «استیلوس» یونانی که به معنی قلم حَجاری است. واژهٔ سبک در فارسی قدیم به معنی مورد نظر ما به‌کار نمی‌رفته است. گویا استعمال آن بدین معنی به ادوار متأخر مربوط است. (غلامرضایی، ۱۳۹۸: ٦)

«واژه‌های طریق، شیوه، طرز و امثال آن از قرن ششم معادل سبک امروزی به‌کار رفته است.» (همان: ۷)

«منشأ اصلی مفهوم سبک را باید در فن سخنوری و بلاغت در یونان باستان جست‌وجو کرد. سبک در آن عصر بخشی از هنر بیان عقاید بود و ذیل مباحث سخنوری بررسی می‌شد.» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۱۰۰)

افلاطون و ارسطو از نظریه‌پردازان پیشتاز در زمینهٔ سبک ادبی هستند. در دورهٔ رنسانس با ظهور بوفن جریان تازه‌ای در زمینهٔ سبک‌شناسی شکل می‌گیرد. شوپنهاور و امپسون نیز از دیگر نظریه‌پردازان این حوزه‌اند. چنان‌که در آثار بلاغیان قدیم دیده می‌شود سبک‌شناسی قدما مانند همان علم بلاغت بوده است و از دورهٔ رمانتیسیسم به این سو سبک‌شناسی راه خود را از بلاغت جدا کرد. (همان: ۱۰۵)

«نفسانیات، تحولات اجتماعی، زمینه‌های فرهنگی، مخاطبان، دانش و اطلاعات و حرفهٔ شاعر یا نویسنده، موضوع سخن و محیط جغرافیایی را می‌توان از عوامل مؤثر در ساخت سبک دانست.» (غلامرضایی، ۱۳۹۸: ۱٤-۱٦)

«سبک‌شناسی در کوتاه‌ترین تعریف عبارت است از دانش تحلیل و تفسیر بیان‌ها و شکل‌های متفاوت سخن بر پایهٔ عناصرزبانی.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۹۷).

سبک‌شناسی نقش میان‌دار را در خانوادهٔ دانش‌های ادبی و زبانی دارد. اگر قرار باشد دانش‌های ادبی باهم در یک نظام هم‌سو کار کنند، سبک‌شناسی حلقهٔ پیوند آن‌هاست. همهٔ دانش‌های ادبی در فرایند این همکاری از روش‌های زبان‌شناسی در شاخه‌های آواشناسی، تکواژشناسی، نحو، معنی‌شناسی، کاربردشناسی و تحلیل گفتمان بهره می‌برند. (همان: ۱۲۲)

سبک‌شناسی انتقادی رویکردی است که نحوهٔ شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی در زبان و شیوه‌های بازنمایی آن‌ها را تحلیل می‌کند. مفاهیم بنیادی سبک‌شناسی انتقادی عبارت است از سبک، گفتمان، نظریهٔ انتقادی، ایدئولوژی و قدرت. این رویکرد از زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی تأثیر گرفته است. (همان: ۱۸٦)

برخی از ویژگی‌های اصلی سبک‌شناسی انتقادی عبارت‌اند از: تحلیل ایدئولوژیک، بررسی زمینه‌های تاریخی و اجتماعی وقایع، قدرت و سلطهٔ منعکس‌شده در متن، توجه به مسائل جنسیتی و نژادی و بررسی ساختارهای زبانی، واژگانی، بلاغی و نشانه‌شناسی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۱

۱-٦-۲. لایه‌های سبک‌شناسی: واژگانی و بلاغی

www.anjomanfarsi.ir

سبک‌شناسی لایه‌ای متن را در پنج لایه بررسی می‌کند. وقتی متن را در پنج لایهٔ مختلف تحلیل می‌کنیم، مشخصه‌های برجستهٔ سبک و نقش و ارزش آن‌ها در هر لایه جداگانه مشخص می‌شود. این روش، کشف و تفسیر پیوند مشخصه‌های صوری متن با محتوای آن را آسان‌تر می‌کند؛ زیرا سهم و نقش هر بخش از زبان در شکل دادن به سبک به روشنی نشان داده می‌شود. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷)

تأثیر ایدئولوژیک در لایهٔ واژگانی از طریق بررسی پیوند متن با بافت بیرونی آن شناخته می‌شود. رابطهٔ معنادار واژگان را با ایدئولوژی و قدرت می‌توان با بررسی بسامد رمزگان اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و دیگر ساختارهای اجتماعی نشان داد. همچنین شاخص‌هایی که نویسنده برای افراد و نهادها به‌کار برده است و بسامد واژگان نشان‌دار در سخن وی نشان‌دهندهٔ پیوند متن با ایدئولوژی هستند. (همان: ۲٦۰)

بدین ترتیب زبان فقط مجرایی نیست که اطلاعات مربوط به وضعیت روحی و رفتار یا واقعیت‌های مربوط به جهان خارج را از طریق آن با یکدیگر در میان بگذاریم؛ بلکه زبان دستگاهی است که خلق می‌کند و در نتیجه جهان اجتماعی را می‌سازد. (فیلیپ سویورگنسن، ۱۳۸۹: ۳۰)

همهٔ واژه‌ها به‌طور یکسان حامل ذهنیت و نگرش گوینده نیستند؛ برخی خنثی‌اند یعنی خالی از معانی ضمنی و مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی هستند و برخی دیگر حامل معانی ضمنی و ارزش‌گذارانه‌اند. بر این اساس زبان‌شناسان واژه‌ها را به دو دستهٔ بی‌نشان۱ و نشان‌دار۲ تقسیم کرده‌اند. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۲۶۲) «زبان‌شناسان معتقدند در این تقسیم‌بندی واژه‌های بی‌نشان تنها نمادی از واقعیت‌اند و به مصادیق ذاتی یا تجریدی اشاره دارند درحالیکه واژه‌های نشان‌دار علاوه‌بر اشاره بر مصداق خاص، نگرش گوینده و نویسنده را نیز دربردارد.» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۳٤)

وجود معانی ضمنی و تداعی‌های مثبت و منفی در واژه‌های نشان‌دار سبب می‌شود که این واژه‌ها دربردارندهٔ نگرش مشخص و تلقی ایدئولوژیک باشد؛ ازاین‌رو نشانه‌داری بیان‌کنندهٔ رابطهٔ بینافردی در کلام است و سطوح سبکی را بیان می‌کند. میزان استفاده از لغات بی‌نشان و نشان‌دار می‌تواند معیار روشنی برای شناسایی سبک، انعکاس فردیت، دیدگاه روایی و تعیین میزان دخالت نویسنده در هر متن یا بی‌طرفی وی باشد. (اسکویی و جعفریان، ۱٤۰۰: ۱۷)

رمزگان از اصطلاحات کلیدی نشانه‌شناسی است؛ هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌کند و بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان بزرگ‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همهٔ رمزگان‌های دیگر ازجمله رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار، اطوار و اشارات، نظام‌های حرکتی و مانند این‌ها به واسطهٔ زبان توصیف‌کردنی است. (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۵)

رمزگان در سیر تاریخی پدیدارشدنش تحت تأثیر عوامل متعددی قرار می‌گیرد؛ ازجمله زبان، فرهنگ، سنن و تجربه‌های گذشته که این عوامل باعث می‌شوند رمزگان تغییر کند و رمزگان‌های جدیدی پدیدار شود که براساس قراردادهای جدید اجتماعی و فرهنگی است. «یک رمز مجموعه‌ای از فرایندهاست که کاربران رسانه از آن بهره می‌گیرند و مفاهیم به این نظام‌های دلالتی وابسته‌اند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

«شاخص، عنصری زبانی است که به بافت موقعیتی مقید است و به مکان، زمان یا شخصی اشاره دارد که از طریق بافت موقعیتی درک‌شدنی است و شاخص اجتماعی، عنوان و لقبی است که به اقتضای موقعیت اجتماعی افراد انتخاب می‌شود.» (صفوی، ۱۳۸٤: ۱٦۷)

www.anjomanfarsi.ir

به بیان دیگر شاخص صورتی از ارجاع است که به بافت گوینده وابسته و اصطلاحی است که از کلمهٔ یونانی به معنای نشانه‌گذاری گرفته شده است و با استفاده از ابزارهای زبان‌شناختی برای تعیین محل و مکان‌یابی هویت در بافت مکان اجتماعی، مکانی–زمانی و گفتمانی استفاده می‌شود. (شیبانی اقدم، ۱۳۹٤: ۸۱ و ۸۲)

میزان و نوع شاخص‌های به‌کاررفته در متن، نشان‌دهندهٔ ذهنیت راوی یا نویسنده نسبت به افراد، گروه‌های اجتماعی و وقایع است. نویسنده با روش‌های گوناگونی که در نامیدن مکان‌ها، زمان‌ها و اشیاء به‌کار می‌گیرد و از طریق توصیفات خاص و آوردن صفت‌ها ونام‌های گوناگون برای مردم، مکان‌ها و اشیاء به آن‌ها تشخص و هویتی خاص می‌بخشد. (درپر، ۱۳۹۲: ۷۹)

مطالعات سطح بلاغی زبان سهم زیادی در سبک‌شناسی ادبی دارند. ادبیت متن و عبور از زبان به ادبیات در ادبیات شعری از رهگذر کاربرد شگردهای بلاغی به‌ویژه زبان مجازی صورت می‌گیرد. لایهٔ بلاغی سبک، زمینهٔ اصلی تنوع بیان و تبلور فردیت و

۱. Unmarked

۲. Marked

شخصی‌سازی زبان است. میزان اصالت متن و تازگی یا تقلیدی بودن سبک را با بررسی استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در همین لایه باید سنجید. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۰۳)

شگردهای بلاغی چه از نوع لفظی و چه نوع معنایی‌اش هر دو در شمار اصلی‌ترین تمهیدات سبکی‌اند. صورت‌های مجازی و کاربردهای بلاغی زبان در آفرینش متن خلاق و تأثیرگذار، نقش مهم‌تری دارند. این تمهیدات جلوه‌های برونه و درونه سبک را در گام نخست متمایز می‌کند و درون‌نگری و برون‌نگری گوینده را مشخص می‌کند. بسامد هرنوع صناعت ادبی تابع نوعی حساسیت و شیوه‌ای از اندیشیدن است. (همان: ۳٤٤)

۱ - ۷. منشآت و سیر آن در ادبیات منثور عصر قاجاریه

منشآت یا رسائل در ادبیات به معنای مجموعه‌ای از نامه‌ها، مکاتبات و رسالاتی است که به‌وسیلهٔ نویسندگان، ادیبان و بزرگان از صدر اسلام تا امروز نوشته شده‌اند و بیشتر شامل نامه‌های رسمی و غیررسمی، خطبه‌ها، وصیت‌نامه‌ها و سایر انواع مکاتبات است که می‌تواند اطلاعات تاریخی، فرهنگی و اجتماعی ارزشمندی را عرضه کند. منشآت در ادبیات فارسی به سه دستهٔ سلطانیات، دیوانیات و اخوانیات تقسیم‌بندی می‌شود و اوج منشآت‌نویسی در ادب فارسی به عصر سلجوقی برمی‌گردد که دیوان‌سالارانی چون عمیدالملک کندری و خواجه نظام‌الملک طوسی و دبیرانی چون عمادالدین کاتب اصفهانی و قوامی رازی به این ژانر اهتمام ورزیده‌اند.

قائم‌مقام فراهانی به گفتهٔ شمیسا احیاکنندهٔ نثر فارسی در دورهٔ قاجار است و باید او را یکی از نقاط عطف در تاریخ نثر فارسی دانست که مسیر وی در ساده‌نویسی راهی برای گسترش نثر جدید در عصر مشروطه بود.

سه شیوهٔ ساده، بینابین و مصنوع در منشآت عصر قاجار مشاهده می‌شود که مختصّات زیر ازجمله ویژگی‌های آن است:

- خالی بودن از لغات ترکی و مغولی و ورود لغات روسی و انگلیسی در زبان فارسی.
- توجه به زبان عامیانه.
- استفاده از سجع و ترصیع و موازنه و جناس.
- استفاده از آیات و احادیث.
- استفاده از اشعار و ضرب‌المثل‌ها.

سبک سعدی در کل در نگارش گلستان، بار دیگر در عصر قاجار زنده شد و هیچ‌کس نتوانست در تقلید از سبک سعدی به پای قائم‌مقام برسد. (ر. ک: شمیسا، ۱۳۹۲)

منشآت در عصر قاجار ازلحاظ سبکی و محتوایی ویژگی‌های منحصربه‌فردی داشت که بازتاب‌دهندهٔ روحیات زمانه، ساختار دیوان‌سالاری و روابط قدرت درباری در این دوره بود و زبان آن علی‌رغم گرایش به ساده‌نویسی همچنان فاخر و سرشار از صناعات بلاغی بود.

۱ - ۸. فرهادمیرزا معتمدالدوله

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

فرهادمیرزا معتمدالدوله ازجمله منشآت‌نویسان عصر ناصرالدین‌شاه است که عموی شاه قاجار است و نامه‌های مهمی در طول تصدّی مناصب حکومتی و زندگی سیاسی- ادبی خود به افراد بلندپایه و هم‌رده نوشته است که مختصات آن استفاده از زبان ادبی، انعکاس عقاید مذهبی با بهره‌گیری از آیات قرآنی و احادیث، فراوانی سجع و جناس و بازتاب روابط دیپلماتیک است.

آثار متنوعی از این شاهزاده اهل قلم قجری به‌جای مانده است؛ قممقام‌الزخار و صمصام‌البتار در احوالات مولی الکونین ابی عبدالله الحسین، هدایت‌السبیل و کفایت‌الدلیل، جام جم، زنبیل، کنزالحساب، منشآت، نصاب انگلیسی و دیوان اشعار. کتاب قممقام‌الزخار و صمصام‌البتار در احوالات مولی الکونین ابی عبدالله الحسین، تحقیقی است در مقتل امام حسین (ع) و او تعدادی از مرثیه‌های عربی و فارسی دربارهٔ شهادت امام حسین (ع) را در این کتاب جمع‌آوری کرده است. جام جم ترجمهٔ اثری جغرافیایی از ویلیام پیناک است؛ فرهادمیرزا این ترجمه را به ناصرالدین شاه تقدیم کرده است. نصاب انگلیسی نوعی دیکشنری است که شامل ۲۰۰۰ واژه است. هدایت‌السبیل و کفایت‌الدلیل سفرنامهٔ حج اوست و کنزالحساب ترجمهٔ خلاصه‌الحساب شیخ بهایی است. بررسی آثار به‌جای‌مانده از وی نشان‌دهندهٔ فضایل علمی اوست. او در ترجمه و تألیف قلمی تمام داشته است. (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۱۵۷)

فرهادمیرزا در سال ۱۲۵۰ ه. ق برای بار نخست از سوی محمدشاه به‌جای نصرالله‌میرزا با سمت نایب‌الایاله به حکومت لرستان و خوزستان منصوب می‌شود و یک سال عهده‌دار این سمت است. او در سال ۱۲۵۳ ه. ق با رفتن محمد شاه به هرات، نایب‌الایاله عهده‌دار حفاظت از پایتخت در غیاب شاه به مدت ٦ ماه می‌شود. او در سال ۱۲۵۵ با سفر محمدشاه به اصفهان دوباره نایب‌الایاله تهران می‌شود. محمدشاه در سال ۱۲۵٦ با شورش مردم شیراز علیه فریدون‌میرزا ابتدا نصرالله‌خان قاجار دولو را به فارس می‌فرستد اما او بعد از چهارماه به‌علت بیماری فوت کرد و در نهایت محمدشاه حکومت فارس را به ولیعهد خود یعنی ناصرالدین‌شاه سپرد و فرهادمیرزای ۲٤ ساله را به‌عنوان نایب الایاله به شیراز می‌فرستد. فرهادمیرزا تا آخر سال ۱۲۵۷ بر این سمت بود که درنهایت با دسیسه‌چینی‌های دربار به تهران احضار شد. او در سال ۱۲٦۹ در معرض غضب ناصرالدین شاه قرار گرفت و به طالقان تبعید می‌شود و عفو همایونی در سال ۱۲۷۵ شامل حال او شد و در اواخر ۱۲۷۸ مستقل به حکومت لرستان، خوزستان و بختیاری می‌رود و در همین سال لقب اعتمادالدوله را دریافت می‌کند. او به مدت دو سال این سمت را داشت. در سال ۱۲۸٤ به حکومت کردستان می‌رسد و در سال ۱۲۹۱ از حکومت برکنار می‌شود و در سال ۱۲۹۲ به مکه می‌رود که کتاب سفرنامهٔ او دربارهٔ همین زیارت کعبه است. در سال ۱۲۹۳ به حکومت فارس می‌رود و ۵ سال در این سمت باقی است. از سال ۱۲۹۸ تا ۱۳۰۵ در تهران به عضویت دارالشورای دولتی می‌رسد و به مطالعه و تألیف و ترجمه می‌پردازد (نواب صفا، ۱۳٦٦: ۸-۹).

۲. بحث

۲-۱. هدف نامه

فرهادمیرزا این نامه را در شَوال سال ۱۲۸۲ ه. ق برای ناصرالدین شاه نوشته و به خراسان فرستاده که با عنوان «هفدهمین» نامه در منشآت او آمده است و متن آن مانند سایر نامه‌های فرهادمیرزا، مسجع و آراسته به صنایع ادبی است.

این نامه در اصل پاسخ به نامه‌ای است که ناصرالدین شاه برای فرهادمیرزا نوشته بوده است و او ابتدا برای آنکه شخص اعلی‌حضرت برای او نامه نوشته است، ابراز شادمانی می‌کند و نامهٔ همایونی را به‌سان اشارت رحمانی و بشارت آسمانی می‌داند. نیز

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

از اینکه برمبنای آن نامه متوجه شده است که رأی همایونی مبنی بر رد اتهامات مالی وارد بر اوست و به زودی در دارالخلافه به خدمت همایونی شرف‌یاب می‌شود، اظهار خرسندی می‌کند. فرهادمیرزا به‌منظور تثبیت رأی همایونی نسبت به خودش به شرح وضع مالی و منابع درآمد خود می‌پردازد و وضعیت مالی خود را برای شاه روشن می‌سازد.

۲-۲. خلاصهٔ نامه

نامه با کنشی گفتاری عاطفی آغاز می‌شود که از سنت‌های نامه‌نگاری نویسندگان درباری عصر قاجار است: «قربان خاک پای جواهرآسای مبارکت گردم...» آن‌طور که از محتوای پاراگراف نخست نامه بر می‌آید این نامه پاسخ به نامه‌ای است که ناصرالدین شاه برای فرهادمیرزا فرستاده بوده است و او ضمن ابراز خرسندی از اینکه نامهٔ پادشاه را دریافت کرده است از امید خود به دیدار با شاه پس از بازگشت سلطان صاحب‌قران به دارالخلافه می‌گوید. گویا دربارهٔ اوضاع مالی فرهادمیرزا ابهاماتی وارد بوده است؛ چیزی شبیه به این که او به دنبال افزایش ثروت شخصی خود از محل درآمد ولایت تحت نظرش بوده است. فرهادمیرزا نقل قول مستقیم از شاه را در بندنوشت نخست می‌آورد و روشن می‌شود که این ظن سوء دربارهٔ مال‌اندوزی فرهادمیرزا تا حد زیادی توسط ناصرالدین شاه مردود است: «معلوم شد خسّت تو طبیعی نبوده و در مقام خود از بذل مال مضایقه نداری.» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۲۷) فرهادمیرزا در ادامه ضمن ابراز خرسندی از این گمان نیکوی ناصرالدین شاه به تحکیم این گمان می‌پردازد و بیان می‌کند که شاهزاده‌ای چون او تنها دو منبع درآمد دارد؛ میراث پدری یا ثروت اکتسابی؛ از مرحوم پدرش عباس‌میرزای ولیعهد تنها صداقت در راه دولت را به ارث برده و سرمایه اکتسابی او هم همان مقدار معین مواجبی است که در قبال مناصب حکومتی که بر عهده داشته، دریافت کرده است.

فرهادمیرزا این نامه را در ذیقعدهٔ سال ۱۲۸٤ ه. ق برای ناصرالدین شاه نوشت و به خراسان فرستاد که دربارهٔ موقعیت مکانی نامه، اشاره به دو نکته مهم است؛ آن‌طور که به روشنی از متن نامه مشخص می‌شود، ناصرالدین شاه در زمان نگارش آن در پایتخت نبوده است؛ اما اینکه در کجا اقامت داشته در متن نامه به آن اشاره‌ای نشده است؛ ولی شارح کتاب اشاره کرده که نامه به خراسان فرستاده شده است. نکتهٔ دیگر آنکه موقعیت مکانی فرهادمیرزا نیز در این نامه مشخص نیست و تنها در متن نامه اشاره می‌شود که از حکومت فارس معزول شده است؛ اما اینکه اکنون در کجا اقامت دارد، بیان نشده است. در نامه به روشنی اشاره می‌شود که پس از بازگشت ناصرالدین شاه به دارالخلافه، فرهادمیرزا به شرف‌یابی او نائل خواهد شد. نکتهٔ دارای اهمیت دربارهٔ موقعیت زمانی این است که این نامه در ربیع‌الثانی سال ۱۲۸٤ ه. ق نوشته شده است و ۷ ماه بعد از نگارش آن یعنی در ذیقعدهٔ سال ۱۲۸٤ ه. ق ناصرالدین شاه، فرهادمیرزا را به حکومت ولایت کردستان منصوب می‌کند و به مدت شش سال در این سمت باقی می‌ماند.

۲-۳. لایهٔ واژگانی

این نامه مشتمل بر ۵۸۲ واژه است؛ از آنجا که انتخاب واژگان، ساختار سبک متن را می‌سازد، در ادامه به‌منظور دستیابی به دیدگاه نویسنده دربارهٔ مخاطب و موضوع به بررسی شاخص‌ها و رمزگان و واژگان نشان‌دار می‌پردازیم.

۲-۳-۱. رمزگان

با توجه به اینکه مخاطب این نامه، ناصرالدین‌شاه، پادشاه زمانهٔ فرهادمیرزاست، می‌توان آن را ازجمله مهم‌ترین نامه‌های فرهادمیرزا برحسب مخاطب آن دانست. این نامه برحسب محتوا جزو نامه‌های حکومتی فرهادمیرزا محسوب می‌شود که بسامد گروه‌های

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دزفول ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

مختلف رمزگان با محتوای آن مطابقت دارد. رمزگان‌های مرتبط با حکومت و قدرت با کاربرد ٤٣ درصدی در جایگاه نخست رمزگان‌های به‌کاررفته در متن نامه قرار گرفته است. با توجه به اینکه بخش قابل توجهی از نامه به شرح احوال زندگانی فرهادمیرزا اختصاص یافته است، رمزگان آداب زندگانی با ۳۳ مورد، کاربرد ۳۷ درصدی دارد و در جایگاه دوم قرار دارد. رمزگان‌های مرتبط با دین با ۱۳ مورد، کاربرد ١٤ درصدی دارد و بیشتر این رمزگان‌ها در جملاتی به‌کار رفته است که محتوای دعایی دارند. برای مثال «إن‌شاءالله تعالی خداوند سلامت این نعمت کبری و دولت عظمی را بر بندگان خود پاینده بدارد.» (فرهادمیرزا، ۱۳٦۹: ۱۲۸) رمزگان‌های مرتبط با طبیعت کاربرد ۳ درصدی دارند و کاربرد آن‌ها در کنار توضیح جمله‌ای از عمر بن خطاب آمده است. رمزگان تاریخ کمترین کاربرد رمزگان را تنها با یک درصد به خود اختصاص داده است.

نوع رمزگان	نمونه در متن	تعداد
دین	مالک‌الملک، إن‌شاءالله، بیت‌المال، رضوان‌جایگاه، حلال، حرام، شرعا، بندگی‌الله، الحمدلله‌تعالی، إن‌شاءالله‌تعالی، خداوند، نعمت، رضوان‌مهد.	۱۳
طبیعت	آب، خاک، گِل.	۳
حکومت و قدرت	دستخط همایون، اعتبار دودمان، وجود مسعود همایون، آرایش بلاد، دستخط مبارک، مقر خلافت، نزول اجلال، شرف‌یابی، آستان جم، ملک کامران، بندگان حضرت، چاکران دولت، سلطان، قبلهٔ عالمیان، مرحوم ولیعهد؛ حکومت، منصب، دولت، ولایت، پادشاه رضوان‌جایگاه، رأی همایون، بندهٔ درگاه، حکومت، دولت قاهره، اعلی‌حضرت همایون، چاکری پادشاه، نوکری، نظر همایون، مذاکره، پیشگاه مقدس، اخلاق ملکانه، اشفاق ملوکانه، امر، مطاع.	۳۵
آداب زندگانی	مال، نعمت، موروثی، مکتسبی، صداقت، ارث، طینت، املاک، ربع، رعیت، چاکری، مایه، قوت، همسایه، کسب مال، مواجب، خرج، فلس، مداخل، اقتصاد، قناعت، عقیده، نقد، بضاعت، احوال، عرفاً، سفاهت، جهالت، تقلید، عزّت قناعت، دل‌خوشی، سلامت، عرض.	۳۳
تاریخ	عمر بن الخطاب (عمر بن خطاب (۱۳ عام‌الفیل–۲۳ ه. ق)، ملقب به عمر فاروق از صحابهٔ پیامبر اسلام و دومین خلیفه راشدی است).	۱

جدول شمارهٔ ۱: بسامد و انواع رمزگان در نامهٔ فرهادمیرزا

۲-۳-۲. شاخص‌های شخصی و زمان- مکان

فرهادمیرزا برای اشاره به خود از شاخص‌هایی چون: «این بندهٔ درگاه» و «این بنده» بهره گرفته است که استفاده از این شاخص با توجه به بار معنایی آن می‌تواند به‌دلیل ابراز چاکری و فروتنی در برابر پادشاه باشد. نیز او برای مخاطب قرار دادن ناصرالدین‌شاه از شاخص‌هایی چون «حضرت ظل‌الله»، «قبلهٔ عالمیان»، «پادشاه رضوان‌جایگاه»، «اعلیحضرت همایون» و... که از الفاظ مرسوم برای نامیدن پادشاه قجری است به‌منظور تکریم مقام پادشاه بهره گرفته است.

شاخص‌های مکانی به‌کاررفته در متن نامه، موقعیت مکانی گیرنده و نویسندهٔ نامه را واضح مشخص نمی‌کند و تنها در یک نمونه می‌توان متوجه شد که ناصرالدین شاه در دارالخلافه نبوده است. «مقر خلافت» یکی از شاخص‌های مکانی به‌کاررفته در متن است

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

که در نقل قول مستقیم از نامهٔ ناصرالدین شاه آمده است و ما را متوجه این نکتهٔ مهم می‌کند که شاه در مکانی به جز تهران بوده است. از دیگر شاخص‌های مکانی به‌کاررفته در متن می‌توان به «فارس» اشاره کرد که فرهادمیرزا بیان می‌کند حکومت فارس را به مدت دو سال بر عهده داشته است؛ اما این شاخص کمکی برای یافتن موقعیت مکانی نگارندهٔ نامه به ما نمی‌کند.

شاخص‌های زمانی با ۱۰ نمونه کاربرد بسامد زیادی ازنظر تعداد دارد؛ اما تاریخ سال و ماه مشخصی را معلوم نمی‌کند؛ یعنی نمیتوان متوجه شد نامه به‌درستی در چه سال و ماهی نوشته شده است؛ اما دو موضوع مهم به کمک این شاخص‌های زمانی به‌کاررفته در متن قابل برداشت است:

۱. زمان دو سالهٔ حکومت فرهادمیرزا در ولایت فارس پیش از به قدرت رسیدن ناصرالدین‌شاه: «این بندهٔ درگاه دو سال به حکومت فارس رفت.» (همان: ۱۲۸)

۲. مدت یک سالهٔ حکومت او در ولایت لرستان، خوزستان و بختیاری: «در این دولت قاهره که تا ابد مستدام باد، یک سال به حکومت سرافراز شد که از قلّت مایه و قوت همسایه مجال زیست نبود.» (همان: ۱۲۸)

شخص	شاخص نمونه در متن	تعداد
ناصرالدین‌شاه	همایون، مسعود همایون، ملک کامران، حضرت، قبلهٔ عالمیان، پادشاه رضوان‌جایگاه، اعلی‌حضرت ظلاللّه، اعلی حضرت همایون، جهان‌مطاع، پادشاه.	۱۰
فرهادمیرزا	این بندهٔ درگاه، این بنده (۲).	۳
حاج میرزا آغاسی	حاجی.	۱
خداوند	مالک‌الملک، الله.	۲

جدول شمارهٔ ۲: فراوانی شاخص‌های شخصی در نامهٔ فرهادمیرزا

نوع شاخص	نمونه در متن	تعداد
زمانی	زمان، هر آن، زمان، یوم، شهر (معادل عربی ماه)، دهر، دو سال، ابد، یک سال، هر سال.	۱۰
مکانی	فارس، مقر خلافت.	۲

جدول شمارهٔ ۳: فراوانی شاخص‌های زمانی و مکانی در نامهٔ فرهادمیرزا

www.anjomanfarsi.ir

۲. ۳. ۳. بار عاطفی واژگان

چنان‌که از داده‌های جدول پیداست، واژگان با بار معنایی مثبت با ۷۲ مورد، کاربرد ۸۰ درصدی دارد. از سوی دیگر واژگان با بار معنایی منفی تنها ۱۸ بار در متن به‌کار رفته است و کاربردی ۲۰ درصدی دارد. می‌توان خلاصه گفت که به‌ازای هر واژه با بار معنایی منفی حدود ٤ کلمه با بار معنایی مثبت وجود دارد.

این آمار بین نامه‌های بررسی‌شده از فرهادمیرزا کم‌نظیر است؛ چراکه فرهاد میرزا در بیشتر آن‌ها به شکوه و شکایت از وضعیت خود می‌پردازد؛ فرهادمیرزا در این نامه همچنان طبق عادت مألوف از احوال خود و نابه‌سامانی‌هایش حرف می‌زند؛ ولی از واژگان منفی استفاده زیادی نکرده است. درواقع می‌توان گفت که در سایر نامه‌ها فرهادمیرزا برای توصیف احوال خود تنها به ذکر نابه‌سامانی‌ها، آن هم با نهایت استفاده از واژگان با بار منفی می‌پردازد؛ اما در این نامه در بیان احوال خود گویی در مقام یک توصیف‌کنندهٔ کمابیش بی‌طرف است و به‌دنبال بیان شرح ماوقع است تا بزرگ‌نمایی سرگذشت مغموم خویش.

از سوی دیگر او در این نامه، فراخور مخاطب خود که شخص پادشاه است از کلمات مثبت استفاده کرده است؛ مانند وجود مسعود همایون، خاک‌پای جواهرآسای مبارکت، مرحوم ولیعهد رضوان‌مهد، پادشاه رضوان‌جایگاه و...؛ بنابراین بسامد واژگان مثبت با توجه به محتوای نامه و مخاطب آن قابل توجیه است.

نوع بار عاطفی	نمونه در متن	تعداد
مثبت	جواهرآسا، مبارک، همایون، مایهٔ اعتبار، افتخار، بشارت آسمانی، اشارت رحمانی، شرف نزول، مسعود، همایون، حمایت، عنایت، آسایش، آرایش، نزول اجلال، شرف‌یابی، آستان جم، امیدوار، عنایت، مالک‌الملک، زیارت، ملک کامران، کرامت، بذل مال، خاطر مبارک، صواب، هنر، سلطان، مال، نعمت فراوان، مرحوم، رضوان‌مهد، صداقت، نعم‌المعین، چاکری، پادشاه رضوان‌جایگاه، اعلی‌حضرت ظلالله، استرضا، مستدام، نظر مبارک، مشهود، دولت قاهره، سرافراز، حلال، کسب مال، سر مبارک، اعلی‌حضرت همایون، مواجب، کمال، قناعت، استطاعت، مقبول، معمول، امید، بندگی الله، چاکری پادشاه، محفوظ، عزت قناعت، راغب، کثرت، پسندیده، دل‌خوشی، اخلاق ملکانه، اشفاق ملوکانه، سلامت، نعمت کبری، دولت عظمی، پاینده، جهان‌مطاع، مطاع.	۷۲
منفی	خسّت، مضایقه، عیب، جاسوس، زَیف، خسران، مرارت، فلس، قلّت مایه، خلاف رضا، غارت‌ها، گرفتار، حرام، محال، قلیل بضاعت، سفاهت، جهالت.	۱۸

جدول شمارهٔ ٤ : بسامد بار معنایی واژگان در نامهٔ فرهادمیرزا

www.anjomanfarsi.ir

۲-۳-٤. نشان‌داری واژگان

دست‌خط همایون که مایهٔ اعتبار دودمان و افتخار زمان است چون بشارت آسمانی و اشارت رحمانی شرف نزول بخشید. خداوند إن‌شاءالله وجود مسعود همایون را در کنف حمایت و شرف عنایت خود نگاه دارد که باعث آسایش عباد و آرایش بلاد است. به دست‌خط مبارک مقرر شده بود که ان‌شاءالله زود به مقر خلافت نزول اجلال خواهیم فرمود. هر آن زمان که شرف‌یابی آستان جم پاسبان نزدیک‌تر می‌شود بر این بندگان هر یومی شهری و هر شهری دهری تأثیر می‌کند. امیدوار به عنایت مالک‌الملک چنان است که زیارت این ملک کامران بر این بندگان حضرت و چاکران دولت به زودی کرامت فرماید. (همان: ۱۲۷)

نگارنده از عبارات مقدس (بشارت آسمانی و اشارت رحمانی) و حجت الهی (خداوند) برای مشروعیت بخشیدن به قدرت و اقتدار پادشاه استفاده می‌کند. عبارت «دست‌خط همایون که مایهٔ اعتبار دودمان و افتخار زمان است» به‌روشنی قدرت پادشاه را به دست‌خط آن‌ها پیوند می‌دهد و چگونگی زبان و گفتمان را نشان می‌دهد که برای تقویت اقتدار خود استفاده می‌شود. این متن نشان می‌دهد که چگونه از زبان و گفتمان برای ایجاد و حفظ سلسله مراتب اجتماعی استفاده می‌شود و بهره‌گیری نویسنده از عباراتی مانند

«حمایت و شرف عنایت خود نگاه دارد» و «ان‌شاءالله زود به مقر خلافت نزول اجلال خواهیم فرمود» حق الهی پادشاه برای حکومت را تقویت و موقعیت شاهان قاجار را در بالای سلسله مراتب اجتماعی مستحکم می‌کند.

برخی از کلمات کلیدی خاص را که نشان‌دهندهٔ این موضوع هستند می‌توان در عبارات زیر یافت؛

«دست‌خط همایون»: این عبارت به‌روشنی قدرت پادشاه را به دست‌خط آن‌ها پیوند می‌زند و نشان می‌دهد که چگونه از زبان برای تقویت اقتدار آن‌ها استفاده می‌شود.

«اعتبار دودمان»: این عبارت ارتباط قدرت پادشاه و اعتبار خاندان آن‌ها را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه از زبان برای مشروعیت بخشیدن به حکومت آن‌ها استفاده می‌شود.

«اشارت رحمانی»: این عبارت حق الهی را برای حکومت تقویت و موقعیت پادشاه را به‌عنوان رهبر الهی مستحکم می‌کند.

استفاده از متون مقدس، اقتدار الهی و عباراتی که به حکومت پادشاه مشروعیت می‌بخشد، همگی نشان می‌دهد چگونه قدرت از طریق دانش و گفتمان عمل می‌کند.

۲-٤. لایهٔ بلاغی

سخن گفتن به اقتضای حال مخاطب از شروط لازم متن بلاغی است. فرهادمیرزا در این نامه نیز با توجه به حال مخاطب استفاده مؤثری از انواع صنایع ادبی کرده است. مخاطب این نامه یعنی ناصرالدین‌شاه علاوه‌بر آنکه شخص نخست مملکت است، فردی اهل ادب و صاحب قلم نیز است؛ ازاین‌رو فرهادمیرزا نهایت تلاش خود را در استفاده از صنایع ادبی چون بدیع معنوی و لفظی به‌منظور زیبایی متن و تأثیر کلام به‌کار می‌گیرد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲-٤-۱. بدیع لفظی؛ سجع و جناس

این نامه نیز مانند سایر منشآت فرهادمیرزا متنی مسجع و آهنگین دارد که وجود ۷۱ مورد از آرایهٔ سجع در آن گواه بر این ادعاست. سجع در بین انواع صنایع بدیع لفظی به‌کاررفته در متن نامه، کاربردی ۸۸ درصدی دارد؛ بنابراین می‌توان گفت که بیشتر بار موسیقایی متن برعهدهٔ سجع است. انواع سجع به‌کاررفته در این نامه با توجه به بسامد تکرار و درصد کاربردشان از این قرار است: سجع مطرف با کاربرد ۳٤ درصد، سجع متوازی با کاربرد ۲۷ درصد و سجع متوازن با کاربرد ۲۵ درصد. سجع در سطح جملات با دو روش تضمین‌المزدوج و ترصیع به‌کار رفته است که یک جمله با مرصع و ۹ جمله با تضمین‌المزدوج همراه است.

جناس دیگر آرایهٔ بدیع لفظی با ۱۰ مورد کاربرد است که در این نامه به‌کار رفته است. جناس بین انواع صنایع بدیع لفظی به‌کاررفته در متن، کاربرد ۱۲ درصدی دارد که در مقایسه با سایر نامه‌های بررسی‌شده از فرهادمیرزا به میزان چشمگیری کم‌تر است. در این نامه از ۵ نوع آرایهٔ جناس بهره گرفته شده است که انواع جناس به‌ترتیب بسامد کاربردشان از این قرار است: جناس زاید با کاربرد ٤۰ درصد و جناس اشتقاق با کاربرد ۳۰ درصد بیشترین درصد کاربرد را دارند و نیز جناس‌های تصحیف، لفظ و مضارع و لاحق هر یک کاربردی ۱۰ درصدی دارند.

نوع سجع	نمونه در متن	تعداد
متوازی	مقبول و معمول، شرعاً و عرفاً، مرسوم و معلوم، قناعت و بضاعت، سفاهت و جهالت، اخلاق و اشفاق، نقصان و خسران، کیف و زیف، معلوم و مرقوم، افتخار و اعتبار، بشارت و اشارت، کَنَف و شُرَف، آسایش و آرایش، بلاد و عباد، آستان و پاسبان، بندگان و چاکران،	۱۹

	دولت و حضرت، زیارت و عنایت، کرامت و زیارت.	
مطرف	مایه و همسایه، محال و حلال، استطاعت و بضاعت، مداخل و حاصل، نقصان و خسران، زمان و دودمان، عزت و کثرت، عزت و قناعت، اجازه و مذاکره، قناعت و کثرت، مقبول و قبول، ملکانه و ملوکانه، سلامت و نعمت، جهان‌مطاع و مطاع، املاک و خاک، بیتالمال و مال، امین و نعم‌المعین، مرارت و غارت، طینت و جهت، وجود و مسعود، رحمانی و آسمانی، صداقت و دولت، ولی‌عهد و رضوان‌مهد، منصب و مکتسب، مجال و مال، چاکران و فلان.	۲۶
متوازن	حرام و حلال، مقابل و مواجب، نقد و فلس، پادشاه و محفوظ، راغب و عزت، همایون و عرایض،، عرض و محض، ربع و خاک، میل و کیف، میل و زیف، نقد و زیف، حیف و میل، موروث و مرحوم، یوم و شهر، بذل و مال، مرآت و خاطر، همان و صواب.	۱۷
تضمین‌المزدوج	– دست‌خط همایون که مایهٔ اعتباردودمان و افتخارزمان است – چون بشارت آسمانی و اشارت رحمانی شرف نزول بخشید. – که از قلت مایه و قوت همسایه مجال زیست نبود. – اگر تقلید کند به سفاهت منسوب و به جهالت منصوب خواهد شد. – که در نوکری به عزت قناعت راغب است نه به کثرت بضاعت – آن هم محض اخلاق ملکانه و اشفاق ملوکانه است. – این نعمت کبری و دولت عظمی را بر بندگان خود پاینده بدارد. – ... که باعث آسایش عباد و آرایش بلاد است. – ... زیارت این ملک کامران بر این بندگان حضرت و چاکران دولت به زودی کرامت فرماید.	۹
ترصیع	نه شرعاً مقبول است و نه عرفاً معمول.	۱

جدول شمارهٔ ۵: فراوانی انواع سجع در نامهٔ فرهادمیرزا

نوع جناس		نمونه در متن	تعداد
مضارع و لاحق		بشارت و اشارت	۱
لفظ		منسوب و منصوب	۱
تصحیف		به و نه	۱
اشتقاق		رضا و استرضا، ملکانه و ملوکانه، مالک‌الملک و ملک	۳
زاید	مزید	مقبول و قبول	٤
	وسط	ملکانه و ملوکانه، مال و محال	
	مذیل	مقرّر و مقر	

جدول شمارهٔ ٦: فراوانی انواع جناس در نامهٔ فرهادمیرزا

۲-٤-۲. بدیع معنوی

اغراق و مبالغه در بین انواع صنایع بدیع معنوی به‌کاررفته در متن نامه با کاربرد ٤۰ درصدی در جایگاه نخست قرار دارد که این کاربرد پربسامد اغراق بیشتر در مواردی است که با ناصرالدین‌شاه ارتباط دارد؛ برای مثال «و این مرحله بدیهی است که هر که، هر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

چه تحصیل کرده از چاکری پادشاه روان‌جایگاه و اعلی‌حضرت ظل‌الله است.» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۲۷) اغراق، اغراضی چون تکریم پادشاه، ابراز نوکری به شاه و... را برای این موارد می‌توان برشمرد. سایر صنایع بدیع معنوی چون تضاد، پارادوکس، تضمین، تلمیح، حسن تعلیل و جمل و مثل عربی هرکدام کاربردی ۱۰ درصدی دارند. نکته دارای اهمیت در زمینهٔ بررسی صنایع بدیع معنوی در این نامه، آن است که آنچه تاکنون در بررسی نامه‌های فرهادمیرزا مشاهده کردیم، او بیشتر استفادهٔ چشمگیری از آرایهٔ عقد دارد و متناسب با محتوای کلام خود از آیات قرآن بهره می‌گیرد؛ اما در این نامه هیچ آیه‌ای را نیاورده است؛ نیز استفاده از جملات و مثل عربی هم در مقایسه با سایر نامه‌ها بسیار اندک است و تنها یک جمله، آن هم به نقل از عمر بن الخطاب آورده است.

نوع صنعت	نمونه در متن	تعداد
تضاد	حلال و حرام	۱
مبالغه و اغراق	«قربان خاک پای جواهرآسای مبارکت گردم.» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۲۷) «دست خط همایون که مایهٔ اعتبار دودمان و افتخار زمان است.» (همان: ۱۲۷) (اغراق در تکریم پادشاه) «هر آن زمان که شرف‌یابی آستان جمپاسبان نزدیک‌تر می‌شود، بر این بندگان هر یومی شهری و هر شهری دهری تأثیر می‌کند.» (همان: ۱۲۷) (اغراق در بیان انتظار شرفیابی) «و این مرحله بدیهی است که هر که، هر چه تحصیل کرده از چاکری پادشاه روان‌جایگاه و اعلی‌حضرت ظل‌الله است.» (همان: ۱۲۸) (اغراق در جایگاه پادشاه و نقش او در سرنوشت دیگران)	٤
پارادوکس	«هر عیب که سلطان بپسندد، هنر است.» (همان: ۱۲۷)	۱
عقد	--	
تضمین	«هر عیب که سلطان بپسندد، هنر است.» (همان: ۱۲۷)	۱
جمله و مثل عربی	«لی علیکم عینان الماء و الطین.» (همان: ۱۲۷) عمر بن خطاب: مرا برای شما دو جاسوس است، آب و خاک. فرهادمیرزا دلیل دوری خود از ثروت‌اندوزی و رغبت خویش به قناعت را این می‌داند که عاقبت، خاک ربع و املاک میشود. او پیش از بیان این عقیدهٔ خود، این جمله از عمر بن خطاب را می‌آورد و بعد از آن، عقیدهٔ خود را بیان می‌کند.	۱
تلمیح	«و منظورش این بود که طینت آدمی چون از آب و گل است... .» (همان: ۱۲۸) این جمله درباره آفرینش آدمی از خاک، تلمیح به آیات قرآن درباره آفرینش انسان از آب و خاک دارد: «و من آیاته أن خلقکم من تراب»: از نشانه‌های او این است که شما را از خاک آفرید. (سوره روم، آیه ۲۰) «الذی اَحسن کُل شَیٍ خَلقه و بدأ خلق الانسان من طین»: آفرینش انسان را از گل آغاز کرد. (سوره سجده، آیه ۷) «... إنا خلقناهم من طین لازب»: ما انسان را از گل چسبنده‌ای آفریدیم. (سورهٔ صافات، آیه ۱۱)	۱

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

حسن تعلیل	«دست‌خط همایون که مایه اعتبار دودمان و افتخار زمان است چون بشارت آسمانی و اشارت رحمانی شرف نزول بخشید.» (فرهادمیرزا، ۱۳۶۹: ۱۲۷) نویسنده اعتبار خاندان قاجار را دست‌خط همایونی می‌داند؛ درصورتی‌که اگر برای این خاندان اعتباری باشد، اعتبارشان در اقدامات موثری چون تاسیس دارالفنون و تلگراف‌خانه و ... است.	۱

جدول شمارهٔ ۷: فراوانی انواع صناعات بدیع معنوی در نامهٔ فرهادمیرزا

۲ - ٤ - ۳. معانی

قصد اصلی و اولیه از کاربرد جملات خبری، اخبار به معنی انتقال کلام است؛ اما جملات خبری می‌توانند متضمن معانی ثانوی باشند که در علم معانی بررسی می‌شود. در بررسی جملات این نامه به مواردی برخوردیم که برای آن‌ها می‌توان اغراض ثانوی در نظر گرفت. این جملات در جدول زیر آمده‌اند:

نوع غرض	نمونه در متن	تعداد
اظهار تاسف و اندوه	«چون استرضای رعیت خلاف رضای حاجی بود به آن غارت‌ها و مرارت‌ها گرفتار شد که در نظر مبارک مشهود است.» (همان: ۱۲۸) «یک سال به حکومت سرافراز شد که از قلّت مایه و قوت همسایه مجال زیست نبود.» (همان: ۱۲۸)	۲
ملامت و توبیخ	«با این احوال چون این بنده استطاعت آن ندارد که خرجی زیاد بر بضاعت خود کند از آن است که هر کسی به عقیدهٔ خود نسبتی می‌دهد و یقین است که این بنده با پنج شش هزار فلسی و دویست سیصد خروار حاصل جنسی نخواهد با اشخاصی که هر سال پنجاه شصت هزار نقد مداخل دارند و بیست سی هزار جنساً حاصل برابری بکند.» (همان: ۱۲۸) غرض فرهادمیرزا از این جملات خبری در واقع، مذمت کسانی است که خود مرفهاند؛ اما به او اتهام مال‌اندوزی وارد کردند.	۱
استرحام	«که در کمال اقتصاد و قناعت با این قلیل بضاعت راه باید رفت.» (همان: ۱۲۸)	۱
بیان اختتام کار	«امر جهان‌مطاع، مطاع است.» (همان: ۱۲۸)	۱

جدول شمارهٔ ۸: انواع غرض ثانوی جملات خبری در نامهٔ فرهادمیرزا

۲ - ٤ - ٤. بیان؛ تشبیه و استعاره

علم بیان، کلام را خیال‌انگیز می‌کند و صورت‌های مختلف خیال در کلام عبارت است از: تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه. فرهادمیرزا در نامه‌های خود از آرایهٔ بیان استفاده می‌کند و در این نامه نیز در مجموع دو مورد آرایهٔ تشبیه، یک مورد اضافهٔ استعاری و دو مورد مجاز به‌کار رفته است.

نوع تشبیه	نمونه در متن	تعداد
تشبیه مرسل، مجمل، جمع و محسوس به معقول	«دست‌خط همایون که مایهٔ اعتبار دودمان و افتخار زمان است چون بشارت آسمانی و اشارت رحمانی شرف نزول بخشید.» (همان: ۱۲۷) مشبه: دست‌خط همایون، مشبّه‌به ۱: اشارت آسمانی مشبّه‌به ۲: اشارت رحمانی، ادات تشبیه:	۱

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

	چون. فرهادمیرزا، نامهٔ همایونی را به بشارت آسمانی و اشارت رحمانی تشبیه می‌کند. غرض این تشبیه تحسین و تعظیم مشبه است. این تشبیه به اعتبار وجود ادات تشبیه، مرسل یا صریح است؛ یعنی ادات تشبیه آن ذکر شده است. نیز به اعتبار ذکر نکردن وجه شبه، مجمل است؛ چراکه وجه‌شبه آن ذکر نشده است. نوع این تشبیه به اعتبار تعدد طرفین، تشبیه جمع است؛ چون در آن، مشبه مفرد و مشبّهٌبه متعدد است. نیز نوع این تشبیه به اعتبار طرفین آن، محسوس به معقول است؛ مشبه که دست‌خط همایونی است، امری محسوس است؛ اما مشبّهٌبه یعنی اشارت رحمانی و بشارت آسمانی از معقولات‌اند.	
اضافهٔ تشبیهی	«هرچه در مرآت خاطر مبارک، عکسپذیر باشد همان صواب است.» (همان: ۱۲۷) خاطر مبارک: مشبه، مرآت: مشبّهٌبه. فرهادمیرزا خاطر همایونی را به آیینه تشبیه می‌کند که ویژگی بارز آن، این است که همه‌چیز را چنانچه هست، نمایش می‌دهد؛ بنابراین این تشبیه با غرض تحسین و تعظیم مشبه به‌کار رفته است. نکتهٔ قابل تأمل، زمان به‌کار بردن این تشبیه است. فرهادمیرزا بعد از آن که نقل قولی از ناصرالدین شاه مبنی بر رد ابهامات مالی وارد بر او را آورد، جملهٔ فوق را می آورد که طی آن، این تشبیه به‌کار رفته است. درواقع فرهادمیرزا به‌منظور تعظیم و تحسین خاطر مبارک که اتهامات مالی فرهادمیرزا را مردود دانسته، این تشبیه را به‌کار برده است.	۱

جدول شماره ۹: فراوانی صنعت تشبیه در نامه فرهادمیرزا

نوع استعاره	نمونه در متن	تعداد
اضافهٔ استعاری	شرف عنایت: شُرَف به معنای کنگره است؛ عنایت ایزدی چون دژی است که کنگره‌هایی دارد، در اینجا مشبه‌به که دژ بوده، حذف شده است و از لوازم آن، کنگره ذکر شده و یک ترکیب استعاری ساخته شده است.	۱

جدول شمارهٔ ۱۰: استعاره در نامهٔ فرهادمیرزا

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۳. نتیجه‌گیری

فرهادمیرزا پیش از به تخت نشستن ناصرالدین‌شاه با حکم محمدشاه در اوایل سال ۱۲۵۷ ه. ق به‌عنوان نایب‌الایالت به شیراز می‌رود؛ اما در سال ۱۲۵۸ به‌دلیل دسیسه‌چینی‌های حاجی میرزا آقاسی از فارس به تهران احضار می‌شود. در همین نامهٔ پژوهش‌شده نیز مختصر به این موضوع اشاره شده است. او در سال ۱۲۶۹ در معرض غضب ناصرالدین‌شاه قرار می‌گیرد و به تیول خود، یعنی طالقان تبعید می‌شود. سرانجام عفو همایونی در سال ۱۲۷۵ شامل حال او می‌شود و در اواخر سال ۱۲۷۸ مستقل به حکومت لرستان، خوزستان و بختیاری می‌رود و در همین سال است که لقب معتمدالدوله را که از القاب مهم آن زمان است از آن خود می‌کند؛ اما در سال ۱۲۸۰ از حکومت لرستان، خوزستان و بختیاری برکنار می‌شود و به عضویت «دارالشورای کبری» در می‌آید. فرهادمیرزا به طور ضمنی به این حکومت یک‌ساله که در زمان ناصرالدین‌شاه صورت گرفته‌است، اشاره‌ای کرده است.

فرهادمیرزا در زمان نگارش نامه ازنظر وضع مالی جزو قشر مرفّه جامعه نبوده است و برای ناصرالدین‌شاه بیان می‌کند که از مرحوم پدرش عباس‌میرزا ولیعهد میراثی جز صداقت در راه خدمت به دولت همایونی نرسیده است و ازنظر اموال اکتسابی هم، آنچه دریافت کرده، متناسب با منصبش بوده است. او خودش را مردی اهل قناعت می‌داند و هدف از اشتغال در مناصب حکومتی را تنها نوکری و خدمت به حضرت همایونی می‌داند نه مال‌اندوزی؛ حتی در قسمتی از نامه به مقایسه‌ای اجمالی از درآمد خود و سایر افرادی اشاره می‌کند که به او اتهام مال‌اندوزی می‌زنند و مشخص می‌شود که درآمد او در حدود یک دهم درآمد آن‌هاست؛ اما در تیراس اتهام مال‌اندوزی واقع می‌شود.

نثر این نامه، مسجع و آهنگین است و نویسنده از صنایع بدیع لفظی به سجع توجه ویژه‌ای داشته است؛ به‌گونه‌ای که سجع از انواع صنایع بدیع لفظی به‌کاررفته در نامه بسامد بیشتری دارد و حدود ۸۸ درصد کاربرد داشته است که می‌توان گفت بیشتر بار موسیقایی متن برعهدهٔ سجع است. از آن‌جا که این نامه از نامه‌های حکومتی نویسنده و مخاطب آن پادشاه است، رمزگان‌های مرتبط با حکومت و قدرت در جایگاه نخست قرار دارند. نیز با توجه به اینکه بخش چشمگیری از نامه به شرح احوال زندگانی فرهادمیرزا اختصاص یافته است، رمزگان آداب زندگانی بسامد چشمگیری دارد که کاربست رمزگان‌های حکومت و قدرت و آداب زندگی درواقع به‌منظور هدف پیام هستند. بارها در متن نامه از حذف مسند استفاده شده که به دو صورت قرینهٔ معنوی و قرینهٔ لفظی انجام گرفته است. اطناب به معنی طولانی کردن کلام و استفاده از الفاظ بسیار برای معنی اندک است که در متن نامه از آن سه‌بار استفاده شده است. قصر به معنی منحصر کردن مسند در حکمی است که یکبار در متن نامه به‌کار رفته است. درنهایت اینکه ایدئولوژی سیاسی عصر نویسنده در به کارگیری کلمات نقش مؤثری داشته است و لایهٔ بلاغی نیز در خدمت برجسته‌سازی سخن و اقناع مخاطب و کسب رضایت اوست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

منابع

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲). ***از صبا تا نیما (۱۵۰ سال ادب فارسی)***، تهران: زوّار.
- تاریقلی، رضا (۱۴۰۱). «واکاوی حیات فرهنگی- سیاسی فرهادمیرزا قاجار»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، **دانشگاه پیام نور**، استاد راهنما: محسن بیگدلی.
- تلخابی، مهری (۱۳۹۷). «بررسی ویژگی‌های سبکی رمان رازی در کوچه‌ها با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»، ***تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*** (دهخدا)، شماره ۳۶ تابستان، صص ۱۲۵-۱۶۰.
- تلخابی، مهری و رهبر، بهزاد (۱۴۰۲). ***سبک‌شناسی انتقادی: تحلیل آثار فریبا وفی***، تهران: بوی کاغذ.
- جعفریان، زهرا و اسکویی، نرگس (۱۴۰۰). «تحلیل لایه‌های سبکی در آثار الوزرا با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»، ***مطالعات زبانی و بلاغی***، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۷۲، صص ۱۰۹-۱۳۶.
- جفریز، لسلی (۱۴۰۲). ***سبک‌شناسی انتقادی***، ترجمهٔ فرشته دادخواه و علیرضا نبی‌لو، تهران: امیرکبیر.
- چندلر، دنیل (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- درپر، مریم (۱۳۹۲). «بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه جشن فرخنده از جلال آل‌احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»، ***جستارهای زبانی***، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱، بهار، صص ۳۹-۶۳.
- ـــــــــ (۱۳۹۱). «سبک‌شناسی انتقادی رویکردی نوین در بررسی سبک براساس تحلیل گفتمان انتقادی»، ***نقد ادبی***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷، صص ۳۱-۶۷.

www.anjomanfarsi.ir

- ـــــــــــ (۱۳۹۰). «سبک‌شناسی نامه‌های امام محمد غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»، رسالهٔ دکتری، ***دانشگاه فردوسی مشهد***، استاد راهنما: ابوالقاسم قوام.
- رضائی، فاطمه (۱۳۹۹). «سبک‌شناسی انتقادی رمان جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ***دانشگاه علامه طباطبائی***، استاد راهنما: زهره الهدادی دستجردی.
- زمانی، محمدمهدی و صفوی، کورش (۱۳۹۷). «سبک‌شناسی انتقادی شعر شمس کسمایی»، ***متن‌پژوهی ادبی***، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۷۷، صص ۷-۳۳.
- سالک، امیرحسین و جلالی، محمدامیر (۱٤۰۰). «سبک‌شناسی انتقادی نامه شاه طهماسب صفوی به سلطان سلیمان عثمانی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»، مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲٦، صص ۱۹۷-۲۲۲.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***، تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۲). **سبک‌شناسی نثر**، چ دوازدهم، تهران: میترا.
- ـــــــــــ (۱۳۹۵). ***کلیات سبک‌شناسی***، چ پنجم، تهران: میترا.
- شیبانی اقدم، اشرف (۱۳۹٤). ***کلیدواژه‌های سبک‌شناسی***، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.
- صفوی، کورش (۱۳۸٤). ***نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی***، تهران: انجمن شاعران ایران.
- طباطبایی مجد، غلامرضا (۱۳٦۹). ***منشآت فرهادمیرزا معتمدالدوله***، تهران: علمی.
- علیخانی، فاطمه (۱۳۹٦). «سبک‌شناسی انتقادی مکتوبات جلال‌الدین محمد مولوی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ***دانشگاه الزهرا (س)***.
- غلامرضایی، محمد (۱۳۹۸). ***سبک‌شناسی تفصیلی شرفارسی***، تهران: سمت.
- فاضلیان، اشکان (۱۳۹۸) «سبک‌شناسی لایه‌ای منشآت خاقانی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، ***دانشگاه علامه طباطبائی***. استاد راهنما: میرجلال‌الدین کزازی.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱). ***سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، تهران: علمی.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷). ***تحلیل انتقادی گفتمان***، ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران و دیگران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- نواب صفا، اسماعیل (۱۳٦۳). ***شرح حال فرهادمیرزا اعتمادالدوله***، تهران: زوّار.
- نیک‌سیر، زهره (۱٤۰۰). «تحلیل متون رئالیسم سوسیالیستی سال‌های ۱۳۲۰-۱۳۳۲ با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی»، رسالهٔ دکتری، ***دانشگاه مازندران***، استاد راهنما: حسین حسن‌پور آلاشتی.
- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳). ***گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی***، تهران: هرمس.
- یورگنسن، ماریانه و فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۵). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سنجش کارآمدی نظریهٔ رابین لیکاف در باب جنسیت و زبان (با استناد به چهار مجموعهٔ داستان ایرانی و سوری)

وئام العلی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران
weaaam.aliii@gmail.com

چکیده

رابین لیکاف، یکی از مهم‌ترین چهره‌های شناخته‌شده در حوزهٔ مطالعات زبان‌شناسی و تأثیر جنسیت بر اسلوب نگارش نویسندگان است که با انتشار کتاب «زبان و جایگاه زن» در سال ۱۹۷۵ بر الگوهای متفاوت زبانی اعم از گفتار و نوشتار مردان و زنان تأکید کرد. این پژوهش با در نظر داشتن مبانی نظریِ تأثیر جنسیت در هنجارهای نوشتاری مردان و زنان در ژانر داستان انجام گرفته و نمونه‌هایی از داستان‌های چهار نویسندهٔ زن و مرد ایرانی و سوری (زویا پیرزاد، مصطفی مستور، هانی راهب، هیفا بیطار) استخراج شده است. در این پژوهش، تفاوت‌های زبانی نویسندگان مرد و زن در سطح واژگانی با روش توصیفی و تحلیلی بررسی شده است. دلیل انتخاب این نویسندگان، واقع‌گرا بودن آثار داستانی آن‌هاست. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد الگوهای متفاوت زبانی زنان و مردان که لیکاف بدان تأکید می‌کرد با سبک یا هنجارهای بیانی در نوشتار نویسندگان منتخب چندان همخوانی ندارد؛ بنابراین نظریهٔ لیکاف جهان‌شمول نیست و علمی‌تر آن است که در مطالعهٔ الگوهای زبانی و بیانی زنان و مردان، به تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و حتّی فردی هر نویسنده نیز باید توجّه کرد. نویسندگان زنِ منتخب (پیرزاد و بیطار) در کاربرد عناصر زبانی، مشابه عمل نکرده‌اند و نویسندگان مرد (مستور، الراهب) نیز شباهت‌هایی محدود در کاربرد عناصر زبانی با یکدیگر داشته‌اند. میزان مطابقت آرای لیکاف با داستان‌های فارسی بیشتر از داستان‌های عربی است و این می‌تواند به‌دلیل استفاده از گونهٔ زبانی ارتباطی در داستان‌های ایرانی و زبان رسمی (فصیح) در داستان‌های عربی بوده باشد.

واژگان کلیدی: زبان و جنسیت، لیکاف، داستان‌های معاصر فارسی و سوری، سطح واژگانی.

۱. مقدمه

جنسیت بیشتر محصول فرهنگ و اجتماع و هنجارهای تثبیت یا تعیین‌شده از پیش است که برخی از آن‌ها نیز توسط گفتمان مردان تعریف شده است و در چارچوب آن به مردان امتیازاتی داده و زنان را از آن‌ها محروم کرده است. به‌نظر تعدادی از محققان یکی از این امتیازات مربوط به حوزهٔ کاربرد زبان است؛ به‌این‌معنی که هر جامعه‌ای، الگوهای زبانی یا کدهای محدود را به‌طور آشکار یا ضمنی برای کاربران خود تجویز می‌کند. این الگوها و کدها براساس عامل جنسیت که شامل ابعاد زیستی، فشارهای

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

فرهنگی، الگوهای پرورشی، تربیتی، آموزشی، عرفی، سیاسی، ایدئولوژیکی، ارزش‌ها و نقش‌های اجتماعی و سایر نهادها است، در گذر تاریخ شکل می‌گیرد. پیروی از این الگوهای زبانی، اجباری نیست ولی تا حدّی، مردان و زنان به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه ملزم به رعایت آن‌ها هستند؛ زیرا برخی از عناصر زبانی برچسب زنانه یا مردانه دارد و اگر مردان و زنان آن‌ها را رعایت نکنند، جایگاه اجتماعی‌شان را از دست می‌دهند یا مورد تمسخر و سرزنش قرار می‌گیرند. اگر مردان از الگوهای زبانی زنانه استفاده کنند، ضعیف به نظر می‌آیند و کاربرد الگوهای زبانی مردانه توسط زنان، آنان را خشن جلوه می‌دهد. (فتوحی،۱٤۰۰: ٤۰٦) بنابراین، می‌توان گفت این الگوهای زبانی می‌تواند به‌نوعی بازتاب ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی هر جامعه باشد.

در پژوهش‌های بسیاری به بررسی رابطهٔ تأثیر جنسیت بر کاربرد عناصر زبانی پرداخته شده است که هدف آن‌ها اثبات سبک نویسندگی متفاوت زنانه و مردانه و وجود نابرابری‌های زبانی است؛ با توجه به نظریات مختلف، درحال حاضر اتفاق نظر وجود دارد که سبک نویسندگی زنان و مردان از لحاظ فرم و مضمون تا حدّی و در ساحاتی از کاربرد زبان متفاوت است. (ر. ک مدرسی،۱۳۸۷:۱٤- ۱۸۳) در واقع، زبان و اسلوب نگارش مؤلف، نشانه‌هایی از هویّت یا شخصیت او را در خود دارد و هویّت زنانه با هویّت مردانه متفاوت است و پیدا کردن مرزهای آشکار آن نیاز به بررسی‌های دقیق و موشکافانه دارد. رابین لیکاف و دیگر محققان در غرب به‌دنبال کشف نابرابری زنان و مردان در کاربرد عناصر زبانی بوده اند؛ افرادی چون او و هم‌نظرانش به‌دنبال این واقعیت هستند که نابرابری علیه زنان امری تاریخی است و همچنان جلوه‌های این نابرابری‌ها در زبان و نوشتار دیده می‌شود.

۱ - ۱. پیشینه و ضرورت تحقیق

چنان‌که می‌دانیم بسیاری از نظریه‌های زبان‌شناختی و ادبی با تمرکز اندیشمندان بر متون، زبان و فرهنگ‌های خاص به‌عنوان پیکره‌های تحقیقاتی به‌دست‌آمده و گاه به اشتباه همچون قواعد و قوانین جهان‌شمول تلقّی می‌شوند؛ لذا سنجش کارآمدی یا ناکارآمدی این نظریه‌ها در تحلیل متون مختلف در فرهنگ‌های غیرامریکایی- اروپایی از اهمیّت بسزایی برخوردار است. همچنین پژوهش‌های تطبیقی که قادر باشد تفاوت دیدگاه جنسیتی در فرهنگ‌ها و آثار ادبی مختلف را مطالعه کند، اندک است. به‌همین‌منظور مطالعهٔ اسلوب نگارش زنانه و مردانه در داستان‌های معاصر ایرانی و سوری و مقایسهٔ این اسلوب‌ها با یکدیگر ضمن سنجش انطباق یا عدم انطباق نظریهٔ لیکاف در تحلیل این می‌تواند ثمربخش باشد.

پیکرهٔ این پژوهش را پنج مجموعهٔ داستانی شامل دو داستان زنانه و سه داستان مردانه تشکیل می‌دهد. این داستان‌ها از نویسندگان مرد و زن (ایرانی، سوری) برگزیده شده است. این آثار عبارت‌اند از: «استخوان خوک و دست‌های جذامی» و «حکایت عشقی بی قاف، بی شین، بی نقطه» نوشتهٔ مصطفی مستور، «طعم گس خرمالو» نوشتهٔ زویا پیرزاد، «موت البجعه» نوشتهٔ هیفاء بیطار، «خضراء کالعلقم» نوشتهٔ هانی الراهب.

پژوهش‌های نزدیک به موضوع تحقیق حاضر عبارت‌اند از: مقالهٔ بختیاری، محمود و مریم دهقانی (۱۳۹۲) با عنوان «رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی» در مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر منتشر شده، به بررسی تفاوت‌های نوشتاری زنان و مردان در رمان‌های معاصر ایران در حوزهٔ واژگان و نحو و بررسی نقش جنسیت در بروز این تفاوت‌های نوشتاری می‌پردازد. معیار این بررسی نظریه رابین لیکاف بود. در این پژوهش سه رمان از نویسندگان زن و سه رمان از نویسندگان مرد مورد بررسی قرارگرفته است.

مقالهٔ رحمان‌پور نصیر محله، فاطمه و نرگس انصاری (۱۳۹۸) با عنوان «بازتاب جنسیت در سبک گفتار زنانه و مردانه از منظر رابین لیکاف: موردپژوهی خطبهٔ امام سجاد و حضرت زینب در کوفه» که در مجلهٔ علوم حدیث منتشر شده است. در این تحقیق

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

خطبهٔ امام سجاد و خطبهٔ حضرت زینب در کوفه در سه سطح مختلف آوایی، واژگانی و نحوی براساس نظریهٔ لیکاف مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهشگران این تحقیق به این نتیجه رسیده‌اند که میان دیدگاه لیکاف با مؤلفه‌های زبانی این دو خطبه‌ها تطابق نسبی وجود دارد.

پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زهره دهقانی (۱٤۰۰) با عنوان «بررسی رابطهٔ زبان و جنسیت در نگارش رمان «انگار گفته بودی لیلی» سپیده شاملو و رمان «نیمه غایب» حسین سناپور». این پژوهش دو رمان مذکور را از منظر زبان جنسیت براساس نظریهٔ رابین لیکاف مقایسه می‌کند تا نشان دهد تا چه حدی زبان زنانه و مردانه متفاوت است و عناصر ارائه شده توسط لیکاف تا چه اندازه بر واقعیت داستان منطبق است.

۲. نظریهٔ رابین لیکاف درباب زبان و جنسیّت

در نیمهٔ دوم قرن ۱۸ میلادی زبان‌شناسان فمینسم و غیرفمینسم کتاب‌های بسیاری دربارهٔ تفاوت‌های زن و مرد تألیف کرده‌اند که قسمتی از آن‌ها مشخصاً به تمایزات زبانی اختصاص داده شده است و در آن‌ها اغلب از بیان تفاوت زنان و مردان در سطح انتخاب واژگان و عبارات فراتر نرفته‌اند و برخی به بررسی تأثیر عامل جنسیت در رفتار کلامی افراد در سطح آوایی اختصاص دارند و رفته‌رفته این مطالعات وارد حوزهٔ نوشتار و ادبیات نیز شده است. یسپرسون، احتمالاً نخستین کسی است که در قسمتی از کتاب «زبان: ماهیت، گسترش و اصلش» اختصاصاً به ویژگی‌های زبان زنانه در مقابل زبان مردانه پرداخته است. این کتاب از متون اولیه و کلاسیک در حوزهٔ زبان و جنسیت به شمار می‌رود. او نشان می‌دهد مردان و زنان از زبان به‌طور متفاوتی در سطح آوایی، دستور زبان، واژگان و قیدها استفاده می‌کنند. تنن (Tannen) (Mulyan,۲۰۰۱: ٤۰۹) معتقد است زنان و مردان به‌روش‌های متفاوتی صحبت یا به‌روش‌های مختلفی با هم ارتباط کلامی برقرار می‌کنند؛ اما از نظر او این تفاوت‌ها به‌معنای ارجحیّت زبان یکی بر دیگری نیست. او ادعا می‌کند نظام پرورش و تربیت دختران و پسران به‌گونه‌ای است که باعث می‌شود هر جنس، فرهنگ مختص به خود را داشته باشد و از نظر او زن و مرد در دو نظام ارزشی متفاوتی زندگی می‌کنند، بنابراین از واژگان و عبارات مختلف استفاده می‌کنند. (ر. ک وارداف،۱۳۹۳: ۵۲۲) سارا میلز در سال ۱۹۹۵ اصطلاح سبک‌شناسی فمینسم را در کتابی با همین عنوان مطرح کرد. «سبک‌شناسی فمینسم» ابزاری تحلیلی و سنجش‌گرانه با روش‌های زبان‌شناسی برای تشخیص گرایش‌های جنسیتی در نگارش زنان و استخراج مشخصه‌های زبانی آنان در سطح واژگانی، نحوی و گفتمانی با هدف از بین بردن یا کاهش تبعیض علیه زنان در حوزهٔ زبان است. دغدغهٔ اصلی سبک‌شناسی فمینیستی بررسی حاکمیت فرهنگی و اجتماعی نظام مردسالاری و روابط قدرت و نحوهٔ رفتار زنان به‌عنوان گروه سرکوب‌شده توسط مردان است. (وردانک،۱۳۸۹:۱۷۰)

رابین لیکاف (lakoff)، نخستین بار در دههٔ هفتاد میلادی مطالعات زبانی بر روی زبان و جنسیت را به‌شکل جدی شروع کرده و با نوشتن کتاب زبان و جایگاه زن تحولی در مطالعات زبان و جنسیت به وجود آورد و سبب گسترش مطالعات زبان و جنسیت شد. دلیل مقبولیت این کتاب آن است که لیکاف خود زن است و از نگاه زن به این مسئله می‌پردازد و در نتیجه با زنان همدردی و همدلی دارد. با آنکه لیکاف ابتدا به کمبود زبان زنان و توانایی زبان مردان به‌عنوان زبان نیرومند، فصیح و معیار مردان اشاره کرده است، او معتقد است زبان زنان از زبان مردان پست‌تر است؛ زیرا شامل ضعف، عدم قطعیت، غیرجدی و فاقد اهمیت است که بیشتر واکنش‌های عاطفی و انفعالی را دربرمی‌گیرد. لیکاف به اسباب و علل کمبود و ناتوانی زبان زنان پرداخته است و علت ضعف و ناتوانی گفتار و نوشتار زنان را ناشی از تسلط مردان بر ذهنیت زبانی زنان می‌داند؛ زیرا مردان از زبان به‌عنوان ابزاری برای دور نگاه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – (خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

داشتن زنان از داشتن قدرت استفاده می‌کنند. مطالعات لیکاف انتقادات بسیاری نیز دربرداشته است که یکی از آن‌ها این است که لیکاف مروج نظریهٔ نقصان زبان زنانه است. به نظر می‌رسد لیکاف با در نظر گرفتن زبان مردان به‌عنوان زبان معیار و بیان نقص زبان زنان نمی‌خواهد مردانه بودن زبان را امری طبیعی تلقی کند؛ ولی او تأکید می‌کند که زنان اغلب در کاربرد زبان مردد و عاطفی هستند. البته این نظر وی نیز قابل نقد است بدین معنا که همهٔ زنان در استفاده از عناصر زبان مردد نیستند و این امر تابع تربیت و شخصیت فردی نیز می‌تواند باشد نه الزاماً الگوهای عرفی و اجتماعی رایج در هر فرهنگ. پس به‌نظر لیکاف جامعه و فرهنگ زنان را به این سمت سوق می‌دهد که اگر بخواهند به‌جایگاه اجتماعی بالایی برسند باید مثل مردان حرف بزنند و بنویسند. درحالی‌که این تلاش برای مشابه بودن با مردان در کاربرد زبان، خود مؤیّد یا بازتولیدکنندهٔ نابرابری میان زنان و مردان است. از نظر لیکاف ناهم‌ترازی زبانی می‌تواند بی‌عدالتی را برجسته‌تر کنند و تبعیض زبانی نسبت به زنان را نشان دهد. پس با تغییر آن‌ها می‌توان بی‌عدالتی اجتماعی را اصلاح کرد. به‌گمان او زنان تبعیض زبانی را از دو جهت تجربه کرده‌اند؛ از جهت آموزش کاربرد زبان به زنان در کودکی و از جهت برخورد با آن‌ها در کاربرد عمومی که هر دو به‌عنوان قانون نانوشته‌ای در خودآگاه و ناخودآگاه افراد هر جامعه ثبت شده است. (ر. ک لیکاف،۱۴۰۱:۵۸) مواردی که لیکاف به‌عنوان ویژگی‌های نوشتار زنانه در کتاب «زبان و جایگاه زن» می‌آورد، به آرای یسپرسون نزدیک است. داده‌هایی که ادعاهای او بر آن‌ها استوار است، از طریق درون‌نگری به دست آمده‌اند: «من گفتار خود و آشنایم را واکاویده‌ام و در تحلیل آن‌ها از شهودات خودم بهره برده‌ام و از رسانه هم استفاده کرده‌ام.» (همان،۱۴۰۱:۵۹)

در کتاب دومِ لیکاف، با عنوان‌قدرت گفت‌وگو به چگونگی تأثیر قدرت و سیاست بر زبان پرداخته شده است. او در این کتاب به بیان رابطهٔ سه مفهوم «زبان، سیاست و قدرت» می‌پردازد. او معتقد است اعمال قدرت در زبان به ایجاد طبقه و گروه منجر می‌شود. آنکه دستور می‌دهد خود را عاقل‌تر و فرمان‌رواتر می‌داند و به‌همین‌سبب خود را فرادست (گروه غالب) می‌پندارد و به دید تحقیر به گروه فرودست (گروه مغلوب) نگاه می‌کند. این الگو در رابطهٔ زبان مردان و زنان به این صورت خود را نشان می‌دهد که مردان به‌عنوان عاقل‌تر برای ایجاد مرزهای ضمنی میان خود و زنان به‌عنوان گروه فرودست از زبانی استفاده می‌کنند که برتری و قدرت خود را حفظ کند و در برخی مواقع برای درک این زبان، گروه فرودست به راهنمایی و کمک گروه فرادست نیاز دارند. او همچنین در این کتاب به مشخصه‌های زبانی گفتار زنان به این شرح اشاره می‌کند: زنان نسبت به مردان کمتر به نکات آوایی دقت می‌کنند اما در کاربرد الگوهای گفتاری و تنوع لحن (ترس، عاشقانه، مادرانه، عاطفی، غمگین و...) و آهنگ کلمات تنوع بیشتری نسبت به مردان دارد. زنان کلمات مصغّر را بیش از مردان به‌کار می‌برند، زنان بیشتر از قید و صفت که بیانگر عواطف و احساسات هستند استفاده می‌کنند؛ برعکس مردان بیشتر از فعل و اسم که دلالت عقلی و قطعی دارند بهره می‌برند. زنان بیش از مردان از صورت‌های غیرصریح و قیود مبهم زبان استفاده می‌کنند. زنان از دادن پاسخ صریح و مستقیم امتناع می‌کنند و بیشتر به‌جای جواب دادن سؤال می‌پرسند. الگوهای آوایی مورد استفاده زنان بیانگر شک و تردید یا نیاز به تأیید آن‌هاست. زنان در سخن گفتن بیش از مردان مؤدب هستند. زنان بیشتر موضوعات سخن را عوض می‌کنند. زنان در محاوره، بیش از مردان سخن خود را ادامه نمی‌دهند و علاقهٔ زیادی به تکمیل بحث و پایان دادن موضوع ندارند. سبک ارتباطی زنان بیشتر برای ابراز همگرایی و همدلی است، بر عکس سبک ارتباطی مردان رقابتی و تهاجمی است. زنان در گفت‌وگوها بیش از مردان از رفتارهای غیرزبانی (حرکات بدن، لحن و بم و آهنگ) بهره می‌گیرند. زنان بیشتر از زبان درست و معیار تبعیت می‌کنند و عبارات محاوره‌ای را کمتر به‌کار می‌برند. (ر. ک لیکاف:۱۹۹۰:۲۰۴)

از تمام دستگاه فکری لیکاف، به‌دلیل پرهیز از اطناب کلام و مجال محدودی که در نگارش مقاله وجود دارد، تنها به سنجش سطح واژگانی سبک زبان و نوشتار زنان و مردان در داستان‌های منتخب پرداخته‌ایم. از نظر لیکاف سطح واژگانی زبان را می‌توان با

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | اردیبهشت – خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

تمرکز بر این دوازده مشخصه تعیین و بررسی کرد. این مشخصّه‌ها عبارت‌اند از: رنگ‌واژه، تابو، تردیدنماها، یقین‌نماها، تصدیق‌گرها، واژگان مبهم و تقریبی، سوگندواژه‌ها، واژگان اتباعی، اصوات، واژگان عاطفی، واژگان متعلق به نقش‌های اجتماعی زنان و مردان، کاربرد صفات.

۳. کارآمدی و ناکارآمدی نظریهٔ لیکاف در سطح واژگانی زبان زنان و مردان در داستان‌های منتخب

در این بخش، دوازده مشخصهٔ واژگانی مستخرج از آرای لیکاف برای بررسی جنسیت‌زدگی در واژگان انتخاب شده است که به‌نوعی اثبات می‌کند مفهوم جنسیت می‌تواند بسیاری از جنبه‌ها از جمله اصطلاحات رنگی و غیره را در نوشتار زنانه و مردانه تحت تأثیر قرار دهد. واژگان از نظر کمیّت و تعداد بررسی شده است؛ زیرا در نظریهٔ لیکاف کاربرد بیشتر یا کمتر واژگان مربوط به هر جنسیت در نظر گرفته شده است. با تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده، مشخص شده است که تفاوت‌های معناداری در استفاده از واژگان مرتبط به جنسیت در داستان‌های منتخب وجود دارد.

۳ - ۱. یافته‌هایی که در هردو زبان، با دیدگاه‌های لیکاف مطابقت دارد

۳ - ۱ - ۱. حضور واژگان مربوط به رنگ

عنصر رنگ از عناصر زیبایی و تزئینی در آثار ادبی و به‌ویژه در نوشتار زنان است که به طبیعت و نقش زنان و علایق آنان به مد و لباس، تزئین خانه و غیره مرتبط است. تفاوت درونیات و روحیات زن و مرد در کاربرد رنگ‌ها نیز اثر می‌گذارد؛ به‌عنوان مثال توجه زنان به رنگ‌ها برآمده از جزئی‌نگری آنان است درحالی‌که مردان عمدتاً کلی‌نگر هستند؛ برای مثال زنان در توصیف اشخاص، لباس، اشیاء و اثاثیهٔ خانه و غیره به جزئیاتی مانند شکل و رنگ آن‌ها توجه دارند. آنان با دقت بیشتری رنگ‌ها را از یکدیگر تمیز می‌دهند. زنان نسبت به مردان، دایرهٔ واژگانی رنگی فراوان‌تری دارند؛ درحالی‌که مردان معمولاً با موضوعات کاری، سیاسی و اجتماعی بیشتر سروکار دارند و چنین مسائلی برای آن‌ها اهمیت ندارد و رنگ‌ها از کار و اشتغال آنان دور هستند. (لیکاف ۱۴۰۱: ٦٦-٦٥)

تحلیلی که بر این پنج داستان انجام شد، نشان می‌دهد زنان تا حدودی در به‌کار بردن رنگ‌ها دقت بیشتری به خرج داده‌اند و طیف‌های گسترده‌تری از رنگ‌ها را در داستان خود به‌کار برده‌اند و این نشان‌دهندهٔ جزئی‌نگری زنانه است و نویسندگان مرد معمولاً از رنگ‌های اصلی استفاده می‌کنند. عدم تنوع کاربرد رنگ‌ها و طیف‌های آنان نمودی از کلّی‌نگری مردانه است؛ همین کلّی‌نگری موجب می‌شود تمایز رنگ‌ها در ذهن مردان چندان روشن نباشد و عدم تمایز رنگ‌ها، خودبه‌خود دایرهٔ واژگانی مربوط به رنگ‌ها را در حافظهٔ آن‌ها کاهش می‌دهد. از حیث تنوّع و طیف کاربرد رنگ‌ها، داستان موت البجعه از داستان خضراء کالعلقم برجسته‌تر است. مقایسهٔ کاربرد رنگ‌ها در داستان‌های مورد مطالعه نشان می‌دهد که زویا پیرزاد و هانی الراهب از عنصر رنگ به‌درستی استفاده کرده‌اند. به‌طورکلی باید گفت از این حیث زویا پیرزاد در میان زنان و مردان، دقت بیشتری در کاربرد رنگ داشته است. هیفاء بیطار اگرچه مسألهٔ تنوع رنگ را به‌عنوان یک زن رعایت کرده است، استفاده از رنگ برای بیان مفاهیم خاص و زنانه در داستان او دیده نمی‌شود.

۳ - ۱ - ۲. واژگان تصدیق‌گر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

تصدیق‌گرها کلماتی مانند «خوب»، «بله»، «آها» و «درسته» از فارسی و «نعم»، «أجل»، «طیّب»، «صحیح» و «حسناً» ابزارهایی برای تصدیق، تأیید، نشان دادن توجه و همراهی با مخاطب استفاده می‌شوند. کاربرد آن‌ها نشان‌دهندهٔ این است که گوینده با نظر یا اطلاعات ارائه‌شده موافق است یا حداقل آن‌ها را درک می‌کند. این واژگان به ایجاد ارتباط بهتر و مؤثر کمک می‌کنند و هماهنگی بیشتری بین گوینده و شنونده به وجود می‌آورند؛ همچنین به‌عنوان کنش ترغیبی و تشویقی از طرف شنونده و نشان‌دهندهٔ توجه مثبت و کامل به گوینده است. شنونده در مکالمه نقش فعالی را ایفا می‌کند و استفاده از تصدیق‌گرهایی مثل «آها، بله، درسته، خب، آره، خیلی خوب، راست می‌گویی، درست می‌گویی، واقعاً، حتماً، فقط» نشانگر دقت و توجه فعال مخاطب است. (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۱۰)

نتایج به‌دست آمده از داستان‌های مطالعه شده این نظر را تأیید می‌کند. زنان نویسندهٔ ایرانی و عربی از واژه‌های تصدیقی در حین مکالمه بیشتر از مردان استفاده کرده‌اند. دلیل این امر چنان‌که بیشتر محقّقان زبانشناس گفته‌اند می‌تواند مؤدب بودن زنان باشد به‌این‌معنی که زنان به‌طورکلی از ایجاد وقفه در سخن گفتن دیگران اجتناب می‌کنند که می‌تواند ناشی از محتاط بودن آن‌ها در ارتباطات کلامی باشد؛ بنابراین، از این واژگان بیشتر استفاده می‌کنند. همچنین نباید فراموش کرد در داستان‌هایی که بیشتر حالت گفت‌وگویی دارند، طبیعی است که بسامد این واژگان زیاد باشد و در داستان‌هایی که به‌صورت تک‌گویی، حدیث نفس و توصیف و گزارش (نقل قصّه) نوشته می‌شوند، از بسامد آن‌ها به‌صورت طبیعی کاسته می‌شود؛ هرچند زنان تمایل بیشتری به مشارکت در مکالمات دارند و از واژگان مؤدبانه و تأییدکنندهٔ بیشتری استفاده می‌کنند، این امر می‌تواند نشانه‌ای از نوعی رفتار اجتماعی مطلوب در میان زنان باشد که به‌دنبال حفظ ارتباط مثبت و اجتناب از وقفه در گفتار دیگران هستند.

۳-۱-۳. اصوات

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

طبق نظریهٔ زبان‌شناسان از جمله لیکاف، نشانه‌های آوایی در کلام و نوشتار زنان نسبت به مردان کاربرد بیشتری دارد. این اصوات ابزاری مؤثر و فوری برای انتقال سریع احساسات و کنش‌های آنی زنان هستند؛ زیرا زنان احساسات خود را به‌وضوح ابراز می‌کنند و هوش هیجانی و احساسی زیادی دارند و بیشتر به احساسات خود و دیگران توجه می‌کنند اما مردان معمولاً احساسات خود را بیشتر کنترل می‌کنند. (Lakoff,۱۹۹۰: ۲۰٤)

www.anjomanfarsi.ir

نتایج به‌دست‌آمده از بررسی داده‌های استخراج شده نشان می‌دهد که اسم‌آواها و اصوات در داستان طعم گس خرمالو و موت البجعه بسامد بیشتری نسبت به داستان مردان دارد؛ بنابراین، این نتایج با آرای لیکاف و دیگر محققان همخوانی دارد. به نظر می‌رسد زنان به‌دلیل حساس بودن، هنگامی‌که با اتفاقی مواجه می‌شوند بیشتر از مردان واکنش عاطفی و احساسی نشان می‌دهند. این واکنش در سطح زبان به‌شکل صوت و صدا می‌تواند بروز داشته باشد. لذا زنان از صداهای واکنشی عاطفی برای ابراز تعجب، همدری، موافقت، عدم موافقت و غیره بیشتر استفاده می‌کنند. اینکه چنین اصواتی بیشتر رنگ و بوی زنانه دارد به این معنی نیست که مردان از آن‌ها استفاده نمی‌کنند؛ ولی کاربرد بیشتر آن‌ها در میان زنان باعث می‌شود این ویژگی بیشتر زنانه به نظر بیاید.

۳-۱-٤. واژگان عاطفی و احساسی

به‌نظر لیکاف زنان تمایل دارند در تعاملات و ارتباطات اجتماعی خود بیشتر همدلانه رفتار کنند و استفاده از واژگان عاطفی می‌تواند به تقویت این همدلی کمک کند و هر متن ادبی که نویسندهٔ آن زن باشد یا شخصیت‌های زن در آن حضور زیادی دارند

بستری برای بازتاب واژگانی عاطفی و احساسی است. دلیل این امر روحیهٔ زنان و تجارب بیولوژیکی خاص آنان است که باعث می‌شود عواطف و احساساتی را در گفتار و نوشتار خود در اختیار مخاطب قرار دهند. (لیکاف،۱٤۰۰:٦۸) به نظر می‌رسد واژگان عاطفی می‌تواند به افزایش تأثیرگذاری گفتار و نوشتار و تقویت روابط اجتماعی کمک کند. نقش‌های اجتماعی و انتظارات فرهنگی، زنان را به سمت کاربرد کلمات احساسی و عاطفی سوق می‌دهد؛ این اعمال قدرت و کنترل فرهنگی برای مردان نیز صادق است. آنان نیز در جامعه و براساس هنجارهای آن محدود به استفاده از واژگان فاقد عاطفه هستند و ممکن است به‌دلیل استفاده از چنین عباراتی مذمت شوند؛ بنابراین لیکاف در این باره ادعا می‌کند سبک زبان مردانه نه‌تنها فاقد چنین عبارات عاطفی و احساسی است، بلکه کاربرد واژگان خشن و ناملایم نیز در گفتار و نوشتار آنان نیز بیشتر است. (همان،۱٤۰۰:٦۷)

تعداد عبارات عاطفی و احساسی مانند طفلک، جون، بمیرم الهی، قربونت، حبیبی، حبیبتی، عزیزی، عزیزتی در داستان‌های زنان بیش از تعداد آن‌ها در داستان‌های مردان است. در داستان طعم گس خرمالوی زویا پیرزاد، تعداد واژگان و عبارات عاطفی بیشتر از داستان‌های مصطفی مستور است و در داستان عربی موت البجعه هیفاء بیطار، عبارات عاطفی بسامد بیشتری نسبت به داستان خضراء کالعلقم هانی الراهب دارد.

۳ - ۱ - ۵. واژگان مختص به نقش‌های اجتماعی

واژگان جنسیت‌زده واژگانی هستند که تمایز جنسیتی در آن به‌وضوح دیده می‌شود و با حضور آن‌ها در متن، خواننده می‌تواند تجربیات فیزیکی و الزامات نقش اجتماعی شخصیت‌ها را احساس کند. حضور این عناصر زبانی در اثر ادبی یکی از علائم آشکاری است که جنسیت را فاش می‌کند. داستان طعم گس خرمالو داستانی است بر محوریت زندگی زنان با ویژگی‌های زنان سنتی و خانه‌دار که بر مسائل مربوط به آنان مانند آشپزی، نظافت، خیاطی، لباس و غیره تمرکز کرده است. این زنان تمام وقت خود را صرف رسیدگی به زندگی خانوادگی می‌کنند. زویا پیرزاد برای نشان دادن نگرش نقّادانهٔ خود به وضعیّت زنان در جامعهٔ مردسالار ایرانی که در گذر تاریخ درازدامن ایجاد شده است، زنان داستان‌های خود را عموماً در نقش‌های کلیشه‌ای جنسیت‌زده به نمایش می‌گذارد. به‌زعم پیرزاد، جامعهٔ مردسالار زنان را به موقعیت‌ها، فعالیت‌ها و نقش‌های از پیش تعیین‌شده زنانه وامی‌دارد و همین اجبار جنسیتی، نوعی سرکوب زنان و گرفتن آزادی‌های فردی از آنان است. به‌همین‌دلیل، واژگان مربوط به این نقش‌های جنسیتیِ کلیشه‌ای به فضای داستان‌های او در بسامد بسیاری سرازیر شده است. کاربرد واژه‌های مربوط به مسائل زنان، میزان زنانه‌نویسی در طعم گس خرمالو را بالا برده است و می‌توان به این نتیجه رسید که تجارب اجتماعی زنان مربوط به پوشش، آرایش، غذا و مدل لباس پوشیدن در داستان پیرزاد پررنگ‌تر از داستان بیطار است.

هیفاء بیطار در داستان موت البجعه به مسائل مربوط به زندگی زنان پرداخته است؛ اما میزان کم واژگان متعلق به مشاغل زنان، سبب ضعف حس زنانگی در داستان او شده و نوشتارش را به نوشتار مردانه نزدیک کرده است؛ شاید شرایط زندگی نویسنده هم در این امر تأثیرگذار بوده است. اغلب شخصیت‌های زن در این داستان درگیر زندگی خانوادگی، آشپزی و تربیت بچه نیستند، بلکه نویسنده تمرکز خود را بر زنانی گذاشته است که دغدغه‌های اجتماعی داشته‌اند. تفاوت نگاه زویا پیرزاد با هیفاء بیطار این است که زویا پیرزاد با نزدیک شدن به حضور زن در داخل خانه، ستمی را نشان می‌دهد که فرهنگ مردسالار در واداشتن زنان به کارهای روزمره بر آن‌ها اعمال می‌کنند، ولی هیفاء بیطار، زنان را از خانه به سطح اجتماع می‌کشاند تا ظلمی را که به آنان در سطح جامعه، مانند محل کار، خیابان، روابط مردان با آنان می‌شود، گزارش کند. به‌همین‌دلیل در سطح زبان، داستان‌های زویا پیرزاد با واژگانی که

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

عموماً مربوط به زندگی زنانه است پر می‌شود؛ درحالی‌که داستان بیطار چون در سطح جامعه می‌گذرد، از این عناصر زبانی زنانه تقریباً خالی است. به‌همین‌دلیل در حوزهٔ مربوط به نظافت خانه هیچ واژه‌ای در داستان بیطار پیدا نشد.

مردان با بیان تجارب خود در عرصهٔ سیاسی، اقتصادی و نظامی، برتری خویش را بر زنان در این زمینه تثبیت می‌کنند. با آنکه موضوع اصلی داستان الراهب و مستور دربارهٔ جنگ و درگیری‌های نظامی نبود، اما نویسندگان ایرانی و سوری با تکیه بر تجارب مردانه در این زمینه، نام ابزار و وسایل جنگی را در داستان آورده‌اند.

۳-۱-٦. صفات

لیکاف دربارهٔ کاربرد صفت‌ها بین زنان و مردان معتقد است زنان از صفات بیشتری نسبت به مردان استفاده می‌کنند. صفت‌هایی مختص زنان وجود دارد به‌این‌معنی که زنان بیشتر از آن‌ها استفاده می‌کنند و این کلمات صفت‌های تهی نامیده می‌شوند؛ به‌این‌دلیل که اسمی را به معنایی صریح و دقیق تعریف نمی‌کنند و صفات عام هستند؛ نظیر عالی، فوق العاده، معرکه، خوشگل، محشر است. صفت‌ها در نوشتار زنان گذشته از معانی تحت‌اللفظی‌شان، معانی دور و ثانوی دارند. (ر.ک لیکاف،۱٤۰۰:۷۰) کاربرد صفت‌های تهی و عام در نوشتار هر دو جنس دیده می‌شود ولی کاربرد آن‌ها در داستان زنان بیشتر از کاربرد آن در داستان مردان است؛ پس این ویژگی با آرای لیکاف مطابقت دارد. جدول زیر تعداد صفت‌های عام و تهی در هر داستان را نشان می‌دهد.

۳-۲. یافته‌هایی که با دیدگاه‌های لیکاف در زبان فارسی مطابقت دارد اما در زبان عربی مطابقت ندارد.

۳-۲-۱. تابو

عامل جنسیت در استفاده از کلمات تابو، موضوع اصلی تعدادی از مطالعات حوزهٔ زبان و جنسیت بوده است. به‌طور سنتی پذیرفته شده است که مردان تمایل بیشتری به استفاده از تابوهای زبانی نسبت به زنان دارند؛ به‌این‌دلیل که زنان به‌طورکلی از نظر اجتماعی و زبانی بیشتر از مردان به رعایت هنجارها خود را ملزم می‌دانند. همچنین به‌نظر لیکاف زنان در سخن گفتن بیش از مردان مؤدب هستند و از عبارت مستهجن و رکیک استفاده نمی‌کنند. دلیل گرایش زنان به استفاده از صورت‌های مؤدبانه آن است که جامعه همیشه از زنان رفتاری صحیح و درست‌تر از مردان انتظار دارد؛ بنابراین کنترل و فشار اجتماعی باعث شده است که زنان و دختران از کاربرد عبارات رکیک و دور از ادب و نزاکت پرهیز کنند. (لیکاف،۱٤۰۱:٤۲)

در داستان فارسی، محتاط بودن نویسندهٔ زن و مرد ایرانی، در کاربرد تابوها به‌خوبی عیان است و اغلب آن‌ها در لفافه و به‌صورت استعاره و مجاز آورده شده است. درست است که نویسندهٔ مرد ایرانی در کاربرد تابوهای زبانی نظیر دشنام، در مقایسه با نویسندهٔ زن ایرانی جسورتر است، اما دربارهٔ دیگر انواع تابوها مانند جنسی و دینی، هر دو نویسنده به‌دلیل محدویت‌های قانونی و اجتماعی بسیار، از کاربرد آن‌ها پرهیز کرده‌اند. پس فراتر از جنسیتی خاص، در اینجا مجموعه‌ای از الزامات اجتماعی است که رویکردی خاص را بر نویسندگان تحمیل می‌کند؛ اما داده‌ها نشان می‌دهد که در داستان عربی هر دو نویسنده در طرح تابوها جسارت بیشتری داشته‌اند، آن چنان که نویسندهٔ زن سوری با وجود جنسیت زنانه، از تابوهای زبانی نامناسب نیز استفاده کرده است و حتی در طرح برخی از تابوهای جنسی هم جسارت داشته است و در نتیجه با نویسندهٔ مرد عرب در این زمینه اشتراک دارد. با این تفاوت که نویسندهٔ زن از تابوها به‌قصد آگاه‌سازی و تأکید بر مشکلات و دغدغه‌های زنان در جوامع عربی بهره برده است اما نیت نویسندهٔ دیگر، بیشتر ایجاد صحنه‌های رومانتیک و اروتیک و در برخی مواقع ارائهٔ تصویر ابزاری از زن است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.dgmanfarsi.ir

۳-۲-۲. یقین‌نما

به‌نظر لیکاف زنان با تأکید حرف می‌زنند و بیشتر از عناصر تشدیدکننده استفاده می‌کنند برای تقویت اندیشه‌ها و کلام خویش یا ترس از اینکه دیگران حرفشان را گوش ندهند؛ این ویژگی‌ها در اسلوب گفتاری و نوشتاری آن‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. (لیکاف،۱۴۰۱:۴۳) لیکاف معتقد است زبان مردانه قاطعانه، مصمم و مستقیم است؛ درحالی‌که زبان زنانه نابالغ و ضعیف است. او معتقد است زنان به‌خاطر اینکه از دسترسی به قدرت و سلطه در جامعه محروم بوده‌اند، سخن آنان در جامعهٔ مردسالار، اعتبار کمی نسبت به مردان دارد؛ به‌همین‌دلیل زنان برای اثبات حقانیت و درستی کلام خود و کسب موقعیت مستحکم‌تر، از عناصر تأکیدی استفاده می‌کنند. لیکاف ادامه می‌دهد که قیود تشدیدکننده، ابزارهایی مختص زبان زنان هستند که بعضی از آن‌ها را در قالب مکتوب نمی‌توان بیان کرد؛ زیرا به‌عنوان الگوهای لحنی مختص به زنان شناخته می‌شوند. (ر.ک لیکاف،۱۴۰۰:۱۴۳)

در داستان فارسی، واژگان تشدیدی در داستان طعم گس خرمالو بیشتر از داستان‌های مصطفی مستور است. پس این یافته‌ها با نظریهٔ لیکاف هم‌خوانی دارد. دلیل این امر شاید این باشد که زویا پیرزاد بیشتر تابع اندیشه‌ها و سنت‌های نوشتار زنانه است و نویسندهٔ زن ایرانی با هدف حفظ تمایز سبک زنانه از سبک مردانه، این روش را دنبال کرده است. گویی زنان به‌کارگیری این قیدها را به‌منظور قاطعیت بیشتر در کلام خود مدّنظر قرار می‌دهند. به‌ویژه در داستان‌هایی که نویسنده زن بوده، ویژگی‌های نوشتار زنانه به‌وضوح قابل تشخیص است. این یافته‌ها نشان می‌دهند که هویّت و نقش اجتماعی زنان تأثیر زیادی بر نحوهٔ بیان و نوشتن آن‌ها دارد.

نتایج نشان می‌دهد که در داستان‌های عربی، واژگان تشدیدی در داستان خضراء کالعلقم با بسامد ۱۸۱ مورد و داستان موت البحعه ۷۹ مورد به‌کار رفته است. چنان‌که ملاحظه می‌شود در داستانی که نویسندهٔ آن مرد (خضراء کالعلقم) است، تعداد واژگان یقین‌نما از داستان (موت البحعه) بیشتر است و همین نتیجه، نظریهٔ لیکاف را رد می‌کند.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-۲-۳. واژگان مبهم

طبق نظریهٔ زبان‌شناسان از جمله لیکاف، زنان از سخن گفتن قطعی به‌دلایل فرهنگی و اجتماعی می‌پرهیزند و همیشه مسائل را با تقریب و حدود بیان می‌کنند به‌همین‌دلیل زنان بیش از مردان از صورت‌های مبهم و غیرصریح زبان استفاده می‌کنند؛ مانند یک‌جور، یک‌عالمه، در حدود. پربسامدی این نوع کاربرد در گفتار و نوشتار زنان به‌دلیل ترس آنان از انتقاد است و به‌همین‌جهت از دادن اطلاعات دقیق و قطعی دربارهٔ چیزی یا کسی پرهیز می‌کنند. از نظر لیکاف پایین بودن اعتمادبه‌نفس زنان در جامعه یا عدم توانایی در تصمیم‌گیری سبب می‌شود به‌شکل جدی و دقیق حرف نزنند. (نک، لیکاف،۱۴۰۰: ۷۸) در داستان‌های فارسی در مقایسه با داستان‌های عربی از واژگان مبهم بیشتری استفاده شده است. نویسندهٔ زن ایرانی در مقایسه با نویسندهٔ سوری از واژگان مبهم بیشتری استفاده کرده است و شاید دلیل این امر الگوهای فرهنگی و عرفی هر دو جامعه باشد؛ آن‌گونه که زنان ایرانی بیشتر در دادن اطلاعات مردد هستند یا به‌خاطر دقت و جزئی‌نگری، یعنی هنگامی‌که از کمیّت، وقت و مقدار مطمئن نیستند از این عبارات استفاده می‌کنند، درحالی‌که این گونهٔ زبانی در داستان نویسندهٔ زن سوری خیلی کم است. شاید به دلیل اینکه هیفاء بیطار از سبک خاص زنانه پیروی نمی‌کند.

نویسندهٔ زن ایرانی بیش از نویسندهٔ مرد ایرانی از واژگان مبهم استفاده کرده، امّا در داستان عربی برعکس آرای لیکاف، نویسندهٔ مرد عربی بیشتر از زن نویسنده از واژگان مبهم و غیرصریح استفاده کرده است؛ بنابراین، به نظر می‌رسد کاربرد صورت‌های مبهم و غیرصریح، الزاماً دلیل مردد بودن نویسنده نیست. ولی وقتی نویسنده قادر به دادن اطلاعات دقیق دربارهٔ کمیّت، مقدار و وقت نیست، به کاربرد این‌گونه‌های زبانی مجبور است. این گونهٔ زبانی در هر متن ممکن است پیدا شود.

۳-۲-٤. واژگان اتباع

از ویژگی‌های نوشتار زنان کاربرد ادوات زاید و فاقد معنا است؛ عباراتی که ممکن است هیچ اهمیت و مرجعی نداشته باشند ولی به‌هیچ‌وجه بی‌معنا و نشانه نیستند و نقش تقویتی و تأکیدی را در کلام ایفا می‌کنند. (لیکاف،۱٤۰۱:٦۷) به نظر می‌رسد زنان بیشتر برای تأکید کلام خود از این نشانه‌های زبانی تقویتی استفاده می‌کنند. به این معنی است گزاره‌های مخصوص زنان مانند تردیدنماها، یقین‌نماها، سوگندواژه و واژگان اتباعی بیشتر به هدف تأکید و تقویت کلام است و در عین حال نشانگر ضعف جایگاه زنان است. اتباع در زبان محاورهٔ فارسی بسیار متداول است اما در نوشته‌های رسمی زیاد به‌کار نمی‌رود. گاهی در شعر قدیم و جدید دیده می‌شود و در دوران اخیر، در متون نثر، به‌ویژه ادبیات داستانی به‌کار رفته است؛ واژگان اتباعی در زبان فارسی مانند خرت‌وپرت، شیله‌پیله، ریزه‌میزه، کج‌وکوله، هارت‌وهورت، هاج‌وواج. در زبان عربی و در متون شعری از این گونهٔ زبانی بیشتر استفاده شده است؛ درحالی‌که امروزه این نوع زبان در گفتار و نوشتار عربی کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. نمونه‌های واژگان اتباعی در زبان عربی حسن‌بسن، خضرهنضره، جائع‌نائع، حاریار، حبذاأنت‌وشبذا، حقیرنقیر، ساغب‌لاغب، عطشان‌نطشان، عریض‌اریض، سلیح‌ملیح. (حراث،۲۰۱۱: ١٤)

نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش با سخن لیکاف و دیگر محققان مطابقت دارد، زیرا تعداد واژگان اتباع مانند پت‌وپهن، شیله‌پیله، چاق‌وچله، آت‌وآشغال در داستان زویا پیرزاد در مقایسه با واژگان اتباع در داستان‌های مصطفی مستور بیشتر است. در داستان‌های عربی موت البجعه و خضراء کالعلقم هیچ موردی پیدا نشد باآنکه واژگان اتباع یکی از صنعت‌های بلاغی و شعری در زبان عربی است و هنوز در زبان عامیانه کاربرد دارد، اما هر دو نویسنده عربی از کلمات اتباعی استفاده نکرده‌اند به‌این‌دلیل که زبان هر دو داستان به زبان فصیح ادبی و معیار (رسمی) نزدیک هستند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۳-۳. یافته‌هایی که با دیدگاه‌های لیکاف در زبان فارسی و عربی مطابقت ندارد

۳-۳-۱. تردیدنماها

«می‌دانی»، «یک‌جورهایی»، «نمی‌دانم»، «گمان نمی‌کنم»، «مطمئن نیستم»، «ممکن است»، «شاید»، «فکرکنم»، «حدس می‌زنم»، «به نظرم»، «احتمالاً»، «همان‌طور که می‌دانید»، «خیال می‌کردم»، «به نظر می‌آمد» واژگانی هستند برای بیان عدم تمایل نویسنده به ارائهٔ اطلاعات قطعی به‌کار برده می‌شود. این کلمات احساس عدم اطمینان و مردد بودن متکلم را نشان می‌دهد. گوینده هنگامی‌که نمی‌تواند به‌صورت قطعی و جدی نظرات خود را بیان کند یا نمی‌تواند صحت گزاره‌ها و عبارات را تضمین کند، از این عبارات استفاده می‌کند. لیکاف می‌گوید تردیدنماها بازتاب قدرت و توزیع نابرابر نقش‌ها و پایگاه اجتماعی میان زنان و مردان است. از نظر او در گفتار و نوشتار زنان، موارد بیشتری از عبارات تردیدآمیز به چشم می‌خورد؛ زنان به‌گونه‌ای تربیت اجتماعی یافته‌اند که باور دارند قاطعانه و مستقیم حرف زدن کاری زنانه نیست، بلکه امری مردانه است. همچنین زنان با استفاده از این عبارات خود را

کمتر در معرض انتقاد و قضاوت دیگران قرار می‌دهند و این می‌تواند به‌دلیل عدم اعتمادبه‌نفس زنان در مقابل مردان باشد. (نک. لیکاف،۱۴۰۱:۱۳۹)

مقایسهٔ کاربرد تردیدنماها در داستان‌های منتخب نشان می‌دهد استفاده از آن‌ها مطابق با مفروضات لیکاف نیست و برخلاف آرای وی، مردان آن‌ها را بیشتر در نوشتار خود به‌کار برده‌اند؛ بنابراین، تأثیر جنسیت بر کاربرد تردیدنماها حداقل در داستان‌هایی که ما بررسی کرده‌ایم، چندان معنادار نیست. پس یافته‌های این بخش با آنچه لیکاف و دیگر محققان گفته‌اند همخوانی ندارد. نباید فراموش شود که نظریهٔ لیکاف از طریق مطالعه در زبان ارتباطی و مکالمات مرسوم و روزمرهٔ زنان و مردان در محیط‌های اجتماعی به دست آمده است و هنگامی‌که این نظریه برای تحلیل نوشتار، آن هم نوشتار ادبی و داستانی به‌کار برده می‌شود، بدیهی است که ممکن است نتایج متفاوتی به دست آید.

۳-۳-۲. سوگندواژه

سوگندواژه‌ها که یکی از کهن‌ترین شیوه‌های تأکید و تقویت کلام است، دارای اغراض و کاربردهای زیادی است؛ مانند اطمینان دادن، نفی مطلبی، تحذیر و تنبیه و آگاه ساختن، اثبات ادعا، اقناع طرف گفت‌وگو، اثبات ادعا، طلب امری به‌صورت‌های مختلف، خواهش و تمنا، طلب امر، طلب مغفرت، طلب و نیاز است. (کیانی،۱۳۷۱:۳۰) در حوزهٔ مطالعات زبان و جنسیت توافق نظر بر این مسأله که کدام جنس بیشتر قسم می‌خورد، وجود ندارد. برخی معتقدند زنان بیش از مردان برای ثابت کردن و تأیید گفتارشان از قسم استفاده می‌کنند. البته این کاربرد نشان‌دهندهٔ قوت کلام و قدرت گوینده نیست؛ بلکه بیانگر موضع ضعیف و متزلزل متکلم است که او را به استفاده از قسم وامی‌دارد؛ بنابراین، کاربران زبان به‌دلیل ضعیف بودن جایگاه اجتماعی و عدم دسترسی به قدرت در جامعه و برای اقناع مخاطب و اثبات گفته‌های خود از سوگندواژه‌ها استفاده می‌کنند. برخی دیگری معتقدند مردان بیشتر قسم می‌خورند، زیرا مردان معمولاً در محیط‌های کاری پراسترس، رقابتی و تهاجمی بیشتر حضور دارند؛ بنابراین برای اثبات و نشان دادن قدرت بیشتر قسم می‌خورند.

ویژگی مردد بودن زنان، عدم دسترسی به قدرت و ضعف جایگاه اجتماعی آنان باعث می‌شود از واژگان تأکیدی برای تأیید گفته‌های خود استفاده کنند. قسم خوردن، معنا یا مفهوم کلام را مؤکد و مشدّد می‌کند. این گونهٔ زبانی در گفتار و نوشتار زنانه در مقایسه با نوشتار و گفتار مردانه بیشتر است؛ اما برخلاف یافته‌های زبان‌شناسان که به کرّات مورد اشاره قرار گرفته‌است، نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش نشان می‌دهد مردان بیشتر از زنان قسم می‌خورند. پس نتایج با آرای لیکاف همخوانی ندارد. سوگندواژه در داستان نویسندهٔ مرد ایرانی و سوری بیشتر از تعداد آن‌ها در داستان زن ایرانی و سوری است. شاید دلیل این امر آن باشد که نویسندهٔ زن ایرانی که مسیحی است، تحت تأثیر این مذهب نیازی به استفاده از سوگندواژه ها احساس نمی‌کرده و شاید زن سوری از فرهنگ سنتی فاصله گرفته و برای اثبات ادعاهای خود نیازی به قسم خوردن احساس نکرده است.

٤. نتیجه‌گیری

تفاوت اسلوب زبانی و نگارشی زنان و مردان یکی از موضوعات مورد توجه محققان و زبان‌شناسان بوده‌است. این مطالعات نشان می‌دهد زنان و مردان در کاربرد عناصر زبانی، متفاوت عمل می‌کنند و این تفاوت به‌دلیل الزامات فرهنگی، عرفی و تفاوت‌های روانی هر دو جنس است که همهٔ آن‌ها به‌عنوان عوامل جنسیتی معرفی شده‌اند. با توجه به این مبانی نظری، ما به بررسی اسلوب زبانی و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نگارشی زنان و مردان در داستان‌های معاصر فارسی و عربی در سطح واژگانی پرداخته‌ایم تا چگونگی تأثیر جنسیت در کاربرد عناصر زبانی در دو فرهنگ مختلف ایرانی و عربی را مطالعه کنیم.

حوزهٔ واژگانی، دوازه مشخصهٔ زبانی مورد بررسی قرار گرفته است و این نتیجه به‌دست آمده است که تمایزات جنسیتی در سطح واژگانی به‌خوبی قابل مشاهده است. در این سطح، برخی از نتایج با گفته‌های لیکاف مطابقت ندارد و این عدم تطابق به‌دلیل تفاوت‌های فرهنگی و عرفی موجود در جوامع فارسی و عربی است که بر شیوهٔ کاربرد واژگان بین دو جنس تأثیر می‌گذارد. عدم تطابق تام و کلی گفته‌های لیکاف با نتایج به‌دست‌آمده، به‌این‌دلیل است که لیکاف نظریهٔ خود را براساس مطالعات و مشاهدات خود از زبان انگلیسی و فرهنگ‌های غربی تدوین کرده است؛ بنابراین این نظریه به‌دلیل تفاوت‌های فرهنگی، زبانی و اجتماعی موجود در جوامع عربی و ایرانی به‌طور کامل با نتایج این پژوهش مطابقت ندارد. همچنین به نظر می‌رسد جامعهٔ ایرانی، فرهنگ و سنت‌های بسیار متفاوتی نسبت به جامعهٔ عربی دارد و این تفاوت‌ها می‌تواند بر نحوهٔ استفاده از زبان و تعاملات اجتماعی تأثیر بگذارد. پس نظریهٔ لیکاف به‌طور کامل در جوامع عربی و ایرانی امکان تأیید ندارد. نباید فراموش شود که لیکاف نظریهٔ خود را بر پایهٔ مکالمات روزمره انجام داده است؛ بنابراین تطبیق این نتایج بر نوشته‌های زنان و مردان نتایج متفاوتی به دست می‌دهد. در متون مکتوب، نویسنده هنجارهای زبانی و فرهنگی خاصی را پیروی می‌کند که با مکالمات روزمره‌اش متفاوت است.

داستان طعم گس خرمالو با ویژگی‌های زبانی زنان که لیکاف معرفی کرده است، تطابق بیشتری دارد و به‌همین‌دلیل باعث تقویت حس زنانگی داستان شده است و این امر برای خواننده آشکار است. در مقابل هیفاء بیطار، نویسندهٔ سوری، کمتر از این الگوهای زبانی زنانه بهره برده است. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که پیرزاد در چارچوب زبانی زنانه مانده است، درحالی‌که بیطار با به‌کارگیری الگوهای زبانی خنثی، هویت جنسیتی خود را نمایان نکرده است. اگرچه پیرزاد و بیطار در استفاده از الگوهای زبانی، تفاوت‌های زیادی دارند، در بیان مسائل، مشکلات و دغدغه‌های زنان بسیار مشابه عمل کرده‌اند. هر دو نویسنده توانسته‌اند سبک نویسندگی زنانه‌ای را ارائه دهند که حامل دیدگاه‌ها، تجربیات، آرزوها و خواسته‌های آنان است. این شباهت‌ها در نویسندگی آنان حتی با وجود تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی در جوامع فارسی و عربی نیز مشهود است.

مستور و الراهب در استفاده از الگوهای زبانی مشابهت زیادی دارند و این الگوها را براساس نیازها و مقتضیات متن خود به‌کار می‌برند. عناصر زبانی زنانه که لیکاف معرفی کرده است نیز در آثار این دو نویسنده مشاهده می‌شود و این نشان‌دهندهٔ آن است که زبان محدودیت کاربردی ندارد.

در این پژوهش مشاهده می‌شود که داستان‌های فارسی بیشتر از داستان‌های عربی با آرای لیکاف مطابقت دارند؛ زیرا داستان‌های فارسی به زبان عامیانه و گفتاری نزدیک‌تر هستند و در این نوع زبان، نویسنده از زبان طبیعی خود دور نمی‌شود و همان‌طور که اشاره شد این گونهٔ زبانی بیشتر به زبان ارتباطی زنان و مردان نزدیک است. در مقابل، داستان‌های عربی به زبان فصیح نوشته شده‌اند که از زبان طبیعی و گفتاری دور است و نویسندگان در این شیوه بیشتر ملزم به رعایت هنجارهای زبان معیار هستند؛ در نتیجه تمایزات جنسیتی چندان آشکار نمی‌شوند. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که چگونه نوع زبان (فصیح، عامیانه) در داستان، بر بازتاب ویژگی‌های جنسیتی تأثیر می‌گذارد.

منابع

- الراهب، هانی (۲۰۰۰). ***خضراء کالعلقم***، بیروت: دار الکنوز الأدبیه.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | اردیبهشت – خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

- بیطار، هیفاء (۱۹۹۸). ***موت البجعه***، مکتبه الأسد، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- پیرزاد، زویا (۱٤۰۰). ***طعم گس خرمالو***، تهران: نشر مرکز.
- حراث، محمد (۲۰۱۱). «الإتباع عند اللغویین العرب»، مجله الممارسات اللغویه، العدد الثامن، جامعه تیزی وزو، صص ۱۰۵-۱۲۲.
- جان‌نژاد، محسن (۱۳۸۰). «زبان و جنسیت، پژوهشی زبان‌شناختی اجتماعی بر تفاوت‌های زبانی میان گویشوران مرد و زن ایرانی در تعامل مکالمه‌ای»، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تهران.
- فتوحی، محمود (۱٤۰۰). ***سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، چاپ پنجم، تهران: سخن.
- لیکاف، رابین (۱٤۰۰). ***زبان و جایگاه زن***، ترجمهٔ مریم خدادادی، یاسر پوراسماعیل، چاپ سوم، گیلان: نگاه.
- کیانی، حسین (۱۳۷۱). ***سوگند در زبان و ادب فارسی***، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۳). ***استخوان خوک و دست‌های جذامی***، تهران: چشمه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۵). ***حکایت عشقی بی قاف بی شین بی نقطه***، تهران: چشمه.
- وارداف، رونالد (۱۳۹۳). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان***، ترجمهٔ رضا امینی، چاپ اول، تهران: نشر بوی کاغذ.
- وردانک، پیتر (۱۳۸۹). ***مبانی سبک‌شناسی***، ترجمهٔ محمد غفاری، تهران: نشر نی.
- مدرسی، یحیی (۱۳۸۷). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان***، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- Mulyan, Sri (۲۰۱٤) Language and Gender: Towards a Critical Feminist Linguistics., English Department, Sanatha Dharma University, Yogyakarta. ٤۰۹-٤۱٤.
- Lakoff, Robin. (۱۹۹۰). Talking Power: the politics of language. First ed. Basic Books, New York.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سیمای انسان در قرآن از نگاه ناصرخسرو

منیر اوسطی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی ،کارشناس پژوهش دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) ، قزوین، ایران
osatiy1357@yahoo.com
محمدرضا برزگر خالقی
دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

چکیده

قرآن و علوم مربوط به آن، یکی از موضوعات محوری دیوان ناصرخسرو است. او نخستین گوینده‌ای است که شعر را در خدمت فکر و اخلاق قرار داده است. در شعر او حکمت عملی به‌موازات حکمت نظری در جریان است. به‌همین‌خاطر مذمت و تملق، دروغ و بهتان، کبر و غرور دنیا، حسد و مکر، حرص و طمع، قناعت، خوی نیک و موارد بی‌شمار دیگر از جمله مسائلی است که در سراسر دیوانش فراوان به چشم می‌خورد و در خصوص هرکدام وی ضمن مواعظ به تجویز دستورهای عملی هم می‌پردازد.
در این مقاله سعی بر آن است که سیمای انسان در دیوان ناصرخسرو با توجه به آیات قرآنی بررسی گردد تا دانسته شود انسان آرمانی از دیدگاه ناصرخسرو دارای چه ویژگی‌هایی است و چه سفارش‌هایی به انسان شده است و این موجود خاکی را به انجام چه چیزی ترغیب می‌کند و از انجام چه امری بازمی‌دارد و نهی می‌نماید.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: ناصرخسرو، انسان، قرآن، آفرین.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

ناصرخسرو از قصیده‌سرایان بزرگ و به قول دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن «سرحلقه روشن‌بینان ناآرام قرن پنجم هجری است.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۳: ۱۰) قرن پنجم هجری از قرون درخشان دوره اسلامی است. در این قرن تأثیر فرهنگ‌های مختلف و همچنین نتایج کوشش دانشمندان اسلامی در توسعه زبان عرب و علوم قرآنی نمایان می‌شود. (محقق،۱۳۵۹: ۱) یکی از ویژگی‌های ناصرخسرو این بوده که کتاب الله را از برداشته و به رموز آن آشنا بوده است؛ چنان‌که در برخی اشعار خود تصریح می‌کند که در آن عصر ظلمانی و تاریک درهٔ یمگان انیس و مونسی جز خواندن قرآن و دانستن و عمل کردن به آن و زهد ورزیدن نداشته است.

مقرّم به مرگ و به حشر و حساب کتابت زبر دارم اندر ضمیر
(دیوان،۲۳۸)

خواندن فرقان و زهد و علم و عمل مونس جانند، هر چهار مرا
(همان،٦)

دیگر ویژگی ناصرخسرو احاطهٔ او بر ادبیات عرب و تأویل و تفسیر قرآن است که از آن به طرق مختلف برای بیان سخن خود بهره می‌جوید و یکی از موضوعات محوری دیوان وی به شمار می‌رود که خود را ترجمان طواسین می‌نامد:

گر سر به سر به زرش بنگاری زیرا که ترجمان طواسینم

(همان،۳٦٦)

حجّتان دست رحمان، از امام روزگار دست اگر خواهند در تأویل، بر کیوان کنند

(همان،۱٦۰)

پیش آر قرآن و بررس از من از مشکل و شرحش و معانی

(همان،۵۳٦)

با توجه به اینکه افکار ناصرخسرو از قرآن و شریعت سرچشمه گرفته، موضع‌گیری‌هایش نیز در دیوان، تأثیر از همین تعالیم قرآنی است؛ زیرا کلام الهی نیز شاعران را (به‌جز آن‌ها که ایمان دارند) افرادی گمراه به حساب آورده است؛ چنانکه در آیات (۲۲۷-۲۲٤) سورهٔ شعرا آمده است:

وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ. أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ. وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ. إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ؛ و گمراهان از پس شاعران می‌روند آیا ندیده‌ای که شاعران در هر وادی‌ای سرگشته‌اند و چیزها می‌گویند که خود عمل نمی‌کنند مگر آنان که ایمان آورند و کارهای شایسته کردند.

تسلط این شاعر بر قرآن کریم سبب شده است از جهات گوناگون از قرآن تأثیر پذیرد. واژه‌های فراوان از قرآن گرفته و در شعر خود به‌کار برده است؛ مثل: «سرّاء» و «ضرّاء»(آل‌عمران ۳/آیه ۱۳٤) «عرجون»(یس ۳٦/آیه ۳۹) و گاهی نیز لغات مرکب مانند: «دارالسّلام»(یونس ۱۰/آیه ٤۵) «اصحاب الرّقیم»(کهف ۱۸/آیه ۹) و نظایر آن را به‌کار برده است و در برخی از موارد حتی خود ترکیباتی از قرآن مجید ساخته است؛ مانند: «مکان العلی» از «مکانا علیا»(مریم ۱۹/آیه ۵۷). (حلبی،۱۳۸٦: ۱۲۱) یا اینکه در موارد مکرر به آیات قرآن اشاره کرده و یا مضامینی را از آن در شعر آورده است. گاهی نیز از تمثیل‌های قرآن استفاده کرده است و همچنین در تشبیهات گاه‌گاه به قرآن نظر داشته است.

شعرش حسب‌حال اوست و از دل برخاسته و پرشور است و حکایت دارد از رنج‌هایی که کشیده است. (یوسفی، ۱۳۵٦ :۲۵۹ و ۲۵۸) همواره در اشعارش و در هر فرصتی که پیدا می‌کند از گفتن پند و نصیحت دریغ نمی‌ورزد؛ البته پندهایش برگرفته از آیات قرآن است که همه‌جا سروده‌های او را زینت داده است.

از پند مباش خاموش ای حجّت هرچند که نیست پند را قابل

(دیوان،۳۱۳)

بر جامهٔ سخن هاش، جز معنی آستر نیست چون پندهاش پندی، جز در قرآن مگر نیست

(همان،۱۰۸)

استاد محمدمهدی رکنی دربارهٔ جایگاه پند و اندرز در ادبیات فارسی و تاجیکی به‌ویژه حکیم ناصرخسرو چنین گفته است: «از پدر شعر دری، ابوعبدالله رودکی تا آخرین فرزند شعر کهن، محمدتقی بهار خراسانی، تمامی سخنوران کمابیش به اندرزگویی پرداخته و ابیاتی پندآموز سروده‌اند؛ پس اتصاف ناصرخسرو به اندرزگویی نه از این جهت است که چون دیگر شاعران بیتی چند در

موضوعات اخلاقی گفته، بلکه توضیح این نکته است که در نظم این شاعر فرزانه آگاهی بخشیدن به انسان و ایراد معانی حکیمانه، عنصر اصلی سخن است. در دیوان ناصرخسرو حکمت عملی به‌موازات حکمت نظری در حرکت است و اندیشه‌های او آمیزه‌ای از عقاید فلسفی است که به‌صورت پند و حکمت در اشعارش تجلی کرده است و جوهر بسیاری از سخنانش را تشکیل می‌دهد.» (اصفهانی، عمران و پورزاد، ۱۳۹۳: ۱۱۷)

اما مهم‌ترین کاری که ناصر در اشعار خود انجام داده است، اهمیت دادن به ارزش‌های انسانی است که در سرتاسر دیوانش جریان دارد؛ ارزش‌هایی که از نگاه قرآن و حدیث پیامبر است؛ البته نکوهش تملق، بهتان و دروغ، کبر و غرور دنیا، حسد و مکر، ناامیدی و ستایش راستی، خوی نیک، صبر و قناعت، قول و عمل و موارد بی‌شمار دیگر از جمله مسائلی است که او آن‌ها را به وجه احسن بیان کرده است تا جایی که اشعار او را می‌توان در شمار پندنامه‌های ادبیات فارسی قرار داد.

گر به پند اندر، رغبت کنی ای خواجه پند نامه است تو را دفتر و اشعارش

(همان، ۲۷٤)

در بررسی اولیهٔ دیوان ناصرخسرو ٤۳۹ آیه از آن استخراج شد؛ سپس تصمیم بر این گرفته شد که موارد جمع‌آوری شده با توجه به موضوع به ۳ دسته طبقه‌بندی شود: ۱- انسان ۲- خدا ۳- طبیعت

در این مقاله سعی بر آن است که سیمای انسان در دیوان ناصرخسرو با توجه به آیات قرآنی بررسی گردد تا دانسته شود انسان آرمانی از دیدگاه ناصرخسرو دارای چه ویژگی‌هایی است و به انسان چه سفارش‌هایی می‌کند و این موجود خاکی را به انجام دادن چه چیزی سفارش و ترغیب می‌کند و از انجام چه امری باز می‌دارد و نهی می‌نماید.

از دید او انسان دو بعد دارد: روح و جسم. جسم، عنصری است که پس از مرگ به اصل خود که خاک است می‌پیوندد و روح، به مبدأ خویش که عالم علوی است بازمی‌گردد. معاد در نزد اسماعیلیان روحانی است نه جسمانی. ناصرخسرو در اشعار خود به این نکته اشاره می‌کند:

خاک است کالبد، به چه آرایی او را، چراکه خواریش نگذاری؟

(همان،٤۹۱)

مرده ست هیکلت نشود زنده گر سر به سر به زرش بنگاری

(همان،٤۹۲)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲. بحث و بررسی

۲ - ۱. خلقت انسان

بسیاری از آیات قرآن بر دو بعدی بودن انسان و منحصر نشدنش به بدن مادی دلالت دارد که به ۳ دسته از آن‌ها اشاره می‌شود: آیاتی که به مراحل آفرینش اشاره می‌کند و در پایان مراحل تکوین جسمانی انسان مرحله جدیدی را معرفی می‌کند که با مراحل پیشین کاملاً متفاوت است؛ این مرحله جدید همان دمیدن روح در کالبد انسان است که گاه به اشاره و گاه به‌صراحت معرفی شده است؛ مثلاً در آیه‌ای پس از اشاره به مراحل خلقت انسان از گل به نطفه و سپس علقه (خون بسته شده) و پس از آن استخوان و رویش گوشت بر آن.

از خاک و نباتی برسیدم به ستوری یک چند همی‌بودم چون مرغک بی پر
در حال چهارم، اثر مردمی آمد چون ناطقه ره یافت در این جسم مکدّر
بالندهٔ بی‌دانش مانند نباتی کز خاک سیه زاید، وَز آب مقطّر

(دیوان، ۲۲۶)

این ابیات یادآور آیه‌های (۱۴-۱۲) سورهٔ مؤمنون (۲۳) است: وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ، ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ، ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ. به‌راستی که انسان را از چکیدهٔ گل آفریدیم آن‌گاه او را به‌صورت نطفه‌ای در جایگاهی استوار قرار دادیم آن‌گاه نطفه را به‌صورت خون بسته و سپس خون بسته را به‌صورت گوشت پاره درآوردیم و سپس گوشت پاره را استخوان دار کردیم و آن‌گاه بر استخوان‌ها پرده‌ای گوشت پوشاندیم آن‌گاه آن را به‌صورت آفرینشی دیگر پدید آوردیم بزرگا خداوندا که بهترین آفرینندگان است.

همچنین یادآور ابیات زیر است:

از جمادی مردم و نامی شدم وز نما مردم به حیوان برزدم

(مولوی،۱۳۸۷ : ۳/۳۹۰۰)

نیک نگه کن به آفرینش خود در تا به گه پیریت ز حال سلاله

(دیوان، ٤٦٤)

سلاله: برگزیده، خلاصهٔ هر چیز.

بیت اشاره دارد به بخشی از آیه ۱۲ سورهٔ مؤمنون (۲۳): وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ و نیز آیهٔ ۵ سورهٔ حج (۲۲): فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِنْ مُضْغَةٍ مُخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ.

این‌گونه آیات در قرآن فراوان است. منشأ خلقت انسان در این آیات، زمین (ارض)، خاک (تراب)، گل (طین)، گل سیاه بدبوی عمل آمده (حمأ مسنون)، گل چسبیده (طین لازب) و گل خشک شده (صلصال) معرفی شده است. (گرامی، ۱۳۹۵: ٤٨)

کی رسد این علم به یاران دیو؟ خیره برآتش ندمد یاسمین

(همان،٤٤٢)

معنی: این علم هرگز به یاران دیو نمی‌رسد، چنان‌که گل یاسمین بر آتش نمی‌روید. لازم به ذکر است که در اینجا منظور از یاسمین، مطلق گل است و نکته دیگر آنکه دیو از آتش است، چنان‌که در بخشی از آیهٔ ۱۲ سورهٔ اعراف (۷) آمده است: قال أَنَاخَيرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ. گفت برای اینکه من بهتر از او هستم مرا از آتش آفریدی و او را از گل.

گویی مرا که گوهر دیوان ز آتش است دیوان این زمان، همه از گِل مخمّرند

(همان،۱۵۱)

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ۱۲ سورهٔ اعراف (۷): قَالَ مَا مَنَعَک أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُک قَالَ أَنَا خَيرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ. فرمود چگونه تو را امر به سجده کردم چه چیز تو را بازداشت که سجده نکردی؟ گفت برای اینکه من بهتر از او هستم مرا از آتش آفریدی و او را از گل.

دیوان این زمان: کنایه از انسان‌ها که از گل آفریده شده‌اند.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

چون کدو جانش زدانش تهی و فکرت برچون نار بیاکنده زملعونی

(دیوان،٥٥٦)

نار: آتش، اشاره است به خلقت شیطان از آتش که در بخشی از آیهٔ ۱۲ سورهٔ اعراف (۷) بدان اشاره شده است: قَالَ أَنَا خَيرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِی مِن نَّارٍ وَ خَلَقْتَهُ مِن طِينٍ. ملعون: لعنت شده که اشاره است به آیهٔ ۷۸ سورهٔ ص (۳۸): وَإِنَّ عَلَيک لَعْنَتِی إِلَىيوْمِ الدِّينِ.

دگر باره تو گویی صورت ما هم از آب منی او کرد پیدا

(دیوان،٦٥٦)

بیت اشاره است به آیهٔ ۳۷ سورهٔ قیامت (۷۵): أَلَمْ یک نُطْفَةً مِّن مَّنِی یمْنَی. آیا نطفه ای از منی که (در رحم) ریخته شده بود نبود؟ و نیز آیهٔ ٦ سورهٔ طارق (۸٦): خُلِقَ مِنْ مَاءٍ دَافِقٍ. از آبی جهیده آفریده شده است.

بر آن تربت که بارد خشم ایزد بلا روید نبات از خاک مَسنون

(همان،٤٣٣)

مسنون: بد بو، بوی‌ناک.

گر همی‌دانی که خانه‌ست این گل مسنون تو چون همه کوشش ز بهر این گل مسنون کنی؟

(همان،٥٥١)

گل مسنون: گل بدبو و متعفّن. اشاره است به آیهٔ ۲٦ سورهٔ حجر (۱۵): وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ؛ و انسان (آدم) را از گل خشک بازمانده از لجنی بوی‌ناک آفریده‌ایم.

طین است تو را اصل، بلی، لیکن بنگر کآن چیست کز او گشت چنین یار هنر، طین

(همان،٦٠٥)

مصراع اوّل اشاره است به آیاتی چند از قرآن از جمله آیهٔ ۱۲ سورهٔ مؤمنون (۲۳): وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ؛ و به‌راستی که انسان را از چکیدهٔ گل آفریدیم.

در مصراع دوم منظور روح الهی است که به سبب آن گِل، یار هنر شده است.

یکیت گوید کاین خلق بی‌شمار همه ز روزگار بزاید ز ماده‌ای و نری

(همان،٥٠٧)

بیت اشاره دارد به آیهٔ ۱۳ سورهٔ حجرات (٤۹): یا أَیهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاکم مِّن ذَکرٍ وَأُنثَیوَجَعَلْنَاکمْ شُعُوبًا وَ قَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَکرَمَکمْ عِندَاللَّهِ أَتْقَاکمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِیمٌ خَبِیرٌ. هان ای مردم همانا ما شما را از یک مرد و یک زن آفریده‌ایم شما را به هیئت اقوام و قبایلی در آورده‌ایم تا با یکدیگر انس و آشنایی یابید بی‌گمان گرامی‌ترین شما در نزد خدا پرهیزگارترین شماست که خداوند دانای آگاه است.

بارش افعال توست، وان همه فردا شهره بباشد سوی شعوب و قبایل

(همان،۳۲۱)

مصراع دوم یادآور بخشی از آیهٔ ۱۳ سورهٔ حجرات (٤۹) است: یا أَیهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاکم مِّن ذَکرٍ وَأُنثَیوَجَعَلْنَاکمْ شُعُوبًا وَ قَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا.

آفرینش به بهترین وجه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

مر صورت پر حکمت ما را که پدید است بر چرخ، قلم‌های حکیم‌الحکمایید

(دیوان،۱۷٦)

حکیم الحکما: کنایه از خداوند. معنی: جسم و وجود ما که از روی حکمت آفریده شده است. طبق بخشی از آیهٔ ٦٤ سورهٔ غافر (٤٠): وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ شما را نقش‌بندی کرد شکل‌های نیکو شما را نیکو پرداخت و آیهٔ ٤ سورهٔ تین (٩٥): لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ. به‌راستی که انسان را در بهترین قوام آفریده‌ایم. ما در بهترین صورت و نیکوترین اعتدال آفریده شده‌ایم شما در این آفرینش قلم‌های خداوند حکیم هستید.

یکی نامه‌ست بس روشن تن تو بدین خوبی و پهنی و درازی

(همان،۵۱۳)

بیت یادآور بخشی از آیهٔ ٦٤ سورهٔ غافر (٤٠) است: وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ ذَٰلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ؛ و شما را نقش‌بندی کرد و شکل‌های شما را نیکو پرداخت و شما را از پاکیزه روزی داد؛ چنین است خداوند پروردگارتان بزرگا خداوندی که پروردگار جهانیان است.

لازم به ذکر است طبق تصوّر قدما، از فیض الهی، عقل کل و از عقل کل، نفس کل پدید آمده است که هر دو جوهری مجرّد و بی‌صورت هستند و از این دو، عقول و نفوس و افلاک و زمین و صورت‌های عالم هستی پدید آمده‌اند در این بیت عقل و نفس صورتگر عالم هستی دانسته شده که یادآور این بیت مولاناست:

صورت بخش جهان ساده و بی‌صورت است آن سر و پای همه بی سر و پا می‌رود

(مولوی،۱۳۸۱: ٤٧٨)

دانی که چو فرّ تن تو صورت جسمی است جز صورت علمی نبوَد جان تو را فر

(دیوان،۲۰۳)

مصراع اوّل یادآور بخشی از آیهٔ ٦٤ سورهٔ غافر (٤٠) است: وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ. معنی بیت: می‌دانی که فرّ و شکوه تن تو شکل و زیبایی جسمی است امّا فرّ و شکوه جان تو از علم است.

مردم از ترکیب نیکو، خود جهانی دیگر است مختصر، لیکن سخنگوی است و هم تدبیرگر

(همان،۲۱٦)

مصراع اوّل اشاره است به بخشی از آیهٔ ١٤ سورهٔ مؤمنون (٢٣): فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ.

آیهٔ ٦٤ سورهٔ غافر (٤٠) است: وَ صَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ.

و همچنین یادآور این کلام منسوب به حضرت علی (ع) است:

اتزعم انّک جرم صغیروفیک انطوی العالم الاکبر. (میبدی، ١٤١١ ق: ١٧٥)

تقویم صورت ما کردند باغبانان برخوان اگر ندانی آغاز سوره التّین

(دیوان،٤٤٩)

معنی: باغبانان دین یعنی چهار پیامبر صاحب کتاب، بهترین و نیکوترین دستورات دینی را برای انسان‌ها بیان نمودند.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ مرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

غافل منشین ز دیو و برخوان بر صورت خویش سوره‌التّین

(همان،٤٥٣)

سورهٔ التین: سورهٔ ۹۵ قرآن است. در آیهٔ ٤ این سوره آمده است: لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِی أَحْسَنِ تَقْوِیمٍ.

۲ـ۲. مخلوقات در خدمت انسان

میبدی می‌نویسد: محمد بن جریر طبری گفت تکریم بنی‌آدم آن است که ایشان را بر همهٔ خلق خدا مسلط کردند و همه را مسخر ایشان گردانیدند و ایشان را مسخر هیچ‌چیز نکردند تا به عبادت الله پردازند. مفسران و متکلمان دراین‌باره بحث کرده‌اند که آیا انسان مطلقاً اشرف خلق‌الله است یا در آفرینش از او شریف‌تر هم هست. بعضی نظر به اینکه خداوند پس از آفرینش آدم یا نوع انسان فرشتگان را امر به سجده بر او یا آنان کرده است انسان را اشرف از فرشتگان می‌دانند. (خرمشاهی،۱۳۷٤ : ۲۸۹) لازم به یادآوری است که گیاهان به خاک چسبیده‌اند و از آن ارتزاق می‌کنند و حیوانات گرچه از خاک جدا شده‌اند، همواره سر به‌سوی خاک دارند؛ امّا انسان که از روح و نفس ناطقه برخوردار است سر به سوی افلاک دارد و به آسمان و ملکوت می‌نگرد.

از نگاه دینی انسان خلیفهٔ خدا بر زمین، دارای کرامت ذاتی، مسجود فرشتگان و مخلوق ویژهٔ الهی است که خداوند پس از آفرینش او به خود آفرین می‌گوید:

امروز که مخصوصند این جان و تن من هم نسخهٔ دهرم من و هم دهر مکدّر

(دیوان،۲۲۷)

معنی: امروز که جان و تن من از میان همهٔ مخلوقات، خاص و برگزیده شده است و اشرف مخلوقات شده‌ام. طبق آیهٔ صَوَّرَکُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَکُمْ و آیهٔ وَلَقَدْ کَرَّمْنَا بَنِی آدَمَ و آیهٔ وَنَفَخْتُ فِیهِ مِن رُّوحِی. بااین‌حال من نسخه‌ای از عالم هستی و به‌عبارت‌دیگر عالم صغیر هستم و مثل عالم هستی در من ظلمت و کدورت وجود دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

لازم به یادآوری است که قدما انسان را عالم صغیر و عالم هستی را عالم کبیر می‌دانستند.

از که پرسند جز از مردم، نیک و بد دهر؟ چون بر این قافلگی، مردم، سالار و سر است

(همان،٦٧)

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۷۰ سورهٔ اسراء (۱۷): وَلَقَدْ کَرَّمْنَا بَنِی آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِی الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّیِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَیٰکَثِیرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِیلًا. به‌راستی که فرزندان آدم را گرامی داشتیم و آنان را در خشکی و دریا (بر مرکب مراد) روانه داشتیم و به ایشان از پاکیزه‌ها روزی دادیم و آنان را بر بسیاری آنچه آفریده‌ایم چنان‌که باید و شاید برتری بخشیدیم.

فرمان بر و بنده است تو را حجرگک تو خواهی سوی بحرش برو، خواهی به‌سوی بر

(همان،۲۰۳)

وان‌کس که چنین عزیز کرد تا ز بهر تو کرد گوهر و زر

(همان،۲۰۸)

سزد گر چو این هر دو مشغول خور نباشیم، ازیرا که ما بهتریم

(همان،۳۷۷)

مشرّف گشته‌ای تا تو گرامی گشته‌ای از حق مکرّم بوده‌ای تا بوده‌ای وین‌ها تو را در شان

(همان،٦٣٩)

بخشی از آیهٔ ۷۰ سورهٔ اسراء (۱۷) است: وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ.

تو امیریّ و فصیحیّ و تو را رعیت حیوانند که گنگ‌اند همه ایشان

(همان،٤٠٦)

فصیح: اشاره به ناطق بودن است.

وانگاه که داده‌ستت اندر این بند بر جانوران جمله شهریاری

(دیوان،٤٩٥)

بیت یادآور آیهٔ ۷۰ سورهٔ اسراء (۱۷): وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا.

اگر جانور کان عزیز است بر ما که بسیار نفع است ما را ز حیوان

همی خویشتن را نبینیم نفعی نه در سیم و زرّ و نه در دُرّ و مرجان

در این‌ها به چشم دلت ژرف بنگر که این را به چشم سرت دید نتوان

(همان،۳۹۱)

اشاره است به آیه‌های ۷۲ و ۷۱ سورهٔ یس (۳٦): أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا خَلَقْنَا لَهُم مِّمَّا عَمِلَتْ أَيْدِينَا أَنْعَامًا فَهُمْ لَهَا مَالِكُونَ،وَذَلَّلْنَاهَا لَهُمْ فَمِنْهَا رَكُوبُهُمْ وَمِنْهَا يَأْكُلُونَ. آن‌ها نیندیشیده‌اند که ما برای آنان از آنچه دستان (قدرت) مان برسازد، چارپایانی آفریده‌ایم که ایشان دارای آن هستند و آن‌ها را رام ایشان گردانده‌ایم لذا هم مرکوبشان از آن‌هاست و هم از آن می‌خورند.

و نیز بخشی از آیهٔ ۸۰ سورهٔ نحل (۱٦): وَجَعَلَ لَكُم مِّن جُلُودِ الْأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَ أَوْبَارِهَا وَ أَشْعَارِهَا أَثَاثًا وَمَتَاعًا إِلَىٰ حِينٍ؛ و برای شما از پوست‌های چارپایان خیمه‌هایی پدید آورد که در روز کوچیدنتان و روز اقامتتان آن را سبک‌بار می‌یابید از پشم‌ها و کرک‌ها و موهای آن‌ها اثاثیه و مایهٔ بهروزی تا هنگامی معین پدید آورد.

معنی سه بیت: اگر حیوانات برای ما عزیز است و منافع بسیاری برای ما دارد چنان‌که در آیه‌های فوق ذکر شد، امّا در سیم و زر و درّ و مرجان به‌ظاهر نفعی نمی‌بینیم. در این‌ها باید با چشم دل نگریست که چه کسی این‌ها را ارزشمند کرده است؛ زیرا با چشم سر نمی‌توان به این حقیقت پی برد.

بی‌طاعتی داد این جهان پر از نعیم بی‌مرش

وین بی کناره جانور گشتند بنده یک‌سرش

(همان،۲۷۵)

مصراع اوّل یادآور بخشی از آیهٔ ۱۳ سورهٔ جاثیه (٤٥): وَسَخَّرَ لَكُمْ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مِنْهُ.

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۵ سورهٔ نحل (۱٦): وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ؛ و چارپایان را برای شما آفرید که برای شما در آن گرما و سودهای دیگر هست و هم از آن‌ها می‌خورید. همچنین آیه های ۸ و ۷ و ٦ همین سوره در این مورد مناسب است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.ajomanfarsi.ir

کرسیش چون شد اسب و خر حمال چون گشت استرش
زاغش نگر صاحب خبر بلبل نگر خنیاگرش

(همان،۲۷٦)

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ۸ سورهٔ نحل (١٦): وَالْخَيلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ و نیز اسبان و استران و دراز گوشان را (آفرید) تا بر آن‌ها سوار شوید و مایه تجمل نیز هست و نیز چیزهای دیگر که شما نمی‌دانید می‌آفریند.

۲-۳. ویژگی انسان آرمانی

ناصرخسرو هدف از آفرینش را آن می‌داند که نفوس انسانی به این جهان بیایند و کمال یابند، «کسب علم» کنند و به دنیای آخرت برگردند. امر و نهی‌های ناصرخسرو در مجموع جهان‌بینی او را تشکیل می‌دهد؛ می‌خواهد انسان طوری رفتار نماید تا بساط ظلم و جور برچیده شود و عدل و برابری بر جهان حاکم گردد که مطابق اصل دین و خرد است تا بندگان خدا زندگی را که شایسته مقام انسانی آن‌هاست در پیش گیرند و دستورات عملی او همانند سیر و سلوک عارفان جنبهٔ شخصی و درونی ندارد؛ بلکه اجتماعی و همگانی است و تمام افراد جامعه باید از آن تبعیت کنند تا جامعه آرمانی و قرآنی ساخته شود.

کاهلی ننمودن

ایزد پیام داد به تو کاهلی مکن در کار، اگر تمام شنودستی آن پیام

(دیوان، ۳۳۲)

بیت یادآور آیهٔ ۱۹ سورهٔ اسراء (۱۷) است: وَمَنْ أَرَادَ الآخِرَةَ وَسَعَىٰلَهَا سَعْيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولٰئِک كانَ سَعْيهُم مَّشْكورًا.

و نیز یادآور آیهٔ ۳۹ سورهٔ نجم (۵۳) است: وَأَن لَّيسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ؛ و اینکه برای انسان هیچ چیز نیست مگر آنچه کوشیده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳

آموختن اسماء و صفات حق

ناموخت خدای ما مر آدم را چون عور برهنه گشت، جز کاسما

(همان، ۳۰)

بیت اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ۳۱ سورهٔ بقره (۲): وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كلَّهَا؛ و همهٔ نام‌ها را به آدم آموخت.

پاکدامنی

لواطا یا زنا، کار ستور است نگهبان تنم هم زین و هم زآن

(همان، ٤٠٤)

بیت اشاره دارد به آیاتی چند از قرآن از جمله آیهٔ ۵ سورهٔ مؤمنون (۲۳): وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَافِظُونَ؛ و کسانی که پاکدامنی می‌ورزند و نیز آیهٔ ۵۵ سورهٔ نمل (۲۷): أَئِنَّكمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ شَهْوَةً مِنْ دُونِ النِّسَاءِ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ تَجْهَلُونَ. آیا شما از روی شهوت با مردان به‌جای زنان می‌آمیزید؟ آری شما قومی ندانم‌کار هستید.

زنا بود که سخن را به اهل جهل دهی زنا مکن که نه خوب است زی خدای زنی

(همان، ٥٦٠)

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۳۲ سورهٔ اسراء (۱۷): وَلَا تَقْرَبُوا الزِّنَا إِنَّهُ كانَ فَاحِشَةً وَسَاءَ سَبِيلًا؛ و به زنا نزدیک مشوید که آن ناشایستی و بی‌روشی است.

صبر و شکیبایی

چون روزگار برتو بیاشوبد یک‌چند پیشه کن تو شکیبایی

(همان،٥٨٦)

بیت یادآور بخشی از آیهٔ ۲۵ سورهٔ نساء (٤) است: وَأَن تَصْبِرُوا خَيرٌ لَّكمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ؛ و شکیبایی (و پاکدامنی) پیشه کردن برایتان بهتر است و خداوند آمرزگار مهربان است.

رفتن به دنبال دین و مذهب

هرگه که جست‌وجوی کنی دین را دنیا به پیشت آید ناجسته

(همان،٤٥٥)

بیت یادآور بخش‌هایی از آیه‌های ۳ و ۲ سورهٔ طلاق (٦٥) است: وَمَن يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَل لَّهُ مَخْرَجًا، وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيثُ لَا يَحْتَسِبُ. هرکس که از خداوند پروا (و پارسایی پیشه) کند (خداوند) برای او بیرون شدی بگذارد و او را از جایی که گمان نمی‌برد روزی رساند.

از نگاه ناصرخسرو نادانان‌کسانی‌اند که دل‌هایی دارند که با آن درنمی‌یابند و دیدگانی دارند که با آن نمی‌بینند.

به چشم نهان، بین نهان جهان را که چشم عیان‌بین، نبیند نهان را

نهان در جهان چیست؟ آزاده مردم ببینی نهان را نبینی عیان را

(دیوان،١٥)

مصراع دوم اشاره است به بخشی از آیهٔ ۱۷۹ سورهٔ اعراف (۷): لَهُمْ قُلُوبٌ لَّا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَّا يُبْصِرُونَ بِهَا؛ دل‌هایی دارند که با آن درنمی‌یابند و دیدگانی دارند که با آن نمی‌بینند.

آگاه نه‌ای که ریگ بارید بر سرْت به‌جای خرد باران

(همان،٣٩٥)

بیت یادآور آیه‌های ٤ و ۳ سورهٔ فیل (۱۰۵) است: وَأَرْسَلَ عَلَيهِمْ طَيرًا أَبَابِيلَ، تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ؛ و بر سر آنان پرندگانی فوج فوج فرستاد که بر آنان سنگ‌ریزه‌هایی از سنگ و گل فرو انداختند.

خطاب به آدم‌های غافل و ظاهربین می‌گوید تو برای درم داری تلاش می‌کنی مار می‌گیری به‌ظاهر فکر می‌کنی ماهی شیم است.

می‌روی هموار و گویی کایدرم مار می‌گیری که این ماهی‌ست شیم

(همان، ٣٦٩)

شیم: قسمی ماهی فلس‌دار که در پشت نقطه‌های سیاه دارد. مصراع دوم یادآور آیهٔ ۷ سورهٔ روم (۳۰) است: يعْلَمُونَ ظاهراً مِّنَ الْحَياةِ الدُّنْيا وَهُمْ عَنِ الآخِرَةِ هُمْ غَافِلُونَ. فقط ظاهری از زندگانی دنیا را می‌دانند و ایشان از آخرت غافلند.

ناصرخسرو دانایان و نادانان را در یک مرتبه قرار نمی‌دهد.

این‌ها که چون ستور نگویند، نیست‌شان زور و توان آنک بر این چرخ بنگرند

(همان،١٤٥)

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

بیت یادآور آیهٔ ۲۲ سورهٔ ملک (٦٧) است: أَفَمَن یمْشِی مُکبًّا عَلَیوَجْهِهِ أَهْدَیأَمَّن یمْشِی سَوِیا عَلَیصِرَاطٍ مُّسْتَقِیمٍ. آیا کسی است که به رو درافتاده نگونسار می‌رود ره یافته‌تر است یا کسی که استوار بر راه راست ره می‌سپارد؟

معنی: افراد نادان چون حیوانات سر به سوی خاک دارند و از آن تغذیه می‌کنند و زور و توان نگریستن به آسمان و بهره‌مندی از آن را ندارند.

هر چند مهار خلق بگرفتند امروز تگین و ایلک و بیغو

(همان،٤٥٤)

هگرز همبر دانا نبود نادانی چو احمد قرشی نیست ایلک تخسی

(همان،٥١٦)

تُخسی: منسوب به تخس، در حدودالعالم ص ۸۳ آمده است: «سخن اندر ناحیت تُخس و شهرهای وی: مشرق وی حدود چگل است و جنوب وی خلخ است و کوهستان‌های خلخ و مغرب وی گروهی از خرخیزیانند و شمال وی چگل است و این ناحیتی است بسیار نعمت‌تر از چگل و از آنجا مشک و موی‌های گوناگون خیزد.» (صفاری، برزگر خالقی، ۱٤۰۲: ٤۳۲) مصراع اوّل اشاره است به بخشی از آیهٔ ۹ سورهٔ زمر (۳۹): هَلْ یسْتَوِی الَّذِینَ یعْلَمُونَ وَالَّذِینَ لَا یعْلَمُونَ. بگو آیا کسانی که می‌دانند با کسانی که نمی‌دانند برابرند؟

ناصر انسان نادان را مورد سرزنش و نکوهش قرار می‌دهد.

گر من در این سرای، نبینم در آن سرای امروز جای خویش، چه باید بصر مرا؟

(همان،۹)

بیت اشاره دارد به آیهٔ ۷۲ سورهٔ اسراء (۱۷): وَمَن کانَ فِی هَٰذِهِ أَعْمَیٰفَهُوَ فِی الآخِرَهِ أَعْمَیٰوَ أَضَلُّ سَبِیلًا؛ و هرکس که در اینجا کوردل باشد، او در آخرت هم کوردل و گمراه است.

معنی: اگر من امروز در این جهان جایگاه خود را در آن جهان نبینم پس این بینایی و بصیرت به چه کار می‌آید.

نادانان انسان‌های دنیا طلب و دنیا دوستند.

هر آنک بر طلب مال، عمر مایه گرفت چو روزگار برآمد، نه مایه ماند و نه سود

(دیوان،١٦٦)

مفهوم بیت یادآور آیهٔ ١٦ سورهٔ بقره (۲) است: أُولَٰئِک الَّذِینَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَهَ بِالْهُدَی فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ وَمَا کانُوا مُهْتَدِینَ. اینان‌کسانی هستند که گمراهی را به بهای راه‌یابی خریدند و سودای آنان سودی نکرد و راه‌یاب نشدند.

فردا زین خواب چه آگه شوی سود ندارد خروش و فغان

(همان،٤١٤)

مصراع اوّل یادآور حدیث حضرت علی (ع) است: لنَّاسِ نِیَامٌ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا. (مجلسی،۱٤۰۳ ق: ۳٦/۱٦۳ و ٦/۲۷۷، القاری،۱٤۰٦ ق: ۳۵۳، العجلونی،۱۳۵۱ ق: ۲/۳۱۲ و المناوی،۱٤۱۵ ق: ۵/۷۲)

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ١٦ سورهٔ بقره (۲): أُولَٰئِک الَّذِینَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَهَ بِالْهُدَیفَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا کانُوا مُهْتَدِینَ.

مخالفان خود را نادان بلکه از خر هم خرتر می‌داند:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

سوی خردمند، ز خر خرتر است آن که مرا او را به ستوری رضاست

(دیوان، ۹۰)

بیت یادآور بخشی از آیهٔ ۱۷۹ سورهٔ اعراف (۷) است: أُولَئِک کَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ. اینان همچون چارپایانند بلکه گمراه‌تر.

ناصر، عوام و نادانان را این‌گونه نکوهش می‌کند:

گر شریعت همه را بارگران است، رواست بار اگر خر کشد، این عامه همه پاک خرند

بار به‌آخِر بنهند از خر و زین‌ها ننهند زانک این‌ها سوی ایزد، بسی از خر بترند

وعده شان روز قضا، خواب و خور و سیم و زانک فتنه همه بر خواب و خور و سیم زرند

مصراع دوم اشاره دارد به آیهٔ ٤٤ سورهٔ فرقان (۲۵): أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا. یا گمان می‌کنی که بیشترین آنان گوش شنوا دارند یا تعقل می‌کنند آنان جز همان چارپایان نیستند بلکه ایشان گمراه‌ترند.

۲ - ٤. توصیه‌های ناصرخسرو به انسان‌ها

داشتن تقوا

مهم‌ترین سپر انسان در مقابل آلودگی است و بهترین جامه، لباس تقوا است.

خیر، زاد تو است، درطلبش خیره‌خیره چرا کنی تأخیر؟

(همان، ۲٤۵)

به زاد این سفرت، سخت‌کوش باید بود که این همی سوی دارالسّلام باید کرد

(همان، ۱۲۷)

برگیر زاد و زاد تو، پرهیز و طاعت است زین راه، سر متاب که این راه اولیاست

(همان، ۹۸)

رفتند همرهانت، منشین، بساز توشه مر معدن بقا را زین منزل فنایی

(همان، ۵۸۳)

منزل فنایی: کنایه از دنیا و اشاره است به فرمایش حضرت علی (ع).

الفنجم خیر تا توانم از بیم زمان ناتوانی

(دیوان، ۵۳۵)

معنی: تا می‌توانم برای روزگار ناتوانی توشهٔ خیر می‌اندوزم و بهترین توشه برای آخرت که دیگر کاری از انسان ساخته نیست، تقوا است.

وز این جا چون توان ودستگه داری چرا زی دشت محشر توشه نفرستی؟

(همان، ٤۸۲)

اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ۱۹۷ سورهٔ بقره (۲): وَتَزَوَّدُوا فَإِنَّ خَيرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يا أُولِي الْأَلْبَابِ. هرکار خیری انجام می‌دهید خداوند آن را می‌داند و توشه برگیرید (و بدانید) که بهترین توشه تقوا است و ای خردمندان از من پروا کنید.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

انجام کارهای نیکو

فعل نیکو را لباس جانْت کن شاید ار بر تن نپوشی جز جوال

(همان،۳۰۰)

مصراع اوّل یادآور بخشی از آیهٔ ۲۶ سورهٔ اعراف (۷) است: یا بَنِی آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَیکمْ لِبَاسًا یوَارِی سَوْآتِکمْ وَرِیشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَیذٰلِک خَیرٌ.

بر عهد و پیمان بودن

جهد کن ار عهد تو را بشکنند تا تو مگر عهد کسی نشکنی

(همان،۵۴۵)

مصراع دوم اشاره است به بخشی از آیهٔ ۳۴ سورهٔ اسراء (۱۷): وَأَوْفُوا بِالْعَهْدِ إِنَّ الْعَهْدَ کانَ مَسْئُولًا؛ و به پیمان وفا کنید چراکه از پیمان پرسیده خواهد شد.

بیداد کنی با بزرگ داور زنهار مکن زینهار خواری

(همان،۴۹۵)

زینهار خواری: پیمان شکنی، یادآور پیمان روز الست است/یادآور آیهٔ ۲۷ سورهٔ بقره (۲) است: الَّذِینَ ینقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِن بَعْدِ مِیثَاقِهِ وَیقْطَعُونَ مَا أَمَرَ اللَّهُ بِهِ أَن یوصَلَ وَیفْسِدُونَ فِی الْأَرْضِ أُولَٰئِک هُمُ الْخَاسِرُونَ. کسانی که پیمان خداوند را پس از بستنش می‌شکنند و آنچه خداوند به پیوستن آن فرمان داده است می‌گسلند و در زمین فساد می‌کنند اینان زیان‌کارند.

از سختی‌ها غمگین نشدن و به شادی‌ها مسرور نگشتن

چو نیک و بدش نیست باقی، چه باشی به نیک و بدش غمگن و شادمانه؟

(همان،۴۷۱)

بیت اشاره است به بخشی از آیهٔ ۲۳ سورهٔ حدید (۵۷): لِّکیلَا تَأْسَوْا عَلَیمَافَاتَکمْ وَلَا تَفْرَحُوا بِمَآ آتَاکمْ.

تا آنکه برآنچه از دست شما رود اندوه مخورید و بر آنچه به شما بخشد شادمانی مکنید.

آسایی زودگرد است این و تیز زو نه شاید بود شاد و نه حزین

(همان،۴۵۱)

مصراع دوم اشاره است به بخشی از آیهٔ ۲۳ سورهٔ حدید (۵۷): لِّکیلَا تَأْسَوْا عَلَیمَافَاتَکمْ وَلَا تَفْرَحُوادِبِمَآ آتَاکمْ.

دُژمْش کرد درم، لاجرم به آخر کار ستوده نیست کسی که او سزای لاجرم است

دژم مباش از کمی درم به دنیا در اگر به طاعت و علمت، به دین درون، قدم

(همان،۷۵)

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۲۲ سورهٔ هود (۱۱): لَا جَرَمَ أَنَّهُمْ فِی الآخِرَةِ هُمُ الْأَخْسَرُونَ. حقا که در آخرت هم اینان زیان‌کارترند.

توبه کردن

بد من نیکی گردد چو کنم توبه که چنین کرد ایزد وعده به فرقانم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.magiran.com

(دیوان، ۳۵۵)

بیت اشاره دارد به آیهٔ ۷۰ سورهٔ فرقان (۲۵): إِلَّا مَن تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ عَمَلًا صَالِحًا فَأُولَٰئِک يبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا. مگر کسی که توبه کند و ایمان ورزد و عمل صالح پیشه کند و اینان‌کسانی هستند که خداوند سیئاتشان را به حسنات بدل می‌کند و خداوند آمرزگار مهربان است.

بد بدل شد به نیکت ار نکنی مر گزیدهٔ خدای را تبدیل

(همان، ۳۲٤)

گزیدهٔ خدای: در اینجا کنایه از حضرت علی (ع).

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ۷۰ سورهٔ فرقان (۲۵): إِلَّا مَن تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ عَمَلًا صَالِحًا فَأُولَٰئِک يبَدِّلُ اللَّهُ سَيِّئَاتِهِمْ حَسَنَاتٍ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا.

جز به گه بازپسین دم زدنان تو نجبند به شهادت، زبان

(همان، ٤١٤)

بیت اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ۱۸ سورهٔ نساء (٤): وَلَيسَتِ التَّوْبَهُ لِلَّذِينَ يعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ حَتَّىٰإِذَا حَضَرَ أَحَدَهُمُ‌الْمَوْتُ قَالَ إِنِّی تُبْتُ الآنَ؛ و توبهٔ کسانی که مرتکب کارهای ناشایست می‌شوند و سرانجام چون مرگ هریکشان فرا رسد گویند اینک توبه کردم.

نه ز خداوند توبه جویی و نه هیچ بخواهی ز بندگان بحلی

وای تو گر وعدهٔ خدای حق است ای عصی! و نیست این جهان ازلی

(همان، ٥٢٦)

بحلی خواستن: حلالیت خواست/ عصی: عاصی، نافرمان دو بیت اشاره دارد به آیهٔ ۱۰ سورهٔ بروج (۸۵): إِنَّ الَّذِينَ فَتَنُوا الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ ثُمَّ لَمْ يتُوبُوا فَلَهُمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَلَهُمْ عَذَابُ الْحَرِيقِ. کسانی که مردان مومن و زنان مومن را آزار دادند و سپس توبه نکردند برای آنان عذاب جهنم (مهیا) است و عذاب آتش (در پیش) دارند.

گر رنجه‌ای از آفتاب عصیان از توبه درون شو به زیر طارم

(همان، ۳٤۸)

بیت اشاره است به بخشی از آیهٔ ۱۲۱ و نیز آیهٔ ۱۲۲ سورهٔ طه (۲۰): وَعَصَىٰآدَمُ رَبَّهُ فَغَوَىٰ، ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيهِ وَهَدَىٰ؛ و بدین سان آدم از امر پروردگارش سرپیچی کرد و گمراه شد سپس پروردگارش باز او را برگزید و از او درگذشت و هدایتش کرد.

عدالت داشتن

امروز بد و نیک می‌نویسند بیکار نمانده است و یافه، اقلام

(همان، ۳۲۷)

یافه: یاوه، بیهوده/ اقلام: جمع قلم، اشاره به قلم دو فرشتهٔ موکّل بر اعمال انسان.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

مضمون بیت اشاره است به دو فرشته به‌نام‌های رقیب و عتید که به‌ترتیب به دست راست و چپ انسان جای گرفته‌اند و اعمال نیک و بد او را ضبط می‌کنند؛ اسم این دو فرشته برگرفته از آیهٔ ۱۸ سورهٔ ق (۵۰) است: مَّا یلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَیهِ رَقِیبٌ عَتِیدٌ. هیچ کلامی نمی‌گوید مگر اینکه در کنار او مراقبی حاضر است.

افزون زچهل سال جهد کردی دادی کم و خود هیچ نستدی کم

(دیوان،۳٤۷)

مصراع دوم اشاره است به آیاتی از قرآن مجید از جمله آیهٔ ۸۵ سورهٔ هود (۱۱): وَیا قَوْمِ أَوْفُوا الْمِکیالَ وَالْمِیزَانَ بِالْقِسْطِ وَلَاتَبْخَسُوا النَّاسَ أَشْیاءَهُمْ وَلَا تَعْثَوْا فِی الْأَرْضِ مُفْسِدِینَ. ای قوم من پیمانه و ترازو را دادگرانه تمام و کمال دهید و به مردم اجناسشان را کم می‌دهید و در این سرزمین فتنه و فساد برپا کنید.

غافل نبودن از یادخدا

هرکس که بَیْلَفَنْجَد او بصیرت فرداش به محشر، بصر نباشد

(همان،۱۲۹)

بیت اشاره دارد به آیه‌های ۱۲۵ و ۱۲٤ سورهٔ طه (۲۰): وَمَنْ أَعْرَضَ عَن ذِکرِی فَإِنَّ لَهُ مَعِیشَهً ضَنکا وَنَحْشُرُهُ یوْمَ الْقِیامَهِ أَعْمَىٰ قَالَ رَبِّ لِمَ حَشَرْتَنِیأَعْمَیوَقَدْ کنتُ بَصِیرًا. وهرکس که از یاد من دل بگرداند زندگانی او تنگ خواهد شد و او را روز قیامت نابینا برانگیزیم گوید پروردگارا چرا مرا نابینا برانگیختی حال آنکه من بینا بودم.

فانی دانستن عالم و جاودانه دانستن آن عالم

این عالم مرده، سوی من نام است آن عالم زنده، ذات او والا

(همان،۳۰)

عالم مرده: این جهان/ عالم زنده: یادآور بخشی از آیهٔ ٦٤ سورهٔ عنکبوت (۲۹): وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرة لَهِی الْحَیوَانُ. بی‌گمان سرای آخرت کانون زندگی است.

ای خردمند مشو غرّه بدانک ابلیس باد کردست به خلق اندر شادروان

(همان،٤۰۷)

بیت اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ۳۳ سورهٔ لقمان (۳۱) و آیهٔ ۵ سورهٔ فاطر (۳۵): فَلَا تَغُرَّنَّکمُ الْحَیاهُ الدُّنْیا وَلَا یغُرَّنَّکم بِاللَّهِ الْغَرُورُ. مبادا زندگی دنیا شما را نفریبد و مبادا شیطان شما را فریب دهد و به کرم خدا مغرور سازد.

چون شدستند خلق غِرّه بدو همه خُرد و بزرگ و کودک و شاب؟

(همان،۳۷)

فریفته شدن خلق به جهان اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ۳۳ سورهٔ لقمان (۳۱): فَلَا تَغُرَّنَّکمُ الْحَیاهُ الدُّنْیا. زندگی دنیا فریبتان ندهد.

گیتی، سرای رهگذران است ای پسر زین بهتر است نیز یکی مستقر مرا

(همان،۹)

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
ISC Islamic World Science Citation Center
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۱۲ سورهٔ قیامت (۷۵): إِلَیرَبِّکَ یوْمَئِذٍ الْمُسْتَقَرُّ، سرانجام (همه چیز و همه کار) با پروردگار توست؛ و نیز آیهٔ ۳۹ سورهٔ غافر (٤٠): یا قَوْمِ إِنَّمَا هٰذِهِ الْحَیاةُ الدُّنْیا مَتَاعٌ وَإِنَّ الآخِرَةَ هِی دَارُ الْقَرَارِ. ای قوم من، همانا این زندگانی دنیا بهره‌ای (اندک) است و آخرت سرای اقامت است.

همچنین یادآور این سخن حضرت علی (ع) است: الدّنیا دَارُ مَمَرٍّ إِلَی دَارِ مَقَرٍّ. (شهیدی، ۱۳۸۰: (کلمات قصار ۱۳۳)، ص ۳۸۵)

جهان بازی‌گری داند مکن با این جهان بازی که درمانی به دام او اگرچه تیز پر بازی

(دیوان،۵۰۹)

نیست چنین مرده که این عالم است وصف چنین کردش روح‌الامین

(دیوان،٤٤١)

اشاره دارد به آیهٔ ٦٤ سورهٔ عنکبوت (۲۹): وَمَا هٰذِهِ الْحَیاة الدُّنْیا إِلَّا لَهْوٌ وَلَعِبٌ وَإِنَّ الدَّارَ الآخِرَة لَهِی الْحَیوَانُ لَوْکَانُوا یعْلَمُونَ. این زندگانی و دنیا جز سرگرمی و بازیچه نیست و اگر می‌دانستند بی‌گمان سرای آخرت کانون زندگی است.

ای کهن گشته در سرای غرور خورده بسیار، سالیان و شهور

(همان،۲۳٦)

سرای غرور: کنایه از دنیا، این تعبیر برگرفته از مضمون آیاتی چند از قرآن است، از جمله بخشی از آیهٔ ۱۸۵ سورهٔ آل عمران (۳): وَمَا الْحَیاة الدُّنْیا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ؛ و زندگانی دنیا جز مایهٔ فریب نیست.

نماند کار دنیا جز به بازی بقایی نیستش هر چون طرازی

(همان،۵۱۲)

طرازیدن: آراسته کردن/ بیت اشاره است به بخشی از آیهٔ ۳٦ سورهٔ محمّد (٤٧): إِنَّمَا الْحَیاة الدُّنْیا لَعِبٌ وَلَهْوٌ. همانا زندگانی دنیا بازیچه و سرگرمی است.

ای خفته همه عمر و شده خیره و مدهوش وز عمر جهان، بهرهٔ خود کرده فراموش

(همان،۲۹۰)

مصراع دوم یادآور بخشی از آیهٔ ۷۷ سورهٔ قصص (۲۸) است: وَابْتَغِ فِیمَا آتَاک اللَّهُ الدَّارَ الآخِرَة وَلَا تَنْسَ نَصِیبَک مِنَ الدُّنْیا.

پالایش نفس

هرکه مر نفس را به آتش عقل از وبال و بزه بپالاید

شاید آن‌گه کز این جوال، به کیل اندک اندک بر او بپیماید

(همان،۱٦۹)

معنی: هر کس که نفس را با آتش عقل از وبال و گناه پاک کند شایسته است که از این جوال دنیا اندک اندک بهره‌مند شود.

زین سفله جهان، نفع خود بگیرد نفعی که در او هیچ ضرّ نباشد

(همان،۱۲۸)

اشاره است به بخشی از آیهٔ ۷۷ سورهٔ قصص (۲۸): وَلَا تَنْسَ نَصِیبَک مِنَ الدُّنْیا؛ و درعین‌حال بهره‌ات را از دنیا فراموش مکن.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

تا از این بازی زندان نه‌ای آراسته نشوم ایمن بر تو که نه مجنونی

(همان،۵۵۵)

مصراع اوّل اشاره است به حدیث: الدّنیا سجن المؤمن و جَنّة الکافر؛ و نیز اشاره است به بخشی از آیهٔ ۳۲ سورهٔ انعام (٦): وَمَا الْحَیاة الدُّنْیا إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ. آراسته: ظاهراً در اینجا به‌معنی رسته و رها شده است، چنان‌که آشنا به‌معنی شنا به‌کار رفته است.

گفتا که: کارهای جهان، جمله بازی است جای مُقام نیست، مجو اندر او مقام

(همان،۳۳۲)

مصراع اوّل اشاره است به بخشی از آیهٔ ۳۲ سورهٔ انعام (٦): وَمَا الْحَیاة الدُّنْیا إِلَّا لَعِبٌ وَلَهْوٌ؛ و زندگانی دنیا جز بازیچه و سرگرمی نیست.

ناصرخسرو انسان را آزاد و مختار می‌داند و کمال و تعالی او را در گرو علم آموختن و تلاش او را در کسب علم و بزرگی می‌داند و عقیدهٔ اشاعره و جبریون را نمی‌پذیرد که می‌گویند انسان مجبور است و هر عملی را با خواست خدا انجام می‌دهد؛ بلکه ناصرخسرو معتقد است انسان در اعمال خویش آزاد است و نیک‌بختی و خوشبختی او ارتباطی با سیر اختران و افلاک ندارد؛ چون اگر مجبور بود، بهشت و جهنم و پاداش و عقاب معنایی نداشت و پیامبران را نمی‌فرستاد تا انسان را آگاه نماید. چنان‌که در قرآن مجید در بیشتر از ۱۰۰ با ترکیبات وگونه‌های مختلفی خداوند کارهای اختیاری انسان را به خود انسان نسبت می‌دهد و خود را از ظلم بری می‌داند؛ همچنین در حدود ۳۰۰ آیه قرآنی لفظ عمل (کار) با مشتقات مختلف آن ذکر شده که عمل را به خود انسان نسبت داده و در حدود ۸۰ آیه است که نسبت ظلم به خود انسان داده شده است.

به دست من و توست نیک‌اختری اگر بد نجوییم نیک‌اختریم

(دیوان،۳۷۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۱

بیت یادآور آیهٔ ۱۹ سورهٔ یس (۳٦) است: قَالُوا طَائِرُکُمْ مَعَکُمْ أَئِنْ ذُکِّرْتُمْ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُسْرِفُونَ. گفت فال بدتان با شماست آیا چون اندرز داده شوید باید فال بد بزنید؟ حق این است که شما قومی تجاوز پیشه‌اید.

www.anjomanfarsi.ir

نیکی بدهْدمان جزای نیکی بد را سوی او، جز بدی جزا نیست

(همان،۱۰۱)

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ٦۰ سورهٔ الرّحمن (۵۵): هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ. آیا جزای نیکوکاری جز نیکوکاری است؛ و مصراع دوم نیز اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ٤۰ سورهٔ شوری (٤۲): وَجَزَاءُ سَیِّئَة سَیِّئَة مِّثْلُهَا.

و همچنین یادآور آیه‌های ۸ و ۷ سورهٔ زلزال (۹۹) است: فَمَن یعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّة خَیرًا یرَهُ، وَمَن یعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّة شَرًّا یرَهُ. پس هرکس هم‌سنگ ذره‌ای عمل خیر انجام داده باشد (پاداش) آن را می‌بیند و هرکس هم‌سنگ ذره‌ای عمل ناشایست انجام داده باشد (کیفر) آن را می‌بیند.

چون به نهایت برسد کار خلق خود برسد باز به هر کس سزاش

(همان،۲٦۱)

اشاره است به آیات ۸ و ۷ سورهٔ الزلزله (۹۹): فَمَنْ یعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّة خَیرًا یرَهُ، وَمَنْ یعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّة شَرًّا یرَهُ.

بند خداوند را گشاد، حرام است کشتن قاتل، بر این سخنْت، نشان باد

(همان، ۱۱۰)

معنی: بی‌توجّهی کردن به احکام و قوانین الهی و نقض کردن آن‌ها حرام است و چون قاتل حکم الهی را نقض کرده است باید به فرمان خدا کشته شود.

بیت یادآور آیهٔ ۱۷۹ سورهٔ بقره (۲) است: وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ. ای خردمندان شما را در قصاص زندگانی نهفته است. باشد که تقوی پیشه کنید.

آن دان به یقین که هرچه کرده‌ستی امروز، به محشر آن فروخوانی

(همان،۵۳۹)

بیت اشاره دارد به آیاتی از قرآن از جمله بخشی از آیهٔ ۱۷ سورهٔ غافر (٤٠): الْيَوْمَ تُجْزَىٰ كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ. امروز هرکس بر وفق کار و کردارش جزا یابد.

زانکه خیرات تو از فردِ قدیر است همه بر تو اقرار فریضه است بدان فردِ قدیر

(همان،٢٤٦)

مصراع اوّل یادآور بخشی از آیهٔ ٢٦ سورهٔ آل عمران (۳) است: بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ. سررشته خیر به دست توست تو بر هرکار توانایی و نیز بخشی از آیهٔ ۱۷ سورهٔ عنکبوت (۲۹) مناسب مقام است: فَابْتَغُوا عِنْدَ اللَّهِ الرِّزْقَ وَاعْبُدُوهُ وَاشْكُرُوا لَهُ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ. پس روزی را نزد خداوند بجویید و اورا بپرستید و او را سپاس بگزارید که به‌سوی او بازگردانده می‌شوید.

کرده‌ستِ ایزد زَلیفَنَت به قران در عذر بیفتاد از آن‌که کرد زلیفن

(همان،٤٣٢)

زلیفن: بیم دادن، ترساندن /مصراع اوّل اشاره است به آیات زیادی از قرآن از جمله آیهٔ ٤٠ سورهٔ نبأ (۷۸): إِنَّا أَنْذَرْنَاكُمْ عَذَابًا قَرِيبًا يَوْمَ يَنظُرُ الْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنتُ تُرَابًا. ما شما را از عذابی نزدیک هشدار دادیم از روزی که هر انسانی به (نتیجه) آنچه به دستان خویش پیش فرستاده است بنگرد و کافر از (سر حسرت) گوید کاش من خاک بودم؛ و نیز بخشی از آیهٔ ١٦ سورهٔ زمر (۳۹): ذَٰلِكَ يُخَوِّفُ اللَّهُ بِهِ عِبَادَهُ يَا عِبَادِ فَاتَّقُونِ.

گر همی‌گوید که یک بد را بدی هم یک دهد باز چون گوید که هرگز بدکنش رَستار نیست؟

(دیوان،١٠٤)

دانا نکشد سر از مکافات بد کرده بدی کشد به پایان

(همان،٣٩٤)

رستار: رستگار/ اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ٤٠ سروهٔ غافر (٤٠): مَنْ عَمِلَ سَيِّئَةً فَلَا يُجْزَىٰ إِلَّا مِثْلَهَا؛ و همچنین آیهٔ ٤٠ سورهٔ شوری (٤٢): وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا. جزا هر بدی، بدی همانند آن است.

وگر بدسگالی و نشناسی او را مکافات بد جز بدی خود نبینی

(همان،٥٦١)

مصراع دوم اشاره است به بخشی از آیهٔ ٤٠ سورهٔ شوری (٤٢): وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا.

ور عیب من ز خویشتن آمد همه از خویشتن به پیش که افغان کنم؟

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

(همان،۳٦۱)

بیت یادآور بخشی از آیهٔ ۷۹ سورهٔ نساء (٤) است: مَّا أَصَابَک مِنْ حَسَنَة فَمِنَ اللَّهِ وَمَا أَصَابَک مِن سَيِّئَة فَمِن نَّفْسِک. هر خیری که به تو رسد از سوی خداوند است و هر شری که به تو رسد از خود توست.

آزار مگیر از کس و برخیره میازار کس را مگر از روی مکافات مساوا

(همان،۲٦)

مکافات مساوا: جزای برابر و متناسب با گناه /مصراع اوّل اشاره است به بخشی از آیهٔ ۲۷۹ سورهٔ بقره (۲) که در صفت مؤمنان آمده است: لَا تَظْلِمُونَ وَلَا تُظْلَمُونَ. مصراع دوم اشاره است به بخشی از آیهٔ ۱۲٦ سورهٔ نحل (۱٦): وَإِنْ عَاقَبْتُمْ فَعَاقِبُوا بِمِثْلِ مَا عُوقِبْتُمْ بِهِ. اگر خواستید کسی را مکافات کنید نظیر آنچه مکافات دیده اید، مکافات دهید.

ازجان پاک رفته به علیین وز جسم تیره مانده به سجینم

(همان،۳٦٦)

علّیّین: طبقهٔ بالای بهشت مقابل سجّین، جای کروبیان در آسمان هفتم/ سجّین: وادیی است در جهنم. این دو کلمه از این دو آیه گرفته شده است:

کلَّا إِنَّ کتَابَ الْأَبْرَارِ لَفِی عِلِّیینَ. آیهٔ ۱۸ سوره مطفّفین (۸۳): چنین نیست بی‌گمان کارنامه نافرمایان در سجین است.

کلَّا إِنَّ کتَابَ الْفُجَّارِ لَفِی سِجِّینٍ. آیهٔ ۷ سورهٔ مطفّفین (۸۳): چنین نیست بی‌گمان کارنامه نیکان در علیین است.

از بهر برشدن سوی عِلّیّین از علم، پای ساز و ز طاعت، پر

(همان،۲۱۸)

برشدن: بالا رفتن/ علّیّین: بالای آسمان هفتم، بهشت، لفظ آن در آیهٔ ۱۸ سورهٔ مطفّفین (۸۳) آمده است: کلَّا إِنَّ کتَابَ الْأَبْرَارِ لَفِی عِلِّیینَ. چنین نیست بی‌گمان کارنامهٔ نیکان در علیین است.

مکن بدی تو و نیکی بکن، چرا فرمود خدای ما را گر ما نه حرّ و مختاریم؟

(همان،۳۷۵)

ای هنرپیشه! به دین اندر همیشه پیشه کن نیکوی تا نیکوییابی جزای نیکوی

(دیوان،٥٦۳)

مصراع اوّل یادآور آیات زیادی از قرآن است؛ از جمله بخشی از آیهٔ ۷ سورهٔ اسراء (۱۷): إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِکمْ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا. اگر نیکی کنید در حق خویش نیکی کرده‌اید و اگر بدی کنید به زیان خویش کرده‌اید؛ و نیز بخشی از آیهٔ ۷۷ سورهٔ قصص (۲۸): وَأَحْسِن کمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَیک وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِی الْأَرْضِ؛ و همچنان که خداوند به تو نیکی کرده است نیکی کن و در این سرزمین فتنه و فساد مجوی.

دانی که تو را کردگار عالم دادست به حق داد کردگاری

(همان،٤۹٤)

کنم نیکی چو نیکی کرد با من خداوند جهان دادار سبحان

(همان،٤۰۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

اشاره دارد بخشی از آیهٔ ۷۷ سورهٔ قصص (۲۸) است: أَحْسِن كمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيک. همچنان که خداوند به تو نیکی کرده نیکی کن.

گر به خانه در ز راه در شوید این مبارک خانه را در حیدر است

(همان،٦٦)

ز راه در شوید: اشاره است به بخشی از آیهٔ ۱۸۹ سورهٔ بقره (۲): وَأْتُوا الْبُيوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا؛ و نیکی آن نیست که از پشت خانه‌ها به درون روید. مصراع دوم اشاره است به حدیث: اَنَا مدینة العلم و علیٌّ بابُها فَمَن ارادَ العلمَ فَلیَأت البابَ. (مجلسی،۱٤۰۳ ق: ۱۰/۱۲۰ و سیوطی،۱٤۰۱ ق: ۱/٤۱۵ و العجلونی،۱۳۵۱ ق: ۱/۲۰۳).

خدایت یکی را به ده وعده کرد بده، گر نداری به دل در خلل

(دیوان،۳۲۱)

بیت اشاره است به بخشی از آیهٔ ۱٦۰ سورهٔ انعام (۳): مَن جَاءَ بِالْحَسَنَة فَلَهُ عَشْرُ أَمْثَالِهَا. کسی که کار نیکی پیش آورد ده چندان آن پاداش دارد.

مر آن راست فردا نعیم اندر او که امروز بر طاعتش، صابری است

(همان،۱۰۰)

مضمون بیت اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ۱۰ سورهٔ زمر (۳۹): لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا فِي هَٰذِهِ الدُّنْيا حَسَنَةٌ وَأَرْضُ اللَّهِ وَاسِعَةٌ إِنَّمَا يوَفَّى الصَّابِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيرِ حِسَابٍ. برای کسانی که در این دنیا نیکی کنند پاداش نیکوست زمین خدا گسترده است از هجرت مهراسید همانا پاداش شکیبایان بی‌حساب و به تمامی داده خواهد شد.

نبینی چند احسان کرد، بی طاعت بجای تو؟ اگر طاعت کنی، بی‌شک مضاعف گردد

(همان،۲۸٤)

مصراع دوم اشاره است به بخشی از آیهٔ ۳۷ سورهٔ سباء (۳٤): مَنْ آمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا فَأُولٰئِک لَهُمْ جَزَاءُ الضِّعْفِ بِمَا عَمِلُوا وَهُمْ فِي الْغُرُفَاتِ آمِنُونَ. کسی که ایمان آورده و کار شایسته کند ایناننند که به‌خاطر کار و کردارشان پاداش دو چندانی دارند و هم ایشان در غرفه‌ها در امن و امانند.

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ۵ سورهٔ انسان (۷٦): إِنَّ الْأَبْرَارَ يشْرَبُونَ مِنْ كأْسٍ كانَ مِزَاجُهَا كافُورًا. بی‌گمان نیکان از جامی می‌نوشند که آمیزهٔ آن کافور است.

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۲۵ و بخشی از آیهٔ ۲٦ سورهٔ مطفّفین (۸۳): يسْقَوْنَ مِن رَّحِيقٍ مَّخْتُومٍ، خِتَامُهُ مِسْک.

چه خطر دارد این پلید نبید عِنْدَ كَأْسٍ مِزاجُها کافور؟

(همان،۲۳۷)

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۵ سورهٔ انسان (۷٦): إِنَّ الْأَبْرَارَ يشْرَبُونَ مِنْ كأْسٍ كانَ مِزَاجُهَا كافُورًا. بی‌گمان نیکان از جامی می‌نوشند که آمیزهٔ آن کافور است.

سفیه را به سفاهت جواب باز مده ز بی‌وفا، به وفا انتقام باید کرد

(دیوان،۱۲٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۳ اردیبهشت ۱۴۰۴

مفهوم بیت اشاره است به بخشی از آیهٔ ۹۶ سورهٔ مؤمنون (۲۳): ادْفَعْ بِالَّتِی هِی أَحْسَنُ السَّیِّئَةَ. ناشایستی را به شیوه‌ای دفع کن که نیکوتر است.

۲ـ۵. سفارش‌های ناصرخسرو به انسان

ناصر در سلسلهٔ امر به معروف اندرزهایی دارد که انسان به هدف فراچنگ آوردن نتایج نیک و دلخواه باید بر کار و اعمال خویش بیشتر اعتماد جوید و حتی گاهی بر قضا به این معنی نباشد که همه چیز درآن مسطور بوده و عمل آدمی نقشی نداشته است.

با دشمن به‌نرمی صحبت کردن

به نرمی ظفر جوی بر خصم جاهل که کُه را به نرمی‌کند پست باران

(همان،۳۹۲)

مصراع اوّل یادآور بخشی از آیهٔ ۵۹ سورهٔ آل عمران (۳) است: فَبِمَا رَحْمَه مِّنَ اللَّهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ کنتَ فَظًّا غَلِیظَ الْقَلْبِ لَانفَضُّوا مِنْ حَوْلِک؛ و نیز آیهٔ ٤٤ سورهٔ طه (۲): فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَّیِّنًا لَّعَلَّهُ یتَذَکرُ أَو یخْشَی. با اوسخن نرم بگویید باشد که پند گیرد یا خشوع و خشیت.

نخوردن شراب

وز حال رسولان و رسالات مخالف وز علّت تحریم دم و خمر مخمّر

(همان،۲۳۰)

تحریم دم: اشاره است به بخشی از آیهٔ ۳ سورهٔ مائده (۵): حُرِّمَتْ عَلَیکمُ الْمَیتَة وَالدَّمُ وَلَحْمُ الْخِنْزِیرِ. مردار و خون و گوشت خوک و آنچه نامی جز خدا به هنگام ذبحش برده باشند.

تحریم خمر مخمّر: اشاره است به بخشی از آیهٔ ۲۱۹ سورهٔ بقره (۲): یسْأَلُونَک عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَیسِرِ قُلْ فِیهِمَا إِثْمٌ کبِیرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ. از تو دربارهٔ شراب و قمار می‌پرسند. بگو در آن‌ها گناهی بزرگ و نیز سودهایی برای مردم هست.

خمر حرام است، بسوزد خدای آن دل و جان را که بدو پرروی

(همان،٥٠٤)

بیت اشاره است به آیات متعدد از قرآن از جمله بخشی از آیهٔ ۲۱۹ سورهٔ بقره (۲): یسْأَلُونک عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَیسِرِ قُلْ فِیهِمَآ إِثْمٌ کبِیرٌ؛ و نیز بخشی از آیهٔ ۹۰ سورهٔ مائده (۵): إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَیسِرُ وَالْأَنصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّیطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّکمْ تُفْلِحُونَ.

آنجات سلسبیل دهند آنگه کاینجا پلید دانی صهبا را

(همان،٤)

سلسبیل: نام چشمه‌ای است در بهشت که فقط یک‌بار در قرآن آیهٔ ۱۸ سورهٔ انسان (۷۶) به‌کار رفته است: عَیناً فِیهَا تُسَمَّی سَلسبِیلاً. از چشمه‌ای که آن را سلسبیل می‌گویند.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مصراع دوم اشاره است به آیهٔ ۹۰ سورهٔ مائده (۵): یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَیسِرُ وَالْأَنصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّیطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّکمْ تُفْلِحُونَ. ای مؤمنان شراب و قمار و انصاب و ازلام پلید و عمل شیطانی است از آن پرهیز کنید باشد که رستگار شوید.

از نبیذ آمد پلیدیْ جهل پیدا بر خرد چون بوَد مادر پلید، ناید پسر زو جز پلید

(همان،۱۷۵)

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ۹۰ سورهٔ مائده (۵): یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَیسِرُ وَالْأَنصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّیطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّکمْ تُفْلِحُونَ.

مصراع دوم اشاره است به حدیث نبوی: اَلْخَمْرُ أُمُّ اَلْخَبَائِثِ، وَ مَنْ شَرِبَهَا لَمْ یقْبَلِ اَللَّهُ مِنْهُ صَلاَةَ أَرْبَعِینَ یوْماً، وَ إِنْ مَاتَ وَ هِی فِی بَطْنِهِ مَاتَ مِیتَةَ جَاهِلِیةٍ (متقی،۱۳٦٤: ۵/۳٤۹ و سیوطی،۱٤۰۱ ق: ۱/٦۳۸ و العجلونی،۱۳۵۱ ق: ۲/۲۵٦)

نخوردن مال یتیم

سیم نباشدْت اگر برون نکنی مال یتیم از کف وصیّ و ولی

(دیوان،۵۲٦)

معنی: اگر مال یتیم را از کف وصیّ و ولی او نگیری مالی نخواهی داشت؛ یعنی مال تو از اموال یتیمان است.

بیت یادآور آیهٔ ۲ سورهٔ نساء (٤) است: و وَآتُوا الْیتَامَیأَمْوَالَهُمْ وَلَاتَتَبَدَّلُوا الْخَبِیثَ بِالطَّیبِ وَلَاتَأْکلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَیأَمْوَالِکمْ إِنَّهُ کانَ حُوبًا کبِیرًا؛ و اموال یتیمان را به ایشان برگردانید و پلید را جانشین پاک مسازید واموال ایشان را با اموال خویش مخورید که این گناه بزرگی است.

هر چند تو را نوش کند جاهلی آتش بر خیره مخور، کاتش هرگز نشود نوش

(همان،۲۹۲)

بیت یادآور آیهٔ ۱۰ سورهٔ نساء (۳) است: إِنَّ الَّذِینَ یأْکلُونَ أَمْوَالَ الْیتَامَیظُلْمًا إِنَّمَا یأْکلُونَ فِی بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَیصْلَوْنَ سَعِیرًا. کسانی که اموال یتیمان را به ستم می‌خورند جز این نیست که شکمشان را از آتش می‌انبارند و به آتش سوزان (جهنم) در خواهند آمد.

و نیز آیات ۳۰ و ۲۹ سورهٔ نساء (٤) مناسب مقام است: یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا لَا تَأْکلُوا أَمْوَالَکم بَینَکم بِالْبَاطِلِ إِلَّا أَن تَکونَ تِجَارَةً عَن تَرَاضٍ مِّنکمْ وَلَاتَقْتُلُوا أَنفُسَکمْ إِنّ اللَّهَ کانَ بِکمْ رَحِیمًا، وَمَن یفْعَلْ ذٰلِک عُدْوَانًا وَظُلْمًا فَسَوْفَ نُصْلِیهِ نَارًا وَکانَ ذٰلِک عَلَی اللَّهِ یسِیرًا.

آتش و چیز حرام هر دو یکی‌ست خالد گفت از محمّد النّحلی

(همان،۵۲٦)

مصراع اوّل اشاره است به آیه ۱۰ سورهٔ نساء (٤): إِنَّ الَّذِینَ یأْکلُونَ أَمْوَالَ الْیتَامَیظُلْمًا إِنَّمَا یأْکلُونَ فِی بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَیصْلَوْنَ سَعِیرًا؛ و نیز اشاره است به حدیث: من اکل مال الیتیم فإنّما اکلَ النّار. (مازندرانی،۱٤۲۱ ق: ۹/۲٦۱)

مجلسی از قول امام صادق (ع) چنین نوشته است: من اَکلَ مال الیتیم فقال هو کما قال الله إنّما یأکلون فی بطونهم ناراً. (مجلسی،۱٤۰۳ ق: ۷۲/۹)

خالد و محمّد النّحلی نام دو تن از راویان حدیث است؛ محمّد بن یحیی النّحلی و ابی سعید البجلی (النّحلی) که در کتاب‌های حدیث نامشان آمده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۴

حرمت کردن خاندان رسول

آل پیمبر است تو را پیش رو کنون ز آل او متاب و نگه‌دار حرمتش

(دیوان،۲۶۳)

بیت یادآور بخشی از آیهٔ ۲۳ سورهٔ شوری (۴۲) است: لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّة فِی الْقُرْبَی.

بر مهمان منت ننهادن

به مهمانیش نایم زآنکه ناکس بخمّاند به منّت پشت مهمان

(همان،۴۰۳)

بیت یادآور بخشی از آیهٔ ۲۶۴ سورهٔ بقره (۲) است: یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا لَا تُبْطِلُوا صَدَقَاتِكم بِالْمَنِّ وَالْأَذَیٰ. ای مومنان صدقات خود را با منت نهادن و آزار باطل نکنید.

به گفتهٔ خود عمل کردن

چون خود نکنی چنان‌که گویی پند تو بوَد دروغ و ترفند

(همان،۱۳۶)

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ۲ سورهٔ صف (۶۱): یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ. ای مومنان چرا چیزی می‌گویید که انجام نمی‌دهید؟

عدل و احسان

عدل و احسان پیشه کن تا چند گویی بیهده نام جدّ من معدّل بود و نام من حسن؟

(دیوان،۴۱۶)

مصراع اوّل اشاره است به بخشی از آیهٔ ۹۰ سورهٔ نحل (۱۶): إِنَّ اللَّهَ یأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ. به‌راستی خداوند به عدل و احسان فرمان می‌دهد.

معدَّل: عادل شمرده شده، آنکه عدالت و درستی وی مورد تصدیق باشد.

نومید نبودن

نه نومید باش و نه ایمن بخسپ که بهتر رهی، راه خوف و رجاست

(همان،۷۲)

نه نومید باش: اشاره دارد به بخشی از آیهٔ ۸۷ سورهٔ یوسف (۱۲): وَلَا تَیأَسُوا مِنْ رَوْحِ اللَّهِ. از رحمت الهی نومید مباشید و نیز بخشی از آیهٔ ۵۳ سور زمر (۳۹): لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ یغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِیعًا. از رحمت الهی نومید مباشید چراکه خداوند همهٔ گناهکاران را می‌بخشد.

نه ایمن بخسپ: اشاره است به آیهٔ ۹۹ سورهٔ اعراف (۷): أَفَأَمِنُوا مَكرَ اللَّهِ فَلَا یأْمَنُ مَكرَ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْخَاسِرُونَ.

مصراع دوم یادآور این حدیث است: خیرالأمور أوسطها (فروزانفر،۱۳۶۱: ۶۹ و العجلونی،۱۳۵۱ ق: ۱/۳۹۱)

و همچنین حضرت علی (ع) فرموده است: الیَمِینُ وَ الشِّمالُ مَضَلَّة وَالطَّرِیقُ الوُسطَی هِیَ الجَادَّةُ. (نهج‌البلاغه، خطبهٔ ۱۶، صفحهٔ ۱۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

گر ایزد عدل فرموده‌ست، چون است چو بید از بار، خلق از عدل عریان؟

(دیوان، ٤٠٤)

مصراع اوّل اشاره است به آیهٔ ۸ سورهٔ مائده (۵): یا أَیهَا الَّذِینَ آمَنُوا کونُوا قَوَّامِینَ لِلَّهِ شُهَدَاءَ بِالْقِسْطِ وَلَا یجْرِمَنَّکمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَىٰ أَلَّا تَعْدِلُوا اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ خَبِیرٌ بِمَا تَعْمَلُونَ.

سخن بیهوده نگفتن

خامشی از کلام بیهده بِهْ در زبور است این سخن، مسطور

(همان، ۲۳۷)

بیت یادآور آیاتی چند از قرآن است از جمله آیهٔ ۳ سورهٔ مؤمنون (۲۳): وَالَّذِینَ هُمْ عَنِ اللَّغْوِ مُعْرِضُونَ. کسانی که از (کار و سخن) بیهوده روی‌گردانند. زبور: در اینجا مراد قرآن است.

دروغ نگفتن

دل و جان را همی بباید شست از محال و خطا و گفتن زور

(همان، ۲۳۷)

مُحال: ناروا، نادرست/گفتن زور: یادآور بخشی از آیهٔ ۳۰ سورهٔ حج (۲۲) است. وَاجْتَنِبُوا قَولَ الزُّورِ. از شهادت دروغ بپرهیزید.

۳. نتیجه‌گیری

در دیوان ناصرخسرو با توجه به اشارات و تأویلاتی که از آیات قرآنی آمده است، ناصرخسرو تأکید بر آن دارد که آدمی در اعمال خود آزاد و مختار است و دیدگاهش دربارهٔ آفرینش انسان همان است که در آیات قرآنی به آن اشاره شده و رهایی انسان و رفتن به سوی کمال را از طریق آیات قرآنی به ما نشان می‌دهد. اساس فکر او این است که نیک‌بختی و بدبختی انسان ارتباطی با سیر اختران و افلاک ندارد؛ بلکه خود اوست که بخت نیک را برای خویش رقم می‌زند و ما انسان‌ها مختار و صاحب اختیاریم؛ چراکه خداوند در قرآن مجید خطاب به انسان فرمود کار بد نکن و اعمال نیک انجام بده و اگر تقدیرخدا چنین بود که انسان مجبور باشد، پس انسان گناهکار نباید باشد و وجود بهشت و دوزخ بی‌معنی خواهد بود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۲ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷٤). ***قرآن کریم***، تهران: انتشارات نیلوفر و جامی.
- اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۵۳). «پیوند فکر و شعر در نزد ناصرخسرو»، ***نگین***، مهرماه، سال دهم، شمارهٔ ۱۱۳، صص ۵۷-۶۰.
- اصفهانی عمران، نعمت، پورزاد، سمیره (۱۳۹۳). «مفاهیم عربی و قرآنی در قصاید ناصرخسرو»، ***فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی***، تابستان، سال هشتم، شماره ۳۰، صص ۱۱۳-۱۲۷.
- السّیوطی، الإمام جلال‌الدّین عبدالرّحمن بن ابی‌بکر (۱٤۰۱ ق). ***جامع الصّغیر فی احادیث البشیر النّذیر***، بیروت: دارالفکر.
- القاری، ملّاعلی (۱٤۰٦ ق). ***الاسرار مرفوعه فی الاخبار الموضوعة***، الطبعة الثانی، بیروت: المکتب الاسلامی.
- العجلونی، اسماعیل (۱۳۵۱ ق). ***کشف الخفاء و مزیل الالباس ممّا اشتهر من الأحادیث علی السنة النّاس***، چاپ دوم، بیروت: دار احیاءالتراث العربی.
- المناوی، علّامه محمّد عبدالرّؤوف (۱٤۱۵ ق). ***فیض القدیر شرح الجامع الصّغیر من احادیث البَشیر النّذیر***، تصحیح احمد عبدالسلام،

بیروت: دارالکتب العلمیة.
- صفاری، محمدشفیع، برزگر خالقی، محمدرضا (۱۴۰۲). ***شرح مشکلات دیوان حکیم ناصرخسرو***، جلد دوم، چاپ اول، تهران: زوار.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۸۶). ***تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی***، چاپ پنجم، تهران: اساطیر.
- شهیدی، سیّد جعفر (۱۳۸۰). ***نهج‌البلاغه***، علی بن ابی‌طالب (ع)، چاپ بیست و یکم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۱). ***احادیث مثنوی***، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
- گرامی، غلامحسین (۱۳۹۵). ***انسان در اسلام***، چاپ بیست و هشتم، قم: دفتر نشر معارف.
- مازندرانی، مولی محمّد صالح (۱۴۲۱ ق، ۲۰۰۰ م). ***شرح اصول الکافی***، به تحقیق میرزا ابوالحسن الشعرانی، طبع الأولی، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
- متقی، علاءالدّین علی بن حسام معروف به متّقی هندی (۱۳۶۴). ***کنزالعمّال فی سنن الأقوال و الأفعال***، چاپ دوم، حیدرآباد دکن.
- مجلسی، شیخ محمّدباقر (۱۴۰۳ ق). ***بحارالأنوار***، تألیف ۱۱۰ جلدی، بیروت: مؤسّسة الوفاء.
- محقق، مهدی (۱۳۵۹). ***تحلیل اشعار ناصرخسرو***، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۱). ***کلیّات شمس تبریزی***، به کوشش دکتر توفیق سبحانی، چاپ اوّل، تهران: قطره.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۸۷). ***مثنوی معنوی***، براساس صحیح‌ترین متن نسخهٔ قونیه ۶۷۷ و مقابله با مثنوی طبع نیکلسن، همراه با مقدّمه، درست‌خوانی بیت‌ها، فرهنگ واژه‌های دشوار، شرح اعلام مشکل، ترجمهٔ عبارت‌های عربی، فهرست اعلام و کشف‌الأبیات، به کوشش دکتر محمّدرضا برزگر خالقی، تهران: زوّار.
- میبدی، حسین بن معین‌الدّین (۱۴۱۱ ق). ***دیوان امیرالمؤمنین (ع)***، به تحقیق مصطفی زمانی، چاپ اوّل، قم: دار نداءالاسلام للنشر.
- ناصرخسرو (۱۴۰۲). ***دیوان حکیم ناصرخسرو***، تصحیح محمّدرضا برزگر خالقی، چاپ اول، تهران: زوّار.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۶). ***برگ‌هایی در آغوش باد***، جلد اول، مشهد: طوس.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

شگردهای طنز در داستان‌های منتخب کودک و نوجوان ایرانی و غیرایرانی

نرگس صباغی
کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
Narges.narvan@yahoo.com
فاطمه کاسی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
fateme.casi@pnu.ac.ir

چکیده

در ادبیات داستانی، نویسنده با بهره بردن از شگردهای متنوع، فضایی کمدی می‌آفریند و نکته‌ها و آموزه‌ها را در آن لفاف، می‌گنجاند تا مخاطب با شوق بیشتری به اصل مطلب، بیندیشد. طنز می‌تواند مسائل بسیاری را بیان کند که نمی‌توان به صراحت، بیان کرد. هنگامی‌که درام نتواند حق مطلب را ادا کند، طنز ابزاری است که به‌کار می‌آید و تیغ برایی دارد. در این مقاله شگردهای طنز در هشت کتاب ایرانی و غیرایرانی با نام‌های: «داماد فرماندهٔ لشکر»، «جاسم رمبو»، «لبخندهای کشمشی یک خانوادهٔ خوشبخت»، «شلوارهای وصله‌دار»، «ماتیلدا»، «تعطیلات نیکلا»، «داستان‌های امیل» و «مانولیتو» به روش توصیفی ـ تحلیلی، تحلیل شده است. نتایج حاصل از پژوهش نشان داد که مهم‌ترین و برجسته‌ترین مؤلفه‌های طنزآفرینی در نویسندگان ایرانی، طنز غافل‌گیری و انواع طنز زبانی مانند توصیف طنزآلود، تشبیه خنده‌دار، کنایه و ... است که در کتاب «شلوارهای وصله‌دار» و «لبخندهای کشمشی یک خانوادهٔ خوشبخت»، بیشترین بسامد را دارد. نویسندگان خارجی هم، از انواع طنز موقعیت مانند غافلگیری، کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی، بهره برده‌اند. طنزهای چهار کتاب نویسندگان خارجی، بیشتر، طنز موقعیت است. حتی کتاب مانولیتو که تنوع و فراوانی طنز در آن بسیار زیاد است نیز طنز موقعیت بیشتری دارد تا طنز زبانی و چهار کتاب نویسندگان ایرانی، هم از طنز موقعیت و هم از طنز زبانی، بهره برده‌اند، ولی طنز زبانی در آن‌ها قوت بیشتری دارد. در طنز کودک، شگرد شخصیت‌پردازی، طنز موقعیت برجسته و شگرد طنز کلامی کم‌رنگ می‌شود؛ چراکه کودکان پیچیدگی‌های زبانی را نمی‌شناسند.

واژگان کلیدی: ادبیات کودک و نوجوان، طنز، شگردهای طنز، نویسندگان ایرانی، نویسندگان غیرایرانی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

طنز و مطایبه همواره از سوی نویسندگان و شاعران مورد توجه بوده است. با وجود این، باید گفت که نویسندگان کودک و نوجوان در سال‌های اخیر به این نوع ادبی گرایش بیشتری پیدا کرده و آثاری در این زمینه آفریده‌اند. ارائهٔ تعریفی جامع از طنز، کار چندان ساده‌ای نیست. در فرهنگ اصطلاحات طنز در این‌باره آمده است: «در اصطلاح ادبی، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌ای

خنده‌دار به چالش می‌کشد. طنز گرچه طبیعتش بر خنده استوار است اما خنده را تنها وسیله‌ای می‌انگارد، برای نیل به هدفی برتر و آگاه کردن انسان به عمق رذالت‌ها» (اصلانی، ۱۳۹۵: ۱۴۰-۱۴۱).

سبک و زبان طنز در طنز نوجوان با تفاوت‌هایی که ناشی از ویژگی‌های آن‌ها است، دیده می‌شود. «ویژگی‌های طنز کودک و نوجوان، به‌نوعی با محدودیت‌های آن در ارتباط است. در واقع، به دلیل اعمال چنین محدودیت‌هایی از طرف طنزپرداز و مراجع قانونی، هم‌چنین محدودیت‌هایی که ادبیات کودک و نوجوان به دلیل سطح سواد و معلومات مخاطب دارد، طنز کودکان و نوجوانان هم ویژگی‌های خاصی را به طنزپرداز تحمیل می‌کند» (حجوانی، ۱۳۸۹: ۵۵-۵۷). حسن جوادی پنج تکنیک را به‌عنوان اصلی‌ترین تکنیک‌های بیان طنز معرفی می‌کند که عبارت است از: کوچک کردن، بزرگ کردن، تقلید مضحک یا پارودی، طعنه با کنایه طنزآمیز یا آیرونی ونقل قول مستقیم. به این پنج تکنیک، تزریق (بی‌معنی‌گویی)، طنز مختلط (درهم و برهم‌گویی) و طنز موقعیت را می‌توان افزود.

بنابراین موضوع طنز در داستان کودک و نوجوان که کلی و گسترده بود به این عنوان، محدود شد: «شگردهای طنز، در داستان‌های ایرانی و غیرایرانی کودکان و نوجوانان با تکیه بر آثار منتخب. (با تکیه بر کتاب های داماد فرمانده لشکر، جاسم رمبو، شلوارهای وصله‌دار و لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت، ماتیلدا، مانولیتو، داستان‌های امیل، تعطیلات نیکلا کوچولو).

۱ - ۱. سؤال‌های تحقیق

کدام یک از شگردهای طنز در داستان‌های ایرانی برجسته است؟

شگردهای طنز در داستان‌های غیرایرانی کدام‌اند؟

تفاوت سنی کودکان و نوجوانان کدام یک از شگردها را برجسته و کدام را کمرنگ می‌سازد؟

نویسندگان طنزنویس کودک و نوجوان تا چه اندازه در استفاده از تکنیک‌های طنز و ارائه اثری مطلوب، موفق عمل کرده‌اند؟

۱ - ۲. پیشینه و ضرورت تحقیق

هرچند در سال‌های اخیر در ادبیات داستانی نوجوان به اهمیت طنز، توجه شده است، اما پژوهش چندانی به‌صورت جامع و کامل در این زمینه انجام نشده است. مقاله‌های نوشته شده در این زمینه بیشتر به بررسی یک یا چند اثر از یک نویسنده خاص پرداخته‌اند. برای بررسی پیشینه، ابتدا کتاب‌های نوشته شده درزمینهٔ طنز معرفی می‌شوند و سپس مقاله‌های موجود بررسی می‌شوند.

مقاله‌های علمی پژوهشی در این زمینه نیز شامل موارد زیر است:

- حسام‌پور، سعید. دهقانیان، جواد. خاوری، صدیقه (۱۳۹۰). «بررسی تکنیک‌های طنز و مطایبه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی»، مجلهٔ علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، شمارهٔ ۳، صص ۶۱-۹۰.

- خدابین، مریم. میرحسینی، زهره. اباذری، زهرا (۱۳۹۵). «طنز و شیوه‌های طنزپردازی در داستان‌های کودک و نوجوان فرهاد حسن‌زاده»، مجلهٔ‌علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، شمارهٔ ۱۴، صص ۵۳-۷۲.

- صفایی، علی. ادهمی، حسین (۱۳۹۳). «نمود تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌های فرهاد حسن‌زاده»، مجلهٔ علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، شمارهٔ ۳۲، صص ۱۱۹-۱۶۶.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

– فانی، راضیه. فاضلی، فیروز. رنجبر، محمود (۱۳۹۷). «نگاهی بر شگرد طنز موقعیت در آثار داستانی عباس معروفی با تکیه بر دو داستان سال بلوا و سمفونی مردگان»، زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز، شمارهٔ ۲۳۸، صص ۱۶۹–۱۹۸.

با توجه به داده‌های به‌دست آمده در پیشینهٔ پژوهش، روشن است که هیچ کتابی در زمینهٔ طنز نوجوان نوشته نشده و از میان مقالات منتشر شده در این زمینه نیز تنها چند مقاله به‌صورت گذرا به بررسی تکنیک‌های طنز در آثار داستانی نوجوان پرداخته‌اند.

۲. تعاریف طنز

طنز در لغت، واژه‌ای عربی و به معنی تمسخر و استهزا است (داد، ۱۳۸۷: ۳۳۹). مؤلف کتاب «تاریخ طنز در ادبیات فارسی» واژه طنز را برابر واژه «satire» به‌کار برده است (جوادی، ۱۳۸٤: ۱۵). در کتاب انواع ادبی «satire» از زیرمجموعه‌های هجو معرفی شده است: «طنز «satire» از اقسام هجو است اما فرق آن با هجو این است که آن تندی و تیزی و صراحت هجو در طنز نیست وانگهی در طنز معمولا مقاصد اصلاح‌طلبانه و اجتماعی مطرح است. طنز کاستن از مقام و کیفیت کسی یا چیزی است به نحوی که باعث خنده و سرگرمی شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳۵). واژهٔ «Irony» در فرهنگ اصطلاحات انگلیسی از لحاظ مفهومی و نوع کاربرد، بسیار با طنز، همپوشانی دارد. (حسام‌پور، دهقانیان و خاوری، ۱۳۹۰: ٦٤).

طنز شیوهٔ خاص بیان مفاهیم تند اجتماعی، انتقادی، سیاسی، طرز افشای حقایق تلخ و تنفرآمیز ناشی از فساد و بی‌رسمی‌های فرد یا جامعه را که دم‌زدن از آن‌ها به‌صورت عادی یا به‌طور جدی، ممنوع و متعذر باشد، در پوششی از استهزا و نیشخند، به‌منظور نفی کردن و برافکندن ریشه‌های فساد و موارد بی‌رسمی «طنز» می‌نامیم. به‌عبارت ساده‌تر، طنز را می‌توان انتقاد و نکته‌جویی آمیخته به ریشخند تعریف کرد و آن را طرزی خاص از انواع ادبی برشمرد که با تعریض و به طور غیرمستقیم اظهار می‌شود (بهزادی‌اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۵).

از نظر ادبی، طنز، شیوه بیان مطالب انتقادی و نفرت‌بار همراه با خنده و شوخی است. برخی طنز را با علم بدیع در ارتباط می‌دانند؛ زیرا نویسنده طنز با بهره‌گیری از فن بلاغت و سخنوری، فضایی را ترسیم می‌کند که نه فقط خواننده را سرگرم می‌کند؛ بلکه الگویی از اعمال و سکنات اشخاص جامعه هم به دست می‌دهد» (حری، ۱۳۸۷: ۳۵).

«شوخ‌طبعی استعداد خاصی است که به نویسنده قدرتی جادویی می‌دهد تا کاری کند که مردم چه دلشان بخواهد و چه نخواهد بخندند. کسی که این استعداد را دارد می‌تواند طنز بنویسد» (سلیمانی، ۱۳۹٦: ۳٦).

بحث بر سر اینکه سرانجام طنز و مطایبه‌نوعی لحن است یا یکی از انواع ادبی، شاید هرگز به نتیجه قطعی نرسد. به نظر می‌آید منطقی‌ترین راه‌حل ممکن، پذیرش نظر شمیسا باشد. چون طنز و مطایبه با درون‌مایه آثار سر و کار دارد و هیچ‌گونه پایبندی و تعهد به قالب ادبی خاص در آن دیده نمی‌شود هرچند برخی قالب‌ها با طنز و مطایبه سازگاری بیشتری دارند.

٤ - ۱. انواع طنز

غالب متخصصین و صاحبنظران، سه گونه طنز را در این دوره مشخص کرده‌اند. طنز لفظی و طنز موقعیت و نمایشی (پارس‌نژاد، ۱۳۸۱: ۳۲–۳۳). در اینجا، دو نوع لفظی و موقعیت را بیان می‌کنیم.

٤ - ۱ - ۱. طنز لفظی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

طنز لفظی را نوعی از وجوه زبان و گفتار می‌دانند؛ و هنگامی پدید می‌آید که نویسنده یا سخنران، مطلبی را ابراز داشته و از آن، مقصود و هدفی دیگر داشته باشد. منظور گوینده، مفهوم قراردادی سخنش نیست بلکه بیان مفهومی دیگر است که می‌توان آن را از محتوای سخن و فضای موجود، دریافت؛ مانند هنگامی‌که فردی در زیر باران شدید راه می‌رود و از موقعیتی که در آن گرفتار شده ناراحت است. اگر او بگوید: چقدر هوا عالیه! در واقع از طنز لفظی استفاده کرده است زیرا فرد باران‌خورده از باران، ناراضی است و از شرایطی که برایش پدید آمده در رنج است.

٤ - ١ - ١ - ١. موقعیت طنزآمیز

«طنز موقعیتی برخلاف طنز لفظی، ارتباط چندانی به لفظ‌ها و واژه‌ها نداشته و مبتنی بر تصویرها و تصورها و مفهوم‌ها است. تصویر وضعیت‌ها، وقایع و کردار آدم‌ها به‌گونه‌ای که جنبه تمثل، تطبیق، تقابل و مقایسه داشته باشد» (کریمیان، ۱۳۸۹: ٤٠). «این نوع طنز، بر بازی‌های قهقهه‌آمیز زبانی یا روایات و حکایت نیش‌دار متکی نیست بلکه روح طنز در اعماق معماری اثر، پنهان است» (مجابی، ۱۳۸۳: ۱۸).

٤ - ١ - ١ - ٢. شگردهای طنز لفظی

شگردهای طنز لفظی شامل موارد زیر است:

۱. کنایه

کنایه کلامی است که مطلبی گفته می‌شود اما مقصود اصلی چیز دیگری است. کنایه پوشیده سخن گفتن است چنانکه معنی آن صریح نباشد، پوشیده سخن‌گویی. عبارت دیگر کنایه عبارت است از آن که لفظی را استعمال و به‌جای معنی اصلی یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند. زمانی که جامعه از آزادی‌هایی محروم باشد، تکنیک‌هایی برای بیان سخنان استفاده می‌شود. کنایه یکی از این ابزارها است که نقش مهمی در این امر ایفا می‌کند. نماد به دلیل پیچیدگی و تودرتویی بودن، بهترین وسیله است. «زمانی‌که به علت وجود سانسور، امکان انتقاد به طور مستقیم وجود ندارد، انتقادها غیرمستقیم می‌شوند و انتقادکننده دستاویزی جست‌وجو می‌کند تا چیزی را واسطه قرار دهد و بدان متوسل شود» کنایه، عامل حمله‌کننده و هدایت‌کننده در پس طنز است و در همه‌جای طنز، آشکار است؛ زیرا ابزار اصلی در انتقاد از دورویی‌هاست، بنابراین جزئی از اصل طنز محسوب می‌شود و ابزار خوبی در دست طنزپرداز است، زیرا به او امکان می‌دهد تا به وسیلهٔ انتقاد، کاملاً غیرمستقیم، موضوع را به مخاطب بفهماند (حری، ۱۳۸۷: ۲۵).

۲. توصیف‌های خنده‌دار

طنزنویس به‌جای توصیف معمولی شخصیت، از توصیف‌های طنزآمیز استفاده می‌کند (سلیمانی، ۱۳۹٦: ۲۲٤). به نظر نگارنده، توصیف طنزآمیز، توصیف جزئیات با ریزبینی در بیان نکته‌های طنز و با اندازه‌ای تحریف در واقعیت و برجسته سازی ویژگی‌های مورد نظر است؛ مانند توصیف باگتروتر، پس از خوردن اجباری یک کیک بزرگ و کامل. «ترانچبول بی‌حرکت روی سکو ایستاده بود. صورتش به رنگ مس گداخته درآمده بود. چشم از بروس باگتروتر که مثل یک کرم عظیم باد کرده پر از کیک، خواب‌آلوده روی صندلی افتاده بود و قادر به تکان خوردن نبود، برنمی‌داشت. کله بروس باگتروتر منگ بود و احساس شیرین خواب او را از خود بی‌خود کرده بود، اما لبخند پیروزی روی صورتش نقش بسته بود» (دال، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

٤ - ١ - ١ - ٣. شگردهای طنز موقعیت

www.anjomanfarsi.ir

از شگردهایی موقعیت طنزآمیز می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. غافل‌گیری

از شیوه‌های پرکاربرد طنز، غافل‌گیری است. در این شیوه، فرد در موقعیتی قرار می‌گیرد که با ذهنیت پیش‌زمینه او در تضاد است. رابین هملی، طنزپرداز آمریکایی در اهمیت این شگرد می‌گوید: «اصل غیرقابل پیش‌بینی بودن، خیلی مهم است. ما به چیزی که غافل‌گیرمان کند، می‌خندیم. طنزنویس، جهان را همان‌طور که هست می‌بیند؛ اما آن را سرو ته به ما نشان می‌دهد. با وجود این حتی در این حالت هم ما جهان را به‌جای می‌آوریم. به علاوه با اینکه ما هنگام دیدن شکل واقعی جهان حقایق را نمی‌بینیم، دیدن جهان به شکل وارونه اغلب باعث می‌شود حقایق درباره وضعیت آدم‌ها را بهتر ببینیم» (سلیمانی، ۱۳۹٦: ٦٦).

۲. بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی (اغراق)

بزرگ‌نمایی از زیرمجموعه‌های اغراق و از شیوه‌های رایج در متون طنز است. بزرگ‌نمایی «جلوه دادن موقعیت زندگی است تا بدان حد که باعث خنده شود و معایب آن درشت جلوه کند» (حری، ۱۳۸۷: ۷۱). پلارد در مورد این شگرد می‌نویسد: «هرگاه درک انسان از موضوعی نامتناسب باشد، طنزنویس به اصلاح آن می‌پردازد. او با خنداندن ما گاه با سخاوت و گاه با پرخاش، سلامت ذهن ما را برایمان حفظ می‌کند. ما باید بتوانیم حتی از خشم او لذت ببریم. کلام اصلاح‌طلبانه او شاید با اغراق توأم باشد، اما چنانچه از این کار افراط نشود، ما مقصود آن را می‌بینیم و تأثیرش را درمی‌یابیم» (۱۳۹۵: ۳۰).

برگسون بزرگ‌سازی را نوعی جابه‌جایی می‌داند: «جابه‌جایی را می‌توان دو گونه دانست، به اقتضای آنکه مربوط به بزرگی و کوچکی اشیاء باشد یا ارزش آن‌ها، سخن گفتن از چیزهای کوچک به گونه‌ای که گویا بزرگ‌اند به طور کلی غلو کردن است، غلو درصورتی‌که ادامه یابد، به ویژه هنگامی‌که منتظم و مکرر شود کمیک خواهد شد» (۱۳۷۹: ۸۸). کوچک‌سازی ابزاری برای تحقیر و سرزنش است و به‌نوعی اغراق منفی و برعکس است. در این شیوه «نویسنده شخصی را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبنده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند» (سلیمانی،۱۳۹٦: ۲۱۷).

۳. تشبیه مضحک

این تکنیک بر پایهٔ رابطه میان مشبه و مشبه‌به است. برای اینکه یک تشبیه، طنزآمیز باشد باید تشبیه، میان امور ناهماهنگ و ناساز، صورت گیرد. هدف اصلی تشبیه، ستایش کسی یا چیزی است اما گاهی این هدف، مورد نظر نیست و تشبیه به منظور تمسخر و تنبیه، صورت می‌گیرد؛ که در این حالت، چیزی که سبب طنز در تشبیه می‌شود بی‌تناسبی بین مشبه و مشبه‌به است نه تناسب (افضلی و دلفان، ۱۳۹۳: ۱۹). «طنزپرداز با استفاده از تشبیه، معنی خرد را بزرگ می‌گرداند و معنی بزرگ را خرد. نیکو را در خلعت زشت، باز می‌نماید و زشت را در صورت نیکو؛ اما در همه موارد، مشبه‌ها حاکی از زمینه نفسانی و ذهن شاعر و محیط زندگی و تجارت اوست که به قصد ریشخند کردن و دست انداختن و استهزا برگزیده می‌شود» (بهزادی‌اندوهجردی، ۱۳۷۸: ۱۵۸). یکی از شیوه‌های کوچک‌نمایی و تحقیر در طنز، تشبیه انسان به حیوان است.

٤ - ۱ - ۱ - ٤. شگردهای طنزهای زبانی

۱. کنایه در داستان‌های ایرانی

در کتاب «داماد فرمانده لشکر» داستان «آبجی ماشالّا» پدربزرگ نعمت که او را آقا بزرگ، صدا می‌کردند، درباره نام نوه‌اش به پسرش وصیت می‌کند، «خلاصه آقاجانم دست به سینه می‌گوید: به روی چشم، آقاجان. هرچه شما بگویید همان می‌شود. ما همه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

دوست داریم که نام پربرکت ماشالّا خان در طایفه پشنگ‌ها ماندگار شود؛ و فردای همان شب، پیشگویی آقا بزرگ، درست از آب درآمد و ماشالّا خان پشنگ، دست عزرائیل را بوسید و قبضش را انگشت زد و به دیار باقی شتافت» (امیریان، ۱۳۹۶ الف: ۳۲).

بوسیدن دست عزرائیل و انگشت زدن قبض او و شتافتن به دیار باقی، کنایه از مردن و از دنیا رفتن است وگرنه آدم‌هایی که دوست ندارند دروازه را برای عزرائیل باز کنند، چرا باید دست عزرائیل را ببوسند و قبضش را انگشت بزنند و تازه به دیار باقی نروند بلکه بشتابند!

در کتاب «لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت» داستان «روزجهانی زلزله» هنگامی‌که ستاره و سیاره به همراه پدرشان داشتند کیک می‌پختند «با عطسه ناگهانی بابا، نیم متر پریدم هوا. هپ ...هپ...هپ چی‌ی‌ی!! قلب من به درک، چراغ آشپزخانه و قاب چوبی‌اش از انعکاس صدای عطسه بابا آن چنان تکانی خورد که تا مدت‌ها سایه‌هایمان در رقص بودند. گفتم: بابا این چه طرز عطسه کردنه! گفت: حالا مگه چطور شده؟ گفتم: دیگه کیکمان خامه لازم نداره. یک لایه آب دهان شما حسابی تزیینش کرد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۶: ۳۳). هنگامی‌که پدر، عطسه‌اش را در هوا رها می‌کند، ستاره به کنایه به او می‌گوید دیگر لازم نیست روی کیک خامه بریزیم. این حرف ستاره به این معنی است که چرا پدرش هنگام عطسه جلوی دهانش دستمال نگرفته است.

۲. کنایه در داستان‌های غیرایرانی

پدر امیل، هنگامی‌که کاسه آش، روی سر او ریخته بود، از دست امیل، بسیار عصبانی بود و ناراحتی خود را در قالب کنایه بیان کرد. کنایه‌ای مبین اینکه از بی‌دقتی‌های امیل، بسیار شاکی است. گویی مادر، آش می‌پزد تا امیل آن را روی سر پدرش بریزد. «امیل با دو دست، محکم کاسه پالت را برداشت. دست‌هایش را از پنجره بیرون برد و شادی‌کنان فریاد زد: نگاه کن پدر، برای ناهار پالت داریم؛ اما در همین موقع کاسه از دستش ول شد و وارونه افتاد روی سر پدر. مادر کلی زحمت کشید تا آش روغنی را از سر و کله پدر بشوید. پدر با عصبانیت گفت: اگر کاری نداری سه چهار تا کاسه پالت قرمز درست کن که این امیل، روی سرم بریزد» (لیندگرن، ۱۳۷۶: ۶۵-۶۶).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ و ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳

در کتاب «تعطیلات نیکلا» آمده که نیکلا پسربچه بسیار پرحرفی است و درباره هر چیزی بسیار توضیح می‌دهد و پرسش هم بسیار می‌پرسد. گوسینی این مفهوم را با کنایه بیان کرده که نیکلا جایزه خوش‌بیانی را به خاطر کمیت، گرفته است. «یک سال تحصیلی پرتلاش به پایان رسیده است. نیکلا جایزه خوش‌بیانی را به خود اختصاص داده است؛ که البته این جایزه در ازای کمیت به او داده شده نه کیفیت» (گوسینی، ۱۳۸۰: ۸).

در داستان «بابا تصمیم می‌گیرد» پدر و مادر نیکلا درباره مقصد سفر، اختلاف‌نظر دارند. پدر می‌خواهد به جنوب بروند که بتوانند ماهی بگیرند و مادر که مایل نیست به جنوب بروند می‌گوید: آنجا دیگر ماهی زیادی ندارد و هنگامی‌که نیکلا می‌خواهد بداند کجا ماهی هست، پدر با کنایه می‌گوید که از مادرت بپرس او خیلی وارد است. «وقتی مامان از آشپزخانه برگشت، بهش گفتم بابا می‌خواهد به من غواصی یاد بدهد. مامان گفت: خیلی خوب است عزیزم. هرچند انگار دیگر در دریای مدیترانه ماهی زیادی پیدا نمی‌شود. آنجا ماهی‌گیر، زیاد است. بابا گفت: نخیر این‌طور نیست. پرسیدم: پس کجا ماهی دارد که آدم بتواند ماهیگیری کند؟ بابا گفت: از مامانت بپرس، او خیلی وارد است» (همان: ۱۱). پدر نیکلا که خیلی دلش می‌خواهد تصمیم‌گیرنده باشد و از اظهار فضل همسرش بسیار ناخرسند است با کنایه به نیکلا می‌گوید که مادرت خیلی وارد است که البته یعنی وارد نیست.

شگرد کنایه در هر دوسته داستان‌های ایرانی و غیرایرانی، فضای طنز موفقی را ایجاد کرده است.

۳. توصیف طنزآلود در داستان‌های ایرانی

در کتاب «شلوارهای وصله‌دار» نویسنده، توصیف‌هایی از جزییات داستان را به‌گونه‌ای دقیق، در قالب واژگان طنز، بیان می‌کند. در بخش «قصه عینکم» از کتاب «شلوارهای وصله‌دار» نوجوان داستان، عینک شکسته پیرزنی را به چشم می‌زند و با وضعی عجیب و غریب، به کلاس می‌رود. نوجوان وضع خود را به گونه طنز، توصیف می‌کند. «در این حال، وضع من تماشایی بود. قیافه یغورم، صورت درشتم، بینی گردن‌کش و دراز و عقابیم، هیچ‌کدام با عینک بادامی شیشه کوچک، جور نبود. تازه این‌ها به کنار، دسته‌های عینک سیم و نخ، قوزبالاقوز بود و هر پدرمرده مصیبت دیده‌ای را می‌خنداند» (پرویزی، ۱۳۹۷: ۳۱).

در داستان «شلوارهای وصله‌دار» از کتاب «شلوارهای وصله‌دار» نویسنده جزییات اوضاع لباس دانش‌آموزان را به گونه طنز بیان می‌کند. ماجرای اجرای قانون متحدالشکل کردن لباس در دوره پهلوی و اجباری شدن کت شلوار و کلاه پهلوی. همان روزی که ناظم با قیچی دم در مدرسه نشست و لباس‌های سنتی دانش‌آموزان را قیچی می‌کرد. «بچه‌ها مثل حیوانات دم‌بریده شده بودند. یکی سرداریش نصفه بود و چون ناظم بزرگوار فقط با قیچی چیده بود و درز بریدگی را ندوخته بود، آسترها از زیر سرداری بیرون بود. بند تنبان شاگردان عیان و هویدا شد و مثل پاندول ساعت‌های شمانه‌دار قدیم به چپ و راست، گردش داشت. وصله‌های ناجور خشتک‌ها، رو افتاد. ... پشت این شلوار، درست در محل نشستن، دو وصله داشت، یکی بیضی شکل و یکی دایره مانند از جنس فاستونی‌های مشکی قدیم» (همان: ۹۰).

٤. توصیف طنزآلود در داستان‌های غیرایرانی

در کتاب «ماتیلدا» خانم ترانچبول، مدیر مدرسه ماتیلدا بود. او آدم ویژه‌ای بود که نویسنده او را با تشبیهات و واژگان طنز، توصیف کرده است. با خواندن توصیفات نویسنده از خانم ترانچبول، خواننده می‌تواند شخصیت منفور ترانچبول را تصور کند. «خانم مدیر، دوشیزه ترانچبول به کلی چیز دیگری بود. او یک زن غول‌پیکر خشکه مقدس و وحشت آور بود. هیولایی درنده خو، ظالم و بی‌رحم که معلم‌ها و شاگردها از ترس او جرأت نفس کشیدن نداشتند. وقتی که در راهرو قدم رو می‌رفت، همیشه مثل سربازها با قدم‌های بلند و دست‌های بال مانندش به جلو یورش می‌برد و اگر تصادفاً تعدادی بچه در مسیر او قرار داشتند، مثل تانک از چپ و راست به آن‌ها برخورد می‌کرد و آن موجودات کوچولو را به این طرف و آن طرف پرتاب می‌کرد» (دال، ۱۳۸۵: ٥٦).

«او خوفناک‌ترین زن روی زمین بود. زمانی ورزشکار بود و هنوز هم عضلاتش به طور بارزی ورقلمبیده و برجسته بود. گردنش مثل گردن فیل، کلفت بود. شانه‌هایی پت و پهن، بازوهایی ستبر و کلفت، مچ‌هایی کلفت و گوشتالود و ساق پاهایی عضله‌ای داشت» (همان: ۷۱).

در کتاب «تعطیلات مانولیتو» داستان «کاپیتان ساردین» مانولیتو در ذهن خود، مانند بسیاری از کودکان، در رویای رشد کردن و بزرگ شدن است و هنگامی‌که همراه پدرش در کافه است، خود را در آیینه نگاه می‌کند تا خودش را ببیند. مانولیتو در خیال خود، خودش را به‌گونه‌ای آراسته است تا هنگامی‌که مردم او را دیدند فکر کنند که مانولیتو کودک نیست. مانولیتو با تصور رویای بزرگ بودن، خود را در آیینه نگاه می‌کند ظاهر خود را وصف می‌کند و نتیجه می‌گیرد که خودش را خوب آراسته و مردم خواهند پنداشت که او بزرگ است.

«خودم را در آیینه کافه تریا نگاه کردم تا ببینم چطور امروز صبح موهایم را شانه زده‌ام. از کنار، فرق باز کرده بودم، با یک دسته موی فر خورده، درست مثل سوپرمن. پیش خودم فکر کردم: هرکس مرا ببیند فکر می‌کند که من هجده سال دارم. هرکس مرا ببیند فکر می‌کند که من و پدرم با هم رفیقیم یا پسرعمو هستیم» (لیندو، ۱۳۸٤: ٥٦).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

شگرد توصیف طنزآلود در هر دو داستان ایرانی و غیرایرانی با ظرافت به‌کار رفته، ولی به نظر می‌رسد در داستان‌های ایرانی طنازی بیشتری دارد و موفق‌تر است.

٤ ـ ١ ـ ١ ـ ٥. شگردهای طنز موقعیت

١. غافلگیری در داستان‌های ایرانی

در داستان «داماد فرمانده لشکر» از کتاب «داماد فرمانده لشکر» روزی که قرار بود فرماندهان در قرارگاهی جلسه داشته باشند؛ هاشم و نوید فرمانده‌شان را در حالی که خواب بود به قرارگاه جلسه رساندند.

«هاشم گفت: فرمانده تازه خوابیده. او خیلی وقت‌ها تا یک هفته نمی‌خوابد، اما وقتی بعدش می‌خوابد تا بیست‌وچهار ساعت، هر کار کنی بیدار نمی‌شود. نوید گفت: پس جلسه فرماندهان چه می‌شود؟» (امیریان، ١٣٩٦ الف: ١٢).

هاشم و نوید، فرمانده را با پتو برمی‌دارند؛ و پشت وانت می‌گذارند. «نوید آن پشت با مصیبت خودش را نگه داشته بود. دیگر قید فرمانده را که خواب بود، زده و دو دستی میله کناری وانت را گرفته بود و صورتش از ترس درهم شده بود. هاشم ماشین را از روی یک چاله بزرگ رد کرد. ماشین بالا پرید و پایین آمد و فرمانده بالا رفت و دیگر بر کف وانت نیفتاد و وسط جاده سقوط کرد. نوید با وحشت، روی سقف کابین ماشین کوبید و داد زد: نگه دار، نگه دار، فرمانده افتاد! هاشم ترمز کرد و پایین پرید و به طرف فرمانده دوید. فرمانده هنوز خواب بود» (همان: ١٤).

نقطهٔ اوج این داستان هنگامی است که فرمانده، لطف هاشم را جبران می‌کند. «یک ماه بعد، پس از عملیاتی، فرمانده به سراغ هاشم آمد و گفت: هاشم اگر هنوز به فکر ازدواج هستی، من یک دختر خوب برایت پیدا کرده‌ام. هاشم پرسید: کی هست؟ فرمانده به چشمان هاشم نگاه کرد و گفت: خواهر کوچک خودم» (همان: ١٩).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴

هاشم بسیار خوشحال شد. توی دلش قند آب می‌شد. می‌شد داماد فرمانده لشکر، وای چه افتخاری! هاشم به مرخصی رفت و با خانواده‌اش به خواستگاری خواهر فرمانده رفت. خانواده فرمانده از آن‌ها استقبال کردند و هنگامی‌که مادر فرمانده، خواهر کوچک فرمانده را آورد... «مادر فرمانده بلند شد. به اتاق دیگر رفت و لحظه‌ای بعد به همراه یک نوزاد، برگشت. آمد و نوزاد را در آغوش هاشم گذاشت. هاشم مثل مجسمه شده بود». یاد حرف فرمانده افتاد که گفته بود: من باید محبت تو را جبران کنم؛ و چه خوب جبران کرده بود (همان: ١٧–١٨).

www.aziznafari.ir

فرمانده، با معرفی خواهر شیرخوار خود به هاشم، هاشم و خانواده‌ش را در موقعیتی کمیک، غافلگیر کرد؛ خواهر شیرخواری که هاشم بدون آگاهی به خواستگاری او آمده بود. ماجرای رساندن فرمانده درحال خواب به مقر فرماندهان و رفتارها و تصمیم‌های سربازان جوان، روایت طنزی است که بسیار تلاش می‌کند انجام مسئولیت به هر سختی را در جوانان مصمم، نشان دهد.

در داستان «آبجی ماشاالله» از کتاب «داماد فرمانده لشکر»، نعمت‌اله برای راضی کردن پدرش بسیار تلاش می‌کند. ولی پدرش رضایت نمی‌دهد که او به جبهه برود. او هم که حاضر است برای رسیدن به مرادش، هر کاری بکند؛ لباس دخترانه خواهرش را می‌پوشد و راهی می‌شود.

«سرانجام نفس‌نفس‌زنان به جاده رسیدم. پریدم کنار و برای ماشین‌های درحال گذر، دست بلند کردم. یکهو یادم آمد که‌ای دل غافل، هنوز لباس رویی را درنیاورده‌ام. یک وانت قرمز با جیغ بلند لاستیک‌هایش جلوی پایم ترمز کرد. سوار شدم. داشتم از خستگی از حال می‌رفتم. صدای آشنایی گفت: کجا فرار می‌کنی دخترجان؟! خون در رگ‌هایم خشکید. صدای کدخدا شریف بود.

آهسته پر شال را جلوی دهانم گرفتم. کدخدا شریف، همان کت قهوه‌ای نخ‌نما را به تن و کلاه پوستی همیشگی را به سر داشت. یک پیرمرد ٦٠ ساله خوش بنیه و خنده‌رو. کدخدا با لحنی عجیب گفت: کجا فرار می‌کنی دختر جان؟ گفتم هیچ جا! می‌روم شهر. کار دارم! کدخدا خندید و گفت: دروغ نگو دختر، من که بچه نیستم. ببینم تو آهوی کدام دهی؟ پدرت کیه؟ مال کدام طایفه‌ای؟» (همان: ۳۹- ٤٠).

سر آخر، کدخدا به نعمت‌اله می‌گوید که به دنبال یک دختر خوشگل خانواده‌دار می‌گردد تا تجدید فراش کند؛ و آسیاب و یک قواره زمین پشت قباله‌اش می‌اندازد. این ماجرا روایت طنزی است که اوج نقطه طنز داستان، غافلگیری کدخدا است. هنگامی‌که می‌فهمد مسافرش دختر نیست و تازه، آشنا هم هست.

«گفت: به سر و شکلم نگاه نکن؛ من آدم بدی نیستم. دیگر به شهر رسیده بودیم. شال را از سر و صورتم برداشتم و برگشتم طرفش و گفتم: می‌دانم کدخدا! بنده خدا کم مانده بود سکته کند. زد روی ترمز. پیرمرد، رنگ به صورت نداشت» (همان: ٤٢).

در داستان «در جست‌وجوی قهرمان» از کتاب «جاسم رمبو» پدر و مادر یک نوجوان که دلش می‌خواست به جبهه برود، با همه توان خود، در پی منصرف کردن فرزندشان از رفتن به جبهه بودند و برای رسیدن به این هدف، به هر حیله‌ای دست می‌یازیدند و هنگامی‌که نوجوان، فهمید پدر و مادرش به هیچ عنوان رضایت نمی‌دهند، در همان لحظه فکری کرد و در فرصت مناسبی ناگهان در کوچه و در میان همسایه‌ها شروع کرد به داد و فریاد.

«شروع کردم به هوار کشیدن: آهای ملت! به دادم برسید. این دو نفر، وقتی بچه بودم، مرا از حرم امام رضا دزدیدند و اینجا آوردند. این‌ها پدر و مادر واقعی من نیستند. من یک بچه یتیم بی‌کس و کار هستم. کمکم کنید. هر شب کتکم می‌زنند و به من غذا نمی‌دهند. همیشه توی زیرزمین، زندانی‌ام می‌کنند و شکنجه‌ام می‌دهند. همسایه‌ها با حیرت به پدر و مادرم نگاه می‌کردند» (امیریان، ۱۳۹٦ ب: ۳۰).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

هدف نویسنده با روایت چنین داستان‌هایی در کتاب‌هایش، این است که عزم راسخ نوجوانان را برای رفتن به جبهه نشان دهد. در داستان «دیوانه جبهه» از کتاب «جاسم رمبو» هم نوجوانی که بسیار دلش می‌خواهد به جبهه برود، ولی پدر و مادرش راضی نیستند. با راهنمایی پسرعمویش نقشه‌ای برای راضی کردن پدر و مادرش می‌کشد. او خود را به دیوانگی می‌زند و کارهای دیوانه وار، می‌کند.

www.anjomanfarsi.ir

۲. غافلگیری در داستان‌های غیرایرانی

از نمونه‌های طنز غافل‌گیری در «مانولیتو» آنجایی است که مانولیتو در رفتاری کودکانه، روی دیوار راه‌پله سه‌طبقه، خطی سه لایه با سه رنگ، کشید؛ و مادرش با دیدن خط‌ها، خشمگین و نگران واکنش همسایه‌ها شد. پدربزرگ مانولیتو فکری کرد و ماژیک‌ها را از مانولیتو گرفت و خط‌های مانولیتو را تا طبقه چهارم ادامه داد تا مانولیتو را از خشم همسایه‌ها نجات دهد؛ و همینطور از اینکه مجبور نباشند ساختمان را دوباره رنگ کنند. به هر حال کسی بابت چنین رفتاری به یک پیرمرد، خرده نمی‌گیرد (لیندو، ۱۳۸٤: ۱۱۵- ۱۲۲).

لیندو در داستان خط سه لایه مانولیتو، با رفتار اندیشمندانه پدربزرگ و مادر مانولیتو نشان داده است که می‌توان از خطای یک کودک، گذشت و مواظب شخصیت او بود و می‌توان آسمان را دو دستی نگه داشت تا روی سر کودک، خراب نشود.

«وقتی او را دیدم از تعجب شاخ درآوردم. پدربزرگم داشت روی دیوار، از طبقه سوم تا چهارم خط می‌کشید. آهسته به او نزدیک شدم و آهسته‌تر گفتم: پدربزرگ چه کار می‌کنی؟ می‌خواهم تا طبقه چهارم خط بکشم. این طوری کسی نمی‌تواند تو را مقصر بداند» (همان: ۱۲۰).

مانولیتو و گوش‌گنده، سوزانا و ییهاد را در پارک درخت اعدامی می‌بینند که مثل دیوانه‌ها درحال بازی هستند. هنگام بازی، سوزانا تف می‌کند روی صورت ییهاد، از آن جایی که ییهاد قلدرترین بچه مدرسه است؛ بچه‌ها منتظرند که تلافی کند و سوزانا را کتک بزند؛ اما از نتیجه کار شگفت زده می‌شوند. «هیچ کس اتفاقی را که افتاد باور نخواهد کرد، ییهاد تف را پاک کرد. گوش‌گنده با صدای لرزان گفت: الان می‌بینی چطور سیلی می‌خورد. الان کله‌اش را پشت و رو می‌کند. ولی من، او و تمام دنیا اشتباه کردیم. ییهاد گفت: باشد ازت معذرت می‌خواهم. شوخی کردم. نباید آن‌قدر غلیظ تف می‌کردی» (همان: ۸۹).

نرمش ییهاد قلدر، در این ماجرا، نشانگر این است که خشونت و ضعیف‌آزاری در هیچ بچه‌ای نهادینه نیست. بزرگترها چنین رفتاری را در کودکان، تقویت می‌کنند.

در کتاب «تعطیلات نیکلا» در داستان «بابا تصمیم می‌گیرد» پدر و مادر نیکلا درباره مقصد سفر، توافق ندارند و پدر می‌خواهد خودش مقصد سفر را تعیین کند؛ و مادر برای اینکه دعوا نشود با پدر مدارا می‌کند البته به‌گونه‌ای که خودش پیروز این مجادله نرم باشد. «مامان گفت: اما پسرم، باید عاقل باشی چون قرار است بابا تصمیم بگیرد. بابا دستی به صورتش کشید، آهی کشید و گفت: خوب، حرفی نیست، فهمیدم، اسم آن هتلی که می‌گفتی، چی بود؟ مامان گفت: بوریواژ، عزیزم! بابا گفت: باشد، می‌رود نامه‌ای بنویسد که ببیند هنوز اتاق خالی دارد یا نه؛ که مامان گفت: لازم نیست، عزیزم من قبلا این کار را کرده‌ام، اتاق شماره ۲۹ که رو به دریا است؛ و حمام هم دارد، مال ما است» (گوسینی، ۱۳۸۰: ۱۵).

سادگی مهربانانه پدر و لفظبازی هدف‌دار مادر، به سادگی موقعیت خنده‌داری را ترتیب داده است. موقعیتی که با وجود اختلاف‌نظر پدر و مادر نیکلا، هیچ مجادله‌ای در آن نیست.

در کتاب «ماتیلدا» روزی که قرار بود خانم ترانچ‌بول، مدیر مدرسه که البته بچه‌ها هیچ دوستش نداشتند، به کلاس برود، یکی از بچه‌ها از پیش، یک سمندر آبی گرفته بود و پنهانی به کلاس آورده بود. پیش‌ازاینکه خانم ترانچ‌بول به کلاس بیاید؛ سمندر را داخل پارچ آب انداخته بود.

«ترانچ‌بول پارچ سرامیک را برداشت و کمی آب توی لیوانش ریخت. یک مرتبه یک سمندر آبی رنگ دراز و لاغر همراه با آب، شلپی آمد توی لیوان، ترانچ‌بول از روی صندلی پرید بالا و جیغی کشید که انگار زیر پایش ترقه در کرده‌اند» (دال، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

یک مدیر بسیار بداخلاق، در کلاس بچه‌های کلاس اول و یک سمندر آبی که ناگهان در لیوان مدیر، پدیدار می‌شود؛ برای خواننده‌ای که دل خوشی از ترانچ‌بول ندارد؛ صحنه بسیار خنده‌دار و دل‌خنک‌کنی است.

روز پنجشنبه، باز هم، مدیر در کلاس بود و داشت با پرسیدن پرسش‌های سخت و عجیب و غریب درسی، بچه‌ها را آزار می‌داد؛ که ماتیلدا با نیروی خارق‌العاده‌اش، وارد عمل شد. او با نیروی خاص خود، از همان‌جا که نشسته بود، گچ را بلند کرد و به حرکت درآورد و روی تخته چیزی نوشت.

«نیگل جیغ کشید، نگاه کنید! گچ دارد یک چیزی می‌نویسد! ترانچ بول نعره کشید. یک‌مرتبه متوجه شد که یک دست نامرئی دارد اسمش را روی تخته می‌نویسد» (همان: ۲۰۰).

در در داستان‌های ایرانی، از این شگرد، گاهی بهره برده شده است ولی به موفقیت تام نرسیده است و فضایی که ایجاد شده است طنز بسیار کمرنگی دارد ولی در داستان‌های غیرایرانی، نویسندگان کودک و نوجوان صحنه‌های خنده‌داری را تصویر کرده‌اند و در آفرینش طنز غافگیری بسیار موفق عمل کرده‌اند.

۳. بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی در داستان‌های ایرانی

ISC IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲ www.orfarsi.ir

در داستان «کش فقط کش تنبان» از کتاب «لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت» هنگامی‌که نوجوان و پدرش در فروشگاه، میان صفی از خریدار که به صندوق می‌رسید، ایستاده بودند و صورت پدر، خندان بود و پسر از شادمانی پدرش در شگفتی.

«گمانم برای این‌همه بار، وانت هم کم بود. حالا چطور می‌خواستیم این‌ها را با اتوبوس ببریم خدا می‌داند. ایستادیم آخر یکی از صف‌هایی که به صندوق می‌رسید. هفت هشت نفری جلویمان بودند. بابا نگاهم کرد. لب‌هایش از خنده کش آمده بود. هیچ‌وقت او را این طور شاد و سرحال ندیده بودم. گفت: چطوری؟ گفتم: مثل پلو تو دوری. این جواب را از خودش یاد گرفته بودم و خوب هم می‌دانستم دوری همان بشقاب است. گفتم: انگار خیلی خوشحالی! گفت: پس چی! نصف جنس‌های فروشگاه را خریدیم. اون وقت می‌خوای خوشحال نباشم؟ نصف جنس‌های فروشگاه! خالی‌بندی! برگشتم و نگاهی به عظمت فروشگاه انداختم تکان هم نخورده بود» (حسن‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۳).

پدر، به خاطر هیجان و احساسات سرخوشانه‌اش از بسیاری خرید لوازم و اجناس مورد نیاز خانه، در رخسار و گفتارش شادی موج می‌زند. او شادمانی‌اش را با اغراق ابراز می‌دارد؛ که خوشحال است چون نصف فروشگاه را خریده‌اند. چرا باید تهیه اقلام مورد نیاز خانه و زندگی، احساسات یک مرد سرپرست خانواده را این‌گونه دستخوش دگرگونی کند؟! آیا خرید دستمال کاغذی، قدری برنج و شکر و ماکارونی، یا مگر خرید یک کلاف کش تنبان، رخداد شگفت‌انگیزی است؟!

در کتاب «شلوارهای وصله‌دار» داستان «پالتو حناییم» نویسنده، تصویر کوچه‌های تنگ و گلی و سرمای آن سال شیراز را با آب و تاب بسیار و غلو، توصیف می‌کند؛ و آزردگی خاطر خود را از آن وضع و حال، سوار واژگان می‌کند: «چنان سرما و گل و کثافتی را شیطان هم به خواب ندیده بود» (پرویزی، ۱۳۹۷: ۳۷).

در همین داستان، در وصف مظلومیت برادر کوچک خانه و صدور حکم کلی درباره همه برادران کوچک، اغراق به‌کار می‌برد. «ولی چون من کوچکترم مدتی پالتو خودم را می‌پوشم، بعد که کهنه شد آز آن برادرم را، راستی خدا آدم را سگ بکند و برادر کوچک خانه نکند. هرپیسی است به سر او می‌آورند. فرمان دیگران را باید ببرد، امر و نهی بزرگترها را بشنود. هرکس آب، چای، قهوه خواست بیاورد. در خانه را باز کند. تازه کهنه‌پوش همه باشد. این است معنی برادر کوچک خانه» (همان، ٤٠).

در داستان «شلوار وصله‌دار» پرویزی، احوال مردمی را روایت می‌کند که مجبور بودند لباس یک شکل بپوشند. کارمندان اداره‌ها و شاگردان مدارس وضع غریبی داشتند. «در مدرسه و اداره مجبور بودند متحدالشکل باشند. در خارج، از ترس، نمی‌دانستند چه کنند. به اجبار گاهی ذوحیاتین می‌شدند. بعضی‌ها عمامه سرشان بود و عبا به دوش داشتند. زیر عبا کت و شلوار می‌پوشیدند و کلاه پهلوی را در دستمال یا حوله‌ای یا بقچه‌ای می‌پیچیدند. دم اداره یا مدرسه مثل تعزیه‌خوان‌ها پوست می‌انداختند و تغییر شکل می‌دادند. عبا را می‌کندند و کلاه پهلوی را به سر می‌گذاشتند» (همان: ۸۹).

پرویزی وضعیت مردمی را بیان می‌کند که به هر رو لباس سنتی خودشان را داشتند و از گذشتگانشان مانده بود و جزء فرهنگ و تمدن سال‌های سال، تاریخ زندگی خود و نیاکانشان بود. برای آن مردم ساده نبود که لباس معمول خود را با لباس یک شکلی که شاه فرمانش ر ا داده بود، عوض کنند. یک آدم با شخصیت جا افتاده، چگونه می‌توانست عبای بلند خود را درآورد و کت کوتاه شاهی را بپوشد. پرویزی این رنج را با بیانی اغراق‌آمیز، در این داستان، به رشته سخن می‌کشد.

پرویزی در داستان «گرگعلی» هنگامی‌که شرارت و شیطنت بچه‌های محله دروازه سعدی را روایت می‌کند: «شیطان‌ترین بچه‌های شیراز، بچه‌های دروازه سعدی هستند. به قدری شریر و باهوش و بی‌عار هستند که خدا می‌داند. زیر چنار کهنی که یادگار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

کریم‌خان وکیل الرعایا است از صبح تا غروب، جمع می‌شوند. می‌زنند می‌خندند. متلک می‌گویند. بازی می‌کنند و پدر صاحب عابر بدبختی که گذارش از آن نقطه باشد در می‌آورند... خدا هیچ گرگ بیابانی را دچار بچه‌های دروازه سعدی نکند. اورا به قول خودشان تا پتل پورت می‌رانند» (همان: ۷۷-۷۸). اینکه بچه‌های شرور و بازیگوش محله‌ای، از سر شیطنت، عابران گذر را فراری دهند و تا پتل پورت (پترزبورگ) برانند، اغراق طنزآمیزی است.

٤. بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی در داستان‌های غیرایرانی

در کتاب «مانولیتو» داستان «کاپیتان ساردین» مانولیتو و گوش‌گنده و ییهاد قلدر در پارک درخت اعدامی بازی می‌کنند و هنگام بازی در نقش‌های خیالی، ییهاد نقش کاپیتان را داشت و نقش دختره را داد به گوش‌گنده. مانولیتو گفت که او می‌خواهد نقش دختره را بازی کند؛ ولی گوش‌گنده با اغراق درباره توانایی‌اش در بازیگری، با مانولیتو مخالفت کرد.

«ولی گوش‌گنده که از نقشی که به او واگذار شده بود، خوشحال بود، گفت: حرفش را هم نزن، دختره من هستم. من این نقش را بسیار عالی بازی می‌کنم و اگر در هالیوود بودیم، اسکار بهترین نقش زن را به من می‌دادند» (لیندو، ۱۳۸٤: ٤٦).

در ادامه همین ماجرا از کتاب «مانولیتو»، در پارک درخت اعدامی، ییهاد قلدر و مانولیتو با هم دعوا می‌کنند. مانولیتو به محض اینکه پدربزرگش را می‌بیند که به آنجا نزدیک می‌شود، جرأت پیدا می‌کند و با نسبت دادن صفت کاپیتان ساردین به ییهاد، او را تحقیر می‌کند.

«ییهاد یک مشت کوبید توی شیشه راست عینکم، بعد چرخید و گفت: مأموریت انجام شد. پدربزرگم را دیدم که نزدیک می‌شد. فکر می‌کردم که دیگر از دستش در امانم، پس فریاد زدم: تو هیچ وقت کاپیتان آمریکا نخواهی شد. تنها چیزی که می‌توانی باشی کاپیتان ساردین است. همه عالم، تو را کاپیتان ساردین صدا خواهند زد» (همان: ۵۱).

لیندو در ماجرای کاپیتان ساردین و البته داستان‌های دیگر کتاب، دنیای خیال کودکان را به تصویر می‌کشد. دنیایی که در آن، کودکان می‌اندیشند و حالا دیگر برای خود پرچمی افراشته‌اند. اندیشه‌های کودکانه‌شان برایشان بسیار ارزشمند است و در آن طرح و نقشه و اجرا، جریان دارد و کودک اقدامات استراتژیک انجام می‌دهد.

در کتاب «ماتیلدا» نویسنده از والدینی که واقعاً باورشان می‌شود بچه‌شان نابغه است؛ بسیار شاکی است و نارضایتی خود را چنین ابراز می‌دارد: «البته گوش معلم‌ها از این حرف‌های مفت والدین پرافاده پر است؛ اما موقع نوشتن گزارش ثلث آخر، حسابی تلافی‌اش را درمی‌آورند. اگر من معلم بودم آشی برای بچه‌های این والدین از خود راضی می‌پختم که روی آن یک وجب روغن داشته باشد باشد. مثلاً می‌نوشتم: آقازاده شما ماکسیمیلیان یک کله‌پوک به تمام معنی است. امیدوارم شما یک کسب و کار آبا و اجدادی داشته باشید که بعد از تمام شدن مدرسه‌اش به هر قیمت که شده بگذاریدش سر کار، وگرنه باید برود غاز بچراند. یا اگر سردماغ بودم، طبع شاعری‌ام گل می‌کرد و مثلاً می‌نوشتم: طبیعت به طرز شگفت‌انگیزی اندام‌های شنوایی ملخ را در دو طرف شکمش قرار داده؛ اما دختر شما ونسا به گواهی چیزهایی که در طول این ثلث یاد گرفته، اساساً فاقد اندام شنوایی است» (دال، ۱۳۸۵: ۱-۲).

نویسنده، خود را به‌جای معلمی گذاشته است که از غرور و افاده والدین بچه‌ها شاکی است و برای خنک کردن دل خود، در گزارش آخر ترم مدرسه، بر خلاف میل و تصور والدین، حسابی بچه‌ها را شسته و پهن کرده است.

بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی شگردی است که در داستان‌های طنز، بسیار کاربردی است و طنزآوری خوبی با خود دارد. این شگرد هم در داستان‌های ایرانی و هم در داستان‌های غیرایرانی مورد بررسی پژوهش، موفق بوده و فضای طنز خوبی ایجاد کرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۵. تشبیه مضحک در داستان‌های ایرانی

در کتاب «شلوارهای وصله‌دار» داستان «قصه عینکم» نویسنده، قامت بلند دو برادر را به علم یزید تشبیه کرده و ترکیب دراز دراز را در ادامه، به‌کار برده است. «قد بنده به نسبت سنم همیشه دراز بود. ننه، خدا حفظش کند هروقت برای من و برادرم لباس می‌خرید؛ ناله‌اش بلند بود. متلکی می‌گفت که دوبرادری مثل علم یزید می‌مانید، دراز دراز، می‌خواهید بروید از آسمان شوربا بیاورید» (پرویزی، ۱۳۹۷: ۲٤).

شوربا بیاورند. آن هم از آسمان! گویی در آسمان، شوربا خیرات می‌کنند و آوردن آن، فقط کار درازهاست. قد بلند و کوتاه که هنر آدم نیست تا به خاطرش سرزنش یا تحسین شود. تشبیه قد بلند به علم یزید هم دور از زیبابینی است. به هر رو، قمر بنی‌هاشم هم علم داشت.

پرویزی در داستان «پالتو حناییم» هنگامی‌که شدت سرمای زمستان آن سال شیراز را روایت می‌کند، وضع و حال دانش‌آموزان را که از سرما یخ کرده‌اند شرح می‌دهد و آن‌ها را با تشبیه طنزی به حاج آقاهای شکموی بازار، تشبیه می‌کند طنزی که خنده‌دار نیست. طنزی تلخ: «صبح‌ها مثل حاج آقاهای بازار که پس از خوردن آش، انگشتان را می‌لیسند، از سرما تند و تند انگشتانم را می‌لیسیدم و آن‌ها را فوت می‌کردم» (همان: ۳۷).

٦. تشبیه مضحک در داستان‌های غیرایرانی

در کتاب «مانولیتو» داستان «دکمه پالتو» روزی مانولیتو به همراه پدربزرگش از خانه بیرون می‌روند تا برای پالتواش دکمه بخرند. در طول مسیر، گردش‌کنان راه می‌رفتند و هنگام گذر از کنار یک کافه تریا، چهره آشنای مجری تلویزیون را می‌بینند که در کافه نشسته است. کنجکاو می‌شوند می‌ایستند و خانم مجری را تماشا می‌کنند. پیشخدمت کافه، متوجه آن‌ها می‌شود و از کافه بیرون می‌آید تا مانولیتو و پدربزرگش را از تماشای خانم مجری، منع کند. پیش‌خدمت به آن‌ها می‌گوید: «خانم مجری حق دارند که در آسایش، ساندویچ خودشان را بخورند و مثل یک میمون باغ وحش، تماشا نشوند. من مسئول آسایش ایشان هستم» (لیندو، ۱۳۸٤: ۲٦).

منظور پیش‌خدمت این بود که از حق مشتری کافه دفاع کند ولی ناخواسته خانم مجری را به میمون تشبیه کرده بود. به هر رو، تشبیه خانم مجری تلویزیون به میمون باغ وحش، آن هم آن‌طور ناگهان و بی‌تعارف، فضایی طنز ایجاد می‌کند.

در کتاب «ماتیلدا» داستان «پرتاب وزنه» نویسنده، بزرگی جثه هورتانسیا، شاگرد سال بالایی را نسبت به جثه کوچولوهای کلاس اول، به غول بی‌شاخ و دم، تشبیه می‌کند؛ و این حد از بزرگی جثه را از دیدگاه مانولیتو و دوستش لوندر، به تصویر می‌کشد. «ماتیلدا و لوندر، در زنگ تفریح یک گوشه حیاط ایستاده بودند؛ که دختر گنده زمختی به اسم هورتانسیا به آن‌ها نزدیک شد و گفت: به دارالتأدیب خوش آمدید. آن دو تا فسقلی که یک‌مرتبه یک غول بی‌شاخ و دم، جلوشان سبز شده بود بدون یک کلمه حرف، به او چشم دوختند» (دال، ۱۳۸۵: ۸۸).

در ادامه همین داستان، بچه‌های کلاس اول، به حشره‌های از تخم درنیامده تشبیه شده‌اند. هورتانسیا که دارد برای ماتیلدا و لوندر، درباره خانم ترانچبول، حرف می‌زند. می‌گوید: «پس چهارچشمی مواظب خودتان باشید. او از بچه‌های کوچک، متنفر است. از کلاس اولی‌ها هم نفرت دارد. می‌گوید بچه‌های کلاس اول حشره‌هایی هستند که هنوز از تخم بیرون نیامده‌اند» (همان: ۸۸).

شگرد تشبیه مضحک، در داستان‌های ایرانی نسبت به داستان‌های غیرایرانی، موفق‌تر است. ممکن است دلیل این موفقیت این باشد که تصویرسازی ایرانی، زبان شناخته شده‌تری برای ما دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، شگردهای طنزآفرینی در هشت جلد کتاب، بررسی شده است. چهار اثر از نویسندگان ایرانی و چهار اثر از نویسندگان خارجی. رسول پرویزی نویسنده‌ای است که گویی در کتابش وضع روزگار کودکی خود را نوشته است. داستان‌هایش گویای زندگی بچه‌های تهی‌دست و آدم‌های ستمدیده است. با این حال، پرویزی اطوار دلنشینی از طنز را در داستان‌هایش گنجانده است. از آنجایی که قلم پرویزی در کتابش تا حد زیادی ادبی است، بیشتر طنزهای داستان‌هایش از نوع زبانی است. او در این زمینه بسیار کامیار بوده است. توصیف‌های ریزبینانه و دقیق، تشبیه‌های زیرکانه و ظریف، واژگان اعجاب‌انگیز، کنایه‌های اثرگذار، استعاره‌های سزاوار و اشعار ریتم‌دار، از شگردهای طنزی است که در کتاب پرویزی دیده می‌شود.

حسن‌زاده در کتاب نوشتن برای کودک و نوجوان، دستی قوی دارد و در نگارش داستان‌های لبخندهای کشمشی، با نگاهی واقع‌بینانه به زندگی آدم‌ها، قلم می‌زند. گرچه گاهی چاشنی خیال را به بعضی از داستان‌هایش افزوده است، ولی نگاه واقع‌بین او به زندگی، در واقع نقد بعضی روابط انسانی و ضعف‌های جامعه انسانی است. او برای بیان مقاصدش از شگردهای طنز، به خوبی بهره برده است. حسن‌زاده تشبیهات غریبی به‌کار برده است و تحقیرهایش چراغ قرمزهای هشدار دهنده‌اند. بزرگ‌نمایی‌هایش تلنگری است به خفتگی اخلاق و سستی احساس انسانی.

امیریان، نویسنده‌ای است که بیشتر در حیطه دفاع مقدس، خاطرات و اتفاقات جبهه را می‌نویسد. امیریان تلاش کرده است از میان اتفاقاتی که در جبهه یا پیش از جبهه افتاده است، اتفاقات خنده‌دار را شرح دهد. گرچه این شرح، قدری دور از ذهن نوجوان است، ولی نویسنده از شگردهای طنز زبانی و غیرزبانی، استفاده کرده است. طنزی که رهاوردش لبخندی منجمد است. جنگ در هر شکل و صورتی سایه سیاه و سردی دارد. این سایه سرد، دمسردی طنزهای داستان‌های امیریان را افزون می‌کند.

طنزهای کتاب نیکلا بیشتر، طنز موقعیت است. غافل‌گیری‌هایی که نیکلا و دوستانش می‌آفرینند. بزرگ‌نمایی موضوعات، فحش در موقعیت خنده‌دار، انعطاف‌ناپذیری کودکانه و دلیل‌های بی‌ربط برای مسائل. طنز داستان‌ها و ماجراهای نیکلا طنزی است که احساسی میان خنده و اضطراب را می‌آفریند و مخاطب، میان بهت و خنده، مردد می‌ماند.

داستان امیل سرشار از شور و شوق ناب کودکانه امیل است. سرشار از ابتکارهای امیل برای بازی با خواهر کوچکش، خوشحال کردن پدرش، سپری کردن دوران تنبیه‌اش در انبار، سرشار از تلاش امیل برای شاد کردن خانواده‌اش و همه اهل روستایش. برای همین طنز کتاب امیل از نوع موقعیت است. در کتاب امیل هم مخاطب قدری برای خندیدن مردد است چون اندیشه‌های زیبای امیل، گاهی منجر به دردسرهایی می‌شود که مخاطب را مشوش می‌کند. گرچه نویسنده به قصد بیان آموزه‌ای، روی مرز طنز راه می‌رود؛ در پرداخت داستان بسیار موفق بوده است. لیندگرن در کتاب امیل، تصویر بسیار زیبایی از زندگی امیل با خانواده‌اش ساخته است. تصویری که خاطر خواننده امیل را شادمان می‌کند و در خاطر او می‌ماند.

«مانولیتو» داستان اندیشه‌های منحصربه‌فرد مانولیتو است. داستان روابط متنوع مانولیتو با دوستانش با اولیای مدرسه، همسایه‌ها، پدربزرگش و مادر و پدرش. کتاب مانولیتو پر از نکات طنز است چون مانولیتو حتی در خیالش هم اندیشه‌ای طنز، دارد. خانم لیندو در کتاب «مانولیتو» از انواع طنز موقعیت بهره برده است. طنز غافل‌گیری، تصمیم‌های ناگهان مانولیتو، ماجراهای پیش‌بینی نشده او، توصیف طنزآلود در جزئیات ریز داستان، کوچک و بزرگ‌نمایی‌های طنز، تشبیه خنده‌دار، طنز فانتزی، مقایسه‌های مع‌الفارق و همینطور انواع طنز زبانی. خانم لیندو در پرداخت شخصیت مانولیتو بسیار موفق بوده است.

«ماتیلدا» کتابی است که در داستان آن، دانایی، سبب پیروزی بر ستمگر است. ماتیلدا دختر کوچولوی دانایی است که در برابر ستم، سکوت نمی‌کند. آقای دال، نویسنده «ماتیلدا»، در داستانش هم از طنز موقعیت استفاده کرده است هم از طنز زبانی، ولی در حدی که داستان شگفت‌انگیز شود. طنز ماتیلدا، خیلی کم مخاطب را می‌خنداند ولی دلش را بسیار خنک می‌کند.

در جایگاه قیاس، پر واضح است که طنزهای چهار کتاب نویسندگان خارجی، بیشتر، طنز موقعیت است. حتی کتاب مانولیتو که تنوع و فراوانی طنز در آن بسیار زیاد است نیز طنز موقعیت بیشتری دارد تا طنز زبانی و چهار کتاب نویسندگان ایرانی، هم از طنز موقعیت و هم از طنز زبانی، بهره برده‌اند، ولی طنز زبانی در آن‌ها قوت بیشتری دارد. به ویژه در قلم رسول پرویزی و فرهاد حسن‌زاده. دلیل قوت طنز زبانی در آثار ایرانی، این است که زبان فارسی در تصویرسازی و بهره‌وری از واژه‌ها در غیر جایگاهشان، بسیار تواناست. هنرمندی‌های زبانی رسول پرویزی شاهدی قوی بر این ادعا است.

در میان کتب بررسی شده کتاب مانولیتو طنز بسیار نیکویی دارد. هر کودک و نوجوان یا حتی بزرگ‌سالی که مانولیتو را بخواند تا مدت‌ها با یادآوری طنزهای آن، خاطرش خوش خواهد شد و خنده به لبش خواهد آمد به ویژه اگر در یادآوری ماجراهای مانولیتو، همراهی هم داشته باشد.

پیچیدگی‌ها و گره‌های زبانی، در تصویرسازی‌های طنزی که ترجمان آن کار فارسی زبانان و ایرانیان است و زبان‌دانی ایرانی را می‌طلبد؛ که دانای رمزگشایی رموز و ملفوفات‌اند؛ چنانکه که در واکنش به محکم بستن در، بگویند: محکم‌تر ببند! با تمام این تفاوت‌ها و اختلاف اندیشه‌ها و سلیقه‌ها، طنزهای فرامرزی را هر ایرانی و غیرایرانی، درمی‌یابد و شادی و طنز آن را می‌فهمد؛ مانند طنز جاودان چارلی چاپلین، یا طنز پویای قصه‌های مجید.

شگرد شخصیت‌پردازی طنزآمیز و طنز موقعیت، در داستان‌های غیرایرانی برجسته است. در این نوع طنز، طنزپرداز، بازی با لفظ را کنار نهاده و با اتکا به مفهوم و با ایجاد جنبش و اغتشاش در فضای داستان، متن را طنزآمیز می‌کند. طنزهایی که در آن‌ها نویسنده با استفاده از جابه‌جایی شخصیت‌ها و قرار دادنشان در شرایط و موقعیت نامتناسب زمانی و مکانی با تغییر جایگاه آنها، دست به خلق فضایی طنزآمیز می‌زند. در این طنز، ستیز و رویارویی پیش‌آمده ایجاد طنز می‌کند. این اتفاق، فارغ از عبارات و واژگان می‌افتد.

در طنز کودک، شگرد شخصیت‌پردازی، طنز موقعیت برجسته و شگرد طنز کلامی کم‌رنگ می‌شود؛ چراکه کودکان پیچیدگی‌های زبانی را نمی‌شناسند و در طنز نوجوان، انواع طنز کلامی کارکرد بیشتری دارد زیرا نوجوانان مناسبات زبانی را می‌شناسند و منظور مورد نظر آن را درمی‌یابند. طنز کودکان از نظر ساختار، یک داستان کامل است. همراه ساختن کودکان با داستان، گاه با استفاده از ویژگی‌های فانتزی است.

منابع

- اصلانی، محمدرضا (۱۳۹۵). ***فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز***، تهران: کاروان.
- افضلی، علی (۱۳۹۳). «طنز کلامی در آثار هوشنگ مرادی کرمانی»، ***مجلهٔ علمی پژوهشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد فسا***، ش ۲، صص ۷۵-۱۱۰.
- اگان، کی‌یران (۱۳۸۵). «فانتزی و واقعیت در داستان‌های کودکان»، ترجمهٔ شیوا خویی، ***کتاب ماه کودکان و نوجوان***، ش ۱۰۱، صص ۹۹-۱۱٤.
- امیریان، داوود (۱۳۹٦ الف). ***ترکش‌های ولگرد ۵ داماد فرمانده لشکر***، تهران: سازمان بنیاد شهید و امور ایثارگران، معاونت فرهنگی و

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | اردیبهشت – خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

امور اجتماعی، نشر شاهد.
- امیریان، داوود (۱۳۹٦ ب). ***ترکش‌های ولگرد ۲ جاسم رمبو***، تهران: سازمان بنیاد شهید و امور ایثارگران، معاونت فرهنگی و امور اجتماعی، نشر شاهد.
- برگسون، هانری لویی (۱۳۷۹). ***خنده***، ترجمهٔ عباس میرباقری، تهران: شباویز.
- بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸). ***طنز و طنزپردازی در ایران***، تهران: صدوق.
- پارس‌نژاد، کامران (۱۳۸۱). «دربارهٔ طنز»، ***ادبیات و زبان‌ها: ادبیات داستانی***، ش ٦۳، صص ۳۰-۳۳.
- پرویزی، رسول (۱۳۹۷). ***شلوارهای وصله‌دار***، تهران: بهزاد.
- پلارد، آرتور (۱۳۹۵). ***طنز***، ترجمهٔ سعید سعیدپور، تهران: نشر مرکز.
- جلالی، مریم؛ بهشتی‌فرد، فاطمه (۱۳۹۳). «قلمرو طنز در داستان‌های کودک»، ***فصلنامهٔ نقد کتاب***، ش ۳ و ٤، صص ۲۵۷-۲٦۳.
- جوادی، حسن (۱۳۸٤). ***تاریخ طنز در ادبیات فارسی***، تهران: کاروان.
- حجوانی، مهدی (۱۳۸۹). ***زیبایی‌شناسی ادبیات کودک و نوجوان***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- حسام‌پور، سعید؛ دهقانیان، جواد؛ خاوری، صدیقه (۱۳۹۰). «بررسی تکنیک‌های طنز و مطایبه در آثار هوشنگ مرادی کرمانی»، ***مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز***، دورهٔ ۲، ش ۱، صص ٦۱-۹۰.
- حسن‌زاده، فرهاد (۱۳۹٦). ***لبخندهای کشمشی یک خانواده خوشبخت***، تهران: کتاب چرخ فلک.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷). ***دربارهٔ طنز: رویکردی نوین به طنز و شوخی***، تهران: سورهٔ مهر.
- داد، سیما (۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.
- دال، رولد (۱۳۸۵). ***ماتیلدا***، ترجمهٔ شهلا طهماسبی، تهران: نشر مرکز.
- سلیمانی، محسن (۱۳۹٦). ***اسرار و ابزار طنزنویسی***، تهران: سورهٔ مهر.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). ***انواع ادبی***، تهران: میترا.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸٦). ***معانی***، تهران: میترا.
- صفایی، علی؛ ادهمی، حسین (۱۳۹۳). «نمود تکنیک‌های طنز در ساختار پیرنگ داستان‌های فرهاد حسن‌زاده»؛ ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، ش ۳۲، صص ۱۱۹-۱٦٦.
- کریچلی، سیمون (۱۳۸٤). ***درباب طنز***، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران: ققنوس.
- کریمیان، منصور (۱۳۸۹). ***نکته‌یابی در باب شوخ‌طبعی و طنزپردازی***، تهران: طرح آینده.
- گوسینی، رنه (۱۳۸۰). ***تعطیلات نیکولا کوچولو***، ترجمهٔ آفاق حامد هاشمی، تهران: سروش.
- لیندگرن، آسترید (۱۳۷٦). ***داستان‌های امیل***، ترجمهٔ بهمن رستم‌آبادی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- لیندو، الویرا (۱۳۸٤). ***مانولیتو***، ترجمهٔ فرزانه مهری، تهران: نشر آفرینگان.
- مجابی، جواد (۱۳۸۳). ***نیشخند ایرانی***، تهران: روزنه.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

طرحواره‌های تصویری نَفس در دفتر اول مثنوی سلسلةالذهب جامی

امین قوامی
ارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی محض، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران
Amin.ghavami62@yahoo.com
علی صفایی سنگری
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، گیلان، ایران
Safayi.ali@guilan.ac.ir

چکیده

از جمله نظریه‌های مطرح در معنی‌شناسی، معنی‌شناسی شناختی است. طرحواره‌های تصویری یا فضاهای ذهنی، از جمله فرایندهای مفهومی هستند که در حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی بدان پرداخته می‌شود. طرحواره‌های تصویری ارتباط بین تجربهٔ زیستهٔ فیزیکی فرد با زبان را در برمی‌گیرند. این تجربه‌ها به‌صورت الگوهای تکرار شونده در ذهن ما باقی می‌مانند و به‌وسیلهٔ آن‌ها مفاهیم انتزاعی را در ذهن به مفاهیم ملموس تبدیل و ارائه می‌کنیم. در نگرش عرفانی، یکی از تکنیک‌هایی که برای بیان تجارب عرفانی مورد استفاده قرار می‌گیرد، قالب طرحواره‌های تصویری است که عرفا و شعرا برای تبیین نگرش عرفانی بدان روی می‌آورند. در پژوهش حاضر پس از ارائهٔ بحث‌های نظری دربارهٔ طرحواره‌های تصویری که در حوزهٔ معناشناسیِ شناختی مطرح است، در پی ارائه و یافتن نمود طرحوارهٔ نَفس به‌عنوان قوهٔ جسمانی موجود در جسم انسان ـ که از رهزنان مسیر سیروسلوک محسوب می‌شود ـ در دفتر اول مثنوی سلسةالذهب جامی از مثنوی هفت اورنگ هستیم. نتیجهٔ یافته‌شده از سه نوع طرحواره‌های تصویریِ موجود در دفتر اول مثنوی سلسةالذهب این‌گونه بوده که از حیث بسامدی بیشترین رویکرد جامی در باب طرحواره‌های تصویری نَفس با طرحواره‌های قدرتی بوده است. دومین طرحواره‌ای که در مرتبه بعدی جای دارد، حجمی است و در مرتبهٔ نازل‌تر از آن، طرحوارهٔ حرکتی‌ست. این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد زبانشناسیِ شناختی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری و نوشته شده است.

واژگان کلیدی: طرحوارهٔ تصویری، نَفس، جامی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

یکی از سه نگرش غالب در حیطهٔ زبانشناسی ـ به‌جز نگرش صورتگرا و نگرش نقش‌گرا ـ در دهه‌های اخیر، زبانشناسی شناختی (cognitive linguistic) است. «زبانشناختی شناختی رویکردی است که به زبان به‌عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد» (گلفام و یوسفیراد، ۱۳۸۱: ۵۰) در این رویکرد آنچه مورد مطالعه قرار می‌گیرد، زبان است که در آن به

بررسی رابطهٔ میان زبان انسان، ذهن انسان و نیز تجارب حاصلهٔ وی از لحاظ اجتماعی و فیزیکی می‌پردازد؛ و در این رویکرد، مطالعه بر روی زبان براساس تجربه‌های ما از هستی، نحوهٔ درک، نوع و شیوهٔ مفهوم‌سازی ما از آن‌ها است. در زبانشناسی شناختی، زبان به‌عنوان بخشی از قابلیت‌های شناختیِ مربوط به انسان در نظر گرفته می‌شود. اساساً آنچه در زبانشناختی شناختی موضوع پررنگی است مسئلهٔ شناخت است.

دوتن از افرادی که دربارهٔ این رویکرد نظریه‌پردازی کردند، معنی‌شناسانی مانند لیکاف و لانگاکر بودند و به این نتیجه رسیدند که در نظریات زبانشناسی باید نگرش‌های موجود در آن را از اساس تغییر داد. در مقاله‌ای با نام معنی‌شناسی شناختی «نخستین بار از سوی لیکاف مطرح شد و نگرشی را معرفی کرد که بسیاری از معنی‌شناسان را مجذوب خود ساخت. براساس این نگرش، دانش زبانی مستقل از اندیشیدن نیست. این دیدگاه در نقطهٔ مقابل آرای فیلسوفانی چون فودورو و زبانشناسانی نظیر چامسکی قرار می‌گیرد. اینان برخلاف افرادی چون فودورو و چامسکی، رفتار زبانی را بخشی از استعدادهای شناختی انسان می‌دانند؛ استعدادهایی که برای آدمی امکان یادگیری، استدلال و تحلیل را فراهم می‌آورند.» (صفوی، ۱۳۹۷: ۳۶۳-۳٦٤)

۱ - ۱. بیان مسئله

در این پژوهش که به روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته است، به این موارد می‌پردازیم که اساساً طرحواره چیست و چگونه شکل می‌گیرد؟ و ما با چه اقسامی از طرحواره‌های تصویری روبه‌رو هستیم؟ و اینکه طرحواره‌های تصویری نفس بر چه مفاهیمی دلالت می‌کنند؟ و نیز به این موضوع می‌پردازیم که جامی برای بازنمایی کارکردها و صفات نفس و نمودهای آن، اوّل اینکه از چه طرحواره‌هایی مدد جسته و دو دیگر اینکه کدام یک از این طرحواره‌ها بیشترین بسامد و رویکرد را در این دفتر به خود اختصاص داده است؟ همچنین در انجام تحقیق به این پرسش که علّت پر بسامد بودن یک نوع خاص از طرحواره‌های تصویری در این دفتر، چه ارتباط مفهومی‌ای از لحاظ برتری بر دیگر طرحواره‌ها دارد نیز پاسخ می‌دهیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۱ - ۲. پیشینهٔ تحقیق

www.anjomanfarsi.ir

در پیوند با موضوع پژوهش به‌عنوان پیشینهٔ تحقیق که هم به موضوع طرحواره‌های تصویری و هم به مسئلهٔ نَفس مربوط باشد می‌توان به مقالهٔ بررسی و تحلیل طرحواره‌های تصویری نفس اماره در مثنوی‌های عطار از زهرا حسینی و پروین مرتضایی (۱٤۰۱) اشاره کرد. موارد دیگری هم که به حول محور طرحواره‌های تصویری اشاره داشته باشد می‌توان موارد زیر را ذکر کرد: بحثی دربارهٔ طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسیِ شناختی از کوروش صفوی (۱۳۸۲)، طرحوارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی از علی محمّدی آسیابادی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، بررسی طرحوارهٔ حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی از علی محمّدی آسیابادی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، بررسی استعارهٔ جهت‌گیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو از احمدرضا بیابانی و یحیی طباطبایی (۱۳۹۱)، استعارهٔ مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن‌خفاجه از اختر ذوالفقاری و نسرین عباسی (۱۳۹٤)، بررسی طرحوارهٔ حجمی واژهٔ غم در اشعار فریدون مشیری از آزاده قاسمی، علی ایزانلو و محمود الیاسی (۱۳۹٤)، استعاره‌های ساختاری، جهتی و طرحواره‌های تصویری عشق در غزلیات شمس از مسروره مختاری و رقیه آلیانی (۱۳۹۸)، طرحوارهٔ حرکتی در منطق‌الطیر عطار از علیاکبر باقری خلیلی و عارفه طاهری (۱٤۰۰)، طرحواره تصویری در سورهٔ

یوسف (ع) براساس معناشناسی شناختی از هومن ناظمیان، علی اسودی و محمد اکبری (۱۴۰۱)، بررسی طرحواره‌های تصویری حسد و حسرت در بوستان سعدی از مستوره دادور کاشانی و سید حامد موسوی جروکانی (۱۴۰۱)

۲. مبانی زبان‌شناسان شناختی

برخلاف نگرش رویکرد زبانشناسی صورتگرا دربارهٔ زبان که در آن جدایی حوزهٔ قواعد زبان از دیگر فرایندهای ذهنی انسان مطرح است و نیز نگرش نقش‌گرا که در آن زبان از سایر فرایندهای ذهنی انسان مستقل نیست، در زبانشناسی شناختی بنیاد مطالعاتی زبانی باید براساس معنی صورت گیرد و نیروی شناخت انسان باید مورد توجه قرار گیرد. «زبان شناسی شناختی، زبان را جزئی جدایی‌ناپذیر از شناخت بشر می‌داند که عملکرد آن در تعامل با دیگر قوای شناختی انسان و بر پایهٔ همان اصول شناختی است.» (دیرون، ۱۳۹۷: ۱۱۷) معنی‌شناسی شناختی، از معنی تعریفی که ارائه می‌دهد بدین صورت است که: «معنی مبتنی بر ساخت‌های مفهومی قراردادی شده است. به این ترتیب، ساخت‌های معنایی همچون سایر حوزه‌های شناختی مقولات ذهنیای را باز می‌نمایانند که انسان‌ها از طریق تجربیات‌شان به آن شکل داده‌اند.» (همان، ۱۳۹۷: ۳٦۷) نتیجه چنین می‌شود که در تجزیه‌وتحلیل‌های زبانی در رویکرد زبانشناسی شناختی، معناشناسی در اولویت قرار دارد. (گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۵۱) در این بین در مطالعات معنی‌شناسان شناختی دربارهٔ معنی و فرایندهای مفهومی، به مقولات مهمّی در پژوهش‌های‌شان می‌رسیم که بدان پرداخته‌اند و شامل سازوکارهای شناختی و ساخت‌های بنیادینی مانند استعاره‌های مفهومی (Conceptual Metaphor)، طرحواره‌های تصویری (Image Schemas)، فضاهای ذهنی (Mental Spaces)، مقوله‌بندی (Categorization)، قالب‌های مشاهده (Viewing farmes) و... هستند.

۳. طرحواره‌های تصویری

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

همان‌گونه که بیان شد یکی از ساخت‌های مفهومی زبانشناسی شناختی، طرحواره‌های تصویری است. «نظریهٔ طرحواره‌های تصویری را اولین بار مارک جانسون در سال ۱۹۸۷ در کتاب بدن در ذهن بیان نمود.» (دادور کاشانی و موسوی جروکانی، ۱۴۰۱: ۱٦۳) اکنون بیان می‌شود که طرحواره اساساً بر چه موضوعی دلالت می‌کند؟ «طرحواره اساساً زمینه‌ای است که برای معنا بخشیدن به تجربه‌ها، حوادث شخصی، موقعیت‌ها و یا عناصر زبانی لازم است. طرحواره یک شبکهٔ تداعی‌کننده از دانش‌هاست که در پس‌زمینهٔ حافظه اندوخته می‌شود و می‌توان آن را ذخیرهٔ شناختی نامید.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱٦۱) تصور کنید حادثه و رخدادی برای ما رخ داده و آن را تجربه می‌کنیم و بعد از مدتی آن را در ذهن‌مان مانند یک طرحواره یا الگویی به‌طور خودکار ذخیره می‌کنیم و سپس در موقعیت مشابه جدید و دیگری به مانند همان تجربه قبلی، به‌واسطهٔ داشتن طرحواره‌ای قبلی از چنین موقعیتی در گذشته، همان الگو و طرحواره به شکل یک ساختار ذهنی برای ما از دوباره تداعی و سازماندهٔ می‌شود. طرحواره‌ها مانند یک عینک هستند که ما بدان وسیله به جهان می‌نگریم. این عینک از دوران ابتداییِ زندگی بشر براساس روند زندگی و تجربیات حاصلهٔ آن شخص در طول زندگی‌اش شکل می‌گیرد و بر شکل‌گیری شخصیّت و رفتار فرد تأثیر می‌گذارد حال خواه مثبت یا منفی و موجب می‌شود شخص، جهان پیرامونش را به شیوهٔ خاصّی ببیند، تفسیر کند و واکنش نشان بدهد. فرض کنید کودکی در خانواده در دوران کودکی مورد انتقاد و سرزنش مدام خانواده قرار می‌گرفته است و دچار طرحواره‌ای به نام طرحواره‌ای عدم کفایت و یا عدم عرضه داشتن بشود. حال به موجب این طرحواره، فرد به‌مرور زمان حتّی در سن بزرگسالی هم دچار این تفکر و احساس می‌شود که به‌اندازهٔ کافی خوب و کامل

و توانمند نیست و همیشه ناتوان است. به‌واسطهٔ داشتن چنین طرحواره‌ای در ذهنش، منجر به این می‌شود که فرد هیچ تلاش و کوشش جدی و کافی برای رسیدن به هدف‌ها و خواسته‌هایش در زندگی خود انجام ندهد.

حال دربارهٔ طرحواره‌های تصویری (شمایل‌های تصویری) آنچه می‌توان گفت این است: از ما انسان‌ها «در این جهان، اعمال و رفتارهایی بروز می‌کند؛ مثلاً حرکت می‌کنیم، می‌خوریم، می‌خوابیم، محیط اطراف‌مان را درک می‌کنیم و از این طریق ساخت‌های مفهومی بنیادینی پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن دربارهٔ امور انتزاعی‌تر به‌کار می‌روند... به عبارت ساده‌تر، طرح تصویری، نوعی ساخت مفهومی است که بر حسب تجربهٔ ما از جهان خارج در زبان ما نمود می‌کند.» (صفوی، ۱۳۸۲: ۹۸) به عبارتی وقتی ما در یک ساختاری که مربوط به مفاهیم است و ما آن را با یک تجربهٔ جسمی شدگی همراه کرده‌ایم که در آن با نحوهٔ برخورد ما با اجسام و تعاملات ادراکی در فضای سه بعدی همراه بوده است را بدان، طرحوارهٔ تصویری می‌گویند. (حسینی و مرتضایی، ۱٤۰۱: ۹٤) طرحواره‌های تصویری ثمره‌ای از تجربه و شناخت فیزیکی ما از بودن و اعمال و رفتار و عملکردمان در زندگیِ حقیقیِ این جهانیِ ما است که هم تکرار شونده‌اند و هم قابل تعمیم. اساساً «نظام اولیه تصوری ذهن انسان بر پایهٔ مجموعهٔ کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است. مفاهیمی که مستقیماً از تجربهٔ ما ناشی می‌شود.» (آسیابادی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱٤٦) طرحواره‌های تصویری مانند نقشه‌های ذهنی هستند که به ما برای درک مفاهیم انتزاعی، تفکر، استدلال و صورت‌پذیریِ معنی کمک می‌کنند. زبان‌شناسان شناختی نظر ویژه‌ای به طرحواره‌های تصویری داشته‌اند، بدان‌گونه که معتقدند طرحواره‌های تصویری سطح ابتدایی‌تری از ساخت‌شناختیِ بنمایهٔ استعاره را تشکیل می‌دهند. بدین روی طرحواره‌های تصویری «اولین لایهٔ استعاره‌های مفهومی را در سطح ابتدایی آن‌ها تشکیل می‌دهند.» (دادور کاشانی، موسوی جروکانی، ۱٤۰۱: ۱٦۳) این طرحواره‌ها شامل چند نوح طرحواره هستند؛ مانند:

طرحوارهٔ حجمی (Containment Schema)

طرحوارهٔ حرکتی (Path Schema)

طرحوارهٔ قدرتی (Force Schema)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۳-۱. طرحواره‌های حجمی

جسم و بدن به‌طور حسی مقولات هندسی را تجربه می‌کنند و در این بین ذهن مفاهیم ذهنی را با امور حسی و مقوله‌های عینیای که تجربه کرده از راه مطابقت درک می‌کند. در زبانشناسی شناختی، تعامل ذهن و جسم مهم است، به‌طوری‌که کار ذهن با ارجاع به شناخت‌های جسمی مورد بررسی قرار می‌گیرد. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱٦۳) به‌طور مثال مفاهیمی انتزاعی مانند رفته تو فکر، تو دردسر افتادن که به‌نوعی می‌شود برداشت کرد گویی فکر کردن و در دردسر افتادن مانند فضایی تو خالی است که شخص در درون آن قرار گرفته است. یا دل من پر از عشق است که پر بودن دل از عشق مستلزم فضای توخالی بودن دل است تا با عشق پر بشود؛ و این نوع برداشت به‌واسطهٔ «تجربهٔ قرار گرفتن در اتاق، تخت، غار، خانه و دیگر مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌تواند نوعی ظرف تلقی شوند و نیز قرار شوند و نیز قرار دادن اشیاء مختلف در مکان‌هایی که از حجم برخوردارند، بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم در نظر گرفته است.» (صفوی، ۱۳۹۷: ۳۷٤) طرحواره‌های حجمی به ما برای درک مفاهیم ناملموس با استفاده از تجربیات‌مان از اشیاء و فضاهای فیزیکی کمک می‌کنند تا برای مفاهیم یا چیزهای بی‌حجم، حجم و ظرف قائل بشویم. یا به‌اصطلاح برای انگاره‌های ذهنی خود مکانمندی قائل بشویم تا فهمیده بشوند و به درک در بیایند. در کلام مقدس نیز ما با طرحوارهٔ حجمیِ بسیار

زیبای «الله نور السمواتِ والارضِ مثل نورهِ کَمشکاةٍ فیها مصباحٌ المصباحُ فی زجاجهٍ الزجاجهُ کأنها کوکبٌ درّیٌ یوقَدُ من شجرهٍ مبَرَکهٍ زَیتُونهٍ...» (نور:۳۵)، (خداوند، نور آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او همچون چراغدانی است که در آن چراغی پرفروغ باشد. آن چراغ در میان شیشه‌ای و آن شیشه همچون ستارهای تابان و درخشان. این چراغ از روغن درخت پر برکت زیتون بر افروخته است...) مواجه هستیم. اینکه خداوند جنبه‌ای از ماهیّت وجودی خود را که امری قدسی، ماورایی و به‌نوعی متافیزیکی است را به چراغدانی (نوری) که گویی دارای حجمیّت و جسمیّتیست است و این چراغ درون یک ظرفی به نام مشکاه ـ محفظه‌ای برای چراغ در مقابل حملهٔ باد و طوفان بوده و غالباً در درون دیوار ایجاد می‌گردید ـ است که بر روی آن هم حبابی شیشه‌ای قرار دارد تا هم شعله را محافظت کند و هم موجب گردش هوا بشود تا چراغ، نورش افزون شود. حال این اوصاف نشان از طرحواره‌ای حجمی است که مردم در زندگی روزانهٔ خودشان با آن آشنا هستند و تجربه‌اش کرده‌اند و خداوند برای ترغیب ذهن بندگان و داشتن یک تصویر ذهنی و پی بردن آن‌ها به ماهیّت وجودی خود از جنبهٔ انتزاعی که همانا نور هدایت، نور ایمان و نور یقین است از این قبیل طرحوارهٔ حجمی بهره برده است که برای انسان محسوس و ملموس است. بدین ترتیب «طرحوارهٔ حجمی (ظرف و مظروفی) طرحوارهٔ تصویریی است که براساس آن یک مفهوم انتزاعی به‌مثابهٔ ظرف تلقّی می‌شود که دارای جهت‌های (بیرون) و (درون) است.» (آسیابادی و طاهری، ۱۳۹۱: ۱۰۰)

۳ـ۲. طرحواره‌های حرکتی

انسان در طول حیات خود با مفاهیم عینیِ متفاوتی از حرکت آشنا و روبه‌رو می‌شود، مانند حرکت و جابه‌جایی اجسام و افراد، انجام یک حرکت جسمی جدید و... . حال از روی مشاهدهٔ این پدیده‌های حرکتی، در ذهن‌مان یک طرحوارهٔ انتزاعی ترسیم می‌کنیم که به‌وسیلهٔ آن برای مفاهیمی که توان حرکتی ندارند این ویژگی و الگو را در نظر می‌گیریم. «ما در گفتمان‌های‌مان در طول شبانه‌روز تغییراتی را مشاهده می‌کنیم که گویا نمودارِ مسیری حرکتی‌اند و آدمی برای رسیدن به آن‌ها بایستی از نقطه‌ای آغاز کند تا به نقطهٔ پایان برسد و این حرکت و گذر، نیازمندِ زمان است که به‌طور پنهان یا آشکار در این طرحواره مطرح است.» (بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۱۷) مانند رسیدیم به ته ماجرا یا داستان. گویی ماجرا یا داستان دارای مسیری است که ما در آن باید از نقطه‌ای حرکت را آغاز کرده و ادامه دهیم تا به انتهای مسیر و ماجرا برسیم؛ بنابراین در یک امرِ حرکتی، ما با سه مطلب یا به‌نوعی، طرحواره مواجهیم که شامل: مبدأ، مسیر و مقصد است. «الف. طرحوارهٔ مبدأ: آن است که حرکت کننده در آغاز یا نقطهٔ شروع قرار داشته باشد؛ ب. طرحوارهٔ مسیر: آن است که حرکت کننده در میانهٔ طول (مسیر) حرکت قرار داشته باشد؛ پ. طرحوارهٔ مقصد: آن است که حرکت‌کننده به پایان مسیر حرکت رسیده باشد. ازاین‌رو حرکت بسته به نوع جهت اقسامی دارد که شامل طرحواره‌های افقی، عمودی، چرخشی/دایره‌ای و مارپیچ می‌گردد.» (خلیلی، طاهری، ۱٤۰۰: ۷۳) در قرآن مجید نیز با انواع حرکت‌ها از بالا به پایین که به‌نوعی مفهوم سقوط و به ظلمت و گمراهی و دور شدن از مسیر حق اشاره می‌کند و برعکس هم به‌سمت کمال و عروج و عرش الهی اشاره دارد و حرکت مستقیم هم که به صراط مستقیم و بدون انحراف سیر و سلوک الیالله مربوط می‌شود و... که می‌توان به‌عنوان نمونه به کریمهٔ شریفهٔ «و الی الله المصیر» (نور،٤۲)، (بازگشت همه به‌سوی خداست) و یا «انا لله و انا الیه راجعون» (بقره، ۱٥٦)، (همانا ما از آن خداییم و به‌سوی او باز می‌گردیم) اشاره کرد که این بازگشتنِ به‌سوی خداوند، نشان از جهت و مسیر و راهی‌ست که مبدأش روح و جان بنده و مقصدش وجود خداوند است که این تعابیر طرحواره‌های حرکتی‌ای هستند تا انسان‌ها درک کنند که در مسیر و

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

طول زندگی‌شان، ختم حیات دنیوی و پایان‌شان چیزی جز جوار حضرت حق نیست که ناگزیر باید این مسیر را سپری کنند و به مقصد برسند.

۳-۳. طرحواره‌های قدرتی

در طی حرکت برای رسیدن به مقصدی یا هدفی، گاهی با دشواری‌ها و موانعی فیزیکی روبه‌رو می‌شویم که انسان را از رسیدن به هدف دچار مشکل می‌کند و گویی مانعی بین ما و هدف‌مان می‌شوند؛ مانند هر کاری رو شروع کردم به در بسته خوردم. در این نوع موارد با وسیله‌ها و راهکارهای مختلفی در پی رفع و برداشتن مانع بر خواهیم آمد. بدین روی «طرحی از این برخورد فیزیکی در ذهن انسان پدید آمده و باعث شده که وی این کیفیت را به پدیده‌هایی نسبت می‌دهد که در واقع فاقد آن‌اند.» (صفوی، ۱۳۸۲: ٦٩) از آنجا که «مبنای این طرحواره با طرحوارهٔ حرکتی شروع می‌شود» (مختاری، آلیانی، ۱۳۹۸: ٦٣) بدین روی ذهن ما دربارهٔ مفهوم حرکت، گاهی موانعی را متصوّر می‌شود که در برخورد با این موانع، سه نوع رویکرد را می‌توان برشمرد، «نخست این که مسیر را تغییر دهد، ولی این تغییر مسیر به گذر از آن سدّ منجر نشود و دوم اینکه انسان بتواند از کنار آن سدّ بگذرد و به راهش ادامه دهد و سوم اینکه انسان با قدرت از میان آن عبور کند.» (حسینی و مرتضایی، ۱٤۰۱: ۹۵) این طرحواره به‌طورکلی به نحوهٔ تعامل ما با قدرت، کنترل و نفوذ مرتبط است. در باب طرحوارهٔ قدرتی در قرآن نیز می‌توان به آیهٔ «... ان الشیطانَ کان للانسانِ عدواً مبینا» (اسراء،۱۷) (همانا شیطان هماره برای انسان، دشمنی آشکار بوده است) اشاره کرد که نشان از ذکر طرحواره‌ای قدرتی در قالب شیطان است در برابر انسان که به دشمنی و گمراهی با انسان به‌طور آشکار می‌پردازد و همانا مانع و رهزنی بیرحم و بدکردار برای سعادت و رستگاری انسان تا روز قیامت است.

٤. جامی

نورالدین عبدالرحمان جامی، نامدارترین شاعر، عارف، نویسنده و ادیب خوشنام سدهٔ نهم هجری، در سال ۸۱۷ ه.ق در خرجرد (خرگرد) جام خراسان دیده به جهان گشود و در سال ۸۹۸ هـ. ق در هرات دیده بر جهان فرو بست. وی بزرگ‌ترین استاد سخن‌سرا بعد از عهد حافظ بود که ملقّب به خاتم الشعرای بزرگ پارسی شد. سلسلةالذهب، نخستین کار منظم ادبیِ جامی است در مثنوی هفت اورنگ، در بحر خفیف (فاعلاتن مفاعلن فعلن) به سبک حدیقهٔ سنایی و جام جم اوحدی که در سه دفتر سروده شده است. در دفتر اول به مباحث عالیهٔ عرفانی چون: ذکر خفی و جلی، عزلت و خلوت، صمت، سهر، جوع، نفس و مسائل اخلاقی، شرح آیات و روایات بزرگان صوفیه و شریعت و... می‌پردازد. یکی ازموضوعات مهمّی که در منظومهٔ فکری جامی به‌عنوان یکی از مهالک و امّهات موانع سیر و سلوک برای سالک است، نفس و هواهای نفسانی از نظر جامی است. ازاین‌رو وی نفس را به دشمن قدرتمند و مکار تشبیه کرده‌اند که باید به جهاد و پیکار با این دشمن پرداخت که همانا بدین جهاد، جهاد اکبر گفته‌اند. از نظر هجویری «نفس خائن است اندر امانت و مانع است اندر طلب رضا و بهترین اعمال خلاف وی است.» (هجویری، ۱٤۰۰: ۳۰۱) نفس انواعی دارد که یکی از آن‌ها که امر به بدی می‌کند، نَفس امّاره است. سالکین در مسیر عرفانی خود باید با این مانع و نیروی مخرّب مبارزه کرده و مانعیّت و مضر و مضل بودن آنرا از بین ببرند و یا از میان بردارند تا به مقصود خود برسند. اگر سالک نفس و هواهای نفسانی‌اش را در جان خود بمیراند، اوّل به مقام خشیت می‌رسد و دوّم اینکه دیگر در کمینگاه‌ها و مهالک نفس امّاره به دام نمی‌افتد و در امان خواهد بود. نفس و تزکیه نفس از امور بسیار با ارزش و اساسی در مراحل سیر و سلوک عرفانی است که باید شخص سالک تمام توان خود

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

را مصروف به این امر گرداند؛ زیرا در مقام مانعیّت به‌عنوان حجابی بزرگ در سر راه سالک است. بنا بر گفتهٔ ذوالنون: «شدیدترین حجاب رؤیت، نفس است و متابعت آن؛ زیرا متابعت آن مخالفت رضای خدا باشد.» (سجادی، ۱۳۸۳: ٧٦٤)

مسائل مربوط به امور عرفانی و سیر و سلوک غالباً از مسائل و مفاهیم انتزاعی پیچیده‌ای برخوردارند، ازاین‌رو عرفا برای بیان و تعلیم این مسائل به مخاطبین مجبور به جسمی و عینی کردن و عینیت‌بخشی یا بدن‌مندی در قالب طرحواره‌های تصویری به این مفاهیم می‌شوند. حال یکی از این مسائل در مراقبات عرفا، مسئلهٔ نفس و موضوعات و تظاهرات مرتبط با آن است که جامی به اَنحاء مختلف و به‌گزینی اسامی گوناگونی چون نفس بد فرمای، نفس دغل، نفس تباه، نفس افعی و... بدان التفات داشته است. حال در این پژوهش برای نمایاندن طرحواره‌های تصویری این مفهوم، در شعر جامی، در دفتر اول سلسةالذهب بدان می‌پردازیم. در ذکر شواهد ابیات، ارجاع صفحات براساس مثنوی هفت اورنگِ جامی، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، ١٣٨٦، نشر اهورا انجام گرفته است که عنوان مثنوی سلسةالذهب هم برای اختصار و هم عدم تکرار بدین صورت ذکر می‌گردد: (سل، شماره صفحه).

۵. نگاشت‌های طرحوارهٔ تصویری نَفس و اقسام آن

در دفتر اوّل مثنوی سلسةالذهب برای مفهوم نَفس و مصادیق آن، جامی از طرحواره‌های تصویری متعددی بنا بر موقعیّت و اقتضای کلامش، بهکار گرفته است که براساس میزان بسامد موجود در این دفتر به این ترتیب بیان می‌گردد؛ اما در موارد ذکر شده از نگاشت‌ها ما با تصویر مثال‌های مطلقی از هر طرحوارهٔ این رذیله روبه‌رو نیستیم، بلکه برخی از شاهد مثال‌ها تلفیقی از تصویر چند طرحواره‌اند در اینباره که در این پژوهش سعی بر دسته‌بندی این موارد براساس میزان برخورداریِ شواهد براساس وجوه ممکن در آن‌ها از طرحواره‌های تصویری نَفس هستیم. فلذا نگارنده موارد اینچنینی را برای تفکیک موضوع، چندوجهی نام نهاده است.

۵ـ۱. طرحواره‌های تصویری نفس (یک وجهی): قدرتی

چون رسد نوبت خلافت تو — حرص دنیا مباد آفت تو
هر کرا از خلیفگی خدای — نشود سیر نفس بد فرمای
سیر مشکل شود از زر و سیم — که کشد گه ز بیوه گه ز یتیم

(سل،۱۷)

در این ابیات که از زبان مأمون به فرزندش است، جامی یکی از موضوعات مهمّی که مبنا و غایت اصلی خلقت انسان است را متذّکر می‌شود و آن همانا مقام خلیفةاللهی انسان است. محقّق شدن این مقام برای انسان دارای شرایطی‌ست که یکی از آن‌ها نداشتن حرص، آز و طمع به سیم و زر و زیور و متاع قلیل دنیوی است. برای طی مسیر کردن و رسیدن به نوبتِ خلیفگیِ الهی، جامی، مانعی به نام حرص دنیا را به‌عنوان آفتی مطرح می‌کند که به‌نوعی مانند سدّی است برای این مقام که باید از میان برداشته شود. از سویی با طرحوارهٔ قدرتی‌ای به نام نفس بد فرمای هم مواجه‌ایم که انسان را برای رسیدن به مقام خلافت، امر به بدفرمایی و بدکرداری و داشتن حرص و آز به مال دنیا ترغیب می‌کند و انسان را در این راه به دشواری و مشکل می‌اندازد. جامی در ابیات دیگری هم باز به طرحوارهٔ قدرتی نفس بدفرمای می‌پردازد و به نفس، بُعد وجودی می‌بخشد که دست به فریبکاری، نیرنگ و دشمنی با سالک می‌پردازد به‌طوری‌که جامی برای انسان‌ها اذیت کننده‌ای بدتر از نفس بدفرمای را نمی‌شناسد، به حدّی که حتّی، موجبات خروج انسان از مدار شریعت الهی می‌شود؛ مانند ابیات زیر:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

گاهی از دست نفس بد فرمای از شریعت نهاده بیرون پای
(سل،۲۷)

هیچ اذائی براه خلق خدای نیست بدتر ز نفس بد فرمای
(سل،۹۹)

۲

ذکر گنج است گنج پنهان به جهد کن داد ذکر پنهان ده...
بدل و جان نهفته گوی که دیو نبرد پی بدان حیله و ریو
نفس را مطلع مساز بر آن تا نیفتد ز عجب رخنه در آن
(سل،۲۱)

در این ابیات هم جامی به یکی از اصول بسیار مهم در عالم سیر و سلوک که ذکر الهی است اشاره می‌کند. سالک با ذکر و دوام بر آن، سعی در دور کردنِ خواطر نفسانی و شیطانی در وجودش می‌شود. جامی ارزش و بهاء ذکر را به پنهان و خفی بودنش ذکر می‌کند و سالک را نهیب می‌زند که در این پنهان‌بودگیِ ذکر به هر طریقی محافظت و مراقبت داشته باشد. جامی نفس را تشبیه به دیو می‌کند. جامی با آوردن واژه دیو که نماد نفس امّاره و گمراه‌کنندگی و علامت و سمبل صفات رذیله و شخصیّتی که مردمان را می‌فریبد و با مطرح کردن این طرحوارهٔ قدرتی، به سالک هشدار می‌دهد این نفس یا دیو درونت را از ذکر خفیِ خود مطلع مساز که بیشک تورا به دام عجب و خودبینی به‌عنوان یک مانع میاندازد و از سیر و سلوک بازمی‌دارد.

۳

می‌نهد آن دگر ز نفس دغل لقمه لقمه در آستین و بغل...
لیک آن فاتحه ز کبر و ریا نرود از بروتشان بالا
باد انفاس‌شان ز نفس تباه چون نیابد به‌سوی بالا راه
گند لعنت شود فرود آید سبلت و ریش‌شان بیالاید
(سل،۲۵)

جامی در اثنای ابیاتی که به موضوع صوفی‌نماها و شیوخ طمّاعی که در ظاهر به ذکر و سماع مشغول‌اند، امّا بعد از آن با چه شکل و وجهی بعد از مراسم سماع به غذا خوردن و پر کردن شکم می‌پردازند، با بیان نفس دغل و نفس تباه در قالب طرحوارهٔ قدرتی که مانع و سدّی برای عقل و فهم و بصیرت آن‌هاست، به نهایت خبیث و پوچ بودن و مضمحل بودن نفس با واژگان دغل و تباه اشاره می‌کند؛ و از سویی ذکر می‌کند این شیوخ فقط در ظاهر به ذکر و سماع می‌پردازند و در واقع چون شکمبارگانی‌اند که به‌سوی دنیا و زخارفش می‌دَوند و فاتحه‌ای که به‌ظاهر برای نعمت خدا می‌خوانند به‌جای صعود به عالم ملکوت، چون گند لعنتی بر سر و روی و ریش‌شان که فقط جنبهٔ ظاهری و ریاکارانه و مزوّرانه دارد فرود می‌آید و صورت پلیدشان را آلوده و رسوا می‌کند.

٤

آن زمان از ریا و عجب رهی که شوی پیر را رهین رهی
هست در نفس دار و گیر بسی که نداند به غیر پیر کسی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نفس افعی و پیر شعار کور می‌سازدش زمرّد وار
نفس دیوست و پیر نجم هدی رجم دیوست کار نجم بلی

(سل،۲۹)

در این ابیات جامی با استفاده از طرحوارۀ قدرتی، نفس را به دیو و افعی تشبیه کرده است و پیر راه طریقت را نیز به خضر و ستارۀ راه هدایت. نفس را به واسطۀ خطرناک، مهلک و خبیث بودن و در امر به بدی کردن در جان آدمی، با استفاده از استعاره مفهومیِ نفس افعی است و نفس دیو است، به مار افعی و دیو پلید تشبیه کرده است؛ که در این دو بیان استعاری ویژگی‌های حوزۀ مبدأ یعنی افعی و خطرناک بودنش و دیو و پلید بودنش بر حوزۀ مقصد یعنی نفس منطبق و برابر است. در مقابل این مار و دیو، پیری خضر وار و خضر مسلک وجود دارد که کنایه از انسان کامل و مرشد است و به اعتبار وجود نورانیش مانند زمرّد چشم مار نفس را کور می‌سازد و نفس دیو خو را مانند ستارگان آسمان سنگسار و نابود می‌کند و راه سیر و سلوک را برای سالک به‌عنوان مانع‌زدا هموار می‌کند.

۵

گفت راهی که حقشناس سپرد پی به مقصود خویش از آن ره ببرد...
دل تو گر هوای آن ره خواست مایۀ کسب آن خلاف هواست
چون خلاف هوا کنی پیشه بره‌ای از هزار اندیشه
بر یک اندیشه مستقیم شوی در حریم وفا مقیم شوی

(سل،۳۲)

جامی با بیان اینکه راهی که افراد خداشناس و حقشناس طی می‌کنند، قطعاً به هدف و مقصود خودشان که قرب الی الله است نائل می‌گردند و به سائلینِ این راه نیز متذکّر می‌شود که اگر دل در گروِ این راه دارند باید که در این راه همانا هوا و خواسته‌های نفسانی که طرحواره‌ای قدرتی از موانع راه‌اند را باید کنار گذاشته و برخلاف آن عمل کنند که در آن صورت از هزاران اندیشه و دلواپسی‌های بعدی رها و خلاص می‌شوند و با انتخاب یک تفکر و اندیشه که همانا، دوری از هوای نفس است اگر پابرجا و مستقیم بشوی، در حریم صدق و وفای الهی حتماً آرام و ساکن و متمکن می‌شوی.

٦

هش چه چیزی است آگهی ز خدا دشمن هش کدام نفس و هوا
نفس تو دشمن درونی تو مابقی دشمن برونی تو
گر شود دشمن درونی نیست باکی از دشمن برونی نیست
نفس اگر نیست در درون باقی چه غم از دشمن آفاقی...
هست در راه فقر مصطفوی مال و جاه تو مانعان قوی
لیک از نفس بی‌مروت تو دفع ایشان چو نیست قوت تو
لطف حق دیگری برانگیزد که یک حمله خون‌شان ریزد

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی انجمن علمی ویراستاری ایران یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

تـا تـو آسـوده راه حـق سپـری هـر چـه جـز راه حـق ازان گـذری

(سل،۳۵)

جامی عقل و هوشیاری را در آگاهی از خداوند می‌داند و دشمن این عقل و زیرکی و هوشیاری را نفس امّاره و هوا و هوس می‌داند. نفس امّاره همان «نفس فرودین که تابع هوی و هوس است و بر حسب دستورهای مهلک انسان را وادار به کارهای زشت می‌کند؛ به عبارت دیگر روح انسانی را به اعتبار غلبه حیوانیت، نفس اماره گویند.» (شجاعی، ۱۳۷۹: ۲۳۱) جامی نفس را با طرحوارهٔ قدرتی به دشمن درونیِ سالک تشبیه می‌کند و مابقی عوامل و موانعی که در راه سیر و سلوک هستند را تشبیه به دشمن بیرونی می‌کند. در اینجا جامی از نگاشت استعاریِ، نفس دشمن است، بر وجه خطرناک بودن و مراقب بودن از نفس تأکید می‌ورزد و به سالک پند می‌دهد که اگر تو در درون و جانت، نفسَت با تو در دشمنی نیست، آنوقت هیچ ترس و بیمی از دشمنان آفاقی و انفسی نخواهی داشت. از سویی جامی بیان می‌دارد برای رسیدن به مقام فقری در راه حضرت ختمی مرتبت، مال و مقام تو موانع رسیدنت هستند و باید این موانع را برداری. ولی نفس بی‌مروت که طرحواره‌ای است قدرتی در راه اراده و تصمیمِ سالکِ راه مصطفی (ص) در برطرف کردن موانع مسیرِ رسیدن به مقام فقری، به‌عنوان مانعی است برای تصمیم‌گیری و ارادهٔ شخص سالک. در مراحل سیر و سلوکِ عرفان، فقر و فنا از آخرین مراحل سلوکی محسوب می‌شوند و پایان راه سیر الی‌الله در وادی عرفان برای عارف است و سالک در آن محو در انوار الهی حق می‌شود و در پس این وادی به مقام کمّلین یا انسان کامل بودن صعود می‌کند. در اصطلاح عرفان فقر یعنی: «نیازمند بودن به الله و بی‌نیاز بودن از ماسوی‌الله. رسول‌الله (ص) می‌گوید (الفقرُ فخری)» (انصاری، ۱۳۸٤: ۳۹) در مقام فقر سالک از فرط استغناء دیگر حاجتی و نیازی از دنیا ندارد و هر آنچه خواهان است فقط از حضرت باری تعالی است و آن را از وجود وی می‌بیند و بس.

۷

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

مـتـقـی نـفـس خـویـش را بـشـناخت در شرورش وقـایـه حـق سـاخـت...

نـــزد از نـــفـس و فـعـل نـفـس نطق داشـت بی‌واسـطه مـضاف بـه حق

تـا نـیـفـتـد در آن فـسـاد و خـلـل از ظـهـور و غـرور نـفـس دغـــل

www.anjomanfarsi.ir

(سل،٤٧)

افراد متّقی را جامی افرادی می‌داند که خود را و نفس خود را شناخته و به خودشناسی و معرفت رسیده‌اند؛ و در برابر ماهیّت وجودی نفس که همانا شرارت، فساد و خلل وارد کردن در جان، روح و مسیرِ سیر و سلوک فردِ دارای تقوا است، خودش را در برابر نفس به‌وسیلهٔ خداوند محفوظ نگه می‌دارد و از میل نفس و کارهای نفسانی سخنی به میان نمی‌آورد و از سویی بی‌واسطه خودش را به خداوند ملحق کرده تا به واسطهٔ غرور، در دامِ نفس دغل که طرحواره‌ای قدرتیست نیفتد. عرفا بعد از شناختن محرماتی که باید از آن‌ها اجتناب کنند، تلاش می‌کنند که از آن‌ها دوری کنند که به این عمل تقوا می‌گویند. نتیجهٔ تقوا وصل به خدا شدن است. امیر مومنان علی (ع) نیز حدیثی دربارهٔ تقوا دارند که از تقوا و نتیجهٔ آن، تمثیل به درخت و میوه یاد می‌کنند: من غرس اشجار التقی جنی ثمار الهدی (مجلسی، ۱۳۹۲، ج ۷۵: ۱۲۰) هرکه درخت تقوی بنشاند میوه هدایت می‌چیند و از سویی به تلازم مسئلهٔ شناخت و معرفت نفس به‌عنوان عاملی برای رسیدن به شناخت و معرفت خداوند سبحان اشاره می‌کند که این شناخت، توان مانع‌زدایی برای شخص سالک در برابر این قوهٔ درونی را مهیّا می‌کند و اشاره‌ای به حدیث: من عرف نفسه فقد عرفه ربه دارد بدان گونه که «آن که (من

عرف نفسه فقد عرف ربه) را درست فهم کند، جمیع مسائل اصیل فلسفی و مطالب قویم حکمت متعالی و حقائق متین عرفانی را از آن استنباط تواند کرد، لذا معرفت نفس را مفتاح خزائن ملکوت فرموده‌اند.» (حسنزاده آملی، ۱۳۸٦: ۱٦)

۸

ادبوا النفس ایها الاصحاب طرق العشق کلها آداب
چیست ادب داد بندگی دادن برحدود خدای ایستادن...
خطرات خواطر و اوهام پاک کردن ز شوب نفس تمام

(سل،٤٨)

در این بیت‌ها جامی نفس را که طرحواره‌ای قدرتی در وجود ماست را به‌عنوان مانعیّت در وجودمان ذکر می‌کند، ولی از سویی به سالکین و یارانش برای رفع این مانعیّت دستور و راهکار ارائه می‌دهد که با آن در پی رفع نفس باشند. جامی ابتدا توصیه به ادب کردن نفس می‌کند و عنوان می‌دارد که راه عشق و عاشقی با حضرت حق تمامش آداب است و اینکه ادب مع‌الله اولیاء الهی چیست. بدین صورت که حق بندگی را بجا آوردن و بر حدوداتِ مقرر الهی ایستادن و رعایت کردن و نیز قوه تخیّل، اندیشه، خیال و درک خود را از آمیزش و امتزاج با نفس به‌عنوان مانع به‌طور تمام و کمال پاک کنند و بزدایند تا بتوانند راه عشق و سیر و سلوک را سپری کنند.

۹

آنکه شرع خدای ازوست تباه نیست گویا ز سر شرع آگاه...
ساخت یکسان ز نفس شورانگیز دین حق را به توره چنگیز

(سل،۱۰۲)

جامی در این بیت‌ها تعبیر نفس شورانگیز را به‌عنوان طرحوارهٔ قدرتی ذکر می‌کند که با فتنه‌انگیزی و فتنه‌گری در وجود علمای شرعی که به‌خاطر نفس فتنه‌آمیزشان و با ناآگاهی و نادانی نسبت به شرع و دین خداوند، باعث آزار و اذیت مسمانان و تباه و نابود کردن دین الهی به مانند قاعده، قانون و روش چنگیز شده‌اند اشاره می‌کند. قدرت نفس شورانگیز در وجودشان، به‌اندازه‌ای است که موجب به بار آوردن این حجم از خسران و ضرر و تباهی شده است.

۱۰

مدحگوی تو در برابر تو خاک ادبار ریخت بر سر تو
هر چه بر سر تو ز نفس شورانگیز ریخت بردار و بر رخ او ریز

(سل،۱۳۹)

در این بیت‌ها جامی دوباره با تکرار طرحوارهٔ قدرتیِ نفس شورانگیز، به وجه فتنه‌گریِ نفس تأکید می‌ورزد که افراد مدّاح و چاپلوس برای گول زدن و تملّق نزد تو از روی نفس فتنه‌گرشان شروع به مدح و ثنای تو می‌کنند؛ امّا تو هرآنچه از مدح و ثنای تو گفتند، بدی‌شان برگردان. به‌واسطهٔ اینکه آن‌ها با این مدح، قصد ریختن خاک سیه‌روزی و بدبختی بر سر تو را دارد؛ زیرا عاقبت این مدح، موجب عجب و غرور و کبرورزی تو می‌شود.

۱۱

در تلاوت اگر به چشم شهود متکلم ترا شود شهود

مـده از نـفـس ضـال و مـضـل به تـفـاصـیـل لـفـظ و مـعـنـی دل
بـلـکـه چـشـم شـهود بر حق دوز وز فـروغـش چـراغ جـان افـروز

(سل،۸۸)

در این ابیات جامی به موضوع مشاهده چشم و گمراه نشدن در هنگام تلاوت قرآن اشاره می‌کند؛ یعنی اگر قاری در هنگام تلاوت قرآن، فتح بابی شد و کشف و شهودی برایش رخ داد و توانست گویندهٔ کلام مقدس را ببیند که خود آیات مقدسش را می‌خواند، به قاری هشدار می‌دهد، مبادا به‌وسیلهٔ نفس گمراه‌کننده، گمراه شوی و به شرح و بیان الفاظ و معانی دل بدهی و دل ببندی، بلکه، توجّه و تمرکز و چشمت را بر حضور در برابر حضرت حق بدوز تا از نور و روشنی خداوند جانت را روشن و منوّر به نور حق گردانی. در اینجا نفس ضال و مضل طرحواره‌ای قدرتی از نفس گمراه و گمراه‌کننده است که کارش ممانعت از مشاهدهٔ انوار حق است.

۵ ـ ۲. طرحواره‌های تصویری نفس (دو وجهی): قدرتی ـ حجمی

۱۲

تـا تـو در بـنـد نفس وسـواسـی دشـمـن خـود ز دوسـت نـشـنـاسی
نـیـسـت بـر رهـروان سـتـمگاره هـیـچ دشـمـن ز نـفـس امـاره

(سل،۳۶)

در این ابیات جامی با کاربست طرحوارهٔ قدرتیِ نفس اماره و نفسِ وسواس به صراحت با آوردن واژهٔ دشمن، مسئلهٔ دشمنی نفس برای رهروانِ وادی عرفان را بیان می‌دارد. موضوع دشمن بودن نفس امّاره و میلش به حاکمیت بر انسان حتّی در کلام مقدس هم بدان ذکر شده «...انّ النفسَ لأمّارهٌ بالسوء الّا ما رحمَ ربّی...» (یوسف،۵۳) نفس همواره بسیار فرمان‌دهنده به بدی است، مگر آنکه پروردگارم ترحم نماید. این نفس که با شک و دودلی بنده را از راه حق منحرف کرده و مانع رسیدنش به مقصد الهی می‌شود و از دیگر سو در بند نفس بودن نشان از طرحوارهٔ حجمی‌ست. در بند افتادن و در بند کشیدن، یعنی کسی یا چیزی را در خود جا دادن. در اینجا نفس مانند بندی است که وجود ما در آن قرار گرفته و نفس به دورِ آن کشیده شده و در خود فراگرفته است.

۱۳

بـر در دل نـشـسـتـن از پـی پاس تـا بـیـهـوده نـگـذرد انـفـاس
ور زغـوغـای نـفـس امـاره از جـلـیـسـی نـبـاشـدت چـاره
شـو انـیـس کـتـابـهای نـفـیـس آن‌ها فـی الـزمـان خـیـر جـلـیس

(سل،۷۶)

در این بیت‌ها جامی بار دیگر از طرحوارهٔ قدرتی، نفس اماره بهره می‌جوید و بیان می‌دارد که سالک باید بر در خانهٔ دل بنشیند و کشیک نفس وپاسبانی دل بدهد که تا مبادا این نفس بدکردار بر درِ خلوتِ دل با هنگامه و هیاهو به بیهودگی وهرزگی گذر کند. جامی پیشنهادی هم برای رفع یا کنترل این مانعِ زشت کردار که چاره‌ای از هم‌نشینی‌اش با دل که استعاره از نفس ناطقه، نقطهٔ مرکز که دایرهٔ وجود آدمی گرد آن به وجود آمده و محل، مأوا و مخزن اسرار ربوبی و خلوتخانه و حرمخانهٔ عشق و محبّت الهی‌ست ارائه می‌دهد که سالکِ مراقب، باید با کتاب‌های نفیسی چون کلام مقدس، کلام نبوی یا کتاب‌هایی چون صحیح مسلم و بخاری انیس

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

و همدم بشود که این‌ها از بهترین همنشینان و مجالسین انسان هستند. طرحوارهٔ دیگری که در اینجا مطرح است، طرحوارهٔ حجمیِ جلیس و همنشین بودن نفس امّاره در وجود آدمی است که نشان از داشتن فضا و مکانی‌ست به‌عنوان ظرف در وجود آدمی که در آن نفس هم هست که همنشینیِ دائمی، به‌عنوان مظروف با آدمی دارد.

یکی از دغدغه‌های جامی موضوع و مسئلهٔ دل و جایگاه و رویکردی که این لطیفهٔ ربّانی در سعادت و شقاوت انسان دارد است. جامی با آوردن واژهٔ دل به‌طور تمثیلی در جای‌جای این مثنوی توجه به وجه ربّانی وجود انسان دارد و به قول سنایی «دل یکی منظریست ربّانی» که آنانی که صاحب دل هستند درحقیقت مصداق عرش رحمان می‌گردند، همچنین خداوند متعال با مطرح کردن یک طرحوارهٔ حجمی به‌طور تمثیلی می‌فرمایند: هیچ ظرفی گنجایش مرا ندارد الا قلب بندهٔ من. «دل در منظومهٔ فکری بزرگان عرفان و سلوک معنوی جایگاه برجسته‌ای دارد و بسیاری ازمباحث عرفانی بر مدار آن می‌چرخد. این لطیفهٔ نهانی که مرکز تقلب و اضطراب عواطف، احساسات و مصدر غلیان و جوشش معنا در وجود آدمی است، مخزن الاسرار حقیقت انسان است که دایره وجود از دور حرکت آن به وجود آمد و کمال یافت و سر ازل و ابد به هم پیوست و مبتدای نظر در وی به منتهای بصر رسید و جمال و جلال وجه باقی بر او متجلّی شد»(حسین زاده و عارفی، ۱۳۸۸: ۵۸) که در واقع اصل و اساس همه‌چیز انسان در کلام مقدس و روایات عرفا، دل است. دل خلوتخانهٔ محبّت پروردگار متعال است.

۱٤

چون ز نفس و حدیثش آیی تنگ — به کلام قدیم کن آهنگ
مصحفی جو چو شاهد مهوش — بوسه زن در کنار خویشش گیر

(سل،۷۷)

جناب جامی در این ابیات هم از دوباره به مسئله پناه آوردن به کلام مقدس از نفس و سخنانش که نشان دهندهٔ طرحواره‌ای قدرتی‌ای است و به‌عنوان عاملی برای اغوا کردن و فریب دادن انسان در تلاش است را مطرح می‌کند و عنوان می‌دارد، زمانی که از دست نفس و کلامش به سطوح و تنگ آمده باشی، راهکار و نسخهٔ پناه آوردن به کلام مقدس که از آن تعبیر به معشوق زیباروی ماه مانند می‌کند و نیز کتب علوم الهیّات را ذکر می‌کند و سالک را توصیه به این می‌کند که کلام مقدس را به‌طور مداوم در پیش خود نگهدارد و بر آن بوسه زند و بر تلاوتش مداومت ورزد تا از شر نفس در امان بمانی. از دیگر طرحواره‌های موجود در این ابیات طرحوارهٔ حجمی نفس و حدیثش است که نفس را به شکل انسانی که دارای قدرت تکلّم و حرف زدن است بیان می‌دارد و این حرف زدن به‌نوعی است که موجب به تنگ آمدن انسان می‌گردد.

۱۵

در میان دو پهلویت پیوست — نفس دشمن نهاد کرده نشست...
لیکن این نفس شوم بدکاره — که هم آغوش تست همواره
نه به تدبیر ازو توان رستن — نه به تزویر ازو توان جستن

(سل،۳٦)

نفس دشمن نهاد و نفس شوم بدکاره که طرحوارهٔ قدرتی‌ست. بنا بر حدیث نبی مکرم که (اعدی عدوّک نفسکَ التی بینَ جنبیک، دشمن‌ترین دشمن تو، نفسی است که میان دو پهلویت قرار دارد) و این حدیث در عنوان این مثنوی هم قید شده است و به‌عنوان

نیروی ستیزه‌گری که مانع کمال انسان برای رسیدن به بعد ملکوتی‌اش است، همواره هم‌آغوش و انیس ماست که در برابرش بنده را توانی که با تدبیر و تزویر و نیرنگ از آن بتواند رها و آزاد بشود نیست. نفس دشمن نهاد است هم نگاشتی است استعاری در بیان بدیِ نفس و از سویی هم در وجهی، این قرار داشتن و نشستن نفس در میان دو پهلو از ویژگی‌های طرحواره‌های حجمی است و نشان از داشتن حجمی بدن‌مند و مظروفی است که مبادرت به نشستن و قرار گرفتن در وجود ما دارد که گویی جسم ما بسان ظرفی شده است برای نفس که این نشان از طرحواره‌ای حجمی است.

۱۶

شیخ خودبین برد ز نادانی ظن که آن شد کمال انسانی
که کند خانقاه و صومعه جای واکشد پا ز باغ و راغ و سرای...
مقتدای زمانه خواجه فقیه با درون خبیث و نفس سفیه

(سل،۷۳)

جامی در این ابیات به مسئلهٔ جهل بعضی از علمای خودبین که از روی نادانی گمان می‌کنند که از خواص و اوتاد هستند و به کمال انسانیّت رسیده‌اند و به اعتبار این توهم از دیار و کاشانه‌شان رخت می‌بندند وعزم به بست‌نشینی در صومعه و خانقاه می‌کنند اشاره دارد. جامی در ادامهٔ شعر اوصاف دیگری هم از این شیخ‌نمایان ذکر می‌کند که مسبب این حال و احوال‌شان را با نگاشت استعاریِ، نفس سفیه است بیان می‌کند که به‌واسطهٔ نفس خبیث و نادان که نشان از نهایت منفی و بد بودن نفس است می‌داند و این نیرو و عاملِ مهلک را که در وجودشان، الگویی از طرحوارهٔ قدرتی‌ست، به‌عنوان مانع عقلانیّت و بصیرتِ در این افراد ذکر می‌کند. از سویی با قید کلمهٔ درون خبیث و نفس سفیه برای نفس در درون ما، برای‌شان مکان‌دار بودن و حجم داشتن را مطرح می‌کند و این گواهی بر طرحوارهٔ حجمی بودن این تعبیر است که گویی جان ما ظرفی‌ست که مظروفش نفس خبیث و نفس سفیه است که داشتن صفت سفاهت و خباثت مختص آدمی و نوع رفتارش است.

۱۷

چون ز دیو رجیم رفتی ره بسمل نفس کن به بسمالله
ایمن از دیو و فارغ از شیطان قربت حق طلب بدین قربان

(سل،۸۰)

در این بیت جامی به موضوع دوری جستن و ایمن بودن از شیطان می‌پردازد و در برابر این رانده شدهٔ درگاه خداوندی توصیه به سر بریدن نفس خود به‌عنوان طرحواره‌ای قدرتی که مانعی برای قرب الهی است می‌کند و از سالک می‌خواهد با ذبح و قربانی کردن نفسش، نزدیکیِ خداوند را طلب و جست‌وجو کند. در وجهی دیگر هم با طرحوارهٔ حجمی روبه‌رو هستیم. در اینجا نفس گویی مانند انسان یا حیوانی دارای جان و اندام است که سالک باید با بریدن سر نفس خود به‌عنوان ذبح و قربانی، موجبات نزدیکی را طلب و قرب الهی را برای خود فراهم کند.

۱۸

بر دو قسم است صمت اگر دانی صمت پیدا و صمت پنهانی
هست قسم نخست صمت لسان که ببندی زبان ز همنفسان

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

وان دگر صمت دل بود که حدیث نکند در درونه نفس خبیث

(سل،۱۰۸)

در این ابیات جامی به موضوع صمت و سکوت به‌عنوان یکی از امور بسیار مهم سالکین اشاره می‌کند که بر دو نوع است. سکوت آشکار که همان سکوت زبانی‌ست یعنی عدم حرف زدن با انسان‌های دیگر و دیگری سکوت قلبی است که نباید در درون جان‌مان با نفس خبیث گفت‌وگو و سخنی بگوییم. یکی از اصول و ارکان مهم تصوّف و عرفان برای عرفا و سالکین الی‌الله همانا سکوت و صمت است. مسئلهٔ سکوت و عدم نطق و کلام در هر جا و مکان، یکی از ملکه‌های رفتاری بسیار ارزشمند برای انسان است. حال در این ابیات به‌واسطهٔ واژگان حدیث نکند و در درونه، ما با یک طرحوارهٔ حجمی مواجه‌ایم. در این ابیات نفس خبیث‌گویی مانند شخصی است در درون جان‌مان که دل، نباید با او به گفت‌وگو بنشیند. نفس خبیث چون مظروفی‌ست در درون ظرف وجودمان و از دیگر روی عدم سخن گفتن با نفس خبیث به‌عنوان یک مانع در انجام یکی از اشتغالات مهم سالکین که همان صمت و سکوت است نشان از طرحوارهٔ قدرتی بودن نفس خبیث دارد.

۱۹

جهد کن جهد تا بعالم دل ملکات ملک کنی حاصل

نسپاری عنان به حیله و ریو نشوی کارخانهٔ دد و دیو

ور نماندست فطرت تو سلیم بل کز آفات نفس گشته سقیم

از هواهای نفس خود وا کن هر صفت را بضد مداوا کن

(سل،۱۱۰)

در این ابیات ابتدا جامی سالکان را توصیه و تأکید به تلاش و کوشش برای به‌دست آوردن خصلت‌های فرشتگان را در دل‌شان می‌کند و اینکه مبادا اختیار دلت را به فریب و ریا بدهی و وجودت، کارخانهٔ دیوان و جانوران درنده‌خو بشود و برای سالک آشکار می‌کند که اگر فطرتش بی‌عیب و سالم نیست، به‌خاطر آسیب‌های نفس است که طرحواره‌ای است قدرتی و مانعی برای کمال فطرتِ دچار بیماری و نقص شده است. در ادامه برای برداشتن این مانع و نقصان به سالکین راه‌حل ارائه می‌دهد که خودشان را از هواهای نفسانی تخلیه و دور کنند و سعی در برطرف کردن هر صفات مذمومه‌ای با استفاده از ضدش را انجام بدهند. به‌طور مثال صفت بخل را با کرم یا حرص را با قناعت برطرف کنند. از دیگر طرحواره‌های موجود در این ابیات، طرحواره‌های حجمی است. کارخانهٔ دد و دیو نشدن یعنی، گویی جان ما مانند ظرف و مکانیست که مظروفی چون دَدان و دیوان را در آن جای و پرورش ندهند و نیز آفات نفس هم به اعتبار این که آفات، نقشِ عاملیت به‌عنوان جسم و ماده‌ای دارد، طرحواره‌ای حجمی است و همچنین وا کردن خود از هواهای نفس هم طرحوارهٔ حجمی است. چون گویی هواهای نفسانی مانند جسم یا شخصیست که فرد خود را بدان بسته و باید خودش را از آن آزاد و رها کند.

۲۰

وان دگر خون همی گریست که آه نفس و شیطان زدند بر من راه

(سل،۱۱٤)

در این بیت جامی نفس و شیطان را به‌واسطهٔ مانعی بر سر راه بودن و مشکل و سدّی برای طی مسیر کردن، جزو طرحوارهٔ قدرتی قرار داده است. از طرف دیگر نفس و شیطان به‌خاطر ره زدن دارای وجه طرحوارهٔ حجمی نیز هست؛ زیرا رهزنی کردن مستلزم جسم و جان و هیبت انسانی داشتن است تا بتواند راهزنی کند.

۲۱

پی بـه مـقـصود کـی برد سالـک ناشده نـفـس خـویـش را هـالـک
دل چـو در نـفـس و دایـهٔ او بست گـشـت از آن دایـه پـایـهٔ او پـست

(سل،۱۲٤)

در این ابیات جامی شرط به مقصد و مقصود رسیدن سالک را تنها در گرو به هلاکت رساندن نفس می‌داند. چون نفس در این راه همانند طرحواره‌ای‌ست قدرتی که همچون مانع بزرگی است که سالک هرگز با بودنش به مقصد و مقصود نمی‌رسد و فقط باید سالک آن را به هلاکت برساند تا بتواند به مقصد برسد و هنگامی‌که سالک به نفس و مربی و پرورش‌دهندهٔ نفس که همانا شیطان و وسوسه‌های شیطانی‌ست دل بست، مرتبه و منزلت آن سالک حتّی از شیطان هم پایین‌تر می‌گردد. در این ابیات طرحواره‌های حجمیِ دیگری هم وجود دارند. ابتدا اینکه به هلاکت رساندن نفس شرطش داشتن جسمیّت نفس است تا سالک بتواند وی را به هلاکت برساند و دیگری اینکه دایه داشتن نفس منوط به بدنمندی و داشتن جسمی انسانی یا حیوانی است برای نفس تا دیگری در نقش دایه یا مربی وی بتواند ظاهر بشود.

۲۲

روز عـمـر آمـده بـشـام اجـل مـا نـچـیـده هـنـوز دام امـل
گـرگ شـیـطـان و نـفـس بـدکـردار کـرده بـر جـان مـا کـمـین صـدبار

(سل،۱٦۲)

جامی در این ابیات به این موضوع که سال‌های عمرمان گذر کرده و زمان مرگ فرا رسیده، درحالی‌که به هیچ‌کدام از آرزوهایمان دست نیافته‌ایم. درحالی‌که شیطان گرگ‌صفت و نفس بدخواه بر جسم وجان ما برای رسیدن به مقصود و هدف و آرزوهای‌مان صدها بار کمین کرده‌اند و مانع از رسیدن به آن‌ها شده‌اند. در اینجا نفس بدکردار به اعتبار مانع بودن جزو طرحواره‌های قدرتی است؛ اما از دیگر سو این نفس بدکردار به همراه شیطان، به‌واسطهٔ کمین زدن که عملی است که از سوی حیوانات یا انسان سر می‌زند و این دلیلی بر داشتن حجم فیزیکی است و این که خود کمین زدن باید در یک فضا و مکانی باید صورت بپذیرد و هم این که این دو در یک مکانی دست به عمل کمین زدن می‌زنند که همانا آن مکان درون جان ماست. پس این تعبیر دارای وجه طرحوارهٔ حجمی است.

۵ـ۳. طرحواره‌های تصویری نفس (دو وجهی): قدرتی- حرکتی

۲۳

هـسـت حـق را دو اسـم کـارگزار هـر یـکـی را مـظـاهـر بـسیار...
آن دو اسم اسم هادی است و مضل فاش گفتم کـه حـل شـود مشـکل
مـظـهـر آن نـبـی و اتـبـاعـش مـظـهـر ایـن بـلـیـس و اشـیـاعـش...

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

آنت خواند بقرب و نزدیکی وینت راند ببعد و تاریکی
استعاذت که امر کرد بدان ایزدت در قرائت قرآن
اولاً آن بود که از ره دل رو به هادی کنی ز اسم مضل...
ثانیاً آنکه از ره صورت نکند نفس و دیو مغرورت...
نه که گویی اعوذ و تازی تیز سوی شیطان و نفس شورانگیز

(سل،۷۹)

در این ابیاتِ جامی، با این دیدگاه مواجهیم که پروردگار دارای دو اسم به‌عنوان مأمور و پیشکار در عالم است. واین دو اسم در مقام مظهریّت‌شان دارای مظاهری هم هستند. این دو اسم، اسم هادی و مضل است. مظهر تام اسم هادی، نبی مکرم اسلام و مظهر تام اسم مضل، شیطان و یارانش و نیز همچنین، نفس اماره که از پیروان شیطان است. اسم هادی انسان را به قرب و نزدیکیِ به خداوند راهنمایی و هدایت می‌کند و اسم مضل به دوری از خداوند و ظلمت و تاریکی. جامی برای اینکه انسان تحت‌تأثیر این نیروی گمراه‌کننده قرار نگیرد و به‌سمت ظلمت کشیده نشود در برابر این طرحوارۀ قدرتی، استعاذه و پناه بردن به خداوند از راه دل را ذکر می‌کند. عبارت راه دل نیز نمود طرحوارۀ حرکتی است به نام سیر و سلوک الیالله که مقصدش به‌سوی حضرت خداوندی و مظاهر وجودیش است. این سیر از راه دل یا قلب بنده و سالک پاک نهاد ممکن می‌شود برای پیمودن و رسیدنِ به مقصود نهایی سالک که همانا قرب الی‌الله است و جنبۀ مثبت روندگی و طی مسیر کردن سالک را نشان می‌دهد که مبدأش اسم مضل و مقصدش اسم هادی است. در ادامه با طرحوارۀ قدرتی دیگری چون نفس شورانگیز و دیو صفت روبه‌رو هستیم که جامی تذکر می‌دهد به امر و فرمانِ نفس فتنه‌انگیز و دیوسیرت، متکبر و مغرور نشوی تا مبادا سریع به‌سوی شیطان روی آوری و رهنمون بشوی. این تازیدن و سوی شیطان رفتن هم نشان از طرحوارۀ حرکتی است که جنبۀ منفیِ، روندگی و طی مسیر کردن را دارد که مبدأ مسیرش از قرب و نزدیکی جان انسان از نزد خداوند رحمان به‌سمت و مقصد شیطان و جایگاهش است.

۵ - ٤. طرحواره‌های تصویریِ نفس (سه وجهی): قدرتی - حجمی - حرکتی

۲٤

حق از آن حبل خواند قرآن را تا بگیری بسان حبل آن را
بدر آیی ز چاه نفس هوا کنی آهنگ عالم بالا

(سل،۸٤)

در این ابیات نیز جامی طرحوارۀ قدرتی چاه نفس هوا که موجب ماندن انسان در ظلمات و تاریکیِ وجودمان است را بیان می‌دارد و برای رفع این مانع، امر به تمسک جستن به قرآن کریم به‌عنوان ریسمانِ نجات و رهایی انسان از بند ظلمت وتاریکی و نادانی می‌کند و از سوی دیگر این چاه نفس هوا دارای نگاشتی استعاری است از اینکه، نفس چاه است که به‌عنوان طرحواره‌ای حجمی است و نشان از این دارد که گویی چاه چون ظرفی‌ست که وجود ما را مانند مظروفی در خود جای داده است. طرحوارۀ دیگری هم که در این ابیات نمود دارد طرحوارۀ حرکتی است. به درآمدن از بن چاه که دارای بنمایه‌ای‌ست مذهبی و برگرفته از داستان یوسف نبی (ع) که نشان از شروع حرکتِ وجودی و قوس صعودی ما از پست‌ترین نقطۀ موجود، یعنی چاه هوا و هوس که به‌سمت باریتعالی و

عالم ملکوت رفتن ادامه می‌یابد دارد. این حرکت که جنبهٔ مثبت دارد، نشان از تحت تسلط درآوردن و به زیرآوردن این نیروی منفیِ هوا و هوس است.

٦. نتیجه‌گیری

در این پژوهش کوشیده شده به طرحواره‌های تصویریِ مختلفی از نفس، اختصاصاً امّارگی نفس، این نیروی مخربِ درونیِ در وجود انسان که امرِ به‌سوی کارهای زشت می‌کند بپردازیم. نتیجهٔ حاصل آمده بدین‌گونه است که: طرحواره‌های تصویری در عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی به ما بسیار کمک می‌کنند که بتوانیم دست به عینی‌سازیِ این‌گونه مفاهیم برنیم، مخصوصاً برای بیان مطالب عرفانی و الهی که از جنب‌های انتزاعی و عدم در دسترس بودن، درحد اعلاء مفاهیم بشری قرار دارند. حال آنچه در این پژوهش از رویکرد جناب جامی در دفتر اول مثنوی سلسةالذهب از طرحواره سازی‌های تصویری نَفس به‌دست آمده این است که بیشترین رویکرد جامی از طرحواره‌های تصویری نفس مربوط به نوع قدرتی آن بوده است که نشان از اهمیّت این بعد از ماهییّت نفس به‌عنوان نیروی بازدارنده در برابر رستگاری و ممانعت‌کننده در وجود آدمی برای سَیر و سلوک و مسیر انسانی و الهی وی است؛ و از سویی نیروی‌ست که میل به بدی و پلیدی دارد و موجب خسران و تباهی انسان می‌گردد. این دیدگاه جامی و اهمیّت بخشی وی به نفس از جنبهٔ داشتن نیرویی ورای نیروی ارادهٔ معمولی بشر، برگرفته از طریقت و دین اسلام است که در آن نَفس را جزو مهلک‌ترین نیروهای وجودی انسان محسوب می‌کنند که سالک راه حق باید با مجاهده و تزکیه به‌گونه‌ای حماسیوار در این نبرد به مقابله و مقاتله با دیو نفس بپردازد و سَر این نفسِ افعی صفت را به گرد درآورد و به دامن نیستی بکشاند تا به هستی و جاودانگی در جوار حضرت حق برسد. در مرتبهٔ بعد، طرحواره‌های حجمی قرار دارند. این طرحواره که به نَفس، بُعد بدنمندی، جسمانیّت، مکانمندی و مکان‌واره‌ای می‌بخشد، می‌تواند نشان از بُعد اُخروی تجسّم نفس در ذهنیّت جامی داشته باشد و به این دلیل به نفس، حجم و بُعد می‌بخشد تا باورپذیری این مفهوم در نزد خواننده بیشتر جلوه کند و از سویی گواهی بر مقارنت و جدایی‌ناپذیریِ این قوهٔ مهلکه در جان ماست که تا لحظهٔ مرگ باید از آن مراقبت کنیم. در مرتبه بعدی طرحوارهٔ حرکتی قرار دارد. کم بودن این طرحواره نشان و دلالتی‌ست بر بعد قدرتیِ نَفس که به دلیل این بُعد قدرتیِ نَفس است که انسان را یارای رهایی، نجات، حرکت و دور شدن وای بسا خروج از سیطره و تسلّط بر نفس نیست. نَفس و تجلیّات و ظهوراتش در منظومهٔ فکری جامی از امورات پر اهمیّتی است که در سپهر ادبی وی بسیار پررنگ و پر تکرار است. برای همین با تکرار و تأکید و شبکه‌ای از تصویرسازی‌های معناییِ مختلفی چون: نفس بد کردار و بدفرما و بی‌مروت، نفسِ دغل و تباه و خبیث، نفس افعی، نفس دیو، نفس وسواسی و نفس امّاره، نفس سفیه و نفس شومِ بدکاره و شورانگیز، نفس ضال و مضل و همچنین دشمن درونی بودن و نفس دشمن نهاد روبه‌روایم که تعابیری کاملاً روشن، گویا و گوناگونی از نَفس هستند که توسط جامی بنا بر مقتضیّات کلامش در خلال اشعارش بدان پرداخته است. این تعابیر مختلف، آن هم تنها از یک مضمونِ عرفانیِ انتزاعی به نام نَفس، نشان از قدرت تصویرسازیِ معنایی و دغدغه‌مندیِ جامی است که به بهترین وجه در برابر سالکین و خوانندگانِ شعرش نشان می‌دهد؛ و از سویی گواه بر جایگاه عملیِ جامی در طریقت نقشبندیه در سیر و سلوک برای اهتمام ورزیدن بر موضوع مبارزه با نفس و رسیدن به طهارت درونی برای پیمودن مسیر الهی است تا سالکین را نیز تشویق و ترغیب بر تزکیهٔ نفس خود، در این راه نماید.

منابع

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماه ۱۴۰۲ - ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

- ***قرآن کریم***
- انصاری، قاسم (۱۳۸٤). ***مبانی عرفان و تصوف***، چاپ پنجم، تهران: انتشارات طهوری.
- آسیابادی، علی محمّدی؛ صادقی، اسماعیل؛ طاهری (۱۳۹۱). «طرحوارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، ***نشریهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***، سال ششم، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲۲، تابستان، صص ۱٤۱-۱٦۲.
- آسیابادی، علی محمّدی؛ طاهری، معصومه (۱۳۹۱). «بررسی طرحوارهٔ حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی»، ***نشریهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***، سال ششم، شمارهٔ ۳، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان، صص ۹۵-۱۲٤.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ طاهری، عارفه (۱٤۰۰). «طرحوارهٔ حرکتی در منطق الطیر عطار»، ***مجلهٔ مطالعات عرفانی***، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، شمارهٔ ۳٤، پاییز و زمستان، صص ٦۷-۹٤.
- بیابانی، احمدرضا؛ طالبیان، یحیی (۱۳۹۱). «بررسی استعارهٔ جهتگیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو»، ***پژوهشنامهٔ نقد ادبی***، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، صص ۹۹-۱۲٦.
- حسنزاده آملی، حسن (۱۳۸٦). ***صد کلمه در معرفت نفس***، چ دوم، قم: نشر الف. لام. میم.
- حسینزاده، عبدالرضا؛ عارفی، علی (۱۳۸۸). «جایگاه دل در عرفان اسلامی با تکیه بر دیدگاه مولانا»، ***فصلنامهٔ پژوهشی پژوهشنامهٔ اخلاق***، شمارهٔ ٦، زمستان، صص ۵۷-۸۰.
- حسینی، زهرا؛ مرتضایی، پروین (۱٤۰۱). «بررسی و تحلیل طرحواره‌های تصویری نفس اماره در مثنوی‌های عطار»، ***مجلهٔ علمی مطالعات عرفانی دانشگاه کاشان***، شمارهٔ ۳٦، پاییز و زمستان، صص ۸۹-۱۱٦.
- دادور کاشانی، مستوره؛ موسوی جروکانی، سید حامد (۱٤۰۱). «بررسی طرحواره‌های تصویری حسد وحسرت در بوستان سعدی»، ***پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی***، سال چهاردهم، شمارهٔ ۵۵، پاییز، صص ۱٦۱-۱۸۰.
- دیرون، رنه (۱۳۹۷). «گرایش‌های اصلی در زبانشناسی شناختی»، مترجم بیتا قوچانی، ***دو فصلنامهٔ زبان کاوی***، سال چهارم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ٦)، بهار و تابستان، صص ۱۱۷-۱٤۱.
- سجادی، سیّدجعفر (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: انتشارات طهوری.
- شجاعی، حیدر (۱۳۷۹). ***اشارات (فرهنگ اصطلاحات صوفیه)***، تهران: انتشارات مجد.
- صفوی، کورش (۱۳۹۷). ***درآمدی بر معنی‌شناسی***، چ ششم، تهران: انتشارات سوره مهر.
- صفوی، کورش (۱۳۸۲). «بحثی دربارهٔ طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی»، ***نشریهٔ نامه فرهنگستان***، دورهٔ ٦، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۲۱)، صص ٦۵-۸۵.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱). ***سبک‌شناسی: نظریه‌ها رویکردها و روش‌ها***، تهران: انتشارات سخن.
- گلفام، ارسلان؛ یوسفی‌راد، فاطمه (۱۳۸۱). «زبانشناسی شناختی و استعاره»، ***تازه‌های علوم شناختی***، دورهٔ ٤، شمارهٔ ۳، (مسلسل ۱۵)، صص ۵۰-٦٤.
- مجلسی، علامه محمد باقر بن محمد تقی (۱۳۹۲). ***ترجمهٔ بحارالانوار***، جلد ۷۵، ترجمهٔ گروه مترجمانِ نهاد کتابخانه‌های عمومی کشور، مرکز تحقیقات رایان‌های ناشر دیجیتالی قائمیه اصفهان، تهران: مؤسسه انتشارات کتاب نشر.
- مختاری، مسروره؛ آلیانی، رقیه (۱۳۹۸). «استعاره‌های ساختاری، جهتی و طرحواره‌های تصویری (عشق) در غزلیات شمس (براساس نظریهٔ لیکاف و جانسون)»، ***فصلنامهٔ هنر زبان***، دورهٔ ٤، شمارهٔ چهار، صص ۵۹-۷٦.
- هجویری، علی بن عثمان (۱٤۰۰). ***کشف‌المحجوب***، تصحیح محمود عابدی، تهران: انتشارات سروش.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

عبارتی چون هذیان مَحموم

(نقدی بر کتاب «درد دل؛ تحریر نوین *نفثةالمصدور*» اثر منصور ثروت)

مجید عزیزی‌هابیل

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، ایران

Azizi.majid60@gmail.com

یاسر دالوند

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

Dalvand@hum.ikiu.ac.ir

چکیده

کتاب «درد دل» یا تحریر نوین نفثةالمصدور، به قلم منصور ثروت، شرحی است که بیشتر به ساده‌نویسی عبارات و جملات نفثةالمصدور پرداخته است. از محاسن این کتاب، می‌توان به حجم کم آن و اشتمال بخش اول این اثر بر اطلاعات تاریخی و ادبی مرتبط با اثر و نویسندهٔ آن اشاره کرد. در کنار این ویژگی‌ها، می‌توان به نکاتی نیز اشاره کرد که برخاسته از ضعف و قصور نویسنده در شرح و گزارش این اثر است. مهم‌ترین نقاط ضعف نویسنده در برگردان معنا را می‌توان چنین برشمرد: الف. رونویسی از متن اصلی و گذشتن از کنار پیچیدگی‌های متن؛ ب. خطا در تشخیص مخاطبِ کتاب؛ ج. آوردن معنای نادرست برای واژگان یا عبارات؛ د. کاربست کنایه‌ها و استعاره‌ها در معنای اولیهٔ آن‌ها؛ ه. خطا در تشخیص زمان وقایع؛ و. ساقط‌کردن بخشی از عبارت در برگردان امروزیِ آن؛ ز. نسبت دادن صفت شخص یا سوژه‌ای به شخص یا سوژهٔ دیگر؛ ح. سهل‌انگاری در تشخیص معنای عبارت‌های ایهامی و... در یک نگاه کلی می‌توان گفت این اثر نیازمند بازنویسی و اعمال تغییرات اساسی است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ الی ۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۴ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: درد دل، زیدری نسوی، منصور ثروت، نفثةالمصدور، نقد و بررسی.

۱. مقدمه

در گسترهٔ ادب فارسی، در خلق آثار ادبی، با چند رویکرد کلی مواجهیم؛ گروه اول کسانی هستند که «چگونه گفتن» را بر «چه گفتن» ترجیح داده‌اند و بُعد عاطفی اثر آن‌ها تحت‌الشعاع صنعتگری و فنی‌نویسی شده است؛ دستهٔ دیگر کسانی هستند که دغدغهٔ پرداختن به صنایع ادبی در آثار آن‌ها کمتر دیده می‌شود و بیشتر به بیان مقصود خود پرداخته‌اند؛ و دستهٔ سوم کسانی هستند که به هماهنگی و تعادل بین فرم و محتوا دست یافته‌اند. اگر بخواهیم برای ملموس کردن سخن خود، از میان شاعران مثال بیاوریم، سرآمدان این سه گروه، به ترتیب، خاقانی، خیام و حافظ هستند. محمد زیدری نسوی از میان نویسندگان نثر فنی، از جمله کسانی

است که در خلق نفثةالمصدور، در کنار پیچیدگی‌های فرمی، به محتوایی قابل‌توجه پرداخته؛ و علاوه بر این، دارای نثری عاطفی و اثرگذار است. این کتاب گزارش مصیبت‌هایی است که پس از جدایی از سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه بر او گذشته است. او پس از آوارگی‌های بسیار، در ٦٢٩ هجری به میافارقین می‌رسد و در دربار ملک‌مظفر ایوبی اقامت می‌کند (بهار، ۱۳۵۵، ج ۳: ۷).

نثر پیچیدهٔ این اثر، باعث شده که شروحی بر آن نوشته شود. با وجود تلاش‌های پژوهشگران، هنوز شرح جامعی بر آن نوشته نشده است که پاسخگوی پرسش‌های محققان باشد. کتاب «درد دل» (تحریر نوین نفثةالمصدور شهاب‌الدین محمد منشی نسوی) اثر منصور ثروت، یکی از شروحی است که بر این کتاب نوشته شده؛ و در ٣٥٤ صفحه، با همکاری انتشارات علمی به چاپ رسیده است. این کتاب مشتمل بر چهار بخش است: بخش اول؛ شامل شرح زندگی نویسنده و ذکر آثار آن، توضیحاتی در خصوص چگونگی و چرایی ظهور سبک مصنوع و متکلّف، پرداختن به محتوای نفثةالمصدور، تحلیلی از عصر نویسنده، دلایل شکست خوارزمشاهیان و بررسی ویژگی‌های اخلاقی و رزمی مغولان است؛ در بخش دوم، نویسنده متن نفثةالمصدور را به نثر امروزی برگردان کرده است؛ در بخش سوم، متن اصلی تصحیح‌شده توسط یزدگردی، نقل شده است؛ و درنهایت، در بخش چهارم، شارح محترم در خصوص نثر به‌اصطلاح نوین خود، توضیحات مختصری آورده است. از نقاط قوّت این اثر، یکی این است که حجم مطالب، نسبت به شرح یزدگردی بسیار کمتر شده است. از دیگر نقاط قوّت آن این است که در بخش اول، نویسنده مقدمه‌ای قابل‌قبول از مباحث مربوط به تاریخ و ادبیات زمان خلق اثر ارائه کرده است؛ و درنهایت، کتاب با ظاهری شکیل، کاغذی مرغوب و متنی با اندازهٔ مناسب منتشر شده است. در کنار محاسن اثر، باید به معایب آن نیز بپردازیم. مهم‌ترین ضعف این اثر این است که نویسنده، قبل از آوردن متن اصلی کتاب، برگردان خود از آن را آورده است و مخاطب ناگزیر است که برای تطبیق متن اصلی و نثر امروزی آن، مدام از بخش دوم به بخش سوم کتاب مراجعه کند. اگر مولف شروحی اینچنین، در ذیل هر پاراگراف از متن اصلی، توضیحات خود را اضافه کند، مخاطب تسلط بیشتری بر متن و شرح آن می‌یابد و سرعت خوانش و درک متن نیز برای او بیشتر می‌شود. نکتهٔ دیگری که تقریباً در تمام شروح نوشته‌شده بر نفثةالمصدور، به‌عنوان ضعف مشترک شارحان دیده می‌شود؛ و خاصه در این اثر نمود پررنگی دارد، کم‌توجهی به فنون ادبی و بلاغی متن است. انتظار مخاطب از شارحان آثاری همچون نفثةالمصدور، این است که در کنار آشنایی با زبان عربی؛ و ویژگی‌های سبکی نثر این دوره و علوم مندرج در آن؛ از قبیل نجوم، طب، کتابت، موسیقی، شطرنج، نرد، آداب رزم و نام جنگ‌افزارها و...، اطلاعات وسیعی در حوزهٔ تاریخ معاصر نویسنده و آداب و رسوم متداول در جغرافیای تولید اثر نیز داشته باشد؛ و مهم‌تر از همهٔ این موارد، در کنار داشتن ذهنی وقّاد، به علوم و فنون بلاغی نیز مسلح و مسلّط باشد؛ زیرا فلسفهٔ تدریس دروسی همچون تاریخ بیهقی، تاریخ جهانگشا و نفثةالمصدور در مقاطع مختلف دانشکده‌های زبان و ادبیات فارسی، صرفاً اطلاع از اوضاع و احوال تاریخی مندرج در این آثار نیست؛ بلکه هدف اصلی، آشنایی با سیر تطوّر نثر فارسی و شناخت ظرفیت‌های فنی و بلاغی این آثار است که این مسئله، خاصّه در مورد اثری همچون نفثةالمصدور تا حدّ بلاغت پیشرفته ظهور و نمود یافته است و مخاطب بدون اشراف بر علوم یادشده، باید در زمینهٔ فقه‌اللغة نیز عالمی چیره‌دست باشد تا ارتباطات پنهان و حافظانهٔ بین واژگان را دریابد و نتیجهٔ زحمت و هنر این دبیر فحل و چیره‌دست را درک کند و به مخاطبان نیز بنمایاند. شارح محترم، خود در مورد درک متون مصنوع و متکلّف به این حقیقت اذعان کرده است که «بدون اشراف بر دانش‌های لازم، درک بیان گوینده مشکل‌آفرین می‌نماید» (ثروت، ۱۳۹۱: ٢٤)؛ اما در بسیاری از زمینه‌ها دچار قصور و سهل‌انگاری شده است. در این مقاله، به طریق ایجاز، فقط به خطاهای نویسنده در توضیح معنای جملات و عبارات می‌پردازیم و تفصیل خطاهای ایشان در زمینه‌های دیگر را به پژوهشی دیگر موکول می‌کنیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)

۱ - ۱. ضرورت پژوهش

این پژوهش از دو منظر حائز اهمیت است؛ نخست اینکه برای شناختن آبشخور و سرمشق فنی شاعران و نویسندگان بزرگ، باید متون بلاغی متقدّم را به‌درستی شناخت و به پژوهشگران نیز شناساند؛ و نفثةالمصدور در این زمینه، اهمیتی غیرقابل‌انکار دارد؛ دیگر اینکه به چالش کشیدن نقدهای نوشته‌شده بر این آثار، ارزش ادبی آن‌ها را بر پژوهندگان آشکار می‌کند و از سویی دیگر، به نویسنده نیز در راستای اصلاح اثر یاری می‌رساند.

۱ - ۲. روش پژوهش

این پژوهش، روشی تحلیلی- توصیفی دارد و اطلاعات موردنیاز آن، از منابع کتابخانه‌ای و مقالات علمی و پژوهشی به دست آمده است.

۱ - ۳. پیشینهٔ پژوهش

کتاب نفثةالمصدور نخستین بار در سال ۱۳٤۷ به دست امیرحسن یزدگردی، بر طبق چهار نسخهٔ خطی تصحیح و شرح شد. بر این کتاب نقدهای مختلفی نوشتند؛ از جمله مقالهٔ «ملاحظاتی چند در باب تصحیح نفثةالمصدور» (۱۳٤۸) از حسن قاضی‌طباطبایی که با پاسخ تند یزدگردی در قالب مقاله‌ای با عنوان «به دیدهٔ انصاف بنگریم» (۱۳٤۸) مواجه شد. پس از حسن قاضی‌طباطبایی، محققان دیگری نیز به نقد و بررسی این اثر پرداختند؛ از جمله: سیدمحمد راستگو در مقالهٔ «مروری در کتاب نفثةالمصدور» (۱۳٦۸)؛ شاهرخ موسویان، در مقالهٔ «بررسی چند ابهام و خطا در شرح یزدگردی بر نفثةالمصدور» (۱۳۹۷)؛ منصور نیک‌پناه در مقالهٔ «نقدی بر شرح چند جمله در نفثةالمصدور» (۱۳۹۷)؛ محمدرضا صالحی‌مازندرانی و همکاران، در مقالهٔ «بررسی و تصحیح چند لغزش در نفثةالمصدور براساس سبک نویسنده» (۱۳۹۸)؛ و سیدعلی سهراب‌نژاد در دو مقالهٔ پیاپی، با عنوان «نقدی بر تحشیهٔ نفثةالمصدور ۱ و ۲» (۱٤۰۰).

علاوه بر شرح یزدگردی، شروح دیگری نیز بر نفثةالمصدور نوشته شد؛ از جمله: «درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور» تألیف دکتر منصور ثروت (۱۳۹۱)؛ «شرح مشکلات بلاغی و عربی نفثةالمصدور زیدری» اثر کامران شاهمرادیان و سعید قنبری‌فشی (۱۳۹۲)؛ و «شرح نفثةامصدور» اثر شاهرخ موسویان (۱۳۹۳). بر هر یک از این شروح نیز نقدهایی نوشته شد که عبارت‌اند از: مقالهٔ جلیل نظری با عنوان «تأملی در کتاب شرح نفثةالمصدور تألیف شاهرخ موسویان» (۱۳۹٤)؛ و مقالهٔ مهدی رمضانی و مستعلی پارسا با عنوان «تأملی بر «درد دل؛ تحریر نوین نفثةالمصدور» تألیف دکتر منصور ثروت» (۱۳۹۸). پژوهش حاضر، از این منظر با مقالهٔ مهدی رمضانی و مستعلی پارسا شباهت دارد که هر دو به نقد یک اثر پرداخته‌اند؛ اما ایشان به مطالب موجود در این پژوهش اشاره‌ای نکرده‌اند؛ و درنهایت، نتیجهٔ بررسی‌ها حاکی از آن است که مطالب مندرج در مقالهٔ حاضر، تاکنون در هیچ پژوهش دیگری مطرح نشده است. نویسندگان مقالهٔ حاضر، در پژوهشی با عنوان «نقدی بر «شرح مشکلات بلاغی و عربی نفثةالمصدور زیدری» اثر کامران شاه‌مرادیان و سعید قنبری فشی» (در مرحلهٔ انتشار) به مباحثی پرداخته‌اند که در مواردی معدود با مطالب مندرج در این مقاله همپوشانی دارند و نویسندگان ناگزیر از ذکر این موارد جزئی هستند.

۲. بحث و بررسی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در کتاب محل بحث خطاهای فراوانی دیده می‌شود؛ مهم‌ترین این موارد عبارت‌اند از: الف. وجود خطاهای متعدد و گاه فاحش در شرح جملات و عبارات؛ ب. بی‌توجهی به شرح ابیات فارسی و گذشتن از کنار نکته‌های غامض متن؛ ج. صدور احکام غیرعلمی و به‌کار بردن اصطلاحات عوامانه و بازاری؛ د. عدم رعایت اصول نگارش و ویرایش؛ از قبیل ضعف تألیف، عدم رعایت فاصله و نیم‌فاصله، عدم رعایت رسم‌الخط واحد، وجود اغلاط تایپی و املایی؛ ه. خطا در ضبط کلمات، جملات و ارجاعات؛ و. بی‌توجهی به نکات بلاغی متن و... در این مقاله، به دلیل فراوانی نمونه‌ها و محدودیت حجم پژوهش، فقط به بخشی از خطاهای نویسنده در شرح جملات و عبارات می‌پردازیم و تفصیل این مقوله و دیگر عناوین را به پژوهشی دیگر موکول می‌کنیم.

۲ـ۱. خطا در شرح جملات و عبارات

یکی از خطاهای چشمگیر نویسنده این است که در برگردان متن به زبان امروز، به‌کرّات دچار خطا شده است. ایشان در مقدمهٔ کتاب مدعی شده‌اند که «خوانندگان با نثر ساده‌شده به‌خوبی در جریان محتوای نوشته قرار خواهند گرفت» (ثروت: ۳۵)؛ و برخی از منتقدان نیز اذعان کرده‌اند که شارح محترم، این کتاب را به شیوه‌ای استادانه به نثر ساده و روان درآورده‌اند (رمضانی و مستعلی‌پارسا، ۱۳۹۸: ۱۰۹). حال، با نگاهی گذرا، این متن را از این منظر، با محک نقد می‌سنجیم. در جهت رعایت نظم مطالب، عبارات مربوط به کتاب نفثةالمصدور را با علامت ستاره نقل می‌کنیم؛ و توضیحات شارح محترم؛ و نیز نقد نگارندگان این پژوهش را با علامت مربع در ذیل آن می‌آوریم:

* «بِحَمْدِ اللهِ تَعَالَی، خداوند، صَدرِ مُعظّم، سَعْدُالدَّولة وَالدّین، [...] در ضمان اقبال و کَنَفِ سعادت است و احوالِ او به نسبتِ اقتضایِ وقت، نه به مُقتضایِ اُمنیَّت، بر وفقِ ارادت (ع) جای گِلِه نیست، چون تو هستی همه هست» (نسوی، ۱۳۷۰: ۸).

▪کتاب نفثةالمصدور، در حقیقت، نامه و شرح حالی گلایه‌آمیز است که نسوی برای پسر عم خود - سعدالدّین - نگاشته؛ اما ثروت به‌اشتباه آن را خطاب به سلطان جلال‌الدین دانسته و گفته است: «علی‌الظاهر نویسنده [...] چهار سال چشم به راه خبری از سلطان باقی می‌ماند و آنگاه که می‌فهمد واقعاً پادشاه فوت کرده است، از شدّت تأثر این رساله را می‌نویسد و به قول خودش «مدّت چهار سال در این عِتابْ به تکلّف قلم بازمی‌کشید»؛ اما بالاخره بغض دل را می‌ترکاند و عتاب آغاز می‌کند» (ثروت، ۱۳۹۱: ۱۶)؛ او در جای دیگری نیز گفته است: «ناله‌های او از بی‌خبری از سلطان و گلایه‌هایش که چرا احوالی از او نمی‌گیرد، روشنگر حقیقتی است که چقدر او به پادشاه علاقه داشته است» (همان: ۱۷ و ۱۸). ایشان در دو مورد دیگر، مخاطب نامه را پادشاه دانسته است (ص ۱۷۹؛ و ۱۸۱)؛ جالب است که شارح محترم در موقعیت‌های دیگری، سخن خود را نقض کرده؛ و به این نکته اشاره کرده است که نسوی این نامه را خطاب به یکی از اعیان خراسان، به نام سعدالدّین نوشته است؛ که به نظر استاد قزوینی، این شخص پسر عمّ نویسنده است (همان: ص ۳۵؛ و نیز ۲۸۸).

* «از آنچه أَحْناءِ ضُلُوعْ بر او مُنطَوی است و دلِ به‌جان‌آمده بر او حاوی [...] دلْپردازی واجب بینم» (نسوی: ٤).

▪«از آنچه استخوان‌های مرا خمیده و دلم را به جان آورده [...] عقده‌گشایی کنم» (ثروت، ص ۱۰۷)؛ چنان‌که می‌بینیم، نویسنده عبارت «از آنچه أَحْناءِ ضُلُوعْ بر او مُنطَوی است» را به‌صورت «آنچه استخوان‌های مرا خمیده» معنا کرده است. اجزای این عبارت را این‌گونه می‌توان شرح داد: «أَحْناء»: جمع حَنْو: خمیدگی. «ضُلوع»: جمع ضِلْع: استخوان پهلو. «مُنطَوی»: درپیچیده. آنچه أَحْناءِ ضُلوع (قفسهٔ سینه) بر او مُنطَوی است: آنچه خمیدگی استخوان‌های پهلو به دورِ آن پیچیده است؛ کنایه از دل؛ و در مرحلهٔ بعد کنایه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.sid.ir

از اندوه است؛ زیرا دل جایگاه غم و اندوه است. درخطبهٔ ۳٤ نهج‌البلاغه آمده است: «لَعظیمٌ عَجْزُهُ، ضعیفٌ ما ضُمَّتْ علیه جَوانحُ صَدْرِهِ»: عجز او جدّاً بزرگ است و ضعیف است آنچه را استخوان‌های سینه‌اش احاطه کرده است (= قلب).

* «صبحِ مَشیب از مَشارِقِ مَفارِق بردمیده» (نسوی: ٦).

▪«بامداد پیری از مشرق فراق بردمیده است» (ثروت: ۱۰۹). نویسنده ترکیب «مشارقِ مفارق» را به‌صورت «مشرق فراق» معنی کرده که اشتباه است. «مَشارِق» جمعِ مشرق و طلوع‌گاه است؛ و «مَفارِق» جمعِ مَفرَق: فرق سر و محل جداشدن موهای سر است (دهخدا). «مَشارِقِ مَفارِق» اضافهٔ تشبیهی است. موهای سفید با استعارهٔ کنایی به خورشید مانند شده‌اند. دمیدن صبحِ مَشیب از مَشارِقِ مَفارِق: استعارهٔ تمثیلی از شروع پیری و سفیدشدن موهای سر است.

* «صُراحی غرغره در گلو فکنده، نوحهٔ کار او می‌کرد و او قهقهه می‌پنداشت. پیاله به خون دل به حالِ او می‌گریست و او قهوه می‌انگاشت» (نسوی: ۱۸).

▪«کوزهٔ باده صدا در گلو افکنده، نوحهٔ کار او می‌ساخت و وی آن را قهقهه می‌پنداشت. پیاله خون‌دلی بود گریان به حال او و وی آن را قهوه می‌انگاشت» (ثروت: ۱۱۸). ثروت، گذشته از اینکه «صراحی» (ظرف شیشه‌ای شراب) را به‌صورت کوزه معنی کرده؛ کلمهٔ «قهوه» را نیز در معنی (coffe) دریافته است؛ در صورتی که عبارت‌های صراحی، پیاله و خونِ دل (استعاره از شراب سرخ)، قراینی هستند که ما را به معنی دیگر «قهوه»؛ یعنی شراب، نوعی از خمر غلیظ که به‌زودی شارب خود را سیر می‌گرداند (دهخدا) راهنمایی می‌کنند.

* «پخته‌خواری چند که هم از این نمد کلاه کرده بودند و هم بر این راه چاه کنده، از این دقیقه غافل گشتند» (نسوی: ۲۲).

▪«اما گدایانی چند که از این نمد کلاهی برای خود ساخته و بر سر راه چاه کنده بودند، از این نکتهٔ ظریف غافل شدند» (ثروت: ۱۲۱). در این توضیحات چند مورد خطا وجود دارد: الف. «پخته‌خوار» در اینجا کنایه از تنبل است نه گدا؛ ب. مولف عبارت «از این نمد کلاه کرده بودند» را در معنی حقیقی، عیناً وارد متن برگردان‌شده کرده‌اند؛ «از نمد چیزی کلاه کردن»؛ کنایه‌ای است در معنی از آن چیز سهم و بهره‌ای داشتن (دهخدا). فعل «کرده بودند» در معنی «ساخته و بافته بودند» به‌کار رفته است؛ ج. شارح محترم، همچون مورد قبل، به معنی کنایی «بر این راه چاه کنده»؛ که کنایه از تله‌گذاشتن است، اشاره نکرده است.

* «از گنجه بیرون آمدم و رنود، کارد و سَقّاط کشیدند [...] » (نسوی: ۲۵).

▪«از گنجه بیرون آمدم (گنجه‌ای که روزگاری در گذشته) رندان کارد و شمشیر کشیدند [...]». نویسنده قید «روزگاری در گذشته را» به چه دلیل به متن افزوده‌اند؟! نسوی می‌گوید حدس زده بودم که اهل گنجه قطعاً «دست به شور و شر بردارند» و همین‌که از آنجا خارج شدم، آشوبی را که مترصد آن بودم، برپا شد و ولوله در شهر افتاد.

* «جمعی خرانِ خامْ‌کار، در کار رفته که عَداوتی که چندین خزان و بهار بر او گذشته بود، [...]، به حدیثِ زنگ و رنگ و فسانهٔ بی‌مغز و سنگ، [...] به ودادِ اصلی و اتّحادِ کلّی مبدّل گردانند» (نسوی: ۲۷ و ۲۸).

▪«گروهی خران خام‌کار داخل معرکه شده بودند تا عداوتی که چندین بهار و خزان را پشت سر نهاده، [...] با روش‌های بیهوده و افسانه‌های بی‌مغز و سنگواره [...] به دوستی و اتحاد برگردانند» (ثروت: ۱۲٤). چنان‌که مشهود است، ایشان به‌جای شرح و توضیح، بیشتر متن را رونویسی کرده‌اند؛ علاوه بر این، «افسانه‌های بی‌مغز و سنگواره» چه معنایی دارد؟! به نکات قابل‌شرح این عبارت می‌پردازیم: خران: استعاره از انسان‌های نادان. خام‌کار: بی‌تجربه. در کار رفته: دست به‌کار شده، به میان کار رفته. نویسنده در جای

دیگری از این کتاب نیز این تعبیر را به‌کار برده است: «سخت در کار رفتند و به خدعه و فریب، در هلاکِ من، ناشکیب گشت» (ص ۸٦). عَداوت: دشمنی. منظور نویسنده از عداوت، کدورتی است که در سال‌های گذشته، به‌سبب شکست سختِ سپاه صلاح‌الدین ایوبی از سپاه سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه به وجود آمده بود. چندین خزان و بهار بر چیزی گذشتن: کنایه از قدیمی‌شدن آن. حدیث زنگ و رنگ: استاد یزدگردی زنگ را زنگوله و رنگ را بز کوهی معنا کرده‌اند؛ یعنی تلاش برای انداختن زنگوله بر گردن بز کوهی؛ که کنایه از کار عبث و بیهوده است. نگارندگان معتقدند که زنگ همان زنگار و رنگ نیز در معنی لون است؛ حاصل عبارت: به‌جای این که از سطحِ فلز پوسیده و زنگ‌زده، زنگار را پاک کنیم، بر روی آن رنگ بمالیم؛ و درحالی‌که زنگار درحال تجزیه‌کردنِ فلز است، ما ظاهرِ آن را ترمیم کنیم؛ که این مفهوم نیز، در سطح بعدی، کنایه از ظاهرسازی است. شمیسا این تعبیر را به‌صورت «داستان‌های بُزبُز قندی» معنا کرده است (شمیسا، ۱۳۹٦، ص ۲۳۸). فسانه: سخن بی‌اساس و واهی. بی‌مغز و سنگ: بی‌اساس و پوچ؛ بی‌ارزش و اعتبار. وداد: دوستی. اتّحاد کلّی: یکدلی و وحدت محض. این مفهوم در ترجمهٔ تاریخ یمینی به این صورت به‌کار رفته است: «ذات‌البین از صدقِ وِداد به محضِ اتحاد رسید» (عتبی، ۱۳۳٤: ۱۷۲).

* «[...] عاقبت روی در خاکِ لحد نهادنی است» (نسوی: ۳۵).

▪«[...] جز این است که عاقبت در خاک گور نهادنی است؟» (ثروت: ۱۲۹). سهل‌انگاری نویسنده به حدّی است که جملات ساده و سرراست را نیز با خطا و تسامح معنا کرده است. ایشان علاوه بر این که نهاد جمله را نیاورده، معنای کنایی عبارت را نیز ذکر نکرده است؛ «روی در خاکِ لحد نهادن» کنایه از مردن است.

* «صورت کرده که عِراقْ مُبَشِّرِ أَحْزان وَ مُنْذِرِ إِخْوانِ مَن خواهد بود» (نسوی: ۳٦).

▪«تصویر عراق را که بشارت اندوه و دور کردن دوستانم را می‌داد، در خیال می‌دیدم» (ثروت: ۱۳۰). این توضیحات هیچ گرهی از متن را باز نکرده است. عبارت متناقض «بشارت اندوه و دور کردن دوستانم» یعنی چه؟! منظور نسوی این است که: عراق به غم‌های من مژدهٔ آمدنِ غم‌های جدید را می‌دهد و برادرانم را، با خبرِ آمدن مصیبتی بزرگ، می‌ترساند. نویسنده به این نکته اشاره دارد که در زمانِ مذکور، سلطان جلال‌الدین در بغداد حضور داشته است. عراق و احزان، با استعارهٔ کنایی، شخصیت انسانی یافته‌اند.

* «دلیرانی که روزِ هَیْجا - که جز از نقدِ روان اندر سر آن رَسته، ناروان باشد - «أَیْنَ الْمُحَامُونَا» گفتندی، «أَیْنَ الْمَفَرُّ» گویان» (نسوی: ٤٤)

▪«دلیرانی که که روز نبرد، جان بر کف پذیرای دشمن می‌شدند، اکنون می‌گفتند کجاست راه فرار!» (ثروت: ۱۳۵). این قسمت، یکی از عبارات بحث‌برانگیز کتاب است که شارح محترم آن را به‌صورت کلی‌گویانه معنا کرده‌اند و از شرح جزئیات آن گذشته‌اند. أَیْنَ الْمُحَامُونَا: کجایند حامیان؟ سیدمحمد راستگو «گفتندی» را تحریف‌شدهٔ «نگفتندی» دانسته است. وی می‌نویسد: «حال و هوای مطلب و پیش و پس آن نشان می‌دهد که مقصود توصیف و تصویر قهرمانان جنگاور و بی‌باکی است که برخلاف انتظار به‌عکس گذشته به‌جای پایداری و جنگاوری، راه گریز می‌جویند. پیداست که عبارت این المحامونا (کجایند حامیان) گفتندی که باید بیانگر شجاعت و پایداری پیشین آن‌ها باشد، با این مقصود ناسازوار است» (راستگو، ۱۳٦۸: ۲۲۳). برخلاف نظر ایشان، با دقت در معنا می‌توان ضبط موجود در تصحیح یزدگردی را مقرون به صحت دانست. مراد از أَیْنَ الْمُحَامُونَا گفتن پهلوانان و جنگاوران، عربده‌کشیدن برای حامیانِ دشمن است، نه فریادزدن و حامی‌جستن برای خود! به بیان دیگر، می‌توان گفت آن‌ها از قتالِ خصم فارغ شده‌اند و اکنون از بینِ حامیانِ دشمن هماورد می‌جویند. دلیل برتری این ضبط و معنا، بر نظر پیشنهادیِ راستگو، این

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ اردیبهشت ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

است که مطابق ضبط «نگفتندی» معنا اینگونه خواهد بود: «این جنگاوران، هرگز در میدان نبرد نگفته‌اند چه کسی حامیِ ماست؛ یعنی به توانایی خود قائم بوده‌اند و منتظر پشتیبانیِ کسی نمانده‌اند»؛ اما معنای پیشنهادیِ نگارندگان، سرشار از روحیهٔ حماسی و برتری‌طلبی است: «پهلوانانی که دشمن را از پا درآورده‌اند و در جست‌وجویِ حامیانِ دشمن هستند». أَیْنَ الْمُحَامُونَ گفتن: کنایه از آمادگی برای نبرد و هماورد جستن؛ این تعبیر برگرفته از این بیت است:

إنّی لَمِنْ مَعْشَرٍ أفْنَی أوائِلَهُمْ قیلُ الکُماةِ: ألا أینَ المحامونا؟

همانا من از آن دودمانم که نیاکان ایشان را این گفتهٔ دلاوران و سلحشوران: «هان کجایند مدافعان و حامیان؟» هلاک گردانیده است (تعلیقات نفثةالمصدور: ۲۰۸).

* «تَوْسنِ بدلگامِ چرخ را هیچ صاحب‌سعادت، عادتِ بد از سر بیرون نبرده است» (نسوی: ٤٩).

▪«توسن بدلگام چرخ را هیچ سعادتی عادت بدش از سر بیرون نبرده است» (ثروت: ۱۳۹)؛ چنان‌که می‌بینیم، ایشان متن را تقریباً کلمه به کلمه نقل کرده‌اند و علاوه بر اینکه هیچ گرهی از آن را باز نکرده‌اند، با ساقط‌کردن کلمهٔ «صاحب» آن را پیچیده‌تر نیز کرده است. متن پیچیدگی خاصی ندارد؛ نکات قابل توضیح آن عبارت‌اند از: توسن: اسبِ سرکش. بدلگام: سرسخت؛ سرکش. توسنِ بدلگامِ چرخ: اضافهٔ تشبیهی. را: بدل از کسرهٔ اضافه است: توسن بدلگام چرخ را ... عادت بد: عادت بدِ توسن بدلگام چرخ. صاحب‌سعادت: صفت جانشین موصوف؛ انسان سعادتمند و خوشبخت. از سر کسی چیزی را بیرون بردن: کنایه از ترک‌دادن و فراموش‌کردنِ آن چیز. معنای جمله: هیچ انسان خوشبختی، نتوانسته است عادت‌های بدِ اسب وحشی و سرکشِ فلک را تغییر دهد.

* «ای مرگ! بیکار فروگذار، چون همه تیر انداختی و ای روزگار! بیکار باش، چون جعبه بپرداختی» (نسوی: ٥٠).

▪«ای مرگ! بیکار فروگذار، چون همهٔ تیرهایت را انداختی و ای روزگار بیکار باش، چون جعبه [چشم‌بندی‌ات] خالی شد» (ثروت: ۱۳۹). شارح محترم بدون توجه به پارهٔ اول عبارت، جعبه (تیردان یا ترکش) را در معنی حقّه و جعبهٔ چشم‌بندی معنا کرده است. نسوی به روزگار می‌گوید با کشته‌شدن جلال‌الدین خوارزمشاه، همهٔ تیرهای خود را به سمت ما پرتاب کردی و مصیبتی از این بزرگ‌تر برای ما نداری. ای روزگار بیکار باش؛ یعنی ای روزگار آسوده و فارغ باش. واژهٔ «کار» موهم معنای جنگ نیز هست؛ ای روزگار جنگ و ستیز را کنار بگذار. روزگار با استعارهٔ کنایی صفت انسانی یافته است. جعبه‌پرداختن: تیردان را خالی‌کردن؛ کنایه از نهایت خصومت و ستیزه‌گری.

* «خود، تاتار به شبخیز راهِ گریز گرفته بود» (نسوی: ٥٢).

▪«تاتار خود بامداد راه گریز گرفته بود» (ثروت: ۱٤۱). منصور ثروت این عبارت را به‌شکلی نادرست درک کرده است. با دقت در جملات پسین، متوجه می‌شویم که مغولان راه گریز را بر سپاه جلال‌الدین بسته‌اند؛ نه اینکه خودشان راه گریز در پیش گرفته باشند. نسوی در ادامهٔ این جمله می‌گوید: «در آن وقت که دیگران عشق می‌باختند، اسپ تاخته تا به هر جانب که دوانیدم، بلا را گِردِ خویش درآمده دیدم [...] از تاتار در تاتار می‌گریختم و از این طایفه که پسِ پشت بودند، روی به طایفه‌ای که رویاروی بودند، می‌نهاد» (٥٣).

* «فراز و نشیبْ با هزار بیم و فریب و اندوه و نهیب می‌بُرید و سَاعَة فَسَاعَة وَاحِدًا فَوَاحِدًا «نَنْقُصُها مِنْ أَطْرَافِهَا» می‌بریدند» (نسوی: ٥٦).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبانی و ادبیات فارسی ۱۲ الی ۱۴ شهریور ۱۴۰۱ www.anjomanfarsi.ir

▪«فراز و نشیب را با هزار بیم و فریب و اندوه و نهیب قطع می‌کردم [درحالی‌که] ساعت به ساعت «آن از همه‌سو می‌کاهیم» شامل حالم بود» (ثروت: ص ۱۴۳). تنها روشنگری منصور ثروت در توضیحات مربوط به این بخش، این است که فرموده است: «عبارت در اصل نیز گنگ است» (ص ۳۰۷). این عبارت به همین شیوه صحیح است؛ به این صورت که قوم تاتار نهاد محذوف جمله است: در این صورت، حرف «و» بعد از فعل «می‌برید»، واو حالیه است، فعل می‌برید، با حذف شناسهٔ م، در معنی «طی می‌کردم» و فعل می‌بریدند، در معنی مجازی «فتح می‌کردند» آمده است: من فراز و نشیب را با هزار بیم و فریب و اندوه و نهیب طی می‌کردم؛ درحالی که [مغولان] لحظه به لحظه و یکی پس از دیگری - مثل بریدن از کناره‌های چیزی - [سرزمین‌ها را] فتح می‌کردند؛ یا از قلمرو جلال‌الدین می‌بریدند و قطع می‌کردند؛ که در این وجه، بریدن از کناره‌های سرزمین، استعارهٔ تمثیلی از فتح‌شدن آن، یا تنگ‌شدن عرصه بر نویسنده است. دو فعل منشعب از مصدر «بریدن» نیز با هم جناس تام می‌سازند که با شیوهٔ ادبی نگارش این اثر، کاملاً سازگار است.

* «چه صلاح توقّع توان کرد، از حرامزاده‌ای که در نَزَوانِ اُمَّهاتْ سیرتِ تُیُوس پسندیده باشد؟!» (نسوی: ٦٢).

▪«چگونه می‌شد از حرامزاده‌ای که در پریدن بر مادران حکم آهوی نر داشت [...] انتظار پرهیزگاری داشت؟» (ثروت: ١٤٧). در این برگردان، کلمهٔ «تیوس» به‌درستی معنا نشده است. «تُیُوس» جمع تَیس؛ و در اینجا به معنی بُزِ نَر است. نویسنده به این ویژگی بز نر اشاره کرده است که در زمانِ جفتگیری، حتی با مادر خود نیز آمیزش می‌کند. حرامزاده: کنایه از ملک مسعود، صاحبِ آمِد است.

* «بعد از آنکه از آنچه با من بود [...] چون سیرْ از پوست بیرون‌کشیده و از پس‌ماندهٔ تاتار چون مویْ از خمیر بیرون آورده» (نسوی: ٦٣).

▪«بعد از آنکه آنچه با من بود [...] چون سیر عریان ساخت و از پس‌ماندهٔ تاتار، مو از ماست بیرون کشید» (ثروت: ١٤٧). عبارت چنان شلخته و گنگ است که ناگزیریم، متن را جزء به جزء شرح کنیم: چون سیرْ از پوست بیرون کشیده: مثل سیر که از پوست بیرون بکشند، بودم. در این نمونه‌ها نیز این تشبیه به‌کار رفته است:

خاقانی رو چو سیر عریان‌فَش باش تو تو چو پیاز و دل پر از آتش باش

(خاقانی، ۱۳۸۲: ۷۲۲)

نیز: «فوجی از عَسَس بر در حَرَس به من رسیدند و به زخم چوبم بازگردانیدند، چون سیر عریان کردند و سر و پای برهنه در زندان شحنه بردند» (حمیدالدین بلخی، ١٣٦٥: ٧٣). می‌توان گفت «از پوست بیرون کشیدن» استخدام دارد: در ارتباط با سیر، در معنای حقیقی به‌کار رفته است؛ و در پیوند با نویسنده که دارایی خود را از دست داده است، استعاره از فقر و مسکنت است. پس‌ماندهٔ تاتار: مراد مال و اموالی که نویسنده از دست تاتاران حفظ کرده و صاحب آمِد آن‌ها را از او گرفته است. چون مویْ از خمیر بیرون آورده: به قرینهٔ عبارت «چون سیر از پوست بیرون کشیده»، در معنای کنایی فقیر و تهیدست آمده است: من، مثل مویی که از خمیر بیرون آورند، اطرافم تهی شده بود!

* «امّا صاحبِ آمِد، مَلِک مسعود و کدام مَلِک! و چه مسعود! عَمَّاقریب، به وبالِ ظلم و فُجور، آفتابِ دولتِ او به زوال رسید» (نسوی: ٦٧).

▪ثروت در توضیح این بخش از متن گفته است: «اما [در باب] صاحبِ آمِد، یعنی ملک مسعود، چه ملکی! و چه مسعودی! به زودی در پیامد بد ستم و دوستداری گناه، آفتاب اقبالش به زوال خواهدرسید» (ثروت: ١٥٠). خطای ایشان در این است که فعل

www.anjomanfarsi.ir

ماضی (رسید) را در وجه مستقبل (خواهدرسید) معنا کرده‌اند. نسوی می‌گوید او به پادافرهٔ گناهانش گرفتار شد؛ و در ادامه چگونگی آن را توضیح می‌دهد: «آفریدگار، عَزَّ وَعَلَا، به‌واسطهٔ مُلوکِ عِظام، پادشاهانِ کِرام، خداوندانِ مصر و شام، انصافِ اهلِ اسلام از او بستد» (نسوی: ٦٨).

* «آفتاب، مَعَ‌الزَّمَان، در عُقدهٔ ذَنَب نخواهد ماند» (نسوی: ۷۳).

▪«آفتاب در گذر زمان در عقدهٔ ذنب نخواهد ماند» (ثروت: ۱۵۳). شارح محترم در اینجا نیز علاوه بر اینکه به استعاره‌های موجود در متن نپرداخته؛ عبارت «مَعَ‌الزَّمَان» را نیز به شکل نادرستی معنا کرده است. «آفتاب» استعاره از جلال‌الدین است. «مَعَ‌الزَّمَان»؛ یعنی دائماً؛ همیشه. «عُقدهٔ ذَنَب»: عقدهٔ ذنب و عقدهٔ رأس دو اصطلاح معمول در هیأت و نجوم است که در قمر، محل تقاطع مدار وی با مدار زمین باشد (دهخدا)؛ که استعاره از قوم تاتار است. در این بخش از متن، نسوی هنوز مرگ جلال‌الدین را باور نکرده است؛ و معتقد است که او تا ابد، به دلیل وجود مغولان، متواری و پنهان نمی‌ماند.

* «بر این منوال رسنی فراخ فرا اَمَل داده و از این نَمَط میدانی دراز فرا پیشِ امیدِ نوید نهاده» (نسوی: ۷۳).

▪«بدین منوال طنابی گشاد فرا آرزو می‌دادم و از این‌گونه [خیالات] میدانی دراز پیش امید می‌نهادم» (ثروت: ۱۵۳). آیا نویسنده با خود فکر نکرده است که ترکیب «طناب گشاد» چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟! «رسن فرا امل دادن» یعنی چه؟ عبارت «میدان فرا پیش امید نوید نهادن» به چه معناست؟ به نظر می‌رسد که در کتابت این عبارت، خطایی روی داده است؛ به این صورت که جای کلمات «فراخ» و «دراز» عوض شده است: رسنی دراز و میدانی فراخ ... فرا امل داده: امل در اینجا، با استعارهٔ کنایی به حیوانی مانند شده است که رسن دارد. رسن فرا چیزی دادن؛ یعنی به آن آزادی‌دادن؛ ریسمانِ آن را شُل‌کردن. نَمَط: روش؛ شیوه. امیدِ نوید: امیدِ خبرِ خوش. امید با استعارهٔ کنایی به اسبی مانند شده است که میدان و عرصه‌ای وسیع پیش روی دارد. معنای عبارت: به این شیوه، به آرزو و امید، آزادی می‌دادم و میدانی وسیع در پیش رویِ امیدِ خبرِ خوش می‌گذاشتم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

* «غَر داده و زر داده و سر هم داده» (نسوی: ۷۵).

▪«غر دادن: خود را در اختیار زانی و لوطی قرار دادن» (ثروت: ۳۱٤). این بخش از متن در ذم جمال‌علی عراقی است و با توجه به جنسیت او، عبارت خود را در اختیار زانی قرار دادن، منتفی می‌شود. غَر: یعنی زن فاحشه و قحبه (دهخدا)؛ غر داده؛ یعنی جمال‌علی، زن بدکارهٔ خود را به کهنه‌عوان داده است.

* «رسم و آیینِ پیشین که به تعاقُبِ دُهور و تکرُّرِ شُهور، کَابِرًا عَنْ کَابِرٍ، بدین لُقاطاتِ زمانهٔ دون و نُفایاتِ ایّامِ وارون رسیده بود، منسوخ گشت» (نسوی: ۸۰).

▪«رسم و آیین پیشین که در طول زمان به همّت پدران به این زمانهٔ بی‌ارزش و ایام پست وارونه رسیده بود، منسوخ شد» (ثروت: ۱۵۸). مولف محترم، صفات جمال‌علی را، به‌شکلی بی‌ارتباط با متن اصلی، به زمانه نسبت داده است. لُقاطات: جمع لُقاطة: شکسته و ریزهٔ هرچیزی رایگان و بی‌بها و از زمین برگرفته (دهخدا؛ ذیل لُقاطة). نُفایات: جِ نَفایة: باقیماندهٔ چیزی، راندهٔ دورکرده، به معنی سیم ناسره نیز آمده است (همان: ذیل نفایة). وارون: بدخوی؛ که کارهای او خلافِ قاعده است. لُقاطاتِ زمانهٔ دون و نُفایاتِ ایّامِ وارون: استعاره از جمال‌علی عراقی. منسوخ گشت: نابود شد؛ محو شد. حاصل معنا: آیین‌ها و رسوم پیشین که در گذر سالیان، از بزرگی به بزرگی رسیده بود، به این موجود حقیر و آشغالِ دورریختنی (جمال‌علی عراقی) رسید و نابود شد.

* «چه سَرورا! به‌تنهایی هزار گروه و به‌خویشتنْ لشکری انبوه [...] به میانِ انگشت فرو رفت» (نسوی: ۸۱).

▪«چه سرور! که به‌تنهایی خود گروه و لشکری انبوه بود [...] ازمیان انگشتان سُر خورد و رفت» (ثروت: ۱۵۸). این بخش از متن در سوگ جلال‌الدین نوشته شده است. شارح محترم با چه منطقی پذیرفته است که جلال‌الدین از میان انگشتان سُر بخورد و برود؟! یکی از اصول شرح متون بلاغی، شکافتن کنایه‌هاست و نباید آن‌ها را در برگردان متن، در همان معنای اولیه به‌کار برد. «به میانِ انگشت فرورفتن»: کنایه از ناپدیدشدن است؛ جلال‌الدین با استعارهٔ کنایی به آبی مانند شده که به میان انگشتان فرومی‌رود و ناپدید می‌شود. نویسنده در جای دیگری نیز این کنایه را به‌کار برده است: «صعوباتِ فراوان و مُصیباتِ بیکران است که در میانِ این وقایعِ کوه‌گداز به میانِ انگشت فرومی‌رود» (ص ۱۱۰). در این بیت نیز این کنایه به‌کار رفته است:

هرکه را عارضِ ساده است، سیه خواهد شد نه به انگشت فرورفت بخواهی ز میان

(فرّخی سیستانی، ۱۳۱۱: ۳۰۷)

* «گِرد بر گِردِ خویش ده پانزده سوار دیدم، چون سِوار به ساعِدِ إحاطَت گرفته و چون نِطاق گِردِ میان درآمده» (نسوی: ۸۶)

▪«گِرد بر گِردِ خویش ده پانزده سوار دیدم که چون النگو در ساعد، مرا احاطه کردند و مانند کمربند کمر مرا در برگرفتند» (ثروت: ۱۶۱). نویسنده بخش دوم عبارت را به شکل نادرستی معنا کرده‌اند؛ معنای عبارت چنین است: گِرد بر گِردِ خویش ده پانزده سوار را دیدم که مثل دستبندی که به دورِ ساعد و چون کمربندی که به دورِ کمر باشد، دور تا دورم حلقه زدند.

* «دانستم که بی قطعِ حدودِ صفائح، عبور از آن ورطهٔ هائِلْ ناممکن است» (نسوی: ۸۷).

▪«دانستم که بدون لبه‌های شمشیر عریض، گذر از آن ورطهٔ ترسناک ناممکن [...] است» (ثروت: ۱۶۱). نکتهٔ مهمی که نویسنده از آن غفلت کرده است، ایهام موجود در کلمهٔ «قطع»؛ در دو معنی: الف- گذشتن و عبور کردن (گذشتن بر لبهٔ شمشیر: استعارهٔ تمثیلی از خطر کردن)؛ ب. بریدن (کنایه از جنگیدن) است. معنای سادهٔ این جمله چنین است: دانستم که بدون راه‌رفتن بر لبهٔ تیغ یا جنگیدن، گذشتن از آن گردابِ هولناک غیرممکن است.

* «عدلِ مجلسِ عدل را با دهانی پُر از شهادتِ مجروح بگذشتند» (نسوی: ۸۹).

▪شارح محترم، بدون توجه به نکته و دقیقه‌های سوال‌برانگیز این عبارت، آن را این‌گونه معنا کرده‌اند: «برای نمایش عدالت مجلس عدل [علی عراقی] با دهانی پر از شهادت دروغ، مجروح را رها کردند» (ثروت: ۱۶۲ و ۱۶۳). در این قسمت از روایت، فرستادگانِ جمال‌علی عراقی، نویسنده را مجروح کرده‌اند؛ اما با خود می‌گویند که او از سرما تلف می‌شود؛ بنابراین، متّفق می‌شوند که او را نکشند و در حضور جمال‌علی به‌دروغ بگویند که او را کشته‌ایم. کلمهٔ «عدل» اول در معنی «گواهِ راست و شاهدِ عادل» آمده است. این کلمه در تناظر با کلمهٔ «مجروح» در معنی «گواهِ ناراست» آمده است (دهخدا). «عدل» دوم، در معنی ریشخندآمیز «داد و انصاف» آمده است و معنای بی‌انصاف و غیرعادل از آن استنباط می‌شود. کلمهٔ «را» در معنی «برای» آمده است. معنای عبارت: برای شاهدِ عادل‌شدن در مجلسِ عادلانهٔ (بی‌انصاف و ناعادلانهٔ) جمال‌علی، با دهانی پر از شهادت دروغین، مبنی‌بر کشتنِ من، از کنارم گذشتند. ترکیبِ «شهادتِ مجروح»، موهم معنای دیگری نیز هست؛ به این صورت که می‌توانیم آن را «شهادت و کشتنِ شخص مجروح» بدانیم؛ استاد یزدگردی در توضیح این عبارت فرموده‌اند: «مراد از این عبارت، بر فرض صحت نسخه، محتمل است چنین باشد که: آنان (سوارانی که به فرمان جمال‌علی عراقی، نیم‌شبی سخت سرد، راه بر مؤلف بگرفته و قصد وی کرده و با او درآویخته و وی را مجروح ساخته و دست و پای او فروبسته و در سَورَتِ سرما به میانِ برف افگنده بودند) برای عدالتی! که مجلس عدل! را از آن گریزی نیست، درحالی‌که دهانشان به گواهیِ دروغ و مردود پر بود، از کنارِ وی بگذشتند و وی را خسته و دردمند و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

مقیّد رها ساختند. مراد از مجلس عدل ظاهراً محتمل است به طریق طنز و استهزاء و از بابِ استعارهٔ تهکمیّه، مجلسِ عدلِ جمال‌علیِ عراقی باشد که آنان برای مراعاتِ عدالتِ! این مجلس، به چنین گواهی دروغ و مردود، زبان گشوده بودند و مراد از شهادتِ مجروح گواهی‌ای است که آنان در آن مجلسِ عدل! بر مرگ وی دادند، بدین توهّم که مُحال است وی در میانِ سرما و برفِ بی‌فریاد، با تنی خسته و بدنی مجروح و دست وپایی فروبسته، جانی به در بَرَد؛ و بدین نکته نیز ایهامی دارد که آنان در آن مجلسِ عدل! به شهادتِ این مجروح (به کشته‌شدنِ مؤلف در راهِ حقّ؛ زیرا وی به خاطرِ صیانتِ نفسِ خود با آنان درآویخته و خسته و مجروح شده بود) گواهی دادند» (نفثةالمصدور، ص ۳۰٤)؛ ایشان عدل اول و دوم را در معنی عدالت گرفته است و توجهی به رابطهٔ تقابلی عدلِ اول و کلمهٔ مجروح نداشته‌اند.

* «عاقبتِ کار، از آن خرابه به مِصْطَبه‌ای راضی شدم» (نسوی: ۹۳).

▪ثروت این عبارت را این‌گونه معنا کرده است: «در پایان، از آن خرابه، به دکان‌مانندی راضی شدم» (١٦٥). چطور می‌توان پذیرفت که در خرابه دکان‌مانندی وجود داشته باشد؟! مصطبه در معنی سکّو و پله آمده؛ و معنای عبارت چنین است: درنهایت، در آن خرابه، به نشستن بر سکویی قناعت کردم.

* «روی به خوی نهادند، چهار روز راه تا مقصدِ خراب‌آبادِ خوی که چندی معمارانِ تاتار به‌تازگی بِنا نهاده بودند» (نسوی: ۹۳).

▪نسوی عبارات «معماران تاتار» و «بنا نهاده بودند» را با استعارهٔ تهکمیّه در معنی «ویرانگران تاتار» و «نابود کرده بودند» آورده است؛ اما منصور ثروت، بدون توجه به این نکته، آن‌ها را در همان معنای اولیه آورده است (ثروت: ١٦٥). نسوی در جای دیگر نیز، با همین شیوهٔ بلاغی، گفته است: «به پنج شش روز به نوشهر رسیدیم و آن شهرک خرابه‌ای است که مهندسانِ لشکرِ خوارزم، در نوبت و مدّتِ خویش، آنجا اساسِ «فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِنُهُمْ» نهاده بودند» (ص ۱۰۲)؛ چنان که می‌بینیم، در اینجا نیز واژهٔ «مهندسان»، معنای تهکمّیِ «نابودکنندگان» را دارد؛ اما شارح محترم، در اینجا نیز عبارت «مهندسانِ لشکرِ خوارزم» را عیناً در برگردانِ معنی آورده است (ثروت: ۱۷۰).

* «معماران تاتار [...] حوالیِ آن بر مثالِ پالیزبانان سر، به سر بازنهاد» (نسوی: ۱۰۲).

▪«معماران تاتار [...] در اطرافش همچون دشتبانان مترسک انسانی نهادند» (ثروت: ۱۷۰). ثروت در شرح این بخش از متن به‌کلّی به بیراهه رفته است. ترکیب «معمارانِ تاتار»، چنان‌که گفتیم، استعارهٔ تهکمیّه است و در معنی نابودگران تاتار آمده است. «پالیزبان» به معنی نگهبانِ جالیز و بوستان‌دار است. «سر به روی سر نهادن» کنایه از کشتار فراوان انسان‌هاست. در فعل «بازنهاد»، طبق ویژگی سبکی این دوره شناسه (ند) حذف شده است. حاصل معنا: سربازانِ تاتار، مثل بوستان‌داران که سیفی‌جات (هندوانه، خربزه و ...) را بر یکدیگر می‌چینند، سرِ انسان‌ها را بر رویِ یکدیگر می‌چیدند. یکی از رسم‌های مغولان در زمان فتح مناطق، این بوده که سرِ کشتگان را بر یکدیگر می‌چیده‌اند و در مواردی، با آن‌ها مناره می‌ساخته‌اند.

* «در کوهستانِ اَرمن که بِها تُضْرَبُ الْأَمْثَالُ فِی الْبُرُودَةِ» (نسوی: ۱۰۱).

▪«در کوهستان ارمن که سرما را بدان مَثَل می‌زنند» (ثروت: ۱۷۰). شکل صحیح عبارت این‌گونه است: به آن در سردی مَثَل زده می‌شود.

* «در چشم، از معنیِ سواد، جز مردمکِ چشم نمانده بود و دیده، از بابِ سیاهی، جز روزِ برگردیده ندیده، چشم‌ها چنانکه مجرَّب است، برف‌زده بود» (نسوی: ۱۰۸).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت - ۲ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

▪«در چشم از مفهوم روشنی، جز مردمک چشم نمانده بود و دیده از جهات سیاهی جز روز برگردیده ندیده بود و چشمان، با آنکه باتجربه است؛ اما برفزده بود» (ثروت: ۱۷۳). ایشان در بخش توضیحات پایان کتاب نیز، در مورد عبارات «دیده از جهات سیاهی جز روز برگردیده ندیده بود» فرموده است: «به مناسبت آنکه شب‌های برفی چون روز روشن است، انگار روز برعکس شده؛ یعنی از آسمان به زمین فروافتاده است» (همان: ۳۲۲). خطاهای نویسنده در شرح این عبارت کوتاه به حدّی است که ناگزیریم عبارت را جزء به جزء معنا کنیم: «در چشم» موهم دو معناست: الف. در میانِ چشم؛ ب. در برابرِ چشم. معنی: باب؛ مقوله. «سواد» ایهام دارد: الف. سیاهی؛ ب. اطراف شهر و روستا. مراد نویسنده این است که برف همه‌جا را گرفته بود و شهر و روستایی نیز نزدیک نبود و هیچ سیاهی‌ای به چشم نمی‌آمد. این عبارت استثنای منقطع دارد؛ زیرا سیاهی چشم، از جنس سواد و سیاهی اطراف شهر و روستا نیست. جز مردمکِ چشم نمانده بود: تنها سیاهیِ قابلِ‌مشاهده، مردمک چشممان بود و همه‌جا به‌دلیل بارش برف، سفید بود. باب: مبحث؛ مقوله. «سیاهی» استخدام دارد: در ارتباط با دیدن، در معنیِ حقیقیِ هر چیزِ سیاه‌رنگ آمده است؛ و در پیوند با روزِ برگردیده، در معنی کنایی سیاه‌روزی و بدبختی آمده است. روزِ برگردیده: روزِ پشت‌کرده، روزِ برگشته؛ کنایه از بدبختی و بداقبالی. مجرَّب: آزموده، تجربه‌شده. برف‌زدگی چشم: سوزشی است که در چشم‌ها، به‌دلیل قرارگرفتن طولانی در معرض نور ساطع‌شده از برف ایجاد می‌شود که به آن برف‌کوری هم می‌گویند. ماحصل معنا: در میان و برابرِ چشم، از مقولهٔ سیاهی، جز مردمک چشم نمانده بود و چشم از مبحث سیاهی، جز روزِ برگشته و بختِ بد ندیده بود و چشم‌ها، چنان‌که تجربه شده، برف‌زده بود.

* «از مادّهٔ اِنعام این پادشاه – که بی‌انقطاع باد – و مددِ قناعت من، عیشِ قوی دست داده است» (نسوی: ۱۱٦).

▪«از مادّهٔ نعمت‌دهیِ این پادشاه - که بی‌وقفه باد - و به یاری قناعت خویشتن، زندگی استواری، دست داده است» (ثروت: ۱۷۸). نویسنده توضیح نداده‌اند که «مادّه» به چه معناست؛ و آیا منطقی است که عبارت «عیش قوی» را «زندگی استوار» معنا کنیم؟! «مادّه» یعنی افزونیِ پیوسته قوی (دهخدا: ذیل مادة): استعاره در صفت؛ در معنی فراوان و کثیر به‌کار رفته است. دست‌دادن: فراهم‌شدن؛ حاصل‌شدن. معنای عبارت: با پیوستگیِ روبه‌فزونیِ نعماتِ این پادشاه – که خدا کند هیچ‌وقت قطع نشود – و به یاری و افزونیِ بسنده‌کاری و قناعتِ خودم، خوشی و آرامشی فراوان برایم حاصل شده است.

* «نَذیرِ شَیْبْ دامنِ جَیْبْ به رو گرفته» (نسوی: ۱۱۷).

▪«ترساگر پیری یقه‌ام را گرفته» (ثروت: ۱۷۹). عبارت نامأنوس «ترساگر» به چه معناست؟! آیا منظور نویسنده ترساننده و بیم‌دهنده بوده است؟ اجزای قابل‌شرح این جمله عبارت‌اند از: نذیر: رسول، پیغمبر، پیک، بیم‌دهنده. شَیب: پیری. نَذیرِ شَیب: اضافهٔ تشبیهی. این عبارت تلمیح به حدیثی دارد که می‌فرماید: «الشَّیبُ نَذیرُ الآخِرَة». جَیب: گریبان. دامنِ جَیب: کناره‌های یقه و گریبان. این ترکیب در بیت زیر نیز به‌کار رفته است:

دامنِ جَیبِ تو بارافکنِ جَیبِ قمر است غَـــــــدرِ پیداش اگر پردهٔ دنیایِ تو نیست

(مُجیر بیلقانی، ۱۳۵۸: ٦۱)

«به رو گرفته»: از جلو گرفته. «جَیب کسی را گرفتن»: کنایه از درگیرشدن. عبارتِ «دامنِ جَیب به رو گرفته»، محتمل این معنا نیز هست که نذیرِ شیب، دامنِ گریبانِ خود را به جلوی چهره‌اش گرفته باشد تا سخن خود را در عین رازآمیزی و ناشناختگی منتقل کند. معانی پیشنهادی نگارندگان: الف. رسولِ بیم‌دهندهٔ پیری، کناره‌های یقهٔ پیراهنم را از روبه‌رو گرفته و با من گلاویز شده است؛ ب. رسولِ بیم‌دهندهٔ پیری کناره‌های یقهٔ پیراهنش را بالا آورده و در برابر چهره گرفته است تا به‌صورتی اسرارآمیز پیامی را به من منتقل کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

* «آن مخدوم که نسخهٔ مکارِم از شمائلِ او برند» (نسوی: ۱۱۸).

▪«آن ارباب که دیگران نسخهٔ بزرگواری‌ها را از چهرهٔ او می‌برند» (ثروت: ۱۷۹). شارح محترم بدون توجه به منطق معنایی متن، شمائل را به‌صورت چهره معنا کرده است! چگونه می‌توان از چهرهٔ کسی نسخهٔ بزرگواری بُرد؟! اساساً «نسخه از چیزی بردن» به چه معناست؟ مکارِم: جمع مَکْرُمَة: بزرگواری. نسخهٔ مکارِم: اضافهٔ تشبیهی. شمائل: جمع شِمال: سرشت، خوی، خوبیِ ذات. «نسخه از چیزی بردن»: کنایه از چیزی را الگو و سرمشق قراردادن. معنای عبارت: آن سرور و بزرگ که الگو و سرمشقِ بزرگواری‌ها را از اخلاقِ او می‌گیرند.

* «تا سُوءُالْحَظِّ خویش از اقسامِ الطافِ خداوندی بازدانسته‌ام، [...] من نیز خواسته‌ام (ع) وَکِلْتُ لِلْخِلِّ کَمَا کَالَ لِی را کار فرمایم» (نسوی: ۱۱۹).

▪«لیکن تیره‌روزی خویش را از اقسام لطف‌های پادشاهی جدا کرده‌ام. [...] من نیز خواسته‌ام (ع)، [مقابله به مثل کنم] و مثل «همچنان که دوست برایم پیمانه کرد، برایش پیمانه کنم» را به‌کار ببرم» (ثروت: ۱۸۰). شارح محترم در توضیح این قسمت از متن دچار چند خطا شده‌اند: الف. جملهٔ «لیکن تیره‌روزی خویش را از اقسام لطف‌های پادشاهی جدا کرده‌ام» به شکل معناگریزی نوشته شده و گرهی از معنا را باز نمی‌کند؛ و معلوم نیست ایشان با چه منطقی حرف «تا» (در معنی ابتدای زمان) را به‌صورت «لیکن» آورده‌اند؟! ب. «سُوءُالْحَظ» در معنی بی‌بهرگی آمده است و ایشان آن را به‌صورت «تیره‌روزی» آورده‌اند؛ ج. در متن نفثةالمصدور علامت (ع) نشانهٔ آوردن مصراع؛ و در مواردی، در معنی آوردن بیت یا ابیاتی از خود نویسنده و شاعران دیگر است؛ بدیهی است که در برگردان متن به زبان ساده، آوردن حرف ع وجهی ندارد؛ د. در اینجا نیز مخاطب نسوی، پسرعمّ او (سعدالدّین) است؛ اما ایشان مخاطبِ نامه را پادشاه دانسته‌اند. با کمی تأمل می‌توان دریافت که شأن و جایگاه پادشاه اجازه نمی‌دهد که منشی دربار با او هماوردی و مقابله‌به‌مثل کند. معنی سادهٔ عبارت چنین است: از زمانی که به بی‌بهرگی خود از انواعِ الطافِ سرورانهٔ [سعدالدین] پی برده‌ام، من نیز خواسته‌ام [...] «برای دوستم پیمانه کردم؛ همان‌طوری که دوستم برای من کیل و پیمانه کرد» را عملی کنم؛ یعنی با او همان‌طور رفتار کنم که او با من رفتار کرده است.

* «بسا دِهرانده که از این حادثه به اطراف افتادند و همشهریانْ تَفَقُّدِ او به قُصّادْ واجب دیدند» (نسوی: ۱۲۰)

▪«بسا دهراند که از این حادثه به اطراف پراکندند و همشهریان، پرس‌وجوی از احوال یکدیگر را به واسطهٔ پیکی لازم دیدند» (ثروت: ۱۸۱). شارح محترم در اینجا نیز علاوه بر اینکه عبارت «دهراند» (کسی که او را از ده بیرون کرده‌اند؛ کنایه از آواره) را، بدون هیچ توضیحی، عیناً آورده‌اند و با تساهل در برگردان چند عبارت، معنای متن را به بیراهه برده‌اند: الف. فعل «افتادند» در وجه متعدی آمده است؛ اما ایشان آن را به‌صورت لازم آورده‌اند؛ ب. ضمیر «او»، به قرینهٔ معنایی، در معنی «آن‌ها» آمده است؛ اما ایشان آن را به‌صورت «یکدیگر» معنا کرده‌اند. معنای سادهٔ عبارت چنین است: چه بسیار انسان‌های آواره‌ای که [به‌دلیل وقوع حملهٔ مغول] به اطراف و اکناف پراکنده شدند و همشهریانشان، با واسطه قراردادنِ قاصدان، پرس‌وجو از احوال آنان را واجب دانستند.

* «خود گیر که بدان حدود، اُجرتِ قاصدی باز پس نگذاشته‌ام [...] همانا به طاس‌گردانی دست گِردِ مخدومانِ من برآوردی، این قدر دست دادی و به دریوزه اگر با دوستانِ من رجوع کردی، آن‌قدر فراهم بیامدی» (نسوی: ۱۲۲).

▪«فرض کن که در آن حدود، دستمزد پیکی را کنار نگذاشته‌ام؟ [...] آیا نمی‌شد حداقل با قرض‌گرفتن از سرورانم [خبری به من از حال و روز خود می‌رساندی] این مقدار با رجوع به دوستانم دست‌دادنی بود» (ثروت: ۱۸۲). چنان که می‌بینیم شارح محترم بعد از

جملهٔ اول علامت سوالی را به متن افزوده‌اند که مخلّ معناست؛ همچنین عبارات «طاس‌گردانی» و «دریوزگی» را به شکلی نادرست معنا کرده است. طاس‌گردانی: کاسه‌گردانی؛ کنایه از گدایی است. همان‌طورکه استاد یزدگردی نیز اشاره کرده‌اند (نفثةالمصدور، پاورقی ص ۱۲۲) بعد از عبارت «طاس‌گردانی»، قید «اگر»، به قرینهٔ «اگر به دوستانِ من رجوع کردی» لازم است. معنای عبارت: فرض کن که در آن نواحی، به اندازهٔ دستمزد قاصدی که برای من خبری بیاورد، مال و نقدینگی به جا نگذاشته‌ام، [...] اگر [فرستندهٔ قاصد] از سرورانِ من طلب می‌کرد، به اندازهٔ اجرت قاصد، موجودی فراهم می‌گشت؛ و اگر به نزد دوستانم، به گدایی می‌رفت، آن مبلغ جمع می‌شد.

* «اگرچه از بلعجب‌بازیِ ایّامْ دست‌پاک و حُقّه‌تهی مانده‌ام و از مِئین و اُلُوف، مانندهٔ صفر، بر هیچ آمده، حقِّ سعی به نیکی توانم گزارد» (نسوی: ۱۲۲ و ۱۲۳).

▪«اگرچه از شگفتی‌های روزگار، تهیدست و کیسه‌تهی شده‌ام و از هزاران هزار، مانند صفر هیچ مانده؛ اما پاسخ کوشنده را به‌نیکی توانم گزارد» (ثروت: ۱۸۲). در این بخش نیز ثروت بدون توجه به جزئیات و توضیح نکته‌های موجود در متن، معنایی کلی و گاه نادرست ارائه کرده‌اند؛ مثلاً عبارت «مِئین و اُلُوف» را هزاران‌هزار؛ یا «مانندهٔ صفر بر هیچ برآمدن» را «مانند صفر هیچ مانده» معنی کرده‌اند. نکات قابل‌شرح متن عبارت‌اند از: «بوالعجب‌بازی»: شعبده‌بازی. ایّام با استعارهٔ کنایی به شعبده‌بازی مانند شده است. «دست‌پاک» موهم دو معناست: الف. کنایه از فقیر و تهیدست؛ ب. به شکلی از بازیِ شعبده‌بازان اشاره دارد که وقتی مهره‌ها را در دست می‌چرخانند و آن‌ها را در زیر حقه‌ها پنهان می‌کنند، دستشان را در مقابل بیننده می‌گشایند که ببیند مهره‌ها را «غیب» کرده‌اند و دست آن‌ها تهی و پاک از مهره است. «حُقّه‌تهی» ایهام دارد: الف. کنایه از تهیدست و بی‌توشه؛ ب. اشاره به بازی مُهره و حقه دارد که بدان اشاره کردیم؛ به این صورت که این‌بار، پس از گذاشتن مهره‌ها در زیرِ حقه، با غیب‌کردنِ آن‌ها، بیننده را دچار شگفتی می‌کنند. اصطلاحاتِ این بخش مربوط به نمایش حقّه‌بازان و مشعبدان است. در بیت زیر نیز این اصطلاحات، با همین معانی، به‌کار رفته‌اند:

کنون منم که چو بازیگرانِ چابک‌دست نشسته‌ام ز جهان دست‌پاک و حقّه‌تهی

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۲۲۷)

مِئین: جمع مِائَة: صد. اُلُوف: جمع أَلْف: هزار. «بر هیچ آمده» استخدام دارد: در ارتباط با صفر، در معنی حقیقی آمده است؛ و در پیوند با نویسنده، کنایه از فقر و تهیدستی است. جملهٔ «حقِّ سعی به نیکی توانم گزارد» ایهام دارد: الف. عبارت «به‌نیکی» نقش قیدی دارد؛ حق و دستمزدِ تلاش آن قاصد را به نیکی و تمام و کمال می‌توانم جبران کنم؛ ب. حق و دستمزدِ تلاش آن قاصد را، با نیکی‌کردن و خوبی‌نمودن، می‌توانم جبران کنم.

* «در مدّتِ عِیدِ ما دُهُل بِدریده است. به بیابان‌ها که در میانِ ما بین است، مغرور نباید شد [...]» (نسوی: ۱۲۳).

▪«در مدت عِیدِ ما دُهُل بِدریدست، بدین افسوس نباید خورد که در میان بیابان‌هاست [...]» (ثروت: ۱۸۲). چنان که می‌بینیم، مولف، عبارت «در مدت عِیدِ ما دُهُل بِدریده است» را عیناً در برگردان متن آورده؛ و در توضیحات پایان کتاب در مورد آن گفته‌اند: «دهل‌دریده یعنی رسواشده» (ص ۳۲۶) و ادامهٔ عبارت را نیز به‌صورت نادرستی برگردان کرده‌اند. در مدّتِ عِیدِ ما دُهُل بِدریده است؛ یعنی در زمانی که باید شاد باشیم، لوازم شادی ما فراهم نیست. کلمهٔ «بین» در معنی «فاصله»؛ و واژهٔ «مغرور» نیز در معنی «فریفته» آمده که ایشان آن را در معنی «افسوس‌خوردن» آورده است؛ علاوه بر این، نهاد جمله نامشخص است؛ چه چیزی در میان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بیابان‌هاست؟! آیا ضمیر «ما» از جمله ساقط شده است (در میان [ما] بیابان‌هاست)؟ معنای عبارت: در زمانِ شادی و پایکوبیِ ما، دهل پاره شده و امکانِ شادی فراهم نیست. به بیابان‌هایی که میانِ ما فاصله انداخته است، نباید فریفته شد [...].

* «با آنکه بی‌التفاتیِ خداوندْ همه شداید را که کشیده‌ام، سر بسته است، لب فروبسته‌ام و هرچند سردمِهریِ آن مخدومْ همه محنت‌ها را که دیده، مُهر برنهاده است، مُهر بر دهان نهاده‌ام» (نسوی: ۱۲٤).

▪با آنکه بی‌التفاتی پادشاه را در همهٔ سختی‌هایی که کشیده‌ام می‌بینم؛ ولی لب فروبسته‌ام؛ و هرچند سردمهری آن سرورم بر همهٔ رنج‌ها که دیده‌ام مُهر نهاده است [...]، مُهر بر دهان زده‌ام» (ثروت: ۱۸۳). اولین خطای نویسنده این است که در این بخش نیز مخاطب نامه را پادشاه دانسته است؛ و دیگر اینکه به توضیح ابهامات متن نپرداخته است؛ «سربستن شداید» را به‌صورت سهل‌انگارانه‌ای معنا کرده؛ و به توضیح عباراتی همچون «مُهر بر رنج‌ها نهادن» و «مُهر بر دهان زدن» نپرداخته است. «بی‌التفاتیِ خداوندْ همه شداید را که کشیده‌ام، سر بسته است»؛ یعنی بی‌توجّهی آن خداوند، یعنی سعدالدّین، همهٔ سختی‌هایی را که کشیده‌ام محو و کم‌اثر کرده است؛ یعنی بی‌مهری سعدالدّین، از همهٔ سختی‌هایی که کشیده‌ام، آزاردهنده‌تر است. لب فروبستن: کنایه از سکوت‌کردن. سردمهری: بی‌مهری، کم‌محبتی. مُهربرنهادن: سرِ چیزی را بستن؛ کنایه از آن را به یک‌سو نهادن. مُهر بر دهان نهادن: کنایه از سکوت‌کردن. حاصل معنا: با آنکه بی‌توجّهی آن بزرگ، یعنی سعدالدّین، همهٔ سختی‌هایی را که کشیده‌ام محو و کم‌اثر کرده است، خاموش مانده‌ام؛ و هرچند کم‌لطفیِ آن سرور، همهٔ سختی‌هایی را که دیده‌ام به یک‌سو نهاده است، سکوت کرده‌ام.

* «[...] جواب با هر غُرابی که از آن جانب آمده است: یَا وَیْلَتَی أَعَجَزْتُ أَنْ أَکُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ» (نسوی: ۱۲۵).

▪«[...] پاسخ با هر کلاغ که از آن سوی آمده ست، این است: ای وای اگر من مانند این کلاغ باشم» (ثروت: ۱۸۳). این بخش از متن، برگرفته از سورهٔ مبارکهٔ مائده است و تلمیحی به داستان‌هابیل و کشته‌شدن او به دست برادرش – قابیل – دارد. متن کامل آیه چنین است: «فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا یَبْحَثُ فِی الْأَرْضِ لِیُرِیَهُ کَیْفَ یُوَارِی سَوْءَةَ أَخِیهِ قَالَ یا وَیْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَکُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِیَ سَوْءَةَ أَخِی فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِینَ». ترجمه: «آن گاه خدا کلاغی را برانگیخت که زمین را به چنگال حفر نماید تا به او بنماید چگونه بدن مردهٔ برادر را زیر خاک پنهان کند. (قابیل) گفت: وای (بر من) آیا من از آن عاجزترم که مانند این کلاغ باشم تا جسد برادر را زیر خاک پنهان کنم؟ پس (برادر را به خاک سپرد و) از این کار سخت پشیمان گردید» (مائده (۵)/ ۳۱). چنان‌که می‌بینیم، شارح محترم در ترجمهٔ متن آیه دچار خطا شده است؛ در واقع نسوی به حال کلاغانی که از جانب سعدالدین می‌آیند، حسرت می‌خورد و با خود می‌گوید: «وای بر من! آیا عاجزم که مثلِ این کلاغ باشم [و به ملاقات سعدالدین بروم]؟!».

۳. نتیجه‌گیری

پس از بررسی کتاب «درد دل» (تحریر نوین نفثةالمصدور شهاب‌الدین محمد منشی نسوی) از منظر معانی جملات و عبارات، به نتایج زیر رسیدیم: الف. نویسنده در شرح جملات و عبارات متن، در مواردی، با رونویسی از متن اصلی، گرهی از معنا نگشوده است؛ ب. در بسیاری از موارد مخاطبِ کتاب را به درستی تشخیص نداده است؛ ج. گاهی معنای نادرستی برای واژگان یا عبارات آورده است؛ د. در مواردی کنایه‌ها و استعاره‌ها را در برگردان به زبان امروز، در معانی اولیه به‌کار برده است؛ ه. گاهی در تشخیص زمان وقایع دچار خطا و لغزش شده است؛ و. گاه بخشی از عبارت را، در برگردان امروزی متن، ساقط کرده است؛ ز. گاهی صفت شخص یا سوژه‌ای را به شخص یا سوژه‌ای دیگر نسبت داده است؛ ح. در بعضی موقعیت‌ها، با سهل‌انگاری، به معنای ایهامی برخی از کلمات یا عبارات اشاره نکرده و بخشی از هنر نویسنده را زایل کرده است و... در یک نتیجه‌گیری کلی، می‌توان گفت این اثر در

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۰ الی ۱۲ اردیبهشت ۱۴۰۲ www.uromiyafarsi.ir

کنار مزایایی چون مقدمهٔ خواندنی؛ و نیز حجم کمتر نسبت به شرح یزدگردی، به حدّی مشحون از خطا و لغزش است که وجههٔ علمی آن به‌شدّت دچار خدشه شده و نیازمند بازآفرینی است.

منابع

- ***قرآن کریم***، ترجمهٔ مهدی الهی‌قمشه‌ای.
- بهار، محمدتقی [ملک‌الشعراء] (۱۳۵۵). ***سبک‌شناسی: یا تاریخ تطور نثر فارسی***. ۳ ج. چاپ چهارم. تهران: امیرکبیر.
- ثروت، منصور (۱۳۹۱). ***درد دل (تحریر نوین نفثة‌المصدور)***، تهران: علمی.
- حمیدالدین بلخی، ابوبکر عمربن محمود (۱۳٦۵). ***مقامات حمیدی***، به تصحیح رضا انزابی‌نژاد، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- خاقانی، بدیل‌بن علی (۱۳۸۲). ***دیوان خاقانی شروانی***، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوّار.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***. تهران: دانشگاه تهران.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳٦۸). «مروری در کتاب نفثة‌المصدور»، ***معارف***، دورهٔ ششم، ش ۱٦ و ۱۷، صص ۲۱۵-۲۳۰.
- رمضانی، مهدی؛ پارسا، مستعلی (۱۳۹۸). «تأملی بر درد دل؛ تحریر نوین نفثة‌المصدور تألیف دکتر منصور ثروت»، ***تاریخ ادبیات (پژوهشنامهٔ علوم انسانی)***، سال ۱۲، ش ۱، صص ۱۰۹-۱۲۵.
- سهراب‌نژاد، سیدعلی (۱٤۰۰). «نقدی بر تحشیهٔ نفثة‌المصدور ۱»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، سال ۲٤، دورهٔ جدید، ش ٤۹، ۱٤۰۰، صص ٤۹-۱۱۱.
- ـــــــــــــ (۱٤۰۰). «نقدی بر تحشیهٔ نفثة‌المصدور ۲»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، سال ۲٤، دورهٔ جدید، ش ۵۰، ۱٤۰۰، صص ۱۳۳-۱۵۱.
- شاه‌مرادیان، کامران؛ قنبری‌فشی، سعید (۱۳۹۲). ***شرح مشکلات بلاغی و عربی نفثة‌المصدور زیدری***، تهران: علوم اجتماعی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹٦). ***تاریخ تطوّر نثر فارسی***، تهران: سمت.
- صالحی‌مازندرانی، محمدرضا؛ ابراهیمی، مختار؛ شهریاری، محمد (۱۳۹۸). «بررسی و تصحیح چند لغزش در نفثة‌المصدور براساس سبک نویسنده»، ***سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***، سال سیزدهم، ش ۷، پیاپی ۵۳، صص ۲٤۵-۲٦٦.
- ظهیر فاریابی، طاهربن محمّد (۱۳۸۱). ***دیوان ظهیرالدین فاریابی***، تصحیح و تحقیق و توضیح امیرحسن یزدگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران: قطره.
- عتبی، ابوالنصر محمدبن عبدالجبّار (۱۳۳٤). ***تاریخ یمینی***، ترجمهٔ ابوالشرف ناصح‌بن ظفربن سعد جرفاذقانی، تصحیح و تحشیه علی‌اکبر قویم، تهران: چاپخانهٔ محمدعلی فردین.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن علی‌بن جولوغ (۱۳۱۱). ***دیوان فرخی سیستانی***، به‌تصحیح علی عبدالرسولی، تهران: مطبعهٔ مجلس.
- قاضی‌طباطبایی، حسن (۱۳٤۸). «ملاحظاتی چند در باب تصحیح نفثة‌المصدور»، ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز***، شمارهٔ ۸٦، صص ۱-٦۹.
- مجیر بیلقانی (۱۳۵۸). ***دیوان مجیرالدین بیلقانی***، تصحیح و تعلیق محمد آبادی، تبریز: موسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
- موسویان، سیدشاهرخ (۱۳۹۳). ***شرح نفثة‌المصدور***، تهران: دستان.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۷). «بررسی چند ابهام و خطا در شرح یزدگردی بر نفثة‌المصدور»، ***نثرپژوهی ادب فارسی***، سال ۲۱، ش ٤٤، صص ۱۵۱-۱۷۰.
- نسوی، شهاب‌الدّین محمد (۱۳۷۰). ***نفثة‌المصدور***، تصحیح امیرحسن یزدگردی، چاپ دوم، تهران: ویراستار.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- نظری، جلیل (۱۳۹٤). «تأملی در کتاب شرح نفثةالمصدور تألیف شاهرخ موسویان»، ***آینهٔ میراث***، ش ۵۸، صص ۱۰۹-۱۳۰.
- یزدگردی، امیرحسن (۱۳٤۸). «به دیدهٔ انصاف بنگریم»، ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تهران***، سال ۱٦، ش ۵ و ٦، صص ۵۹٤-٦۷۲.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

کارکرد بلاغی صورخیال در اشعار علیرضا قزوه

علیرضا بافرانی
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
Bafrani57@pnu.ac.ir
یحیی نورالدینی اقدم
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
agdam@pnu.ac.ir

چکیده

علیرضا قزوه یکی از درخشان ترین شاعران انقلاب و مقاومت است که شعرهای او حاوی پیام‌های سیاسی و اجتماعی است. زیبایی و صور خیال یکی از شاخصه ای اصلی در اشعار قزوه است که به با بیانی غیرمستقیم در مجموعه آثار او مطرح شده است. هدف از پژوهش حاضر بررسی نشانه‌های بلاغی صور خیال در اشعار علیرضا قزوه است تا بدین طریق ویژگی‌های شعری او بیشتر شناخته شود. روش پژوهش به‌صورت توصیفی و تحلیلی است که بر روی مجموعه اشعار از نخلستان تا خیابان، عشق علیه السلام، با کاروان نیزه، چمدان‌های قدیمی، من می‌گویم شما بگریید، شبلی و آتش انجام گرفته است. نتایج پژوهش حاضر نشان داد علیرضا قزوه از استعاره با بسامد ۳۸ درصد، تشبیه ۳۰ درصد، کنایه ۲۵ درصد و مجاز ۷ درصد در آثار مورد بررسی استفاده کرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: صور خیال، علم بیان، نشانه‌های بلاغی، علیرضا قزوه.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

ادبیات همواره در طول تاریخ، ابزاری مناسب برای بیان احساسات، افکار و عواطف انسانی بوده است. آنچه پیام متون ادبی را برای مخاطب مؤثر می‌سازد، ابلاغ پیام، شگردهای زبانی و شیوهٔ بیان شاعر یا گوینده است که با کاربرد زبان، پیام خود را مانند اثری هنری به مخاطب انتقال می‌دهد. (صدرایی، ۱۳۹۲: ۴۳) نظریه‌پردازان صورتگرا بر این باورند که شاعر به‌جای آفرینش تصویر، آن را براساس زبان معیار و رایج می‌یابد. از نظر منتقدان این نظریه، نوع استفاده از عناصر زبانی موجب تفاوت شعر و نثر می‌شود. شعر، کلامی است موزون که وجود قافیه و وزن در آن ضروری است. هدف گوینده در آن، انتقال و به اشتراک گذاشتن احساسات و عواطف براساس جنبه‌های زیبایی شناختی و کارکرد زبانی است؛ اما در نثر نویسنده نیازی به استفاده از زیبایی وزن و قافیه ندارد. هدف او انتقال سریع پیام کلام است و از ساختارهای دستوری رایج برای بیان ایده‌ها و عواطف استفاده می‌کند. هرگاه گوینده برای توصیف اندیشه‌های ذهنی نیاز به آرایش لغات برای بازگو نمودن افکار خود داشته باشد، به‌گونه‌ای که با الفاظ برگزیده ذوق شنونده را برانگیزد، از تعابیر زیبا و بلیغ استفاده می‌کند. (سارلی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۳۸) به‌عنوان مثال از تعبیر «بهار زندگی» برای اشاره به

دوران جوانی استفاده می‌شود. شاعر یا نویسنده آگاه به بلاغت، کسی است که بتواند در هر موقعیتی هدف خود را بدون سختی و مشقت با الفاظ بلیغ انتقال دهد. (گلی،۱۳۸۷: ۱۷) باآنکه می‌توان ادعا کرد که علوم بلاغی، ریشه در ذات و فطرت انسان‌ها دارند و هر فردی به‌طور ذاتی در حد توان و ذوق خود می‌تواند از بلاغت و قواعد آن در گفتار و نوشتار خود استفاده کند، آن چیزی که گوینده یا شاعر را از دیگری متمایز می‌کند، نحوهٔ به‌کارگیری الفاظ زیبا و برگزیده و مطابق با معیارهای بلاغی است.

همان گونه که بیان شد، زیبایی کلام به فصیح و بلیغ بودن آن بستگی دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت تازمانی‌که کلام فصیح و بلیغ نباشد ازنظر ادبی هیچ ارزشی نخواهد داشت؛ هرچند که با انواع آرایه‌های ادبی زینت داده شده باشد. (صالحی و همکاران، ۱٤۰۱: ۳۸) یکی از عوامل زیباسازی شعر، تخیل است که علی‌رغم تلاش شاعران در سال‌های پس از جنگ برای به‌کارگیری این روش و ایجاد صور خیال، در اشعار دفاع مقدس کم‌رنگ است. درواقع در این نوع شعر، شاعر توجه بیشتری به مضمون و محتوای شعر دارد و همین دلیلی می‌شود برای استفادهٔ کمتر از حضور صور خیال در شعر دفاع مقدس. (شکری و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۵) شعر به‌واسطهٔ لطافتی که دارد بنیاد آن براساس «تخیل» است. در عرصهٔ ادبیات، «صور خیال» موجب شکستن هنجارها و قوانین عادی شعر می‌شود. خیال، تصویر ذهنی از اشیاء و پدیده‌هایی است که در گذشته احساس و تجربه شده‌اند اما اکنون قابلیت احساس شدن ندارند. (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸٦: ٥٤)

علیرضا قزوه یکی از شاعرانی است که از صور خیال و فنون بلاغت در زیباسازی آثار شعری خود استفاده کرده است. زیبایی شعر قزوه در عرصهٔ بیان بیشتر به عناصری چون کنایه، استعاره و تشبیه معطوف است که به‌صورت‌های مختلف استفاده شده است. محتوای اشعار قزوه همانند سایر شاعران دفاع مقدس برگرفته از انقلاب اسلامی و سال‌های جنگ تحمیلی است. البته قزوه به‌دلیل احساسات عمیق و اندیشهٔ انقلابی و خیال زلال او نگاه ویژه‌ای به موضوعات مختلف دارد که این ویژگی مختص شعر اوست و شاعران دیگر از آن کمتر استفاده نموده‌اند. (حسن زاده میرعلی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۰۷) علیرضا قزوه از آن دست شاعرانی است که در بیان عواطف و احساسات صمیمی‌اش، فارغ از هرگونه پیچیدگی و استفادهٔ بیش از حد از صنایع شعری، تلاش می‌کند درنهایت سادگی و ظرافت، مقصود خود را به مخاطبش انتقال دهد. درواقع می‌توان گفت هدف قزوه از به‌کار بردن آرایه‌ها و صنایع ادبی، زینت دادن به شعر نیست؛ بلکه از این طریق می‌خواهد معنای ذهنی خود را با کمترین لفظ و ابهام با صراحت بیان کند. (همان، ۲۱٦) سبک قزوه به‌گونه‌ای است که واقعیت‌های زندگی دوران دفاع مقدس را به‌گونه‌ای عاطفی بیان می‌دارد و به کلمات رنگ زندگی می‌بخشد. ازاین‌رو در این پژوهش با بررسی آثار «از نخلستان تا خیابان»، «عشق علیه السلام»، «با کاروان نیزه»، «چمدان‌های قدیمی»، «من می‌گویم شما بگریید»، «شبلی و آتش» به نشانه‌های بلاغی صور خیال در این آثار پرداخته شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uroomiau.ac.ir

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

موضوع بلاغت و صور خیال در شعر معاصر همواره مورد توجه محققان قرار گرفته است که در ادامه به ذکر جزئیاتی از چند مورد از پژوهش‌های پیشین می‌پردازیم.

اکبری و طالبیان (۱٤۰۰) پژوهشی با عنوان «مفاهیم گوناگون بلاغت و رویکردهای بلاغی معاصر» انجام دادند. آن‌ها در این پژوهش با مطالعهٔ توصیفی تحلیلی به بررسی سه رویکرد علم بلاغت تا دورهٔ معاصر؛ رویکرد استدلالی-منطقی، رویکرد سبک شناختی-ادبی و رویکرد گفتمانی-نشانه‌شناختی پرداختند. موسوی و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «تحلیل بلاغی عناصر چندمعنایی در شعر فروغ فرخزاد» سعی داشتند سبک شعری فروغ فرخزاد در به‌کارگیری عناصر چندمعنایی را در دو مجموعهٔ

«تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» تبیین نمایند. رجبی (۱۳۹۷) به «نقش و تأثیر بلاغت در ترجمهٔ شعر» پرداخت و نشان داد ماهیت عناصر بدیعی، مترجم را وادار می‌کند علاوه بر میزان مهارت و تخصص از ذوق هنری خود نیز استفاده نماید. درویشی و زیرساز (۱۳۹۹) در پژوهشی به بررسی نشانه‌های بلاغی در اشعار سیمین دانشور پرداختند. کریمی و همکاران (۱٤۰۱) مقاله‌ای با عنوان «بررسی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شعر حافظ با تأکید بر مکتب کلاسیک» انجام دادند و نشان دادند حافظ با به‌کارگیری عوامل بلاغی و معنایی عناصر درونی شعر را به‌صورت‌بندی تازه‌ای ارائه داده است. کبوتری و آریان (۱۳۹٦) در مقاله‌ای به تحلیل بلاغی صور خیال در اشعار عربی سعدی پرداختند و نشان دادند سعدی در اشعار عربی خود از چهار موضوع علم بیان (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) استفاده نموده است که تشبیه و استعاره بسامد بیشتری نسبت به سایر موضوعات داشته است.

۱ - ۲. روش تحقیق

مقالهٔ حاضر به روش توصیفی-تحلیلی است. داده‌های مورد نیاز با مطالعهٔ مجموعهٔ اشعار علیرضا قزوه که به‌صورت نمونه‌گیری در دسترس انتخاب شده‌اند انجام گرفته است. آثار مورد بررسی عبارت‌اند از: «از نخلستان تا خیابان»، «عشق علیه السلام»، «با کاروان نیزه»، «چمدان‌های قدیمی»، «من می‌گویم شما بگریید»، «شبلی و آتش». این پژوهش بر آن است تا نشان دهد که عناصر خیال چه تأثیری بر گیرایی و جذابیت آثار قزوه گذاشته و اینکه به چه صورتهایی از این تصاویر خیال استفاده شده است.

۲. بحث و بررسی

بلاغت شامل سه مبحث معانی، بیان و بدیع می‌شود که در پژوهش حاضر تنها بحث بیان مورد هدف پژوهشگران قرار گرفته است؛ ازاین‌رو در ادامه به عناصر صور خیال در این زمینه پرداخته شده است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲ - ۱. علم بیان

علم بیان که از علوم مهم بلاغی است، به مجموعه‌ای از قوانین و مقرراتی گفته می‌شود که به‌واسطهٔ آن می‌توان هر معنی را به‌روش‌های مختلفی بیان کرد؛ به‌شرط آنکه در میزان صراحت و ابهام با یکدیگر متفاوت باشند. تفاوت در این روش‌ها براساس قوهٔ تخیل است و بحث در صورت‌های مختلف خیال، موضوع علم بیان است که در ادبیات فارسی از عوامل مهم خیال‌انگیزی در شعر به حساب می‌آید. در علم بیان یک معنی واحد با اصطلاحات مختلف به‌گونه‌ای متفاوت تعبیر می‌شود که این تعابیر باعث جذابیت شعر و زیبایی سخن می‌شود. اشارات و رموز پنهان شده در علم بیان برای اهل فن از صریح‌گویی و بی‌آلایشی کلام زیباتر هستند. (کبوتری و آریان، ۱۳۸۹: ۱۱٦)

حوزهٔ کاربرد علم بیان، نه در زبان، بلکه در ادبیات و شعر است. ممکن است در زبان عامیانه کاربردهای ظریفی از علم بیان دیده شود که دراین‌صورت می‌توان گفت نتیجهٔ وارد شدن ادبیات و شعر به زبان است که موجب چنین بیانی شده است. «تشبیه» پایهٔ اصلی علم بیان است. «کنایه»، «استعاره» و «مجاز» نیز مبتنی‌بر نوعی تشبیه هستند. درواقع صورت‌های مختلف علم بیان را می‌توان در عناصر ذکر شده نشان داد. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۱۵)

تشبیه

یکی از ارکان ایجاد صور خیال در شعر علیرضا قزوه، تشبیه است. تشبیه، مانند کردن چیزی در یک یا چند صفت به چیز دیگری است به‌گونه‌ای که این مشابهت حقیقی نباشد. (رجایی، ۱۳۷٦: ۲٤٥) چیزی که تشبیه می‌شود مشبه، چیز دیگری که به آن تشبیه می‌شود مشبه‌به و صفت مشترک بین آن دو را وجه شبیه می‌گویند. تشبیهات به‌کاررفته در اشعار قزوه در اغلب موارد تکراری و از نوع اضافهٔ تشبیهی است. در برخی موارد تشبیهات نو و بدیع (به‌صورت تشبیه کامل با ادات و وجه شبه) به‌کار گرفته شده است.

در بیت زیر شهدا به کهکشان تشبیه شده‌اند؛ شهدایی که سر آن‌ها از تنشان جدا شده بود. در این بیت «شهدا» مشبه، «کهکشان» مشبه‌به و «شهدایی که سر آن‌ها از تنشان جدا شده بود» وجه شبه هستند.

یک شب، کدام شب؟ شب مرگ ستاره‌ها یک کهکشان سوخته دیدم که سر نداشت

(ازنخلستان تا خیابان، ٦٨)

دریا در بیت زیر به انسانی تشبیه شده است که ناله سر می‌دهد. هدف از این تشبیه تشویق به بیداری و مبارزه علیه سکوت است. با توجه به مفرد بودن طرفین تشبیه، «دریا شدن» و «ناله سرکردن» تشبیه مطلق به مطلق در این بیت دیده می‌شود. از طرفی تشبیه مفصل نیز در این بیت با توجه به وجه شبه وجود دارد.

مثل دریا ناله سر کن در شب طوفان و موج هیچ چیز از ما نمی ماند مگر فریادها

(چمدان‌های قدیمی، ۲۹)

در شعر زیر روزهای رفته به دانه‌های اسپند شبیه شده است.

«روزهای رفته را/ چون اسپندی/ برآتش می‌پاشم/ و خاکسترش را / دیوانه وار به‌صورت می‌کشم / در تابوت خاطره‌ام / برای روزهای مانده جایی نیست»

(شبلی و آتش، ٧٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱خرداد ۱۴۰۱

یکی از انواع تشبیه به‌کاربرده‌شده، تشبیه تلمیحی است. دراین‌صورت شعر هنری‌تر، زیباتر و درک آن پیچیده‌تر خواهد بود. (زنجانی، ۱۳۸٤: ۸۳) قزوه در بیت زیر از این نوع تشبیه استفاده کرده است. در این بیت تشبیه تلمیحی به واقعهٔ غدیر خم وجود دارد. همان گونه که دستان امیرالمؤمنین در روز عید غدیر بالا رفت، در تشییع جنازهٔ شهدا نیز دست‌ها برای گرفتن تابوت شهدا بالا رفت. هدف از این ارتباط، بیعت مردم با شهیدان است. همان گونه که غدیر به معنای گودال است، دل مردمی که با شهدا بیعت کردند به «غدیر» تشبیه شده است که به‌معنای پیمان عمیق است.

در ازدحام دست‌ها به گاه تشییع غدیر دل گواه بیعتی خجسته است

(از نخلستان تا خیابان، ۱۱)

در بیت زیر قزوه، مرگ را مانند برگ‌هایی می‌داند که از درخت می‌ریزد و به‌نوعی تشبیه عقلی به حسی به‌کار برده است.

«در درخت پنهان می‌شوی / و مرگ را / چون برگ / بر سر دشمن می‌ریزی» (همان، ۸۹)

مشبه (ما) در بیت زیر محذوف است و موج عاشق مشبهٌ‌به است؛ بنابراین «ما» به «موج عاشق» تشبیه مطلق به مقید و در مصرع دوم تشبیه «ما» به «عقاب» مطلق به مطلق است.

وقت است تا در ورطهٔ درد، چون موج عاشق در بارش یک‌ریز شمشیر، مثل عقابی پر

(همان، ١٤)

نمونه‌های دیگر از تشبیه در ابیات زیر یافت می‌شود:

وقتی بهشت را به زر سرخ می‌خرید چشمانتان شکاف تنور قیامت است

(همان، ۱۱)

در بیت زیر عمق نماز به عمق خمیازه و شکل دهان باز به شکل محراب تشبیه شده است.

من چه می‌نهید که عمق نمازتان خمیازه‌ای به گودی محراب راحت است

(همان، ۲۰)

قزوه در بیت زیر ساده‌زیستی شهید کلاهدوز را بسیار ساده نشان می‌دهد:

شبیه آب می‌جوشید یوسف همیشه ساده می‌پوشید یوسف

(شبلی و آتش، ۳۸)

در بیت زیر قزوه، حضرت زهرا (س) را به شب قدر و آیهٔ تطهیر تشبیه کرده است؛ شب قدر از لحاظ بزرگواری آن حضرت و آیهٔ تطهیر از لحاظ پاکی و مقدس بودن ایشان. در این بیت تشبیه جمع وجود دارد به این معنی که شاعر سه مشبهٌ‌به را به یک مشبه اسناد داده است.

اگر شبیه کسی باشی، شبیه نیمهٔ قدری شبیه آیهٔ تطهیری، شبیه سورهٔ اعطینا

(عشق علیه السلام، ۳۹)

قزوه شک را به شبنم صبح که تشبیه اسنادی است و ایمان را به گل که تشبیه اضافی است تشبیه کرده است.

شک، شبنم صبح است به روی گل ایمان شک نیست که در شکّ شما نیز یقینی ست

(همان، ٦٦)

در سرودهٔ زیر، قزوه با نمایان ساختن تفکر انقلابی و دینی خود از چند تشبیه مکرر استفاده نموده است. «خاک کعبه»، «آب زمزم»، «ذی‌الحجه» و «محرم» به «من» و «تو» تشبیه شده است که از نوع تشبیه بلیغ است.

«تو خاک کعبه‌ای / من آب زمزم / تو از ذی‌الحجه / من از محرم» (همان، ۱۲۹)

استعاره

استعاره به‌معنی استفاده از واژه‌ای به‌جای واژهٔ دیگر براساس علاقهٔ مشابهت است. (نیری و حمیدفر، ۱۳۹۹: ٦) علیرضا قزوه در در اشعار خود برای بهره‌گیری از صور خیال از استعاره و انواع آن استفادهٔ زیادی کرده است. او قصد دارد تا مقصود خود را در کوتاه‌ترین عبارت و کلام بیاورد؛ لذا از انواع صور خیال، استعاره را برمی‌گزیند؛ چراکه استعاره تصویرهای شعری را مجمل و خلاصه می‌کند و گیرایی سخن را دوچندان. زیبایی استعاره به آن است که علاوه بر آنکه شاعر می‌تواند عواطف و اندیشه‌های بدیع خود را به‌سادگی بیان کند، صراحت و فشردگی تصاویر نیز مزید بر زیبایی و عدم سردرگمی مخاطب و همچنین عدم پیچیدگی کلام می‌شود. در ادامه چند نمونه از استعاره در اشعار قزوه را می‌بینیم:

دسته دسته گم شدند سهره‌های بی‌نشان تشنه تشنه سوختند نخل‌های روزه‌دار

(عشق علیه السلام، ۱۵)

در این بیت «سهره‌های بی‌نشان» و «نخل‌های روزه‌دار» استعاره از شهیدان است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۰
www.anjomanfarsi.ir

غیر تکرار غریبی‌هان چه معنی می‌کنید غربت خورشید را در آخرین خردادها

(همان، ۵۸)

«خورشید» استعاره از امام خمینی است که در خردادماه رحلت فرمودند.

فدای نرگس مستت باد، هزار زنبق صحرایی هزار سر همه سودایی، هزار دل همه دریایی...

(همان، ۳۵)

نرگس استعاره از «چشم» است. همچنین در بیت زیر ستاره و کهکشان استعاره از شهید است.

یک شب، کدام شب، شب مرگ ستاره‌ها یک کهکشان سوخته دیدم که سر نداشت

(با کاروان نیزه، ۲۱)

قزوه علاوه بر مضامین زیبایی که با استفاده از انواع صور خیال در اشعار خود به‌کار برده است، از طبیعت نیز برای القای اندیشه‌های ذهنی خود استفاده نموده است؛ بنابراین استعاره از عناصر طبیعت و به‌کارگیری لغاتی مانند «دریا»، «کهکشان»، «باد»، «خورشید»، «موج»، «آسمان»، «نخل»، «ستاره» و... در آثار او مشهود است. علیرضا قزوه توانسته است با جان بخشیدن به طبیعت و به‌کار بردن افعال و ویژگی‌های انسانی در انتقال احساسات و اندیشه‌های درونی خود موفق عمل کند و موجب برانگیختن اشتیاق و لذت در خواننده شود؛ نمونه‌ای از این نوع استعاره در سرودهٔ زیر دیده می‌شود.

«دگر چراغ کوچه‌های آسمان هم / ستاره نیست، حجله‌های دسته‌دسته است / توآن امامزاده‌ای که ماه و خورشید / دخیل برضریح دیدهی تو بسته است / هفتاد و دو ستاره غریبانه سوختند / این است آن شبی که سحرها در او گم است» (با کاروان نیزه، ۱۸)

مجاز

مجاز یکی دیگر از انواع صور خیال در حوزهٔ بلاغت است که مورد توجه قزوه نیز قرار گرفته است. مجاز به‌معنی استفاده از لغات در معنای غیرواقعی آن است لذا در مقابل مجاز، معنای حقیقی قرار دارد که باید آن را برای تشخیص معنای مجازی شناخت؛ در غیر این صورت دانستن معنای مجازی سخت خواهد بود. اشعار قزوه به‌دلیل محتوای مذهبی و اسلامی‌ای که دارد، اغلب از مجاز در زمینهٔ مضامین عاشورایی استفاده کرده است. در بیت زیر منظور از واژهٔ «دست» پنجه‌های دست و جزئی از کل است؛ بنابراین «دست» مجاز از کل است.

یا رب سپاه نیز دستانشان تهی است بی‌توشه‌اند و همراهی کاروان کنند

(با کاروان نیزه، ۲۵)

همچنین در بیت زیر «شام» مجاز از مردم شام است و «الامان» قرینهٔ صارفهٔ آن است که در حق امامشان بی‌مروتی کردند.

الامان ز شام! الامان ز شام! الامان ز شام بی‌مروت غریبه‌کش، کاش کوفهٔ

(عشق علیه السلام، ۳۲)

کنایه

کنایه در اصطلاح به‌معنای استفاده از لفظی با معنی حقیقی دیگر است که به‌صورت غیرمستقیم و با استفاده از فضای هنری و تصویرسازی ارائه می‌شود. این استفاده غالباً با هدف انتقاد، تحقیر یا بیان مفهومی عمیق‌تر و پنهانی انجام می‌شود. برای جلوگیری از واکنش غیرمعقول مخاطبان، معمولاً کنایه به‌صورت غیرمستقیم و با لفافه و پوشش ارائه می‌شود. در این شیوهٔ بیان، لحظات و

وضعیت‌های واقعی از زندگی یا مسائل اجتماعی توسط هنرمندان و نویسندگان به‌صورت تصویری و شاعرانه ارائه می‌شود. این تصاویر و توصیف‌ها معمولاً برای تحلیل و توضیح عمق و زاویه‌های مختلف موضوعات استفاده می‌شوند. هدف این استفاده از کنایه، جلب توجه، تأمل و ایجاد اثرات هنری و ادبی است. (داد، ۱۳۹۰: ۳۹٦)

در اشعار قزوه و دیگر آثار ادبی مشابه، از کنایه‌های تعریضی برای بیان انتقادات و نقدها استفاده می‌شود. این نوع کنایه، هشدار به کسی، نکوهش، تنبیه یا سخره‌ای است که می‌تواند مخاطب را آزرده کند و برنجاند. در شعر قزوه، این نوع کنایه بیشتر به ناهنجاری‌ها و وضعیت‌های نامناسب سیاسی، اقتصادی، بین المللی و اجتماعی اشاره می‌کند. در مجموعه شعر «از نخلستان تا خیابان» نیز، شاعر به‌طرز تعریضی به اختلاف طبقات اقتصادی و سیاست‌های نامناسب اقتصادی که تبعات ویران‌کننده‌ای دارد، اشاره می‌کند. این تعریض‌ها بر آسیب‌ها و مشکلاتی تمرکز دارند که اغلب افراد نیازمند و لایه‌های پایین‌تر جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهند. قزوه در شعر زیر به‌وضوح نشان می‌دهد که او از اشعار تعریضی برای بیان انتقادات خود دربارهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کند و سعی در بیدار کردن همهٔ طبقات جامعه و برانگیختن افکار انقلابی دارد. این شیوهٔ بیان، توانایی شاعر را در برانگیختن احساسات و هویت‌سازی اجتماعی برای خوانندگان خود نشان می‌دهد.

«باری، ما هرچه می‌کشیم / از دست مرغ و بنز و ویلاست / ما هرچه می‌کشیم از اینهاست / اصلاً با این طرح چطورید؟ / جان دادن از ما / طرح اقتصادی از شما!» (از نخلستان تا خیابان، ٦١)

در جایی دیگر نیز قزوه تعریضی دارد به مسائل اسف‌بار جهانی:

«گورباچف و ریگان هم کاندید صلح نوبل شده‌اند / قرآن فهد زیباتر از قرآن قابوس چاپ می‌شود / عرفات شلوار اسرائیلی می‌پوشد» (همان، ٦٣)

در ابیات زیر تزویر و دورویی‌ها به سخره گرفته شده است:

«او در پاک کردن حساب مردم مهارتی خاص دارد / هر وقت جنگ جدی می‌شد به جبهه می‌رفت / و یک تغار آب پرتقال تگری می‌خورد» (همان، ٥٧)

قزوه همچنین در بیت زیر «بی‌بخار بارآوردن» را به‌کنایه از «بی‌غیرت شدن» استفاده کرده است.

«باور کنید حمام‌های سونا / ما را بی بخار بارمی‌آورد» (همان، ١١٤)

در جایی دیگر نیز می‌خوانیم:

«دریغا! که هنوز شاعری / خود را به آب و آتش می‌زند / و آب از آب تکان نمی‌خورد» (همان، ١١٥)

«خود را به آب و آتش زدن» کنایه از «تلاش بی‌اندازه» و «آب از آب تکان نخوردن» نیز کنایه از «اتفاق خاصی نیفتادن/ تغییری رخ ندادن» است.

«کامبیز خان دوست دارد پسرش را آلفرد صدا کند / آلفرد فکر می‌کند از دماغ فیل افتاده است» (همان، ٥٨)

«از دماغ فیل افتادن» کنایه است از «غرور بیش از حد داشتن».

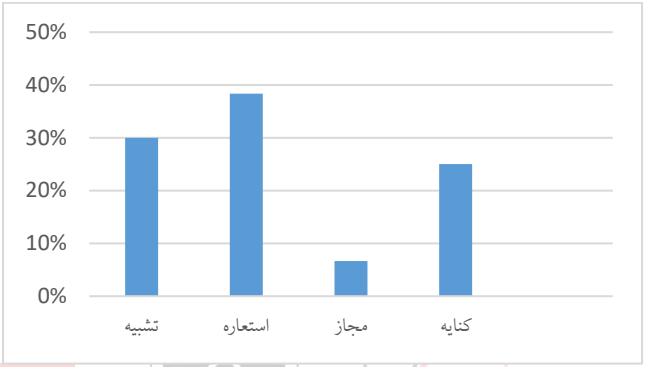
«تا موج یاد تو افتاد، چون من قرار ز کف داد / شد چاک، پیرهن باد، لرزید دریا...» (شبلی و آتش، ١٠)

در این بیت، «قرار ز کف دادن» کنایه است از «مضطرب بودن».

٤. بسامد نشانه‌های بلاغی صور خیال

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بسامد نشانه‌های بلاغی صور خیال در آثار مورد بررسی علیرضا قزوه به‌صورت نمودار ۱ است. با توجه به تعداد نشانه‌های استخراج شده، درصد هرکدام از نشانه‌ها به دست آمده است که نشان می‌دهد کاربرد استعاره بیشترین بسامد (۳۸ درصد) و مجاز کمترین بسامد (۷ درصد) را در اشعار علیرضا قزوه در آثار مورد بررسی در این پژوهش داشته است. بسامد تشبیه ۳۰ درصد و کنایه ۲۵ درصد است.



نمودار ۱. بسامد نشانه‌های بلاغی صور خیال در آثار مورد بررسی

۳. نتیجه گیری

با شروع جنگ تحمیلی، شعر دفاع مقدس در ادبیات فارسی ظهور کرد و با مقاومت، شهادت و ایثارگری مردم همراه شد و مضامین مختلف مربوط به جنگ در آن شکل گرفت. شاعران ادبیات دفاع مقدس تصاویر شعر خود را اغلب از واقعیت‌ها می‌گیرند و توجه کمتری به کنایه و تصاویر سمبلیک دارند و بیشتر از تشبیه برای بیان واقعیت‌های جنگ استفاده می‌کنند. علاوه‌براین شاعران این دوره سعی داشتند آنچه را در جنگ دیده و شنیده‌اند بدون کم و کاستی و به‌صراحت انتقال دهند؛ بنابراین شاعر فرصتی برای پرداختن به تخیل و تصاویر شعری ندارد. این موضوع باعث کم‌رنگ شدن حضور صور خیال در اشعار این دوره است. در پژوهش حاضر در جهت بررسی نشانه‌های بلاغی صور خیال در آثار علیرضا قزوه کتاب‌های «از نخلستان تا خیابان»، «عشق علیه السلام»، «با کاروان نیزه»، «چمدان‌های قدیمی»، «من می‌گویم شما بگریید»، «شبلی و آتش» انتخاب شدند. ازآنجاکه صورت‌های مختلف علم بیان را تشبیه، کنایه، استعاره و مجاز تشکیل داده است، در این پژوهش عناصر ذکر شده در آثار علیرضا قزوه مورد بررسی قرار گرفتند و درنهایت نتایج نشان داد در آثار مورد بررسی بیشترین درصد فراوانی مربوط به «استعاره» با ۳۸ درصد و کمترین آن مربوط به «مجاز» با ۷ درصد است. عوامل صور خیال در اشعار علیرضا قزوه کم هستند و اشعاری که در دهۀ سوم زندگی او سروده شده‌اند، اغلب به‌دلیل محتوای اعتراضی، به نثر شبیه هستند؛ چراکه توجه شاعر بیشتر به پیام و محتوای شعر است؛ بنابراین اشعار قدیمی‌تر او از تخیل بیشتری برخوردارند. تشبیه و استعاره در خیال‌انگیزی آثار علیرضا قزوه نقش بیشتری دارند.

منابع

- آقاحسینی، حسین و آقازینالی، زهرا (۱۳۸٦). مقایسۀ اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی، ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***، ۱(۱)، ٤۹-۷۷.
- اکبری، زینب؛ طالبیان، یحیی (۱٤۰۰). «مفاهیم گوناگون بلاغت و رویکردهای بلاغی معاصر»، ***دوفصلنامۀ علمی بلاغت کاربردی و***

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

نقد بلاغی، ٦(١)، ٦٤-٤٩.

- جواد کبوتری، حسین آریان (١٣٩٦). «تحلیل بلاغی صور خیال در اشعار عربی سعدی»، ***فصلنامهٔ زیبایی‌شناسی ادبی***، ٨(٣٣)، ١١٣-١٤٦.
- داد، سیما (١٣٩٠). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چاپ پنجم، تهران: مروارید.
- درویشی، امید و زیرک ساز، کطیور (١٣٩٩). «نشانه‌های بلاغی در شعر سیمین بهبهانی»، ***پژوهشنامهٔ اورمزد***، -(٥٣)، ١٧٥-١٨٨.
- رجایی، محمد خلیل (١٣٧٦). ***معلم البلاغه***، شیراز: دانشگاه شیراز.
- رجبی، زهرا (١٣٩٧). «نقش و تأثیر بلاغت در ترجمه شعر»، ***پنجمین همایش متن پژوهی ادبی نگاهی تازه به سبک شناسی، بلاغت، نقد ادبی***، تهران.
- سارلی، ناصرقلی؛ باقری، بهادر؛ صادقی، شیرین (١٣٩٨). «بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار در اشعار نیمایی اخوان ثالث»، ***مطالعات زبانی و بلاغی***، (١٩), ٢٣٣-٢٦٤.
- شمیسا، سیروس (١٣٨٣). ***بیان و معانی***. انتشارات فردوس، تهران.
- صالحی، نرگس؛ طالبیان، یحیی؛ حاجی آقا بابایی، محمدرضا (١٤٠١). «نقد بلاغی؛ چیستی و روش‌ها»، ***فنون ادبی***، ١٤ (١)، ٣٥-٥٢.
- صدرایی، ر. (١٣٩٢). زیبایی‌شناسی بلاغی در تاریخ بیهقی و تأثیر کلام او بر مخاطب. ***زیبایی شناسی ادبی***، ٤(١٨)، ٣٩-٥١.
- عبدالله حسن زاده، میرعلی؛ محمد رضایی، فاطمه عرب (١٣٩٢). «بررسی عناصر شاعری در اشعار علیرضا قزوه»، دانشگاه سمنان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.
- قزوه، علیرضا (١٣٨٤). ***با کاروان نیزه: ترکیب‌بند عاشورایی***، تهران: سورهٔ مهر.
- قزوه، علیرضا (١٣٨٤). ***عشق علیه‌السلام***، تهران: انجمن شاعران ایران.
- قزوه، علیرضا (١٣٩١). ***چمدان‌های قدیمی***. تهران: سلمان پاک.
- قزوه، علیرضا (١٣٩٣). ***شبلی و آتش***، تهران: سورهٔ مهر.
- قزوه، علیرضا (١٣٩٣). ***من می‌گویم شما بگریید***، تهران: سورهٔ مهر.
- کریمی، مجتبی؛ زارع، غلامعلی؛ مهدیان، مسعود؛ مهدوی، ملیحه (١٤٠١). بررسی عوامل ابهام زبانی، بلاغی و معنایی در شعر حافظ با تأکید بر مکتب کلاسیک. ***پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی***، ٦(٢٠)، ١٢٥-١٥٠.
- موسوی، سیده زهرا؛ ذوالفقاری، محسن؛ بشیری، زهرا (١٣٩٧). «تحلیل بلاغی عناصر چندمعنایی در شعر فروغ فرخزاد»، ***متن پژوهی ادبی***، ٢٢(٧٨)، ١٢٥-١٤٨.

یدالله شکری، حسن اکبری بیرق، صدیقه خیرالدین (١٣٩١). «بررسی عنصر بلاغت (تشبیه) در شعر دفاع مقدس با تکیه بر شعر نصرالله مردانی و قیصر امین پور»، دانشگاه سمنان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

کارکرد تخیل ریشه در آثار فرخزاد و سپهری بر مبنای آرای گاستون باشلار

شکیلا نجاری
کارشناسی ارشد ادبیات محض، دانشگاه گیلان، ایران
Shakila.najari@yahoo.com

چکیده

این مقاله با رویکردی پدیدارشناسانه و با تکیه بر نظریات گاستون باشلار در کتاب «خاک و رؤیاپردازی آرمیدن» به واکاوی نمادهای بنیادین ریشه و درخت در اشعار برجستهٔ فروغ فرخزاد و سهراب سپهری می‌پردازد. باشلار، شاعرِ معرفت‌شناس، در کتاب مذکور بر اهمیت درون‌بودگی پدیده‌ها و نقش محوری قوهٔ تخیل در ادراک ما از جهان تأکید می‌ورزد. از منظر او ریشه نه صرفاً ساختاری بیولوژیکی بلکه ایماژی قدرتمند است که با مفاهیم عمیقی چون آرمیدن، سکوت، انزوا، ابدیت گره خورده است. در مقابل، درخت به‌عنوان نمادی از بالندگی، پویایی، قدرت تلفیق زمین و آسمان و میل به جاودانگی در اشعار این دو شاعر نمود می‌یابد. تحلیل تطبیقی اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری نشان می‌دهد که هریک از این شاعران با تکیه بر تجربه‌های زیسته و نگرش‌های فردی از این تصاویر زمینی برای بیان مضامینی همچون چرخهٔ بی‌پایان حیات و مرگ، مقاومت در برابر زوال، آینه‌گونگی جهان درون و بیرون خاک و ارتباط با سرچشمهٔ هستی بهره جسته‌اند. این پژوهش با بررسی دقیق این نمادها در بستر اندیشه‌های باشلار تلاش دارد تا لایه‌های پنهان معنایی و ارتباطات عمیق‌تری را در جهان شعری این دو شاعر برجستهٔ معاصر آشکار سازد و درکی نو از کارکرد این ایماژهای کهن در شعر فارسی ارائه دهد.

واژگان کلیدی: عنصر خاک، ریشه، گاستون باشلار، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

در گذشته فلاسفه جهان مادی را متشکل از چهار عنصر بنیادین آتش، آب، باد و خاک دانسته‌اند. این عناصر نه‌فقط اجزای سازندهٔ طبیعت بلکه نمادهای قدرتمندی در تفکر فلسفی و اساطیری بوده‌اند. کاربرد خاک در اوستا به‌صورت زم (زامیاد)، در پهلوی، زمیک و در فارسی زمین بوده است همچنین در آیین مزدیسنا، سپندارمذ را ایزدبانوی خاک و زمین دانسته‌اند که وظیفه داشته خاک را پاک، آباد و بارور نگاه دارد (قوی‌پنجه،۱۳۸۸: ۱۶۱). خاک صفات مادرانگی، باروری و بخشش بی‌دریغ را در خود جای داده (مهدی‌زاده،۱۳۹۱: ٤) و نخستین ازدواج مقدس را متعلق به وصلت زمین و آسمان دانسته‌اند (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۵۸). از میان عناصر چهارگانه ساکن‌ترین عنصر نسبت به دیگر عناصر، عنصر خاک بوده و از این جهت کم‌ترین میزان پویایی در اساطیر را با خود به همراه داشته است. خاک همواره بستری اولیه برای رویش گیاهان بوده و از آن جهت در اساطیر نیز نقش مادهٔ اولیهٔ آفرینش مادی را

دارد و زایاترین عنصر است. حیات جسمانی از ترکیب آب و خاک آغاز شده (قائمی و همکاران،۱۳۸۸: ۱۰). خاک زنده و نامیراست برای تمامی پدیده‌ها سودبخش است، حیات از اوست و مردگان دوباره در خاک جای می‌گیرند (بهار،۱۳۷۵: ٤٤٨) از این رو خاک علاوه بر جنبه آفرینش مادی (ماده اولیه خلقت انسان) نماد مرگ و نابودی جسمانی است. گاستون باشلار (۱۸۸٤-۱۹٦۲) فیلسوف و نظریه‌پرداز برجستهٔ فرانسوی رویکردی منحصربه‌فرد در باب مطالعهٔ تخیل در متون ادبی اتخاذ نمود. او با تلفیق بینش‌های روان‌شناختی و بهره‌گیری از کهن‌الگوهای عناصر چهارگانهٔ آتش، آب، باد و خاک به تفسیر آثار ادبی همت گماشت (باشلار، ۱۳۷۸ مقدمهٔ مترجم: ۴-۵). باشلار از این طریق تلاش کرد تا لایه‌های ناخودآگاه و ساختارهای بنیادین تخیل بشری را در تعامل با این عناصر نمادین آشکار سازد.

یکی از رساله‌هایی که گاستون باشلار در باب عنصر خاک و ایماژهای آن نگاشته کتاب خاک و رؤیاپردازی آرمیدن است و در این کتاب غالباً به‌دنبال درون‌بودگی پدیده‌هاست. باشلار شاعری معرفت‌شناس است زیرا اندیشهٔ وی کاملاً در دو جهت متفاوت معرفت‌شناسی و داده‌های قوهٔ تخیل گسترده است اما کار مهم باشلار ایجاد پیوند میان معرفت و تخیل است. از نگاه او سازوکار قوهٔ تفکر تولید مفاهیم و محصول قوهٔ تفکر صور خیال است (باشلار، ۱٤۰۰ الف مقدمهٔ مترجم:۷). باشلار هرگز این دو حوزه را جدا از هم نمی‌پندارد و نشان می‌دهد که مفاهیم بازنمودی از صور خیال هستند و نه چیزی بی‌واسطه و برآمده از دنیای بیرون. باشلار تأکید می‌کند که انسان پیش از آن که ببیند یا تجربه کند تخیل می‌کند مثلاً زمانی که ما دانه‌ای را در زمین می‌کاریم و همان لحظه آن را با ساقه، برگ، شاخه و میوه می‌بینیم بدان معناست که با چشم تخیل بدان نگریسته‌ایم (باشلار، ۱٤۰۰ الف مقدمهٔ مترجم:۷). باشلار در آثار خود به اندیشهٔ فروید و یونگ نظر داشت و در حوزهٔ پدیدارشناسی همواره ثابت‌قدم ماند چراکه به‌زعم باشلار قوهٔ تخیل پدیدارهای بیرونی را درونی می‌کند و بدان‌ها بار و نیرویی روانی می‌دهد. انسان ناگزیر از روانی کردن داده‌های بیرونی است چراکه مفاهیم را نه با عقل محض که با هستی حسی خود درک و تجربه می‌کند (باشلار، ۱٤۰۰ الف مقدمهٔ مترجم:۷). باشلار در این کتاب با درون‌بودگی پدیده‌ها سروکار دارد بدان معنا که جهان بیرونی توسط روان و حس‌های پنجگانه در فرایند تجربه، مبدل به مفاهیم روانی می‌شوند بنابراین باشلار در بررسی آثار ادبی همچون کاوشگر عمیق مراتب ناخودآگاهی است. باشلار به ما می‌آموزد که مشاهدهٔ نزدیک‌تری نسبت به جهان اطراف داشته باشیم و خواننده‌ای دقیق‌تر باشیم. وی درگیر جنبه‌های آشکار، صورت بیرونی و واضح کتاب‌ها یا خطوط کلی روایت‌ها نمی‌شود بلکه از ما می‌خواهد اقامتی طولانی در صور خیال یک اثر داشته باشیم آن‌گونه از صور خیال که کهن‌الگوهای ناخودآگاه را احیا و زنده می‌کند (همان:۱۸). رویکرد اصلی این کتاب شناخت ویژگی و برجسته کردن پایان‌ترین و ماندگارترین مشخصه و سویه‌های روانشناختی آرمیدن و نگاه به درون و ژرفاست بدان معنا که باشلار بر صور خیال آرمیدن، پناه گرفتن و ریشه داشتن متمرکز شده است و اغلب فصول کتاب مثل خانه، ریشه، غار همگی حاوی نشان بازگشت به رحم مادر هستند (همان:۳۰). باشلار فصلی کوتاه از کتاب خاک و رؤیاپردازی را به درخت و ریشه اختصاص داده است.

یونگ اعتقاد دارد ایماژ ریشه همچون انگارهٔ مادر در پیوند با کهن‌الگویی عمیق در گنجینه ناخودآگاهی ماست (همان:۳۵۹). ریشه، یک مردهٔ زنده و نمود مرگی آرام و تدریجی است بااین‌حال جاودانگی ریشه به خوبی برجسته است (همان:۳٦۰). ریشه درختی زیرزمینی و واژگون است از دیدگاه تخیل پویا هرچیز بسیار محکم و پابرجایی که روی زمین است حتماً ریشه‌های قوی و محکمی در زیر خاک دارد (همان:۳٦٤). درخت دارای قدرت تلفیق است هم شاخه و هم ریشه است میان آسمان و زمین زندگی می‌کند و آسمان و زمین را گرد هم می‌آورد در خاک و هوا زندگی می‌کند و از همین رو آن را پدیده‌ای کیهانی دانسته‌اند (همان:۳٦۹). ریشه‌ها به‌مثابهٔ یک ایماژ دینامیک حاوی نیروهای گوناگون پشتیبانی (چنگ انداختن و حفظ کردن) و نیروی فرورفتن

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

و سوراخ کردن هستند (همان:۳٦۰). ریشه در بسیاری از رؤیاها محور عمودی عمق و ژرفا می‌باشد به همین خاطر ایماژ ریشه ما را به گذشتهٔ گونه‌های انسانی بازمی‌گرداند (همان:۳٦۹). درخت به‌عنوان تمثیل و حد اعلای ایستادگی، حرکتی آرام، ساکت و خستگی‌ناپذیر به‌سمت بالا دارد. درخت عمودی نیرویی آشکار است که هستی خاکی را به آسمان آبی وصل می‌کند (باشلار، ۱٤۰۰ ب: ۳٤۷). درخت چنان عمودی، پابرجا و استوار ایستاده که حتی به جهان هواگون نیز ثبات و ایستایی می‌بخشد (همان:۳٤۸). درخت دارای حرکتی آرام و ساکت است که به شکلی خستگی‌ناپذیر به‌سمت بالا رانده می‌شود (همان:۳۵۱). همچنین رؤیاپردازی درخت همواره با دو مولفهٔ شکوه و قدرت در ذهن ما متبادر می‌شود (همان:۳٦۷).

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

مطلق (۱۳۸٦) در پژوهشی تحت عنوان «باشلار، بنیان‌گزار نقد تخیلی» نظریات وی را با استفاده از نقد تخیلی بررسی کرده است.

اسفندی و غلامی (۱۳۸٦) در پژوهشی با عنوان «تشریح دوگانگی نماد آتش در آیین زرتشتی» برای آتش به‌صورت بالقوه طیف گسترده‌ای از معانی را در نظر گرفته‌اند.

تحویلداری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستون باشلار تا ژان پیر ریشارد» شیوه نقد وی را بررسی کرده است.

ایرانزاده و عرش‌اکمل (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «پدیدارشناسی تصویر آتش در اشعار اخوان ثالث» با استفاده از نظریات گاستون باشلار، اشعار مهدی اخوان ثالث را تحلیل کرده‌اند.

کهن‌طالمی (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بوطیقای پدیدارشناسی در شعر سهراب سپهری» به توضیح مفاهیم پدیدارشناسی و مفاهیم اصلی این رویکرد پرداخته است و با استفاده از نقد مضمونی متفکران اصلی پدیدارشناسی، مؤلفه‌های اصلی نظریات آن‌ها در شعرهای سپهری بررسی شده است؛ اماتا کنون پژوهشی در باب تخیل ریشه و درختان بر مبنای نظریه گاستون باشلار و کارکرد آن در شعر و اندیشهٔ شاعران صورت نگرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۲. بحث و بررسی

همان گونه که اشاره شد گاستون باشلار در کتاب «خاک و رؤیاپردازی آرمیدن» بر درون‌بودگی پدیده‌ها و نقش رؤیاپردازی در درک آن‌ها تأکید دارد. از منظر باشلار ریشه نه صرفاً یک ساختار بیولوژیکی بلکه یک‌ایماژ قدرتمند است که در ناخودآگاه ما حک شده و با مفاهیم عمیقی چون آرمیدن، مادرانگی و ابدیت پیوند خورده است.

ریشه در نگاهی دقیق‌تریک مردهٔ زنده است (باشلار، ۱٤۰۰ الف:۳٦) آنچه می‌توان مشخصا به ریشه نسبت داد آن است که ریشه به‌تدریج ار بالاترین لایهٔ خاک به هستی زیرزمینی عمیقی فرو می‌رود و پس از آن‌که به نهایت درونبود و آرمیدن رسید باز هم به‌صورت تدریجی و بی‌رمق می‌میرد (همان) اما مرگ او کامل نیست و تا ابد زنده می‌ماند و این نشان از هستی دراماتیک ریشه دارد به عبارت دیگر ریشه در عین پنهان بودن و سکون ظاهری، سرچشمهٔ حیات و رویش است. این هستی متناقض ریشه که هم مرگ و هم زندگی را در خود جای داده در این شعر سپهری به شکوفایی و ابدیت پیوند می‌خورد:

درخت نقشی در ابدیت ریخت (سپهری، ۱۳۷٦:۱٦۵)

درخت، با تمام شکوه و بالندگی‌اش در جهان مرئی، ریشه در اعماق زمین دارد و این ریشه است که نقشی در ابدیت می‌ریزد. گویی ریشه‌های نامرئی درخت با اتصال به ژرفای خاک به نوعی جاودانگی دست می‌یابند و این ماندگاری را به تنهٔ درخت و شاخه‌هایش نیز منتقل می‌کنند. ریشه، مُهر و نشانی ویژه از ابدیت و جاودانگی را با خود به همراه دارد (باشلار، ۱٤۰۰ الف:۳٦۳) ریشه‌ها همزمان هم ازلی و هم ابدی هستند؛ سرنوشت آن‌ها مرگ است اما همواره زنده هستند از این رو هیچ انگاره‌ای چون ریشه به این میزان دیالکتیک درون خود ندارد:

گویی که حس سبز درختان بود و چشم‌هایش تا ابدیت ادامه داشت (فرخزاد،۱۳۷۷: ۳۷۱)

در این مصراع حس سبز درختان که نشانی از حیات و تازگی است به ریشه بازمی‌گردد. این حس از دل تاریکی خاک برمی‌آید و به‌سوی روشنایی و بالندگی درخت امتداد می‌یابد. پیداست که روییدنی هیچ‌گاه دچار مرگ حتمی نمی‌شود و تا ابد زنده می‌ماند از این رو هر آنچه با هستی گیاهی پیوندیابد ویژگی ابدیت را از آن کسب خواهد کرد؛ تنها انگاره‌ای از هستی گیاهی می‌تواند در عین زوال و گذر زمان، زیبایی خویش را حفظ کند یا به عبارت درست‌تر زیبایی خویش را بازیابد؛ این هستی، زیباست چراکه هیچ‌گاه کامل نمی‌میرد و یا در اندوه مرگی بی‌بازگشت فرو نمی‌رود و در پس هر مرگ خود، زندگی دوباره را از ریشه‌هایش بازخواهد یافت:

میان لحظه و خاک، ساقه گرانبار هراسی نیست/ همراه! ما به ابدیت گل‌ها پیوسته‌ایم (سپهری،۱۳۷٦: ۱٦۷)

شاعر در این بخش بر چرخهٔ دائمی مرگ و زندگی در جهان گیاهٔ تأکید دارند که ریشه، محور اصلی آن است. روییدنی هیچ‌گاه دچار مرگ حتمی نمی‌شود زیرا ریشه‌ها حتی پس از زوال بخش‌های هوایی گیاه، همچنان زنده و در تکاپوی باززایی هستند. سپهری با تصویر ساقهٔ گرانبار که میان لحظه و خاک هراسی ندارد این پیوند عمیق و اطمینان‌بخش ریشه با هستی را به تصویر می‌کشد؛ پیوستن به ابدیت گل‌ها از طریق همین اتصال به ریشه‌های پایدار و احیاگر ممکن می‌شود.

درخت‌ها و گیاهان اگر خشک یا قطع شوند بازهم دچار مرگی کامل نخواهند شد زیرا در عمق زمین در تکاپوی نفس‌کشیدن و زندگی هستند و به محض آن‌که آبی به خود ببینند جوانه زده و ریشه‌هایی نو و ستبر خواهند دواند:

شاخه‌ها از شوق می‌لرزند/ در رگ خاموششان آهسته می‌جوشد/ خون یادی دور/ زندگی سر می‌کشد چون لاله وحشی/ از شکاف گور (فرخزاد،۱۳۷۷: ۲۲٦)

تصویر رگ‌های خاموش در ریشهٔ درختان، در نگاه اول، نمادی از مرگ و نیستی است؛ اما فرخزاد با آوردن عبارت «آهسته می‌جوشد خون یادی دور» این سکون ظاهری را در هم می‌شکند و نشان می‌دهد که حتی در دل خاموشی نیز جرقه‌هایی از حیات و خاطرهٔ زندگی گذشته باقی مانده است. زندگی که چون لاله وحشی از شکاف گور سر می‌کشد استعاره‌ای از احیای غیرمنتظره و نیرومند حیات از دل مرگ و ویرانی است. این تصویر به خوبی با مفهوم مردهٔ زنده که باشلار برای ریشه به‌کار می‌برد همخوانی دارد؛ موجودی که در ظاهر خاموش و مدفون است اما نیروی زندگی را در اعماق خود حفظ کرده و در زمان مناسب دوباره سر بر می‌آورد:

ایمان بیاوریم به ویرانه‌های باغ تخیل/ به داس‌های واژگون شدهٔ بیکار و دانه‌های زندانی (فرخزاد،۱۳۷۷: ٤۳۸)

دانه، در دل تاریکی خاک زندانی است اما حامل بالقوهٔ زندگی جدید است و تخیل، با نفوذ به این زندان می‌تواند نیروی نهفتهٔ زندگی را آزاد کرده و به رویش و بالندگی منجر شود. تخیل همزمان به‌دنبال رؤیاپردازی و درک کردن است به این معنا که رؤیایی خلق کند که بهتر درک شود و چنان درک شود که باعث ایجاد رؤیاپردازی گردد. ریشه‌ها، هم به تن خاک چنگ میاندازند تا باقی بمانند و هم به دل خاک فرو می‌روند و ریشه می‌دوانند (باشلار، ۱٤۰۰ الف: ۳٦۰) و این هستی‌ای میان جهان خاک و جهان هوا خواهد بود زیرا به هر میزانی که ریشه در خاک فرو برود به همان میزان نیز درخت، این هستی عمودی رشد خواهد کرد و به آسمان خواهد رفت:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

در تمام طول تاریکی/شاخه‌ها با آن دستان دراز/.../ و هزاران نفس پنهان، در زندگی مخفی خاک (فرخزاد،۱۳۷۷: ۳۳٤)

تصویر تاریکی بار دیگر بر عمق و پنهانی بودن دنیای ریشه دلالت دارد. در این تاریکی، هزاران نفس پنهان در جریان است؛ حیاتی مخفی و پویا که در دل خاک جریان دارد. در مقابل، شاخه‌ها با آن دستان دراز به‌سوی روشنایی و آسمان امتداد یافته‌اند. این تصویر، به خوبی دوگانگی هستی گیاه را نشان می‌دهد؛ ریشه‌ها در دل تاریکی به‌دنبال حفظ حیات هستند و شاخه‌ها در روشنایی به‌سوی کمال رشد می‌کنند. این تعامل بین جهان زیرین و جهان زبرین، از مفاهیم محوری در اندیشهٔ باشلار پیرامون عنصر خاک و رؤیاپردازی و درخت هواگون است. به هر میزانی که ریشه به‌کار خود ادامه دهد نتیجه تلاش آن را در ساقه، شاخه و برگ‌ها نمایان خواهد شد:

شاخه‌ها با آن دستان دراز/ که ازآن‌ها آهی شهوتناک/ سوی بالا می‌رفت (همان:۳٤۳).

آه شهوتناک که از شاخه‌ها به‌سوی بالا می‌رود نشان از اشتیاق و نیروی زندگی دارد که از دل ریشه‌های فعال در خاک سرچشمه می‌گیرد. این نیرو که در اعماق زمین تغذیه می‌شود درنهایت به بالندگی و شکوفایی در جهان مرئی منجر می‌شود. این تصویر به خوبی نشان می‌دهد که چگونه تلاش و پویایی ریشه در جهان زیرین به بارووری و زیبایی در جهان زبرین میانجامد.

۲ - ۱. ریشه به مثابهٔ سکوت و انزوای عمیق

حضور فعال ریشه در ساختار تصویری شعرهای این بخش ما را به سکون هستی زیرزمینی، رشدی تدریجی و مرگی خاموش دعوت می‌کند مفاهیمی که افکار ریشه‌گون ما را به درون هستی تاریک فرو می‌برند و فضایی از سکوت و ابهام را تداعی می‌کنند.

در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم (سپهری،۱۳۷٦: ٤۳٦)

و یا

کنار مشتی خاک در دوردست خودم تنها نشسته‌ام (سپهری، ۱۳۷٦ :۱۳۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

مصراع اول به خوبی حس رخوت و سکون عمیق را منتقل می‌کند که با تأمل در هستی ریشه‌گون گیاهان در ذهن تداعی می‌شود. سکوت نباتی سکونی از جنس رویش خاموش و تدریجی است که در اعماق خاک جریان دارد. شاعر در این سکوت گویی به جوهرهٔ هستی گیاهی و ریشه‌های آن نزدیک می‌شود در مصراع بعد نیز تن‌هایی و انزوا با تصویر خاک پیوند می‌خورد بدین معنا که نشستن در کنار مشتی خاک که خود نمادی از زمین و ریشه است، با حس تن‌هایی در دوردست همراه می‌شود. این تصویر گویی انزوای ریشه را در دل خاک تاریک و تمرکز آن بر هستی درونی خویش بازتاب می‌دهد:

لیک چشمان تو با فریاد خاموشش راه‌ها را/ در نگاهم تار می‌سازد همچنان در ظلمت رازش گرد من دیوار می‌سازد (فرخزاد،۱۳۷۷: ۲۲٤).

فریاد خاموش چشم‌ها که احتمالاً نمادی از نیروهای درونی و ناگفته است راه‌ها را در نگاه شاعر تار می‌کند و دیواری از ظلمت راز پیرامون او می‌سازد. قلمرو ریشه‌ها به‌طور نمادین می‌تواند به قلمرو مردگان نیز مرتبط شود جایی که سکوت و راز حکمفرماست. تخیل ریشه بدین ترتیب کنشگری در عرصهٔ زندگی و مرگ است؛ ریشه همواره خود را در خاک دفن می‌کند (باشلار،۱٤۰۰ الف:۳۸۰) تا به روییدنی زندگی ببخشد و در این فرایند، چرخهٔ بی‌پایانی از مرگ و زندگی را تجربه می‌کند از این رو ریشه محکوم به مرگ و تدفینی بی‌پایان است و او همواره زندگی و مرگ را به کرّات تجربه می‌کند:

برادرم شفای باغچه را در انهدام باغچه می‌داند (فرخزاد،۱۳۷۷: ٤۵۲).

این عبارت پارادوکسیکال به نوعی رابطهٔ دیالکتیکی بین مرگ و زندگی در جهان گیاهٔ اشاره دارد. گویی برای شکوفایی و حیات دوباره، نوعی انهدام و از بین رفتن ضروری است؛ همان‌طور که ریشه در دل خاک مدفون می‌شود تا حیات را به ارمغان آورد. جنگل به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از درختان با ریشه‌های درهم‌تنیده می‌تواند تداعی‌گریک گورستان باشد که در سکوت و آرامش، چرخهٔ حیات و ممات در آن جریان دارد. تلاش ریشه برای شکافتن خاک سخت و نفوذ به اعماق، با روییدن جوانه‌ای از همان خاک سخت در سطح زمین، نمایانگر هستی تدریجی و توأم با رنج جهان گیاهی است:

من در آنجا نرم و خواهش بار از زمینی سخت روییدم (همان:۲۳۵)

ریشه‌ها خاک محکم را با سختی بسیار می‌شکافند و به لایه‌های عمیق‌تری از خاک نفوذ می‌کنند و در بالا جایی روی زمین به همان میزان که ریشه در ساختار عمودی خود فرو رفته جوانه از خاک سخت عبور کرده و رویِش شکل می‌گیرد:

پوستم می‌شکافد از هیجان/ پیکرم از جوانه می‌سوزد (همان:۲۷۸)

ریشه همچون آدمی همواره رنج را تجربه می‌کند و با سختی و به‌تدریج هر آنچه مقابلش باشد را در هم می‌شکند (باشلار، ۱٤۰۰ الف:۳۸۱) او مجبور به این درهم شکستن است چراکه اگر متوقف شود خواهد مرد درست مثل یک انسان؛ به همین خاطر کلامی که تخیل ریشه در آن باشد ممکن است با خود به‌صورت ناخودآگاه مشقت و سختی به همراه داشته باشد چراکه هستی زمینی ریشه و هستی انسانی سراسر آکنده از رنج و مشقت است. ریشه ساختاری کهن دارد ریشه‌های کهنه عمیقا در دل خاک فرو می‌روند و گیاهان تازه به بار می‌نشانند از این رو هیچ‌گاه در تخیل، ریشهٔ جوان وجود ندارد و همواره کهنه است. درختان، آسمان و زمین را گرد هم می‌آورند و ریشه محصول کنش هر دوی آن‌هاست و به محض آن‌که آب به بذره‌ای خشک‌شده درون سیاهٔ خاک و یا شاخه‌های بریده شده برسد رویشی اساطیری از نو شکل می‌گیرد و تمامی انتظارها برای جوانه زدن به پایان می‌رسد:

امشب آب اسطوره‌ای را به خاک ارمغان خواهد کرد/ امشب سری از تیرگی انتظار بدر خواهد آمد (سپهری،۱۳۷٦: ۱۸۷)

جوانه زدن و ریشه دواندن شکلی ازلی از گیاه است و هر آنچه در دل خاک نهان باشد هیچ‌گاه مرگ کاملی را تجربه نخواهد کرد. او زیر خاک به آرامی خواهد تپید اما نخواهد مرد تا سرانجام روزی سر از تیرگی خاک‌ها بیرون آورَد:

خاک تپید هوا موجی زد (همان:۱۳٦)

تپیدن خاک، نشان از حیات پنهان و پویای درونی زمین دارد و موج زدن هوا، گویی پاسخی به این حیات درونی است. این تصویر، تداوم حیات در دل خاک و انتظار برای سر برآوردن در هوا را به ذهن متبادر می‌کند.

درختان، با ریشه‌هایی که عمیقاً در تاریکی خاک فرو رفته‌اند و جان زمین را می‌مکند، نماد جاودانگی و پیوند با هستی هستند:

درختی در چشمانش روییده بود/ و شاخ و برگش فضا را پر می‌کرد/رگ‌های درخت از زندگی گمشده‌ای پر بود (همان:۱۱٦).

رویش درخت در چشم‌ها نشان از حضور دائمی و تأثیرگذار این نماد در تخیل است. رگ‌های درخت که از زندگی گمشده‌ای پر است نشان از پیوند عمیق آن با گذشته و تداوم حیات در طول زمان دارد. باشلار، تخیل را به مثابهٔ درخت می‌داند که دارای قدرت تلفیق ریشه و ساقه است و بدین ترتیب، زمین و آسمان را در خود جمع می‌کند:

میان لحظه و خاک، ساقه گرانبار هراسی نیست/ همراه! ما به ابدیت گل‌ها پیوسته‌ایم (همان:۱٦۷)

بنابراین حضور درخت در هستی، گواهی بر جاودانگی است. درختان میان آسمان و زمین‌اند هم زمینی، هم هوایی و نه زمینی، نه هوایی هستند به همین خاطر درخت یک هستی عمودی برای رسیدن به ژرفا است و ازآنجاکه بر زمین می‌روید و سر به آسمان

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

می‌برد نماد سیر انسان به آگاهی است. درخت به تخیل درآمده مبدل به یک هستی کیهانی می‌شود و خود انسان تبدیل به درخت می‌شود. درخت همواره جاودان است و ما را نیز جاودانه می‌کند:

وقتی که درخت هست/پیداست که باید بود (همان:٤١٩)

ریشه‌ها در ما میل به رؤیاپردازی را ایجاد می‌کنند؛ گویی ما را با خود به درون خاک فرو می‌برند و عمق را نشان‌مان می‌دهند به همین خاطر رؤیاپردازی‌هایی که در باب ریشه‌ها باشند ما را به ناخودآگاهی کاملاً درونی شده دعوت می‌کنند (باشلار،١٤٠٠ الف:٣٦٣):

ساقه‌اش از ته خواب شفافم سرکشید/من به رؤیا بودم/سیلاب بیداری رسید/.../ در رگ‌هایش من بودم که می‌دویدم/ هستی‌اش در من ریشه داشت (سپهری،١٣٧٦ : ١٢٠)

ته خواب چیزی جز رفتن به عمق را در ذهن ما متبادر نمی‌کند و این می‌لی دینامیک درون ریشه است هر جایی که سخن از ریشه باشد «همه چیز برای رفتن به ژرفا محکوم خواهد شد»(باشلار، ١٤٠٠ الف:٣٧٨). ریشه هم تمامی خاک را چنگ می‌زند هم مثل ماری آرام درون خاک پیش می‌رود.

نسیم در رگ هر برگ می‌دود خاموش/ نشسته در پس هر صخره وحشتی به کمین/ چو مار روی تن کوه می‌خزد راهی/ به راه، رهگذری خیال دره و تنهایی (همان:٤٢):

در این تصویر، حتی رگ‌های برگ نیز تداعی‌گر ریشه‌های پنهان هستند. ماری که بر تن کوه می‌خزد، می‌تواند استعاره‌ای از ریشه‌ای بزرگ و خزنده در دل زمین باشد. مسیر راه در صخره‌ها به شکل حرکاتی مارپیچ است که با شکل ریشه و مار پیوند می‌یابد و دره به‌مثابهٔ دهان زمین و تنهایی به‌عنوان سرآغاز درون‌بود، همگی در فضایی از سکون و عمق شکل می‌گیرند.

و من کنار تصویر زنده خوابم بودم/ تصویری که رگ‌هایش در ابدیت می‌تپید/ و ریشه نگاهم در تار و پودش می‌سوخت (همان:٨٧)

رگ‌هایی که در ابدیت می‌تپید و ریشهٔ نگاهی که در تار و پود تصویر می‌سوخت نشان از پیوند عمیق بین ایماژ ریشه، زمان و تجربهٔ درونی شاعر دارد. حضور دائمی درختان در زندگی ما شوق بودن و حضور را زنده می‌کند زیرا آن‌ها همواره بخشی از تجربهٔ زیستهٔ ما بوده‌اند. در این بخش نیز میل به عمق رفتن ریشه با تار و پود خود را آشکار می‌سازد. بودن درختان در ما شوق بودن و حضور را زنده می‌کنند چراکه همواره در زندگی ما حضور داشته‌اند.

٢ ـ ٢. آینه‌گون بودن ریشه

یکی از جنبه‌های قابل توجه در تحلیل باشلاری ریشه، مفهوم آینه‌گونگی خاک است. ریشه به مثابهٔ درختی واژگون در دل زمین تاریک نه‌تنها منشأ حیات بخش‌های هوایی گیاه است بلکه همچون آینه‌ای مات و مرموز عمل می‌کند که واقعیت بیرونی را در عمق خود بازتاب می‌دهد (باشلار،١٤٠٠ الف:٣٦١) بدین معنا که به ازای هر رویش در روی زمین ریشه‌ای به عمق زمین راه پیدا کرده است و این خاصیت آینه‌گون خاک است که سطح آن همچون آینه به نوعی بازتاب درون است که سپهری به این خاصیت آینه‌گونگی خاک به خوبی اشاره کرده است:

دانه را در خاک آیینه نهان سازید (سپهری،١٣٧٦ :١٤٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uajournalfarsi.ir

خاک، همچون آینه‌ای، آنچه را در خود می‌پذیرد، به شکلی دیگر بازمی‌تاباند و این فرایند، سرآغاز سیر تخیل شاعرانه می‌گردد. این خاصیت آینه‌گونگی به ما می‌آموزد که هر آنچه در جهان مرئی از خاک سر برآورده ریشه‌ای در عمق آن دارد و به‌ازای هر نمود بیرونی (ساقه، نهال، شاخه) شاهد ثمره و تداوم زندگی در جهان زیرین (ریشه و ساختار آن) خواهیم بود. ریشه‌ها، در هستی شبانه زیرزمینی به‌کار خود ادامه می‌دهند و دسترنج آن‌ها (شاخه، ساقه) در روشنایی هوا تکامل می‌یابد:

درختی تابان پیکرم را در ریشه سیاهش بلعید (همان:۱۳٤).

این تصویر سورئال نشان از پیوند عمیق و درونی بین ظاهر تابان و آشکار درخت و ریشه‌های تاریک آن دارد گویی ریشه‌های سیاه درخت، پیکر شاعر را بلعیده‌اند. ریشه‌ها انگاره‌ای متناسب با بالیدن، رشد و نمو هستند و ویژگی دینامیک ریشه همان رویش و قدرت رشد می‌باشد و خوانش متونی که در آن‌گونه‌ای بالیدن اتفاق افتاده تمامی خیال ما را به وجد می‌آورد:

میان بیداری و خواب/ پرتاب شده بود/.../و کنار مردابی به زمین نشست/.../مرداب کم‌کم زیبا شد/ گیاهی در آن رویید/ تارک و زیبا (همان:۱۱۱)

رویش گیاهی تارک و زیبا از دل مردابی که به‌تدریج دگرگون می‌شود نشان از قدرت دگرگون‌کنندهٔ حیات دارد که از دل ریشه‌هایی نامرئی سرچشمه می‌گیرد. ایماژ ریشه با تمامی کهن‌الگوهای زیرزمینی ارتباط دارد ریشه‌ها طناب اتصال پدیده‌های زیرزمین با روی زمین هستند. گیاهانی خوش‌رنگ و گل‌هایی رنگارنگ از دل خاک سیاه سر بر می‌آورند؛ گل‌های رنگی حاصل رؤیاپردازی ریشه است که در دل سیاهی، رنگ‌هایی زیبا را اندیشه می‌کند از این رو ریشه‌ها کنش رنگی خود را به گل‌ها می‌بخشند (باشلار، ۱٤۰۰ الف:۳٦۰) و هر شکفتن و هر خودنمایی گل خوشرنگ نشان از حضور نیروی ریشه‌گون و تداوم پیکار او با خاک است:

فریاد ریشه را در سیاهی فضا روشن کردی/ بر تب شکوفه شبیخون زدی، باغبان هول‌انگیز/ و آن شب آن تیره شب، در زمین بستر بذر گریز افشاندی (سپهری،۱۳۷٦:۱۷٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

فریاد ریشه در سیاهی فضا روشن می‌شود و شبیخون باغبان هول‌انگیز بر تب شکوفه، می‌تواند نمادی از چالش‌ها و موانعی باشد که در مسیر رویش و شکوفایی وجود دارد. در تخیل شاعر به ازای هر فریاد و هر رنجِ ریشه در تاریکی شاهد شکل‌گیریک شکوفه خواهیم بود و آنچه بسیار زیباست گریز ریشه از نهال (به عمق زمین) و گریز شاخه و ساقه از نهال (در بستر آسمان) است گویی به هر میزان که این پدیده‌ها از یکدیگر دوری جویند گیاه، رشد بهتری را تجربه خواهد کرد:

ریشه‌هامان در سیاهی‌ها/ قلب‌هامان میوه‌های نور (فرخزاد،۱۳۷۷ :۱۵۸).

این تقابل بین ریشه‌ها در سیاهی و قلب‌ها به مثابهٔ میوه‌های نور نشان از آن دارد که حتی در دل تاریکی و عمق، پتانسیل روشنایی و شکوفایی وجود دارد. با هر گلی که به دستان ما کنده می‌شود ریشه‌ها در دل خاک به عمق بیشتری از درد فرو می‌رفته و به دل خاک چنگ می‌زنندتا بار دیگر اندیشهٔ گل‌گون خود را به ثمر بنشانند:

وقتی به ماه رسیدی تاریخ قتل عام گل‌ها را بنویس (همان:٤٤۷)

به فناپذیری ظاهری گل‌ها اشاره دارد، اما در پس این قتل عام، ریشه‌ها همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند و منتظر فرصتی برای رویش دوباره هستند. گل‌ها می‌پژمرند و می‌میرند اما آنچه با خوانش این شعر در تخیل ما جاری می‌شود مرگ همیشگی گل نیست بلکه احیای دوباره آن از طریق ریشه‌ها است از این روست که فروغ از باغچه به‌عنوان قبرستان یاد کرده است:

برادرم به باغچه می‌گوید قبرستان (همان: ٤۵۲).

۲-۳. ریشه به‌مثابهٔ زهدان مادرانه

یکی از عمیق‌ترین پیوندهایی که باشلار در تحلیل خود از عنصر خاک و رؤیاپردازی آرمیدن مطرح می‌کند ارتباط نمادین ریشه با زهدان مادرانه است. ریشه در دل تاریکی و سکون خاک، بستری امن و مغذی برای آغاز حیات گیاه فراهم می‌آورد همان گونه که زهدان مادر، پناهگاه و منشأ اولیه هستی انسان است. از نظر یونگ در گنجینهٔ ناخودآگاه ما ایماژ ریشه با کهن‌الگوی مادر پیوند عمیقی دارد (باشلار، ۱۴۰۰ ب: ۳۵۹) و ایماژهایی که به ریشه مربوط باشند استعاراتی بسیار ساده، آشنا و قابل درک را برای ما ایجاد می‌کنند:

گل‌های اقاقیا در لالایی مادرم می‌شکفد: ابدیت در شاخه‌هاست (سپهری،۱۳۷۶:۱۴۳).

این تصویر به زیبایی این پیوند ناخودآگاهانه را به تصویر می‌کشد. لالایی مادر، نخستین تجربهٔ آرمیدن و امنیت برای انسان، با شکوفایی گل‌های اقاقیا که از دل ریشه برمی‌آیند، همنشین می‌شود. ابدیت در شاخه‌ها نهفته است، اما این ابدیت از دل ریش‌های جان می‌گیرد که در تاریکی و سکون خاک آرمیده است.

من از کجا می‌آیم که اینچنین به بوی شب آغشته‌ام هنوز خاک مزارش تازه است مزار آن دو دست سبز جوان را می‌گویم (فرخزاد،۱۳۷۷:۴۳۳)

انسان نیز همچون گیاه از زهدان مادرانه بیرون آمده و دورانی را در این جهان سر می‌کند و نهایتا به کام مرگ فرو رفته و در زهدان مادرانهٔ خاک دفن می‌شود. آن زمان که نطفهٔ ما همچون نهال گیاهی در بستر تاریکی شکل می‌گیرد. ما در امنیتی تمام رشد کرده و محصور در زهدان مادرانهٔ خود هستیم که نهایت سعادت را در آن تجربه می‌کنیم به همین خاطر همهٔ موجودات به بوی شب و تاریکی آغشته و آشنا هستند. نهال جوان گیاه نیز در عمقی مناسب در تاریکی خاک دفن می‌شود و این خاکسپاری، خود سرآغاز زندگی و ریشه دواندن نهال است به همین خاطر مزار دو دست سبز جوان خیالی دور از دسترس نخواهد بود. در نظر ما مرگ و زوال هرچیزی زشت و غمناک است اما مرگ گیاهان سرآغاز زندگی و چرخه زایایی است و در این سیر مرگ و زوال، او سرآخر قوت و نیروی خویش را بازمی‌یابد بنابراین شاعر به صراحت، انسان را همچون گیاه دانسته (مزار دو دست سبز جوان) و دفن شدن در خاک را به‌عنوان بازگشت به زهدان مادرانهٔ خاک تعبیر می‌کند. تاریکی بستر نطفه و تاریکی خاک هردو نمادی از فضایی امن و آغازگر حیات هستند. مرگ گیاهان نیز نه پایان، بلکه سرآغاز چرخهٔ زایایی است، درست همان گونه که بازگشت به خاک، در نگرش برخی باورها، می‌تواند آغازی برای حیاتی دیگر باشد.

در اتاقی که به اندازه یک تنهاییست/ دل من... به بهانه‌های ساده خوشبختی خود می‌نگرد به زوال زیبای گل‌ها در گلدان / به نهالی که تو در باغچه خانه‌مان کاشته‌ای/ و به آواز قناری‌ها/ که به اندازه یک پنجره می‌خواند (فرخزاد،۱۳۷۷ :۴۱۷)

خانه یا اتاق به‌زعم باشلار نشانی ویژه از درون‌بود را همراه خود دارد و اتاق خانه سرآغاز آرمیدن، تنهایی و حصار است جایی که ما را از چهارجهت محصور می‌کند و ما را به ما بازمی‌نمایاند چراکه ما از تاریکی نیرو می‌گیریم همچون بذر یا ریشه گیاهی که در تاریکی اتاق خویش (گلدان) محصور است و همواره در تکاپوی بازیابی نیروی خویش است همچنین نهالی که در اتاق ویژهٔ خویشیعنی باغچه کاشته می‌شود نیز اندیشه درون‌بود را در ذات خود می‌پروراند ازاین‌رو در این بخش شاهد غلبهٔ عنصر خاک و ویژگی درون‌بود و آرمیدن آن بر خیال شاعر هستیم چراکه در همهٔ پدیده‌ها همچون اتاق، گل، گلدان، نهال و باغچه میل به رسوخ و راه بردن به درونی‌ترین فضا نمایان می‌گردد. در این بخش ابتدا به‌تنهایی شاعر، زوال گل و کاشتن نهال که تمامی آن‌ها نشان از غلبه

عنصر خاک است اشاره شد سپس شاعر با پنجره و قناری (که نمادی آسمانی هستند) عنصر هوا را به عرصه آورده است. پرندگان محصول حرکتی هواگون و تجسم هوای آزاد هستند. کاشتن نهال در دل زمین و به یک‌باره رفتن به آسمان توسط یک قناری کوچک دو پویایی سربرآوردن گیاه از خاک و صعود به آسمان را با هم متحد کرده است چراکه ریشه‌ها از آسمان می‌نوشند و شاخه‌ها را به آسمان هدیه می‌کنند. گلی که به زوال رفت، کاشت نهال در زهدان خاک سیاه، پوسیدگی، جان دادن و سبز شدن همان چرخهٔ هستی گیاهی‌ست که در آن ریشه و منشا هستی گیاه هیچ‌گاه کامل نمی‌میرد زیرا گیاه در این چرخه به زوال می‌رود اما یکسره نابود نمی‌شود. در این سیر مداوم، شاعر در آن تاریکی و غربت به کانون آرمیدن خویش دست یافته است چراکه امید به سبز شدن دارد همچون دانه‌ای که در دل سیاهٔ خاک قرار گرفته و هستی خویش را بازیافته و حالا منتظر جوانه است:

از شب ریشه سرچشمه گرفتم و به گرداب آفتاب ریختم (سپهری،۱۳۷٦ :۱۷۸).

مسئله دیگری که در شعر پیشین اهمیت دارد مکانی‌ست که شاعر آن را ماوای خود یافته تا دوباره سبز شود و نیروی خویش را بازیابد؛ این مکان، باغی عظیم با درختانی فراخ نیست بلکه باغچه‌ای کوچک در دل خاک است. فروغ، خود در نامه‌ای می‌نویسد: می‌خواهم همه‌چیز را سوراخ کنم و هرچه ممکن است فرو بروم. می‌خواهم به اعماق زمین برسم. عشق من در آنجاست در آن‌جایی که دانه‌ها سبز می‌شوند و ریشه‌ها به هم می‌رسند و آفرینش در میان پوسیدگی، خود را ادامه می‌دهد (شمیسا، ۱۳۷٦: ۱٦٥) همان طور که در دفتر تولدی دیگر بار دیگر به این امر اشاره کرده است:

هرگز از زمین جدا نبوده ام با ستاره آشنا نبوده ام روی خاک ایستاده‌ام (فرخزاد،۱۳۷۷ :۳۰۲)

در تخیل فروغ، این میل به فرو رفتن در اعماق زمین گویی بازگشت به منشأ حیات و پیوند با نیروی آفرینش در دل خاک (زهدان زمین) است.

کسی نمی‌خواهد باور کند که باغچه دارد می‌میرد/ که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است/ که ذهن باغچه دارد آرام آرام از خاطرات سبز تهی می‌شود (فرخزاد،۱۳۷۷ :٤٤۹):

باغچه و خاک همواره بوده‌اند و هیچگاه از حرکت بازنایستاده‌اند چراکه ریشه‌ها در دل خاک درحال بازیابی خویش هستند. شاید نفس‌های آن‌ها به شماره بیفتد اما هیچگاه نخواهند مرد به همین خاطر مرگ باغچه برای هیچکس قابل باور نیست. آنگاه که فروغ این‌چنین با ریشه‌ها و خاک همدلی می‌کند این امر می‌تواند با مادرانگی و جنسیت او ارتباط یابد چراکه به شیوهٔ ناآگاهانه مکررا در پی تقویت زنانگی وجود خویش است و هر زمان که فرصتییافته گریزی به آن زده است:

من شبدر چهارپری را می‌بویم که روی گور مفاهیم کهنه روییده است/ آیا زنی که در کفن انتظار و عصمت خود خاک شد جوانی من بود (همان:٤٤٧)

ویا

آن شب که من عروس خوشه‌های اقاقی شدم/.../ و آن کسی که نیمه من بود به درون نطفه من بازگشته بود (همان:٤۳۰)

در این ابیات، خاک به‌عنوان بستری برای رویش و تولد دوباره (روییدن شبدر بر گور مفاهیم کهنه) و همچنین مکانی برای بازگشت و تکثیر نطفه (بازگشت نیمهٔ زن به درون نطفه) تصویر می‌شود که هردو با مفهوم مادرانگی ارتباط دارند. درختان راست‌قامت با ریشه‌های دونده در دل خاک، نمادی از میل به حیات جاودانه هستند و پیوند عمیق انسان و گیاه در این میل مشترک آشکار می‌شود:

من در آنجا نرم و خواهش بار از زمینی سخت روییدم (همان:۲۳٥)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uqconfirst.ir

آغاز زندگی شاعر با خاک و هستی گیاهٔ گره خورده است و رویش از زمینی سخت، نمادی از تلاش برای بقا و غلبه بر موانع در بستر مادرانهٔ زمین است.

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم/ سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم (همان:۴۱۸)

در اینجا باز هم شاعر، خود مبدل به گیاه و هستی گیاهی می‌شود؛ این ایماژها بر محور رؤیاپردازی عمق شکل گرفته‌اند و تمام هستی شاعر، ریشه و گیاه شده است؛ میل و غریزه‌ای شاعر را به زیرباغچه‌ها جایی که دانه‌های کوچک جایی که همهٔ آن‌ها در امید رویش هستند می‌کشاند. ریشه با آن‌که غالباً ظریف و کوچک می‌باشد به‌تنهایی یک جهان است؛ او تمامی سنگ‌ها و صخره‌ها را می‌شکافد (باشلار، ۱۴۰۰ الف:۳۷۵) و در دل عمیق‌ترین و سخت‌ترین خاک‌ها فرو می‌رود و تمامی جهان زیرزمینی را می‌بلعد تا به تنها هدف خویشیعنی ریشه دواندن و عمیق‌شدن دست یابد. ریشه تمامی موانعی که بر سر راهش قرار گرفته را استادانه و به آرامی از بین می‌برد و حقیقت خویش را بر تمامی پدیده‌ها بازگو می‌کند (باشلار، ۱۴۰۰ الف:۳۷۹). ریشه در جوار هر چیزی قرار گیرد پیروز میدان خواهد شد. او تمام پدیده‌هایی که مقابلش قرار گیرند را بدون لحظه‌ای درنگ می‌شکافد تا به هدف خود دست یابد از این رو ریشه همواره در رنج است زیرا از زمانی که شکل می‌گیرد تا ابد، خود را درحال پیکار با خاک و جهان زیرزمینی یافته است و همه را کنار می‌زند و «بر همه‌چیز فائق می‌شود تا زنده بماند» (باشلار، ۱۴۰۰ الف:۳۸۰) و درست در همان لحظه که متوقف شود خواهد مرد. این امر می‌تواند الگوی مناسبی برای انسان‌هایی باشد که در رنج هستند چراکه زندگی ریشه‌گون شبیه به یک سبک زندگی است؛ ریشه در تنهایی خویش آرمیده و ساکت و آرام موانعی چون سنگ و صخره را که سد راهش باشد کنار خواهد زد و تمامی نیروی خود را در جهت رسیدن به آرمان خویش به‌کار خواهد گرفت. گیاهان عاشق‌اند و حافظ آرمان رویش هستند ریشه‌ها هر روز به عمق بیشتری می‌روند تا تنها گیاه را زنده نگه دارند. «درخت تنها با رشد کردن زنده مانده است و این پیشروی روزانه بدون لحظه‌ای وقفه، این جنون رشد درون درخت او را به موجودی میرا تبدیل کرده است که هرگاه از رشد و تغییر باز ایستد می‌میرد» (همان).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

به‌زعم باشلار از میان تمامی رؤیاپردازی‌ها، رؤیاپردازی گیاهی، آهسته‌ترین و آرامش‌بخش‌ترین رؤیاپردازی را به خود اختصاص داده است اگر این سخن را باور نداریم تنها کافی‌ست که نه در واقعیت بلکه در خیال خویش به‌سوی طبیعتی بکر و جنگلی سرسبز یا باغی رنگین که در خاطرات ما عمیقا نقش بسته‌اند رجوع کنیم تا آنگاه دریابیم که چه شوق کودکانه‌ای ما را به جست و خیز در میان این پناه سبز وامی‌دارد (باشلار، ۱۴۰۰ ج: ۳۴۶). درخت یک محور عمودی رؤیاپردازی پویاست و رؤیاپردازان از این ایماژ عمودی بهره‌های فراوانی برده‌اند. درخت به‌تنهایی قدرت آن را دارد تا از عمیق‌ترین لایه‌های زیرزمینی برآید و خود را تا آسمان بکشاند او هستی خاکی را به آسمان آبی متصل می‌کند و هر کسی را که از غم و اندوه بر خاک افتاده باشد دعوت به ایستادگی می‌کند. درخت با ستون شاخه‌های خود، عظمت آسمان را حفظ کرده و با ریشه‌های خود هستی زمینی را غنا بخشیده است از این رو درخت به جهان هواگون عمودیت می‌بخشد و جهان خاک‌گون را حفظ می‌نماید؛ این ایستادگی درختان، تمثیلی والا از حد اعلای ایستادگی است. درخت است که با حرکاتی بسیار آرام و به شکلی خستگی ناپذیر به‌سوی بالا رانده می‌شود این هستی هیچ‌گاه در سیر خیال ما فرو نمی‌افتد بلکه همواره حرکتی آسمانی دارد:

درختی در چشمانش روییده بود/ و شاخ و برگش فضا را پر می‌کرد/رگ‌های درخت از زندگی گمشده‌ای پر بود (سپهری،۱۳۷۶ :۱۱۶).

تماشای درختی که فروافتاده همچون انسانی‌ست که زانوان‌اش سست شده و قد خم کرده بسیار تاثر برانگیز است از این رو درخت و انسان در سرتاسر هستی در تلاش هستند تا قد علم کنند و همواره قامت ایستادهٔ خود را حفظ نمایند. درخت به خیال ما کمک می‌کند تا مسحور بلنداها و درگیر عرصه بی‌کران افق باشد تا از لایه‌های زیرین گیاهی به‌سوی بالاترین شاخه خود را بالا بکشد و فراسوی شاخه‌ها را زندگی کند. درخت با آن‌همه زیبایی و عظمت تنهاست شاید دلیل کسب این عظمت هم همین باشد: تنهایی درخت. او موجودی یکه، تنها و منزوی است و تنهایی را برگزیده تا مبدل به تقدیر عمودی جهان شود در چشم‌اندازی وسیع که غالب پدیده‌ها در قالبی افقی زیست می‌کنند محور عمودی درخت رؤیاپرداز را از خاک به افلاک برمی‌کشد:

ناتمام است درخت (همان: ۳۷۸).

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری با رویکردی مبتنی بر اندیشه‌های گاستون باشلار به‌ویژه در کتاب «خاک و رؤیاپردازی آرمیدن» نشان می‌دهد که نمادهای ریشه و درخت با وجود اشتراک در بنیادهای تصویری در جهان شعری هریک از این دو شاعر برجسته بار معنایی و کارکردهای متفاوتی یافته‌اند. باشلار با تأکید بر اهمیت عنصر خاک و ارتباط آن با تخیل، دریچه‌ای نو به‌سوی فهم این نمادهای کهن می‌گشاید و ما را به کاوش در اعماق ناخودآگاه شاعرانه و دریافت پیوندهای حسی و روانی آن‌ها با جهان پیرامون دعوت می‌کند. در شعر فرخزاد ریشه به‌مثابهٔ ایماژی قدرتمند اغلب با تجربهٔ درد، حسرت و جست‌وجوی هویت از دست رفته درهم‌تنیده است. این نماد نه‌تنها یادآور گذشته‌ای رنجبار است بلکه به‌عنوان سرچشمه‌ای بالقوه برای امید و باززایی نیز عمل می‌کند. تصاویر ریشه در شعر فرخزاد در دل تاریکی و سکون، تلاشی پیگیرانه برایافتن معنا و اصالت را بازتاب می‌دهند و با مفهوم زهدان مادرانه و چرخهٔ بی‌پایان مرگ و زندگی پیوند می‌یابند درخت نیز در شعر او گاه نمادی از ایستادگی در برابر زوال و امید به رویشی دوباره در دل تاریکی است.

در مقابل، شعر سپهری ریشه را بیشتر در پیوند با آرامش عمیق، اتصال روحانی به طبیعت و جست‌وجوی ابدیت به تصویر می‌کشد. این نماد، بیانگر آرزوی شاعر برای یگانگی با جوهرهٔ هستی و یافتن جاودانگی در دل طبیعت است. ریشه‌های شعر سپهری اغلب تصویری از ثبات، سکون و آرامش درونی را تداعی می‌کنند و منبعی برای الهام و تأمل در ژرفای هستی به‌شمار می‌روند. درخت نیز در شعر او نمادی از زیبایی، عظمت و پیوند آسمان و زمین است و به‌عنوان الگویی برای ایستادگی و تعالی روح عمل می‌کند. مفهوم آینه‌گونگی خاک و ریشه که در تحلیل باشلاری برجسته می‌شود در شعر هردو شاعر به‌گونه‌ای متفاوت نمود می‌یابد. در شعر فرخزاد این آینه‌گونگی شاید بازتابی از درونی‌ترین تاریکی‌ها و رنج‌های شاعر باشد، درحالی‌که در شعر سپهری انعکاسی از زیبایی، سکون و آرامش نهفته در دل طبیعت است. درنهایت با وام‌گیری از دیدگاه باشلار در باب رؤیاپردازی خاک و ریشه درمی‌یابیم که تخیل شاعرانه نقش محوری در شکل‌دهی و بارور ساختن این نمادها ایفا می‌کند. رؤیاپردازی، امکان درک همدلانه با احساسات و نگرش‌های متفاوت هردو شاعر نسبت به ریشه و درخت را فراهم می‌آورد و لایه‌های عمیق‌تر معنایی و پیوندهای ناخودآگاهانهٔ آن‌ها با این تصاویر بنیادین را آشکار می‌سازد. این بررسی تطبیقی ضمن تأیید اهمیت عنصر خاک و رؤیاپردازی در درک شعر نشان می‌دهد که چگونه دو شاعر معاصر با وجود پرداختن به نمادهای مشابه، جهان‌های شعری متمایز و منحصربه‌فرد خود را بنا نهاده‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- اسفندی، اسفندیار؛ غلامی، فاطمه (۱۳۸٦). «تشریح دوگانگی نماد آتش در آیین زرتشتی»، ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***، ۱۲ (۳۸)، صص ۵-۱۸.
- ایرانزاده، عرش اکمل (۱۳۹۸). «پدیدارشناسی تصویر آتش در اشعار اخوان ثالث با تکیه بر آرای گاستون باشلار»، ***مطالعات زبانی و بلاغی***، ۹ (۱۸)، صص ۳۵۱-۳۷٦.
- باشلار، گاستون (۱٤۰۰). ***خاک و رؤیاپردازی‌های آرمیدن گفتاری در صور خیال درون‌بودگی***، ترجمهٔ مسعود شیربچه، چاپ اول، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- باشلار، گاستون (۱۳۷۸). ***روانکاوی آتش***، ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ دوم، تهران: توس.
- باشلار، گاستون (۱٤۰۰). ***هوا و رؤیاها، جستاری در تخیل حرکت***؛ ترجمهٔ مسعود شیربچه. چاپ اول، تهران: نقش جهان‌مهر.
- بلک، جرمی؛ آنتونی، گرین (۱۳۸۳). ***فرهنگ‌نامهٔ خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان***، ترجمهٔ پیمان متین. چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). ***پژوهشی در اساطیر ایران***، چاپ چهارم، تهران: آگاه.
- تحویلداری، نگین (۱۳۸٦). «نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستون باشلار تا ژان پیر ریشارد»، ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***، ۸(۳)، صص ٥٤-٦۹.
- سپهری، سهراب (۱۳۷٦). ***هشت کتاب***، چاپ نوزدهم، تهران: طهوری.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۷). ***دیوان اشعار***، با مقدمهٔ بهروز جلالی، چاپ هفتم، تهران: مروارید.
- قائمی، فرزاد؛ یاحقی، محمدجعفر؛ پورخالقی چترودی، مه دخت (۱۳۸۸). «تحلیل نمادینگی عناصر خاک و باد در اساطیر و شاهنامه فردوسی براساس نقد اسطوره ای»، ***ادب پژوهی***، ۳(۱۰)، صص ۵۷-۸۲.
- قوی‌پنجه، زهرا (۱۳۸۸). «رمزگشایی نماد خاک در هنر سرزمین رازها»، ***مجلهٔ هنر***، س ۸. ش ۷۹. صص ۱۵۸-۱۸۳.
- کهن‌طالمی، فاطمه (۱۳۹۸). پایان نامهٔ کارشناسی ارشد ***بوطیقای پدیدارشناسی در شعر سهراب سپهری***، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.
- مهدی‌زاده، فاطمه (۱۳۹۱). پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ***بررسی و تحلیل اسطوره‌های ایرانی***، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸٦). «باشلار، بنیانگذار نقد تخیلی»، ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***، ۳(۲)، صص ۵۷-۷۲.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

کارکرد زبان ادبی در رمان «خانهٔ ادریسی‌ها» نوشتهٔ غزاله علیزاده

حمید جعفری قریه علی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر «عج»، رفسنجان، کرمان، ایران

jafari@vru.ac.ir

فاطمه فتاحی بافقی

دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی‌عصر «عج»، رفسنجان، کرمان، ایران

Fattahi9722@gmail.com

چکیده

خانهٔ ادریسی‌ها مهم‌ترین اثر غزاله علیزاده است که زبان ادبی در تشخّص این رمان، کارکردی ماندگار داشته است. اساساً زبان ادبی نقش بسیار تأثیرگذاری در خلق آثار ادبی اعم از شعر، داستان و نمایشنامه دارد. بهره‌گیری از توصیف، شگردهای بلاغی و زبانی رمزآلود، از ویژگی‌های آن است. در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده، ویژگی‌های ادبی رمان خانهٔ ادریسی‌ها بررسی شده است. هدف از این تحقیق، شناخت کارکرد زبان ادبی و نشان دادن نقش آن در تشخّص سبکی رمان خانهٔ ادریسی‌ها است. برای رسیدن به این مقصود، آرایه‌های ادبی به‌کار رفته در رمان همراه با متن جملات و عبارات، استخراج و نوع آن مشخّص شده است. حاصل پژوهش نشان می‌دهد که آرایه‌های تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه در ایجاد زبان ادبی این رمان نقش دارد و بیش‌ترین بسامد مربوط به کنایات است. پس از آن بیش‌ترین فراوانی به ترتیب مربوط به تشبیه، استعاره و مجاز است. تشبیهات اغلب در گفت‌وگوها به‌کار می‌رود و بیش‌تر از نوع کامل است. استعاره‌ها در کلام شخصیّت‌های باسواد و نثر فاخر نویسنده به‌کار می‌رود و کاربرد مجازی کلمات، اغلب از نوع حالیه و در کلام عادی مردم دیده می‌شود. کاربرد ضرب‌المثل‌ها نیز بخشی از عناصر غنایی رمان است و توصیف نیز نقش مهمی در ایجاد ادبیات متن دارد که همراه با قیود و صفات و صور خیال استفاده می‌شود.

واژگان کلیدی: غزاله علیزاده، خانهٔ ادریسی‌ها، زبان ادبی، عناصر غنایی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

رمان‌نویسی در ایران سابقه حدود صد ساله دارد و نسبت به سایرانواع ادبی جدیدتر است. از آغازین رمان‌های فارسی تاکنون تغییرات بسیاری در سبک و مضمون رمان‌ها پدید آمده است. زبان رمان‌ها غالباً ساده و مشابه زبان رسمی جامعه است و از گویشی تبعیت می‌کند که نویسنده در آن زیسته است. زبان ادبی در رمان و داستان بیش‌تر در حوزه کنایات و توصیفات و صور خیالی است که در زبان روزمره مردم وجود دارد و یا در وصف مکان و شخصیّت‌ها به‌کار می‌رود.

یکی از نویسندگان موفّق امروز که از قابلیّت‌های زبان ادبی به‌گونه‌ای گسترده در آثار خود بهره می‌برد، غزاله علیزاده است. این نویسنده، بهمن‌ماه ۱۳۲۷ در مشهد زاده شد. او لیسانس علوم سیاسی خود را از دانشگاه تهران گرفت و پس از آن به فرانسه سفر کرد و در دانشگاه سوربن ـ شهر پاریس در رشته‌های فلسفه و سینما درس خواند. وی که از بیماری سرطان رنج می‌برد، پس از دو بار اقدام ناموفق به خودکشی، سرانجام در ۲۱ اردیبهشت سال ۱۳۷۵ در روستای جواهرده رامسر، خود را از درختی حلق‌آویز کرد.

کتاب «خانه ادریسی‌ها»، رمان مشهور غزاله علیزاده است که در سال ۱۳۷۰ منتشر شد و روایتی از یک خانه و اهل آن است که در شهری به نام عشق‌آباد زندگی می‌کنند و باید با مهمانان ناخوانده‌ای که برای بازپس گرفتن حق ستم‌دیدگان می‌جنگند، روبه‌رو شوند. کتاب خانهٔ ادریسی‌ها سه سال پس از مرگ غزاله علیزاده موفق شد جایزه بیست سال داستان‌نویسی را از آن خود کند. خانه ادریسی‌ها، یک رمان طولانی ناب است که حوادث آن در شهر عشق‌آباد و در خانهٔ ادریسی‌ها رخ می‌دهد؛ خانه‌ای که چهار نفر در آن زندگی می‌کنند. آن‌ها به عشق‌آباد آمده‌اند تا حق ستم‌دیدگان را از ستمگران باز بستانند. زن‌های «خانهٔ ادریسی‌ها» نمادهایی از ترس، تنهایی، حسرت و ناکامی هستند. این نمادها حتی در زنی مثل رکسانا که آشوب‌گرانه به سنّت‌شکنی می‌پردازد و درنهایت با ناکامی و شکست مواجه می‌شود، هم دیده می‌شود.

۱ ـ ۱. بیان مسئله و اهمیت پژوهشی آن

زبان ادبی نقش بسیار تأثیرگذاری در خلق آثار ادبی اعم از شعر، داستان و نمایشنامه دارد. بهره‌گیری از توصیف، شگردهای بلاغی و زبانی رمزآلود، از ویژگی‌های آن است. زبان ادبی، زبانی است پیچیده و رمزآلود و پر از صورت‌های خیال، از این رو، غالباً پیام آن به‌راحتی دریافت نمی‌شود و مخاطب باید از رمز و رازهای زبان ادبی آگاه باشد تا بتواند پیام را به‌درستی دریافت و رمزگشایی کند. زبان ادبی از آرایه‌هایی همچون استعاره، کنایه، ایهام، تشبیه و مجاز به فراوانی استفاده می‌کند و از این طریق، از دنیای واقعی فاصله می‌گیرد و مخاطب را نیز با خود به دنیای برساختهٔ ذهن نویسنده یا شاعر می‌برد. زبان ادبی تنوّع قابل توجهی دارد. این تنوّع، در عرصه زبان و استفاده از ظرفیت‌های عظیم واژگانی و همچنین مفهوم و قالب نیز دیده می‌شود. زبان ادبی با هنجارگریزی، برجسته‌سازی می‌کند و بدین‌گونه، زمینه را برای ورود مخاطب به فضاهای عاطفی و احساسی فراهم می‌سازد.

کارکرد زبان؛ یعنی به‌کارگرفتن زبان برای هدف و مقصود. «از زبان برای هدف‌های گوناگونی استفاده می‌کنیم. گاه برای اطّلاعات، گاه برای تعلیم و گاهی برای خلق اثر هنری، از زبان بهره می‌بریم» (وزیرنیا، ۱۳۷۹: ۲۴).

در این پژوهش، عواملی که موجب برجستگی‌های ادبی می‌شود و به‌طور معمول، در بسط داستان یاری می‌رساند، بسیاری از مواقع نیز از سرعت داستان می‌کاهد و در مجموع، به زبان نویسنده، تشخّص سبکی می‌بخشد، بررسی می‌شود. این پژوهش از آن روی اهمیت دارد که به رمانی شناخته‌شده از غزاله علیزاده اختصاص دارد؛ رمانی که ایرانی را به تصویر می‌کشد که درحال گذار از سنّت‌های پیشین و ورود به جهان مدرن است. در عین حال، تصویرپردازی و توصیفات او از زن امروز، یک‌جانبه و همراه با تعصب نیست. او در کنار ویژگی‌های ممتاز زنان، از ضعف‌های آنان نیز یاد می‌کند. با این توصیف پرسش اساسی پژوهش حاضر این است که زبان ادبی چه نقشی در شکل‌گیری رمان خانهٔ ادریسی‌ها داشته است؟

۱-۲. پیشینه پژوهش

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

صوفی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «عنصر فضا در رمان‌های خانهٔ ادریسی‌ها اثر غزاله علیزاده، خواب زمستانی اثر گلی ترقی و طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارسی‌پور»، ضمن ارزیابی و شناخت جایگاه این عنصر در این رمان‌ها، شیوه فضاسازی، کاربردها و اهدافی را که نویسندگان مورد نظر در خلق این عنصر در داستان داشته‌اند، بررسی کرده است. نجاری (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی کارکرد زاویه دید راوی و نحوه روایت‌گری در آثار غزاله علیزاده»، نتیجه گرفته است که انتخاب صحیح نوع راوی و زاویه دید و بهره‌گیری از تمام کارایی‌های آن دو در کنار تعامل سازندهٔ مؤلفه‌های روایی با یکدیگر، موجب توفیق نویسنده در امر روایت‌گری و پرورش خمیرمایه داستان شده است. محمودی (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی تطبیقی عنصر شخصیت‌پردازی در رمان‌های شهرنوش پارسی‌پور و غزاله علیزاده» به این نتیجه رسیده است که هر دو نویسنده برای شخصیت‌های داستان‌شان از شیوه شخصیت‌پردازی مستقیم، بیشتر از شیوه غیرمستقیم بهره جسته‌اند و همچنین درصد شخصیت‌های ایستا در داستان، بیشتر از شخصیت‌های پویا است. محمودی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله «تحلیل جایگاه زن در رمان‌های غزاله علیزاده، رمان‌های بعد از تابستان، دو منظره، خانه ادریسی‌ها، شب‌های تهران» آورده‌اند که علیزاده، زنان را بیش‌تر در معرض حوادث سیاسی- اجتماعیِ پس از انقلاب اسلامی قرار داده است و با رویکردی اشراقی و عرفانی، نقش و سهم زنان را در تاریخ اجتماعی ایران پررنگ‌تر نشان می‌دهد. وحیدنژاد، (۱۳۹۹). در مقاله «تحلیل روایت‌شناسی فمینیستی در داستان خانهٔ ادریسی‌ها اثر غزاله علیزاده» آمده است که بررسی روایت‌شناسی این رمان نشان می‌دهد بررسی روایت‌شناسی فمینیستی در این رمان، به جز مضمون نوین، شگردهای قابل توجه ادبی یا ساختار قدرت‌مند روایی آن، بستری برای ظهور و تجلی سویه‌های فکری، مفهومی و فلسفی جنبش فمینیسم است. این مقاله به جنبه‌های محتوایی کتاب خانهٔ ادریسی‌ها پرداخته است سارانی و همکاران، (۱۴۰۱)، در مقاله «تحلیل شکل‌گیری سازه‌های نشانه‌ای و نمادین در داستان خانهٔ ادریسی‌ها نوشته غزاله علیزاده براساس آرای نشانه‌کاوی ژولیا کریستوا» به بررسی لایه‌ها و ساختارهای معنایی در رمان خانهٔ ادریسی‌ها پرداخته است. سپس به کمک آرای ژولیا کریستوا قلمرو دو ساحت نشانه و نمادین را نشان می‌دهد. پورقریب، (۱۴۰۱) در مقاله «مقایسه وجوه شیءوارگی در رمان‌های خانهٔ ادریسی‌ها و سرگذشت ندیمه» نشان می‌دهد که در هر دو رمان، به زنان همچون شیء نگریسته و هویت آنان به‌مثابهٔ آدمی نادیده گرفته می‌شود. در این اثر نیز جنبه‌های زنانهٔ کتاب مورد توجه بوده است. میرزاعلیان و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله «مقایسه تأثیر عوامل جنسیتی بر نوشتار رمان‌های سال بلوا و خانه ادریسی‌ها» آورده‌اند که کاربرد تکنیک‌های نوشتاری زنانه در ساختار روایی رمان سال بلوا، برای تطابق با ذهنیت زنانهٔ قهرمان داستان، در تضاد با جنسیت نویسنده‌هایش گسترش یافته و ذهنیّت مردانهٔ عباس معروفی در این زمینه تأثیر به‌سزایی نداشته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲ – ۱ خرداد

۲. بحث و بررسی

در این بخش به بررسی عناصر ادبی کتاب «خانه ادریسی‌ها» می‌پردازیم. این تحلیل شامل عناصر بیانی؛ یعنی تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز، عناصر بدیعی و همچنین برخی از موضوعات فنّ معانی است. با توجّه به اینکه کتاب، «خانه ادریسی‌ها» از گونه نثر داستانی است و با شعر و نثر ادبی، متفاوت است، انتظار نداریم تمام عناصر ادبی را در آن پیدا کنیم؛ بنابراین رمان را به‌مثابهٔ اثری غنایی مورد بحث قرار می‌دهیم و زبان ادبیِ آن را که با زبان گزارش متفاوت است، بررسی و تحلیل می‌کنیم.

۲-۱. کارکرد زبان ادبی در رمان خانه ادریسی‌ها

۲-۱-۱. آرایه‌های ادبی

صورت‌های خیالی شامل آرایه‌هایی است که تخیّل در ساختار آن نقش دارد و شامل عناصر بیانی است. همچنان‌که ما در گفت‌وگوهای روزمره، از آرایه‌های بیانی به شکلی طبیعی استفاده می‌کنیم، در نوشته‌های داستانی، بسته به سبک نویسنده و نوع نگاه وی به اطراف، از این عناصر استفاده می‌شود. در رمان مورد بحث نیز چه در توصیفات و چه گفت‌وگوها مواردی از این قبیل یافت می‌شود که به بررسی آن‌ها می‌پردازیم.

۱-۱-۱-۲. تشبیه

بیش‌ترتشبیهاتی که در رمان «خانه ادریسی‌ها» دیده می‌شود، برای بیان ویژگی‌های شخصیّت‌های داستانی به کارگرفته شده است. این تشبیهات، در برخی از موارد، تصویر روشنی از شخصیّت‌های داستان را به مخاطب نشان می‌دهد. علیزاده، اصرار ویژه‌ای بر کاربرد گونه‌های مختلف تشبیه دارد. به نظر می‌رسد او درک درستی از کارکرد این آرایه ادبی در بازگویی حالات، کنش‌ها و احساسات شخصیّت‌های داستانش داشته است.

با اینکه مثل سایه، بی‌صدا بودیم، خشم او به جوش می‌آمد (علیزاده، ۱۳۸۰: ۱۷۱).

تشبیه چشم‌های قباد به مهره از نظر بی‌نور و بی‌احساس‌بودن:

رکسانا سر را پایین انداخت؛ روی تخته‌سنگ که می‌نشیند با قبادی که در کوه دیدم مو نمی‌زند. روز به چشمهایش نگاه کن! مثل مهره است. نور ندارد (همان، ۲۰۸).

تشبیهات، بسته به زمان و اطّلاعات گوینده، تغییر می‌کنند و تازه می‌شوند. ساعت وسیله‌ای است که در گذشته وجود نداشته و در اشعار و نوشته‌های پیشینیان به‌کار نرفته است، اما در نوشته‌های معاصر، به‌عنوان وسیله‌ای که بدون خطا و پیوسته کار می‌کند، مطرح می‌شود:

«بله، مغز من مثل ساعت کار می‌کند (همان، ۲۱۹).

تشبیه قلب به شیطان، از نظر سیاهی:

«به شیشه‌های عطر خانم رحیلا دست نزن. تف به این دنیا! صورتش را از یک فرشته قرض گرفته، قلبش مثل شیطان سیاه است» (همان، ۲۰۳).

شیطان در فرهنگ اسلامی، نماد تیرگی و سیاهی است و در مقابل نور قرار می‌گیرد. از این رو در نوشته‌ها، مشبهٌ بهی منفی به شمار می‌رود.

تشبیه رکسانا به آب، از جهت بخارشدن:

«پسر حاکم، می‌خواستش. همه را گذاشت. مثل یک قطره آب بخار شد» (همان، ۱۷۰)».

تشبیه رکسانا به طاوس، از جهت خرامیدن:

در گرجستان وقتی در خانه پدرش بود. وای چه زیبایی پاکی داشت. در خیابان‌های تفلیس مثل طاووس می‌خرامید (همان، ۱۷۰).

۲-۱-۱-۲. مجاز

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مجاز در معنی، کاربرد لفظ در غیر معنی اصلی است. مجاز، در برابر حقیقت قرار دارد و مفهومی غیر از آنچه از کلمه یا جمله دریافت می‌شود، ارائه می‌دهد. به‌عبارتی، «مجاز، عنصری بنیادین در مقوله‌بندی ما از جهان خارج و فرایندهای وابسته به اندیشیدن ماست و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرح‌واره‌های تصویری مربوط می‌شود» (احمدی و رجب‌سلمانی، ۱۳۸۹: ۱۰۰-۱۰۱). یاکوبسن معتقد است که استعاره و مجاز، دو منش انتقال معنایند. وی می‌نویسد: «شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است بر حسب شباهت یا به واسطه مجاورت، به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری، مناسب‌ترین نام برای مورد اول است و روش مجازی را می‌توان مطلوب‌ترین برچسب برای مورد دوم دانست که موجزترین نمود خود را به ترتیب در استعاره و مجاز می‌یابند» (همان، ۹۶).

مجاز عقلی

کاربرد مجاز در گفت‌وگوی روزمره نیز فراوان است، اما مجاز عقلی، بیش‌تر در جملات ادبی که با اعتقادات و باورها ارتباط دارند، به‌کار می‌رود. در این جمله، شرایطِ فاعل غیرحقیقی است که به آن، فعلی نسبت داده می‌شود:

«شخصیت هر آدمی را شرایط ساخته. بی‌زاری ما متوجه آن شرایط است، نه مردم» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۴۰۲).

«شانه‌های لاغر یاور، فرو افتاد و سر او به سینه خم شد. موهای سفید مرطوب، پیشانی پرچین را پوشاند. روزگار چه نقش‌هایی دارد (همان، ۲۰۹)

در این کتاب بانمونه‌های مختلف مجاز مرسل هم روبه‌رو هستیم:

آتش‌خانه، در واقع، مکانی است که افرادی در آن فعالیت می‌کنند و به کرات از آن با ویژگی فاعلیت ذکر می‌شود و منظور، رئیس یا اعضای آن هستند:

«شاید آتش‌خانه نمی‌داند» (همان، ۳۷۲).

«قهرمان شوکت! آتش‌خانه می‌خواهد تو را حذف کند»؛

در عبارت زیر، منظور از دنیا، مردم و اسباب دنیایی است:

«رکسانا بر دیوار کاهگلی پشت داد خیره شد به چشم‌های وهاب: «چرا با تو فاصله دارم؟».

«خیلی ساده است. نمی‌بینی جهان بیرون، راهی به روحت ندارد؟ تو با دنیا قهر کرده‌ای!» (همان، ۳۰۲).

خانه، مجاز از افراد داخل خانه:

«دریچه‌ها بسته بود، خانه خواب‌آلود» (همان، ۱۵۵).

در عبارات زیر، منظور از سکوت ساختمان‌ها، سکوت مردمی است که در آن‌ها آرام گرفته‌اند:

«شبی نزدیک تئاتر مسکو قدم می‌زدم. گروهی ولگرد دور آتش ایستاده بودند. آن طرف رود، ساختمان‌های سنگی در سکوت و تاریکی فرو رفته بود (همان، ۳۵۲).

منظور از زندگی در جمله زیر، تجربیات زندگی است. لازمه تجربه کسب‌کردن، زندگی‌کردن است:

«کی این چیزها را یادت داده؟ مارنکو؟» رکسانا نیم‌خیز شد: زندگی. شیرفهم شدی؟ زندگی بیجا کرده» (همان، ۳۶۵).

۳-۱-۱-۲. استعاره

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در متن داستانی، انتظار بسامد استعاره را نداریم، همان گونه که مجاز، بسامد زیادی ندارد و بیش‌تر، از عناصر گفتار روزانه بهره می‌برد. رمان مورد بحث، از نظر ادبی، ویژگی‌های بسیاری دارد و با قلم فاخر نوشته شده است، به همین دلیل، نقش صور خیال و تصویرسازی را در آن پررنگ می‌بینیم.

استعاره مکنیه «آن است که تشبیه در دل گوینده، مستور و مضمر باشد و مشبه را ذکر کرده و مشبهٌ به را در لفظ نیاورند، اما از لوازم مشبه، به قرینه‌ای در لفظ بیاورند که دلیل بر مشبهٌ به باشد» (تجلیل، ۱۳۸۵: ٦۲). عاطفه در جمله زیر به‌عنوان عنصری به‌کار رفته که دارای جسمیت است و می‌تواند پررنگ یا کم‌رنگ باشد، از این رو استعاره مکنیه است:

«نداری، عاطفه را کم‌رنگ می‌کند.» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۳۰۳)».

خانم ادریسی به درختی تشبیه شده که دارای رگ و ریشه است و وطن نیز به کالایی قابل فروش تشبیه شده است:

«با رگ و ریشه به درخت بید باغ و خانه چسبیده بود. ادعا می‌کرد وطنش را به هیچ‌جا نمی‌فروشد» (همان، ۱۸۱).

نفس همانند شخصی تصویر شده است که می‌توان با آن جنگید و بر او پیروز شد:

«پیروزی بر نفس، کار شعار و فلسفه نیست؛ جریانی خاموش در عمق است. هیچ‌کدام از ما به سادگی و رضا نرسیده‌ایم» (همان، ۳٦۵).

تشخیص، نوعی از استعاره است که آن را جان‌بخشی یا جاندار انگاری نیز می‌گویند. تشخیص در لغت «به معنی تمیز دادن و شخصیت‌بخشیدن و در اصطلاح بیان نسبت‌دادن صفت‌های انسانی به چیزهای بی‌جان و انتزاعی است» (انوشه، ۱۳۷۵: ۲۸۱).

علوی‌مقدم چنین تعریفی از تشخیص به دست می‌دهد: «اگر در این نوع استعاره، مشبهٌ به یا مستعار منه محذوف، آدمی و به تعبیر و قولی دیگر جاندار باشد، به آن «تشخیص» یا «شخصیت‌بخشی» یا «استعاره انسان‌مدارانه» می‌گویند.» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۸: ۱۲٤).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

شمیسا این آرایه را معلول تفکّر بشر اولیه می‌داند که همه چیز را جاندار تصوّر می‌کرد: «تشخیص یا جاندار پنداری، یکی از آرایه‌های ادبی است. این آرایه، به نوعی به تفکّر بشر اولیه بازمی‌گردد، چراکه در تفکر بشر قدیم، همه چیز جاندار بوده است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ٦۵).

www.anjomanfarsi.ir

در عبارت زیر، صدای کوبش باران بر سقف شیروانی به نحوی توصیف شده که گویی این شیروانی است که همهمه‌ای ایجاد کرده است. شیروانی، صفت جاندار را دریافت کرده است:

«عصر، رگبار گرفت. شیروانی، زیر ضربِ باران، همهمه به پا کرده بود (علیزاده، ۱۳۸۰: ۳۰۰).

صفت ناله‌کردن و رفت و آمد که ویژگی جانداران است، به صندلی نسبت داده شده است:

«به اتاق بانوی پیر رفتند. صندلی گهواره‌ای ناله می‌کرد. یک ردیف قوطی و شیشه رنگی روی میز بود. عطر یاسمن و بنفشه، پرِ پودرزن و برس و شانه طلایی و شانه پهن کیسه‌ای از جیب بیرون آورد. همه را درون آن ریخت. صندلی می‌آمد و می‌رفت» (همان، ۲۷).

زمانی که مشبهٌ به ذکر می‌شود، استعاره مصرحه شکل می‌گیرد. در واقع، مشبهٌ به، جایگزین مشبهی شده که حذف شده است. در جمله زیر، دانشجو به دلیل اختلاف عقیده‌ای که با یوف دارد او را موش کور می‌خواند:

«روشنایی خیره‌کنندهٔ علم همه جا را گرفته. تو هنوز خوابی موش کور!» (همان، ۱۷۸).

رکسانا بازیگر تئاتر است که وقتی به خانهٔ ادریسی‌ها می‌آید، از او به‌عنوان ستاره یاد می‌شود:

«چه سعادتی رکسانا پیش ماست. در شهرمان ستاره‌ای می‌درخشد. چه بانویی! چه شکوهی!» (همان، ۱۷۰).

رکسانا در تعاریفی از زندگی او می‌شود پرنده‌ای بهشتی که پدرش او را زندانی کرده است:

«این پرنده بهشتی، زندانی پدرش بود. کتکش می‌زد. چه خشونتی! (همان، ۱۷۰).

استعارهٔ مفهومی

استعاره، از انواع مجاز است و در گذشته تنها شامل دو نوع مصرّحه و مکنیه بود که تعاریفی برای آن ارائه شده، اما امروزه معنای استعاره گسترش یافته است و ماهیت استعاره، به‌عنوان مفهوم‌سازی مطرح می‌شود، به این صورت که حوزه معنایی پیچیده و انتزاعی را با حوزه معنای ساده و ملموس قیاس و از آن طریق، حوزه پیچیده و انتزاعی را قابل فهم می‌کنند به عبارت دیگر، استعاره مفهومی، تجربه‌های فرد در حوزه‌ای مشخص ملموس را به‌کار می‌گیرد و او را قادر می‌سازد تا مقوله‌هایی را که در حوزه‌های ناشناخته و نامأنوس هستند، درک کند؛ بنابراین، استعاره، گذاری از حوزه ملموس به حوزه ناملموس است و حوزه مقصد از طریق حوزه مبدأ فهمیده می‌شود (موسوی، ۱۳۹۲: ۱۱۲).

استعارهٔ مفهومی حجمی

از طریق فرافکن استعاری، این اجازه به طرح‌واره حجمی (که از انواع طرح‌واره‌های تصویری است) داده می‌شود تا به قلمروهای مفهومی انتزاعی‌تری مانند حالت، عشق، مشکلات، دین و غیره فرافکنده شود. در واقع، فرافکنی استعاری، ساختار معناداری از تجربه است که به مفاهیم ملموس شبیه به طرح‌واره‌های تصویری حجمی، اجازه ظهور و کاربرد می‌دهد که آن نیز به نوبه خود، زمینه‌ساز بروز ساختار قلمرو مفهومی انتزاعی‌تری می‌شود. به این ترتیب است که ساختار مفهومی، بدن‌مند می‌شود (روشن و اردبیلی، ۱۳۹۲، ۱۱۸-۱۲۱).

در عبارات زیر، کابوس به دره‌ای تشبیه شده است که لقا، درون آن فرو می‌رود:

«لقا شب که چشم بر هم می‌گذاشت، با چرخش حلقه‌های ناهشیاری به اعمال کابوس‌ها فرو می‌رفت» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۳۲۰).

تزویر به مکانی تشبیه شده است که می‌توان در آن قرار گرفت و رشد کرد. از این نظر، استعاره مفهومی حجمی است:

«فرق چندانی نداشتیم. همه در تزویر رشد می‌کردیم» (همان، ۳۰۳).

استعارهٔ مفهومی جهتی

«جهتی‌بودن، به‌عنوان یک قاعده استعاری، یک حوزهٔ مقصد انتزاعی و پیچیده را با استفاده از حوزهٔ عینی‌تر توضیح می‌دهد که حوزهٔ ساختاری ساده‌تری دارد و برای تجربه حسی، راحت‌تر است. استعاره‌های جهتی، با مفاهیمِ نشان‌دهنده جهت و موقعیت مکانی در ارتباط هستند.» (افراشی و دیگران، ۱۳۹۰).

در این جمله، شب به موجودی تشبیه شده که بر زمین فرود می‌آید. این استعاره نیز از نوع مفهومی جهتی است:

«با فرود شب، رؤیاها کم کم رنگ می‌باخت» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۸).

استعارهٔ مفهومی حرکتی

از ویژگی‌های این نوع استعاره، یک‌سویه‌بودنِ آن است. این استعاره، حاصل نگاشت از سوی مبدأ به مقصد است و برعکس آن وجود ندارد. گاهی این استعاره، مربوط به عناصر انتزاعی هستند مانند: «از خشم می‌سوخت.» خشم عنصری انتزاعی است که با

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واژه قابل درک حسیِ «سوختن» بیان می‌شود و این حوزه حرکتی، از خشم به سمت سوختن می‌رود. همچنین «تو فکر رفتن یا توی خود بودن» در این جملات، حجم به‌عنوان طرحوارهٔ تصویری حوزه مقصد شده و حوزه مبدأ براساس آن بیان شده است (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۹).

در جمله زیر، حرکت رکسانا به‌سوی مرگ، استعاری است، زیرا این زمانِ گذراست که انسان را به‌سوی مرگ می‌برد و حرکت به شکل محسوس از سوی انسان نیست:

«رکسانا رو به مرگ می‌رود، با همان شوقی که مردم، عشق را طلب می‌کنند (علیزاده، ۱۳۸۰: ۳۶۲).

٤-١-١-٢. کنایه

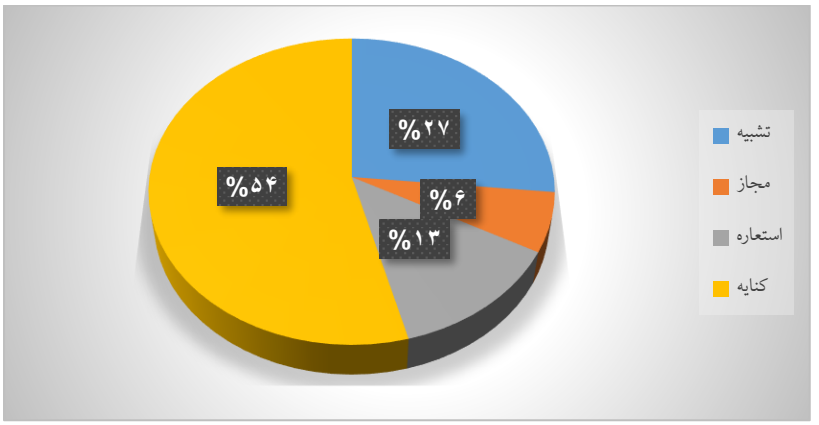
علیزاده در به‌کار بردن کنایات، صرفاً متکی به سنّت‌های ادبی گذشته نیست و در مواردی با بهره‌گیری از واژه‌ها و ترکیبات امروزی، به ساخت کنایات نو یا پروردن آن‌ها می‌پردازد. این ویژگی، زبان روایت او را از تکرار نجات می‌دهد و در مواردی نیز به ارسال اندیشه‌های او یاری می‌رساند. کنایه‌های به‌کار رفته در این رمان، از نوع اجتماعی و عامیانه هستند. در نمونه زیر، بیرون‌ریختن پیچ و مهره‌های قضیه (کنایه از سر درآوردن از آن قضیه)، کنایه‌ای نو است که با تکنولوژی امروز در پیوند است:

«حدادیان هیجان‌زده سکسکه زد: مرا بفرستید به آن شهر! در کمتر از یک هفته پیچ و مهره‌های قضیه را می‌ریزم بیرون» (همان، ۲۲۹).

نخود آش شدن، کنایه از فضولی در همه کار و راحت‌بودن در پوست، کنایه از آرامش‌داشتن بدون دخالت دیگران است:

«شوکت به وهاب چشم‌غره رفت: واه واه. چه زرت و پرت‌ها دارد! حرف‌های خودمان را به خودمان پس می‌دهد. ببین پیزُری، گوشم از این بی‌مزگی‌ها پر است. تو یکی نخود آش نشو. کی می‌تواند بفهمد انتقاد سازنده است یا خراب کننده؟ وقتی هیچ عیاری ندارد. گور پدر انتقاد. موها را افشاند. سر تکان داد. گوش کن! می‌خواهم توی پوستم راحت باشم (همان، ۲۱۵).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)



بسامد آرایه‌های بیانی

٥-١-١-٢. آیرونی

به‌کارگیری آیرونی، برای وارونه‌گویی و بیان مخالف آن است. آیرونی از واژه «آیرونیا» به معنی ریا و بر خلاف واقع نشان‌دادن گرفته شده است (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۵). آیرونی همواره در کلام و رفتارهای عادی جاری است؛ به‌گونه‌ای که شاید ما ناخواسته برای بیان مقصود، آن را به‌کار می‌گیریم که در موارد فراوانی به تعریض و کنایه می‌انجامد؛ از این رو به طنز شباهت دارد.

«طنز در ذات خود، انسان را می‌آشوبد؛ بر تردیدهایش می‌افزاید و با آشکارساختن جهان، همچون پدیده‌ای دوگانه، چندگانه یا متناقض، انسان‌ها را از یقین محروم می‌کند.» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱٤۰).

در برخی عبارات این کتاب، گفت‌وگوها به نحوی است که شباهت به طنز دارد. در عبارت زیر، شخصی ادعا می‌کند کتک‌زدن بچه از روی خیرخواهی است، اما رکسانا با یادآوری کتک‌های پدرش این سخن را نقض می‌کند، اما مستقیماً نمی‌گوید که دلیل آن خیرخواهی نبوده است، اما مشخص است که وی از این کتک‌ها چیزی نیاموخته، زیرا درنهایت از خانه فرار کرده است:

«خب، صلاح ما را می‌خواهد. وقتی مادر، بچه‌اش را کتک می‌زند، حتماً خیرش را می‌خواهد.»

«رکسانا به پایه پهن میز خیره شد: پدرم مرا کتک می‌زد. هنوز هم نفهمیده‌ام خیرم را می‌خواست یا فقط به فکر خودش بود؟» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۲۲٦).

جملات زیر، در عین طنزآمیزی، اعتراضی را نشان می‌دهد که خبر از زیر و رو شدن اوضاع دارد:

«البته خیلی زحمت ما را کشیدی (نگاه به پرده‌های بسته کرد)، اما امنیت داشتی. همه چیز سرجایش بود (کنج لب‌هایش پایین افتاد)، نه که مثل حالا معلق بین آسمان و زمین. فردا می‌ترسم میزها هم به راه بیفتد؛ کاسه‌ها شنا کنند؛ ماهی‌های حوض بروند سر شاخه‌ها. تو خوشت می‌آید؟ یاور به خنده افتاد. دست روی زانو کوبید: ماهی سر شاخه‌ها؟ پس کلاغ‌ها کجا می‌روند؟ وهاب پوزخند زد: زیر آب شنا می‌کنند» (همان، ۳۸).

آیرونی، بیان مقصود با عبارتی دوگانه یا دو وجهی است، به‌طوری که هر دو معنای آن معتبر باشد و یکی از آن دو معنا، به تعریض دلالت کند، به‌گونه‌ای که «نویسنده با توسّل به آن، معنایی خلاف معنای ظاهری نوشته‌اش را اراده کند» (رضایی، ۱۳۸۲: ۱٦٦). در این گفت‌وگو، بدبخت‌بودن رکسانا با جملاتی نمایانده می‌شود که کاملاً برعکس است:

«رکسانا یشویلی با مارنکو خوشبخت نبوده؟

اگر له‌شدن خوشبختی است، هیچ کم و کسری نداشته» (همان، ۳٦۲).

گویندهٔ این جملات، به مخاطب ارزش داده و از او می‌خواهد به دنبال استعدادش برود، اما در ظاهر به او فحش می‌دهد؛ در واقع، بر خلاف نظر باطنی‌اش رفتار می‌کند و مخاطب هم این را می‌داند:

«زرت و پرت موقوف وگرنه توی دهنت می‌زنم؛ ازگل تو باسوادی. وجودت برای جامعه مهم است. به شرکت آواره بی‌بته چه کار داری؟» (همان، ۳۷۳).

٦-۱-۱-۲. تمثیل

تمثیل، داستان یا حکایتی است که گوینده، آن را متناسب با سخن خود برای آگاهی مخاطب و ساده‌تر کردن فهم آن می‌آورد؛ به عبارت دیگر، «به معنی تشبیه‌کردن چیزی است و در اصطلاح منطق، استدلال از حکم جزئی دیگر است، زیرا استدلال منطقیِ مشابهت، پایه استدلال تمثیلی است» (ثروتیان، ۱۳۸۷: ۵۹).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

در عبارات زیر، گوینده برای اینکه به مخاطب بفهماند او راه درستی رفته است، وی را با عقاب مقایسه می‌کند که در جوجگی می‌توان آن را زندانی کرد، ولی عقاب در اوج پرواز می‌کند:

«راه دیگری نداشتی. جوجه‌عقاب را می‌شود حبس کرد. وقتی بال‌هایش قدرت گرفت، با چشم‌های تیز قله‌ها را دید. در غل و زنجیر بند نمی‌شود. تو کبوتر اهلی نبودی. مثل فطرتت رفتار کردی» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۲۹۵).

تمثیل زیر، برگرفته از حکایت‌های قدیم فارسی است که نمونه آن را در مثنوی با عنوان «حکایت باز و پادشاه» می‌خوانیم. این تمثیل برای کسی به‌کار می‌رود که به بخت خود، پشت پا زده و به هوای آزادی، به جایی بدتر از قبل پناه برده است:

«وهاب مشت‌های گره کرده را در جیب‌های کت فرو برد: روزی در قلب جنگل‌های آمریکای مرکزی، طوطی به دنیا آمد. هر پرش، هزار رنگ داشت. چشم‌ها طلایی، نوک زیبایش، ارغوانی. از شیره گل‌ها می‌خورد. زیر آبی‌ترین آسمان جهان می‌پرید تا به دام افتاد. نصیب ناخدای یک کشتی اکتشافی شد. استاد زبان‌شناسی، همپالگی ناخدا بود. وقتش را صرف طوطی کرد. ده زبان به او یاد داد. پرنده سال‌ها روی دکل بلند می‌نشست، دریا را نگاه می‌کرد تا از بخت بد، گذار کشتی به بندر مارسی افتاد. طوطی نیمه شب، معلوم نیست با چه انگیزه شومی کشتی را ترک کرد تا نزدیک صبح یک نفس پرید. به روستای پرتی رسید. روی شاخه درختی در حیاط کوچکی نشست. صاحب‌خانه بیرون آمد تا چشمش به طوطی افتاد پلک برهم زد و به پسرش رو کرد: فوراً یک چاقو بیاور! عجب «گونجیشک» قشنگی!» (همان، ۳۶۳).

کاوه در این عبارات برای بیان کوتاه‌فکری مخاطب، به بیان تمثیل صدف و مروارید می‌پردازد که بفهماند افراد ظاهربین نمی‌توانند ارزش چیزهای پنهانی را درک کنند و برای درک حقیقت باید کارآزموده و خبره بود:

«کاوه براق شد: دنیای کوتاه‌اندیشان. شما به لباس نگاه می‌کنید. پوسته صدف را می‌بینید. چشمی برای دیدن مروارید ندارید، اما برای آدم خبره، مروارید اصل حتی در لجن، مروارید است» (همان، ۲۲۶).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۷-۱-۱-۲. ضرب‌المثل

ضرب‌المثل‌ها جملاتی هستند که در طی دوران زندگی انسان‌ها کم کم به فرهنگ گفت‌وگو راه یافته‌اند. پشت هر مثلی، داستانی نهفته است که به‌تدریج، اصل داستان کنارگذاشته شده و چکیده آن بر جای مانده است و برای ایجاز در سخن و مستندکردن آن به جمله‌ای حکیمانه استفاده می‌شود. ضرب‌المثل‌ها غالباً برگرفته از تجربیات گذشتگان هستند و به ادبیات شفاهی و فرهنگ عامه مربوط می‌شوند.

«ضرب‌المثل با نام‌های مثل «سایر»، «داستان‌زد» و «زبان‌زد» نیز خوانده می‌شود؛ ساختاری محکم و روان، معنایی کنایی و کاربردی عام دارد؛ بخشی از فرهنگ مردم است که سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. در اهمیت آن گفته‌اند وجود بیشتر مَثَل در هر ملتی، نشانه خردمندی عامهٔ آن ملت است. ضرب‌المثل گاهی بیانگر رویدادهای تاریخی و پیشامدهای اجتماعی است و از ورای آن می‌توان به زمینه‌ها و ریشه‌های موضوعی دست یافت» (انوشه، ۱۳۷۵: ۹۲۵).

در رمان‌ها به‌دلیل اینکه با گفت‌وگوی اشخاص مواجه می‌شویم، ضرب‌المثل‌ها را در این مکالمات می‌شنویم. در رمان مورد بحث، علیزاده از زبان شخصیت‌های داستان که دائم درحال بگومگو و گفت‌وگو هستند، در میان سخنان‌شان به ایجاز روی آورده و برای بیان منظور، به جمله‌ای معروف استناد می‌کند.

در عبارت زیر، ضرب‌المثل برای تهدید به‌کار رفته است که اصل آن، داستانی تاریخی است و منظور از آن، نقشه‌کشیدن برای ضرر زدن به فردی است، ولی ظاهر سخن، مثبت به نظر می‌رسد:

«برای تک تک آن‌ها آشی بپزم که رویش یک وجب روغن بایستد» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۲۱۵).

ضرب‌المثل زیر برای زمانی به‌کار می‌رود که کسی می‌خواهد سرشت خود را پنهان کند، ولی او از قبل شناخته شده است:

«کور شود کاسبی که مشتری‌اش را نشناسد» (همان، ۳۲۵).

در فرهنگ عامه، شادی زیاد را به فال بد می‌گیرند و می‌ترسند پشت سر آن، غم و اندوه و بدبختی باشد:

«زن با اکراه سر بلند کرد: از قدیم گفته‌اند شادی آمد- نیامد دارد. به دلم بد آمده. خوش ندارم به این لباس‌ها دست بزنم» (همان، ۸۱).

۸-۱-۱-۲. توصیف

توصیف، از ویژگی‌های ادبیات داستانی است که بدون آن، داستان چیزی کم دارد. استفاده از عنصر توصیف در روایت رمان، اغلب زمان داستان را از حرکت باز می‌دارد، ولی در عین حال، مناظری را برای خواننده ترسیم می‌کند تا خواننده، از کندی سرعت ملول نشود و پیگیر داستان باشد. «توصیف، کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع، احوال و رفتار را ارائه می‌دهد، همان گونه که در وهله اول به چشم ناظر می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۲۸).

در رمان‌ها که نویسنده، فرصت کافی در اختیاردارد و می‌تواند همه چیز را از زوایای مختلف بررسی و معرفی کند، توصیف، کاربرد بسیاری دارد و علیزاده با زبان فاخر خود، داستان‌نویسی قهار است که در توصیفات خود، از صفات و قیود و عناصر بلاغی و غنایی استفاده بسیاری می‌کند. این توصیفات شامل وصف صحنه، شخصیت‌ها، کنش‌ها و درونیات افراد است.

یکی از توصیفاتی که در رمان‌ها به‌کار می‌رود، در معرفی شخصیّت‌هاست. این توصیفات، شامل وصف ظاهر و اندام و لباس‌هاست. علیزاده در این موارد، از ترکیبات اضافی و وصفی به فراوانی استفاده می‌کند که اغلب موجب تتابع اضافات می‌شود که زبان ادبی او را قوی‌تر می‌کند:

«خانم ادریسی با لباس ابریشم خاکستری، روسری تور سیاه، شال ریشه‌دار بخوری بالای پاگرد ظاهر شد. در نور نرم‌تاب روز ابری، سال‌ها جوان‌تر شده بود. نوک کفش‌های جیر را روی قالی حاشیه می‌گذاشت و می‌خرامید». (علیزاده، ۱۳۸۰: ۲۱۹).

توصیف ظاهر، شامل وضعیت جسمانی و طرز لباس‌پوشیدن نیز می‌شود:

«شانه‌های لاغر او بالا جسته بود. موهای جوگندمی در باد، پریشان می‌شد. یقه پیراهنش ساییده و چرک بود» (همان، ۱٦۲).

در این عبارات نیز ویژگی‌های شخصیّت برای نشان‌دادن شکوه‌مندی او بیان شده است:

«زن سر را کمی عقب برد، از شکاف پلک‌های نیمه‌باز نگاه کرد. با اندام ظریف، چابک، گونه‌های رنگ‌پریده، گردن بلند و موهای سیاه درخشان، موجود شکوه‌مندی بود» (همان، ۱۷٦).

۲-۱-۲. عناصر بلاغی

۱-۲-۱-۲. پرسش هنری

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

پرسش‌های هنری که آن را «پرسش بلاغی» نیز می‌نامیم، نوعی از سؤال است که گوینده، قصد پرسیدن ندارد و جواب را خودش می‌داند و غرض او، ثانوی است. این پرسش می‌تواند به چند منظور به‌کار رود، یعنی انکاری، تعجبی، هشدار، طنز و تحکم، تقریری، اعتراضی یا تصدیقی یا امری باشد (ر.ک: همایی، ۱۳۷۳: ۱۰۶، تفتازانی، ۱٤۱٦: ۲۳٦، خطیب قزوینی، ۱٤۲٤ ق: ۱۱۳).

بخشی از زیبایی‌های ادبی کتاب خانهٔ ادریسی‌ها در پیوند با پرسش‌های بلاغی مطرح است؛ پرسش‌هایی که پاسخ آن از مخاطب درخواست نمی‌شود و به تعبیری، گوینده، خود پاسخش را می‌داند. در این‌گونه پرسش‌ها تأکید نهفته در کلام و قرینه‌های موجود در متن، زمینه‌های دریافت منظور گوینده را فراهم می‌کند. در مواردی نیز می‌توان گفت این‌گونه پرسش‌ها به کنجکاوی و درنگ خواننده در متن منجر می‌شود. از دیگر ویژگی‌های پرسش‌های بلاغی این است که موجب برجسته‌سازی می‌شوند. در رمان خانهٔ ادریسی‌ها با نمونه‌های زیادی از این پرسش‌ها روبه‌رو هستیم.

۲-۲-۱-۲. پرسش انکاری

در عبارت زیر، خانم ادریسی قصد انکار دارد و پرسش او انکاری است:

«خانم ادریسی برآشفت: چه مزخرفاتی! عادت تاتارها کدام است؟ مادربزرگ خودم یک رگ تاتار داشت. عجب زنی! بی برو برگرد، شاهزاده رحیلا به او رفته بود» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۱۱).

منظور از پرسش زیر، تأکید بر این است که کسی حواسش به ریش مخاطب نیست:

«پری تبسمی کرد. کی حواسش به ریش شماست؟» (همان، ۲٤٤).

جمله زیر، نشان‌دهنده این است که به اعتقاد گوینده، شخصیت داستان چنین کاری نمی‌کند:

«او به اوج خودش رسیده، حالا می‌آید برای یک شغل دولتی، پست آتش‌خانه را دستمال بکشد؟» (همان، ۱۸٤).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲-۲-۱-۳. امر یا نهی

در برخی از عبارات پرسش، نقش امری دارد. البته درخواست به‌گونه‌ای مطرح می‌شود که گوینده انتظار ندارد مخاطب پاسخ دهد. در واقع پاسخ این پرسش‌ها مشخّص است:

«تو می‌توانی خودت را اصلاً نبینی؟ روی غرورت پا بگذاری؟ به سر تا پایش نگاه کن! غیر از پرتو گاه و بی‌گاه چشم چپ، با یک ولگرد ژنده‌پوش چه فرقی دارد؟ (علیزاده، ۱۳۸۰: ۳٦۵). گوینده می‌خواهد بگوید تو نباید روی غرورت پا بگذاری:

درخواست چای با لحن پرسش:

«زن خمیازه را فرو خورد: بله. تا حد مرگ (از رشید پرسید): قهرمان به من یک چای دیگر می‌دهید؟» (همان، ۱۷۹).

در جمله زیر، منظور نهی از فرار کردن از حقیقت است:

«یوسف دست‌ها را در جیب فرو برد. شانه‌ها را بالا کشید: از حقیقت فرار می‌کنید؟» (همان، ۱۰۱).

همچنین در جمله زیر، منظور از پرسش این است که توقّع نداشته باش:

«شوکت به ماه نگاه کرد: دلم می‌خواهد تا زنده‌ام خوش باشم. به درک که هیچ می‌شویم. توقع داری عمر نوح کنیم؟! جوجه این‌ها افسانه است. برو جیک‌جیکت را بکن. چه کار به آینده داری؟» (همان، ۱۰۱).

نهی از دادزدن:

«قهرمان کوکب روی بینی انگشت گذاشت: جان بچه‌ات یواش. چرا این قدر داد می‌زنی؟» (همان، ۱۵۲).

٤-۲-۱-۲. پرسش در معنای ملامت و اعتراض

شوکت وقتی می‌بیند گلوله‌اش به هدف نخورده است، به نشان اعتراض به تکان‌خوردن وهاب از او سؤال می‌کند:

«خمیر نان را با انگشت ورزید. پیشانی وهاب را نشانه گرفت و پرت کرد. وهاب سر دزدید. گلوله به دیوار خورد. قهرمان شوکت داد زد: با اجازه کی تکان خوردی؟» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۱۷٦).

وهاب از لباسی که مادربزرگش به تن کرده است، خوشش نمی‌آید و منظورش این است که این سر و وضع مناسب نیست.

٥-۲-۱-۲. پرسش تقریری

در پرسش‌های زیر، گوینده انتظار اقرار مخاطب را دارد؛ یعنی مخاطب باید اقرار کند که حق با گوینده است:

«رکسانا کف دست را گاز گرفت، اما این سرشت بی‌رحم نیست؟» (همان، ۲۹۵).

«خب من کودکی خودم را به همان شکل دیده بودم. ماجرای مادرت را شاید بقیه طور دیگری می‌دیدند. پس به هزار روایت باید می‌گفتم؟» (همان، ۲٤٤).

«خب ما جوان بودیم و بی‌تجربه. زیاد اشتباه می‌کردیم. کی نمی‌کند؟» (همان، ۲۹۵).

٦-۲-۱-۲. استیناس

در این نوع پرسش، گوینده قصد نزدیک‌شدن به مخاطب و انس‌گرفتن با او را از طریق گفت‌وگو دارد و خاطراتی را بازگو می‌کند که برای هر دو مشترک است:

«یادت می‌آید روزهای شکار با هم به کوه می‌رفتید؟ (بیشتر از دو بار اتّفاق نیفتاده بود. خانم ادریسی می‌دانست دارد زیاده‌روی می‌کند). غروب که برمی‌گشتید یک کیسه پر از مرغابی روی دوشت بود. سال بعد، طوبا زنت شد. تا در شیوع وبا مرد، چقدر غصّه خوردی. خاطرت هست من و تو، لب جوی آب می‌نشستیم، گریه می‌کردی؟» (همان، ۳۸).

۳-۱-۲. عناصر نحوی تأثیرگذار در زبان ادبی

۱-۳-۱-۲. تقدیم و تأخیر عناصر دستوری

ترتیب اجزای جمله در زبان فارسی، همانند عربی است. علوی‌مقدم می‌گوید: «در زبان فارسی قاعده بر آن است که مسندالیه و نهاد، بر مسند و گزاره مقدّم آورده شود، چراکه ساخت و بافت در زبان فارسی چنین اقتضا می‌کند» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۸: ٤۷). جابه‌جایی عناصر جمله، از قابلیّت‌های زبانی است و به‌دلایل مختلف، گوینده می‌تواند بدون به‌هم‌خوردن معنی جمله، کلمات را جابه‌جا کند.

تأخیر نهاد

غالباً در جملات انشایی، کلماتی که بر آن‌ها تأکید می‌شود، مقدّم می‌شود. در جمله زیر، یوسف، فاعل جمله است که باید در صدر بنشیند، اما به‌دلیل اهمیت مکان فعل، متمم که نشان‌دهنده مکان نیز هست، مقدم شده است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«از میان یونجه‌زار، یوسف برخاست و خمیازه‌ای کشید» (علیزاده، ۱۳۸۰: ۱۰۱).

تقدیم فعل بر مسند

در مواردی نیز کلمه مؤکّد در انتها می‌نشیند تا بهتر به چشم بیاید، مانند جمله زیر که متمم آن اهمیت دارد و بعد از فعل آمده است:

«این جهان‌بینی، مانعی ست برای تکامل. با چنین افکاری ملت ما تا ابد درجا می‌زند» (همان، ۱۷۸).

تقدیم فعل بر سایر اجزای جمله به دلیل اینکه دو فعل پشت سر هم واقع نشود:

«خیلی اختلاف داریم. تو خزیده‌ای زیر پرچم ضعفایی که قوی شده‌اند. من از ضعفای حقیقی حرف می‌زنم. در کنارشان می‌مانم تا علیه قدرت بجنگم» (همان، ۱۷۸).

تقدیم مسند از جهت تأکید:

«فراموش‌کردن، حرفه اصلی مردم است» (همان، ۱۷٦).

تقدیم متمم:

متمم در اینجا قید زمان هم هست و گوینده بر این زمان تأکید دارد:

«از بچگی، پناهگاه من، گنجهٔ لباس‌های او بود» (همان، ۲۳۳).

تأخّر قید مکان برای توصیف وضعیت:

قهرمان قباد روی تخته‌سنگی نشسته بود، کنار آتش. با هر صدا برمی‌گشت و گوش تیز می‌کرد» (همان، ۲۰۷).

تأخیر متمم از جهت تأکید:

«انتظار نداشت اتاق عمه‌جانش را بگیریم بدهیم به این» (همان، ۲۳۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲-۳-۱-۲. جملات میانی

در این رمان، در بسیاری موارد، گفت‌وگوی شخصیّت‌ها با جملاتی در پرانتز همراه است که مربوط به کنش شخصیّت گوینده با شخص دیگری است. به‌نظر می‌رسد هدف نویسنده این بوده است که نشان دهد در اثنای مکالمات، حوادث هم رخ می‌دهد یا حرکاتی از سوی دیگران یا خودِ گوینده سر می‌زند که مربوط به مکالمه نیست، ولی ذکر آن برای ایجاد تنوّع در هنگام گفت‌وگو و تصویرسازی فضا، لازم است:

«آتش‌خانه کل، برآورد کرده حداکثر تا ده روز دیگر، عاملیتی با قهرمان قباد تماس برقرار خواهند کرد (وهاب تکان خورد. دست او روی نعلبکی افتاد. از چینی صدایی برخاست). گزارشگرها توجه کنند» (همان، ۲۳۰).

در مکالمه زیر، گوینده به وهاب نگاه می‌کند، زیرا منظور این جملات هموست:

«برای تک تک آن‌ها آشی بپزم که رویش یک وجب روغن بایستد (چشم به چشم‌های وهاب دوخت). حالا دلم می‌خواهد باز یکی جرأت کند پیش من اسم انتقاد سازنده را به زبان بیاورد. روده پوده‌اش را می‌کشم بیرون و می‌گذارم سر مناره» (همان، ۲۱۵).

کاملاً مشخص است که این‌گونه جمله‌های میانی، نقشی مهم در توصیف دارند و به تصویرسازی یاری می‌رسانند.

در عبارات زیر، «برگشتن رو به زن و ادامه مکالمه»، برای نشان‌دادن مخاطب است:

«حدادیان سبیل را تاب داد: استنباط بنده این است که شما آتش‌خانه کل را لجن می‌دانید (رو به زن برگشت). قهرمان توجّه کنید دوستان و دشمنان را از راه تک‌مضراب‌هایشان بشناسید (همان، ۲۲۶).

۳. نتیجه‌گیری

براساس نتایج به دست آمده، رمان خانه ادریسی‌ها، بیشتر سبک نمایشی دارد و توصیف راوی نیز در اثنای سخنان شخصیت‌ها، کنش‌های آن‌ها را نشان می‌دهد، اما بیشترین عنصر در معرفی شخصیت‌ها و بازگویی گذشته آن‌ها بر عهده شخصیت‌ها و گفت‌وگوی آنهاست. نویسنده لحن خاص خود را دارد و این لحن در توصیفات با ادبیاتی فاخر، جلوه‌گر می‌شود. با توجه به داده‌های نمودار مشخص است که بیشترین آرایه بیانی در این کتاب، کنایه‌هاست، زیرا گفت‌وگو، عنصر اصلی این کتاب است که با سخن مردمِ عامه ارتباط دارد و کنایه نیز از عناصر فولکلوریک مایه می‌گیرد. تشبیهات به‌کاررفته، از زبان مردم عادی منشأ گرفته و اغلب از نوع کامل است. کاربرد مجازی کلمه‌ها، بیشتر از نوع حال و محل و از نوع مکالمات روزمره عوام است و قصدی برای کاربرد آن وجود ندارد. استعاره‌های به‌کاررفته در این کتاب، بیش‌تر در نثر فاخر نویسنده یا در کلام شخصیت‌های باسواد و مهم دیده می‌شود و اغلب از نوع مکنیه و جاندار انگاری است که تخیل بیش‌تری در وجود دارد. طنز و آیرونی نیز در برخی صفحات کتاب دیده می‌شود که بسامد چندانی ندارند. از سایر عناصر غنایی رمان می‌توان به کاربرد ضرب‌المثل‌ها اشاره کرد که در زبان شخصیت‌های داستان جای دارد. توصیف، عنصر مهمی در این کتاب است که شامل توصیف ظاهر و وضعیت شخصیت، توصیف صحنه و توصیف کنش‌هاست. این توصیفات، همراه با کاربرد قیود، صفات و صور خیال است و به داستان، روح و حرکت می‌بخشد و ارتباط میان شخصیت‌ها و داستان را بیان می‌کند.

در نگاهی کلّی، در این رمان، با یک نثر فاخر و ادبی مواجه هستیم که زبان نویسنده است و در درجه دوم، با نثری که حاصل گفت‌وگوی شخصیّت‌هاست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

منابع

- احمدی، امیر؛ سلمانی، رجب (۱۳۸۹). «تشخیص استعاره‌های زبان شناختی با استفاده از *mipvu*»، ***یازند***، ش ۲۲ و ۲۳.
- اختیاری سلماسی، پریسا (۱۳۹۱). ***بررسی تطبیقی عناصر داستانی در دو رمان «خانه ادریسی‌ها» اثر غزاله علیزاده و «طوبی و معنای شب» اثر شهرنوش پارسی‌پور***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه.
- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵). ***فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز***، تهران: کارون.
- افراشی، آزیتا (۱۳۹۰). ***روندهای جدید پژوهش در معنی‌شناسی شناختی، پژوهشگران***، ش ۲۲ و ۲۳، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- انوشه، حسن (۱۳۷۵). ***دانشنامهٔ ادب فارسی***، تهران: موسسه فرهنگی دانشنامه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۱) ***فرهنگنامهٔ ادب فارسی***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پورقریب، بهزاد (۱۴۰۱). «مقایسه وجوه شیءوارگی در رمان‌های خانهٔ ادریسی‌ها و سرگذشت ندیمه»، ***پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، ش ٦٥، صص ۱۱۳-۱۴۰.
- تجلیل، جلیل (۱۳۸۵) ***معانی و بیان***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- تفتازانی (۱۴۱٦ ق). ***المطول***، الطبعه الرابعه، قم: مکتبه الداوری.

- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۷). ***بیان در شعر فارسی***، تهران: سوره مهر.
- خطیب قزوینی، جلال‌الدین محمد (١٤٢٤ ق). ***الایضاح فی علوم البلاغه المعانی و البیان و البدیع***، وضع حواشیه: ابراهیم شمس‌الدین، الطبعه الاولی، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- راسخ مهند، محمد (۱۳۸۹). ***درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی، نظریه‌ها و مفاهیم***، تهران: سمت.
- روشن، بلقیس؛ اردبیلی، لیلا (۱۳۹۲). ***مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی***، تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). ***بیان***، چاپ ۹، تهران: فردوس.
- -صوفی، فرانک، (۱۳۹۳). ***عنصر فضا در رمانهای خانه ادریسی‌ها اثر غزاله علیزاده، خواب زمستانی اثر گلی ترقی و طوبا و معنای شب اثر شهرنوش پارسی پور***، دانشگاه لرستان، با راهنمایی دکتر صادقی و دکتر روزبه
- علوی‌مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۸). ***معانی و بیان***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.
- علیزاده، غزاله (۱۳۸۰). ***خانهٔ ادریسی‌ها***، تهران: توس.
- محمودی و همکاران (۱۳۹۷)، «تحلیل جایگاه زنان در رمان‌های غزاله علیزاده (رمان‌های بعد از تابستان، دو منظره، خانه ادریسی ها، شب‌های تهران)، ***نشریه زن و فرهنگ***، ش ۳۵.
- موسوی، فاطمه (۱۳۹۲). «استعاره‌های مفهومی در قطعه‌ای به زبان ختنی»، ***پژوهش‌های زبانی***، دورهٔ ٤ ش ۱، صص ۱۱۱-۱۲۷.
- میرزا علیان و همکاران (١٤٠١). «مقایسهٔ تأثیر عوامل جنسیتی بر نوشتار رمان‌های سال بلوا و خانه ادریسی ها»، ***مجلهٔ فنون ادبی***، ش ۳۹، صص ۱۹-۳۲.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۷). ***راهنمای داستان‌نویسی***، تهران: سخن.
- وحیدنژاد، محمد، (۱۳۹۹). «تحلیل شکل‌گیری سازه‌های «نشانه‌ای و نمادین» در داستان خانهٔ ادریسی‌ها نوشته غزاله علیزاده، براساس آرای نشانه کاوی ژولیا کریستوا»، ***نشریهٔ جستارهای زبانی***، ش ۵۷، صص ۲۵۹ ـ ۲۸۱.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۳). ***معانی و بیان***، به کوشش ماهدخت بانوهمایی، چ ۲، تهران: هما.

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبانی و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

کرامات بردگان: تحلیل تاریخی و معنوی جایگاه بردگان در متون عرفانی فارسی

سلیمان هاشم‌بیگی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام، ایلام، ایران
s.hashembaigi@gmail.com

چکیده

برده‌داری از کهن‌ترین نظام‌های اجتماعی بوده و در طول تاریخ نقشی تعیین کننده در ساختارهای اجتماعی جوامع داشته است. در ادبیات قبل از اسلام و پس از اسلام، احوال کنیزان و غلامان با بسامد بالایی بازتاب یافته است، احوالی مانند وضعیت سخت زندگی و جایگاه اجتماعی. در این میان عرفان ایرانی - اسلامی نگاهی متفاوت و انسانی به بردگان و جایگاه آنان دارد. بسیاری از عرفا یا خود زمانی غلام بودن و کنیز بودن را تجربه کرده‌اند یا سال‌ها غلامان یا کنیزانی در خانه داشته‌اند و با آنان رفتاری مبتنی بر کرامت و شفقت داشته‌اند. در منابع عرفانی بردگان نه تنها مورد ظلم قرار نگرفته‌اند، بلکه برخی از آنان به جایگاه‌های معنوی بالایی دست یافته و صاحب کرامات شده‌اند. مقالهٔ حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی این موضوع در متون عرفانی فارسی پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه عرفان، برخلاف سایر نظام‌های اجتماعی و فکری و فرهنگی، نگاهی آزاداندیشانه و کرامت محور به انسان، فارغ از جایگاه اجتماعی او، دارد.

واژگان کلیدی: عرفان، برده‌داری، کرامات، متون عرفانی

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

انسان مملوک، انسان دربند، بی اختیار، انسانی که به فروش می‌رسد و هدیه داده می‌شود؛ این، شرح زندگی میلیون‌ها انسانی است که به دلایل مختلف از جمله شکست‌ها، تفاوت‌های اجتماعی و فرهنگی به بردگی کشیده شده‌اند.

واقعیت به بردگی کشیده شدن انسان با قدیمی‌ترین جوامع و حکومت‌ها آغاز شد و در طول زمان در تمام نقاط جهان گسترش پیدا کرد. این نظام آن‌قدر مستحکم و نفوذناپذیر بود و آن‌چنان با نظام اقتصادی و اجتماعی جوامع مختلف تنیده شده بود که هیچ کس نتوانست خللی بر آن وارد کند.

بردگان در دنیای باستان به‌عنوان نیروی کار و ابزار تولید مورد استفاده قرار می‌گرفتند و معمولاً از حقوق انسانی برخوردار نبودند. در سرزمین عربستان قبل از ظهور اسلام، برده‌داری رواج بسیاری داشت. اعراب با استفاده از جنگ، دزدی و خرید، بردگان بسیاری را به‌دست آوردند. به قول جرجی زیدان بازار برده فروشی در عربستان و در میان قریش رواج بسیاری داشته و «عرب‌ها اسیران جنگی را برده می‌ساختند و یا از حبشه و اطراف عربستان برده می‌خریدند. تجار برده بردگان را به بازارهای مکاره آورده، آنان را می‌فروختند و قریش نیز به تجارت اشتغال داشتند» (زیدان، ۱۳۷۹: تاریخ تمدن اسلام).

با ظهور اسلام، اگرچه این نظام به‌طور کامل لغو نشد، اما محدودیت زیادی برای آن ایجاد شد. اسلام برخلاف بسیاری از ادیان پیشین، برای بردگان حقوقی قائل شد و مسیرهایی را برای آزادی آنان در نظر گرفت.

در متون ادب فارسی وضعیت کنیزان و غلامان به وضوح انعکاس یافته است. این متون، تصویری از جایگاه اجتماعی، مشکلات و چالش‌های زندگی آنان ارائه می‌دهند؛ اما در میان همهٔ مکاتب و دیدگاه‌هایی که در ادبیات فارسی به بردگان پرداخته‌اند، عرفان جایگاه ویژه‌ای دارد. برخلاف دیگر نگرش‌های اجتماعی، عرفان نگاهی انسانی و کرامت محور به بردگان داشته است.

آنچه این موضوع را حائز اهمیت می‌کند، این است که بسیاری از عرفا یا خود زمانی غلام و کنیز بوده‌اند یا سال‌ها با بردگان زیسته و با آنان رفتاری متمایز از سایر طبقات جامعه داشته‌اند. این تعامل، علاوه بر ایجاد تأثیرات اجتماعی، در متون عرفانی نیز انعکاس یافته است. در این متون، بردگان نه‌تنها افراد فرودست جامعه تلقی نمی‌شوند، بلکه برخی از آنان به مراتب بالای عرفانی و معنوی دست یافته و صاحب کرامات شده‌اند.

این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی، به بررسی انعکاس برده‌داری و جایگاه بردگان در متون عرفانی فارسی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه عرفان اسلامی، برخلاف سایر نظام‌های اجتماعی، نگاهی آزاداندیشانه و کرامت‌محور به انسان، فارغ از جایگاه اجتماعی او دارد و نیز نشان می‌دهد که در متون عرفانی با نگاهی انسانی، به بردگان به‌عنوان سالکان طریقت الهی نگریسته می‌شود.

۱-۱. ضرورت تحقیق

بررسی پیوند میان عرفان و نظام برده‌داری در متون عرفانی فارسی از چند جنبه حائز اهمیت است. نخست، عرفان اسلامی- ایرانی همواره بر مفاهیمی چون برابری، شفقت، کرامت انسانی و آزادی روحی تأکید داشته است. این اصول در تقابل به ساختارهایی اجتماعی مانند برده‌داری قرار می‌گیرند که انسان را به ابزاری در خدمت دیگران تقلیل می‌دهند. از این رو، بررسی نحوهٔ مواجهه عرفا با این نظام و جایگاه بردگان در متون عرفانی، می‌تواند بینشی تازه دربارهٔ نگاه عرفان به انسان و جایگاه او در نظام اجتماعی ارائه دهد.

دوم پرداختن به این موضوع می‌تواند شناخت عمیق‌تری از جایگاه اجتماعی بردگان در تاریخ ایران و نحوهٔ بازتاب آن در ادبیات عرفانی فراهم کند. ازآنجاکه متون عرفانی اغلب واقعیت‌های اجتماعی را به شکلی غیرمستقیم و نمادین بازتاب می‌دهند، مطالعهٔ این متون به درک چگونگی تعامل عرفا با بردگان و نگرش آنان به این طبقهٔ اجتماعی کمک خواهد کرد.

سوم با بررسی این موضوع، می‌توان به پیشرو بودن فرهنگ اسلامی- عرفانی در زمینهٔ حقوق انسانی پی برد. درحالی‌که در بسیاری از جوامع، بردگان از کمترین حقوق برخوردار بودند، عرفان اسلامی نگاهی متفاوت به آنان داشت و بسیاری از بردگان را نه‌تنها شایستهٔ احترام، بلکه گاه در مقام اولیای الهی و صاحبان کرامت معرفی می‌کرد. این امر نشان‌دهندهٔ رویکرد عرفانی به ازادی معنوی است که برخلاف نظام‌های سلطه‌گرایانه اجتماعی، برای همل انسان‌ها ارزش ذاتی قائل است.

درنهایت ازآنجاکه تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ رابطهٔ عرفان و برده‌داری در متون عرفانی انجام نشده است، این تحقیق می‌تواند دریچه‌ای جدید به این حوزه بگشاید و زمینه‌ساز مطالعات تطبیقی بیشتری میان عرفان و سایر مکاتب فکری دربارهٔ موضوع آزادی و جایگاه اجتماعی انسان شود.

۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.gramatan.ir

با وجود اهمیت موضوع برده‌داری در تاریخ اجتماعی و فرهنگی ایران تا کنون پژوهشی مستقل که به‌طور خاص به بررسی عرفان و نظام برده‌داری در متون عرفانی بپردازد، انجام نشده است. بیشتر تحقیقات پیشین به یکی از این دو حوزه به‌صورت مجزا پرداخته‌اند؛ یعنی یا دربارهٔ برده‌داری از منظر تاریخی و اجتماعی تحقیق شده است، یا مطالعاتی دربارهٔ عرفان و نگرش آن به مفاهیم آزادی و برابری صورت گرفته است؛ اما پیوند این دو موضوع، یعنی تحلیل جایگاه بردگان در متون عرفانی، کمتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است.

بااین‌حال برخی پژوهش‌ها و منابع به‌طور غیرمستقیم به این موضوع پرداخته‌اند و در این بخش، برخی از مهم‌ترین منابعی که به موضوع برده‌داری و جایگاه بردگان در متون عرفانی اشاره داشته‌اند، بررسی می‌شود.

۱. عرفان و جایگاه انسان در متون عرفانی

زرین‌کوب (۱۳۷۸) در کتاب پله پله تا ملاقات خدا به سیر تحول عرفان اسلامی پرداخته و جایگاه انسانرا در نظام عرفانی بررسی کرده است. این اثر، هرچند به‌طور خاص به بردگان نمی‌پردازد، اما مبانی عرفانی دربارهٔ آزادی معنوی را تحلیل کرده که می‌تواند در فهم جایگاه بردگان در عرفان مفید باشد

نصر (۱۳۹۰) در کتاب عرفان و اندیشهٔ اسلامی به بررسی مفهوم آزادی و بندگی در عرفان پرداخته است. وی نشان می‌دهد که در نگاه عرفانی، بندگی خداوند، بالاترین نوع آزادی است و هر نوع بردگی ظاهری دنیوی در برابر این مفهوم رنگ می‌بازد.

۲. بردگان در متون تاریخی و اجتماعی

بویل (۱۳۸۷) در ایران در قرون نخستین اسلامی، به بررسی جایگاه بردگان در ساختارهای اجتماعی و اقتصادی ایران پس از اسلام پرداخته است. این کتاب اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ وضعیت بردگان در جوامع اسلامی ارائه می‌دهد که می‌تواند زمینه‌ای برای تحلیل تطبیقی جایگاه بردگان در عرفان باشد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

فرای (۱۳۸۳) در میراث ایران، دیدگاهی تاریخی دربارهٔ برده‌داری و تأثیر آن بر فرهنگ و ادبیات ایرانی ارائه می‌دهد. این کتاب اشاره می‌کند که بردگان در جوامع اسلامی، برخلاف بسیاری از جوامع دیگر، می‌توانستند به مقامات عالی علمی و اجتماعی دست یابند که این نکته نیز در متون عرفانی نیز انعکاس یافته است.

www.anjomanfarsi.ir

۲. اسلام و برده‌داری

برده‌داری پدیده‌ای تاریخی است که در طول اعصار در جوامع مختلف وجود داشته است. همهٔ ادیان و مذاهب مختلف جهان از دیرباز دربارهٔ برده و برده‌داری رویکردها و مواضع گوناگون داشته اند. در عمدهٔ این ادیان جز اسلام، توجهی به حقوق بردگان نشده است. آن‌چه که در امر برخورد ادیان با برده‌داری مهم و قابل توجّه می‌باشد، این موضوع است که هیچ کدام از ادیان به‌طور جدی و مستقیم با برده‌داری مبارزه نکرده و برده‌داری را ممنوع اعلام نکرده‌اند.

همزمان با ظهور اسلام برده‌داری در تمام شئون اقتصادی ـ اجتماعی مردم رسوخ کرده و برده‌داران از قدرت و نفوذ زیادی برخوردار بودند و نیز خود بردگان در وابستگی شدیدی به ارباب به سر می‌بردند. در قرآن کریم در سوره‌هایی مانند نساء، نور، توبه، یوسف، نحل، روم، زمر، احزاب و مجادله، به بردگان و امور آنان پرداخته شده است. مسائلی چون آزادی، ازدواج با کنیزان و غلامان مؤمن، بخشیدن بخشی از مال خود به آنان، قصاص و ... مورد توجه قرار گرفته و احکامی نیز آمده است؛ اما با توجه به ساختار

اجتماعی و اقتصادی آن دوران، اسلام به جای لغو فوری و کامل برده‌داری، تدابیری برای محدودیت و کاهش برده‌داری در نظر گرفت.

یکی از ویژگی‌های اسلام در برخورد با برده‌داری، این بود که در اسلام تنها کافر حربی، یعنی دشمن متخاصم مسلمانان، به اسارت گرفته می‌شدند. اینان کسانی بودند که باید کشته می‌شدند ولی اسلام به آنان فرصت حیات می‌داد، البته در قالب بردگی که خود مرحله‌ای برای آزادسازی و ورود به جامعهٔ اسلامی محسوب می‌شد. با توجه به این مطالب می‌توان گفت که با این شیوهٔ بردگی در اسلام، کرامت بردگان به رسمیت شناخته شد و برده‌داری در اسلام، در بافت تاریخی خود قابل تحسین است.

با توجه به احکام متعددی که در قرآن و روایات برای بهبود شرایط بردگان آمده است، از جمله دستور به مهربانی با آنان، ازدواج با بردگان، بخشیدن قسمتی از مال به آنان وتشویق به آزادسازی‌شان، می‌توان گفت که اسلام، برده‌داری را تا به‌شدت محدود ساخت. اگر در دوران خلافت‌های بعدی چون امویان و عباسیان، آموزه‌های راستین اسلام در این زمینه رعایت می‌شد، این نظام زودتر به‌طور کامل برچیده می‌شد.

رویکرد اسلام نسبت به برده‌داری، به‌ویژه در مقایسه با سایر جوامع هم‌عصر، رویکردی انسانی‌تر و مترقی‌تر بود که در مسیر لغو تدریجی این نظام گاه برداشت و زمینه‌ساز تغییرات اجتماعی عمیقی در جوامع اسلامی شد.

۲ - ۱. انعکاس برده‌داری در متون عرفانی

پیش از هرچیز باید گفت که انسان در متون عرفانی که ریشه در تعالیم دینی دارد، از جایگاه والایی برخوردار است و این نگاه والا به انسان به‌طورکلی، به کنیزان و غلامان یا همان بردگان نیز تسری پیدا کرده است. به قول شفیعی کدکنی (۱۳۵۳) در متون عرفانی فارسی، انسان نه به‌عنوان مخلوقی تحت سلطهٔ قضا و قدر، بلکه به‌عنوان مظهر جمال و جلال الهی در نظر گرفته می‌شود. او با استناد به آثار بزرگان عرفان، چون عطار و مولانا، انسان را صاحب کرامت و عشق و مسئولیت اجتماعی می‌داند.

برده‌داری به‌عنوان یکی از پدیده‌های رایج در تاریخ جوامع بشری، در متون ادبی و عرفانی بازتاب گسترده‌ای یافته است. متون عرفانی فارسی، به‌ویژه آثار نثر، به دلیل ماهیت انسان‌گرایانه و نگاه ژرف به هستی، رویکردی متفاوت از سایر متون نسبت به این موضوع داشته‌اند. در این متون به جای اینکه برده صرفاً موجودی تحت سلطه و بی‌اختیار معرفی شود، از منظر دیگری به او نگریسته شده و در بسیاری موارد بردگان جایگاهی والا یافته‌اند.

در ادبیات عرفانی، مفهوم بردگی صرفاً به بندگی ظاهری محدود نمی‌شود، بلکه با تأمل در معنا و مفهوم عبودیت و حقیقت آزادی همراه است. عرفان اسلامی که براساس نفی تعلقات مادی و پذیرش حقایق معنوی بنا شده است، نگاهی خاص به موضوع بردگی دارد. بسیاری از متون عرفانی بر این نکته تأکید دارند که آزادی حقیقی نه در استقلال جسمانی و ظاهری، بلکه در رهایی از تعلقات نفسانی و رسیدن به فنا در ذات الهی است. از این رور، در متون عرفانی، برخی از بردگان نه‌تنها تحت ظلم و ستم به تصویر کشیده نشده‌اند، بلکه از جایگاهی متعالی و معنوی نیز برخورداند.

۲ - ۲. مفهوم بردگی در اسلام: از بندگی ظاهری تا آزادی معنوی

ISC Islamic World Science Citation Center
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در متون عرفانی مفهوم بردگی از سطح مادی و اجتماعی فراتر می‌رود و به عرصه‌ای معنوی و فلسفی گسترش می‌یابد. بسیاری از عرفا، حقیقت بردگی را نه در وابستگی انسان به انسان، بلکه در اسارت انسان به نفس و دنیا می‌دانند. از این منظر، یک فرد آزاد که گرفتار تعلقات دنیوی است، در حقیقت بنده و برده است، درحالی‌که برده‌ای که به حقیقت الهی رسیده، در حقیقت آزاد است.

چون مظاهر خداوند در نظر عارف مهم و قابل توجه است، کنیز و غلام نیز به‌عنوان نمونه هایی از این مظاهر و پرتوهایی از وجود حقِّ، با ارزش و جدی و شایسته هرگونه لطف می‌باشند. در این نگاه بردگی به خداوند و رهایی از خواسته‌های نفسانی، تنها شکل مقبول بردگی است. مولوی در مثنوی معنوی، این مفهوم را چنین بیان می‌کند:

آن شهی در بندگی پنهان شده بهر جاسوسی به دنیا آمده

تو مگو کو بنده و آخرچی ماست این بدان که گنج در ویرانه‌هاست

(مولوی، ۱۳۷۸: ۱۱٦۸ و ۱۱٦۹)

در این ابیات، مولوی به این نکته اشاره دارد که حقیقت انسان در آزادی از خودخواهی و فنا در خداوند است؛ بنابراین، در عرفان، بردگی ظاهری اهمیتی ندارد، بلکه آنچه مهم است، آزادگی روحی و معنوی است.

صوفی از همه چیز آزاد است. نه مالک چیزی و کسی می‌شود و نه مملوک؛ و این عین فناست. این جملات گویی مانیفست مکتب عرفان است:

«صوفی آن بود که هیچ چیز اندر بند وی ناید و وی اندر بند هیچ چیز نشود؛ و این، عبارت از عین فنا بود؛ که فانی صفت، مالک نبود و مملوک نه، از آنچه صحّت ملک بر موجودات درست افتد؛ و مراد از این آن است که صوفی هیچ چیز را، از متاع دنیا و زینت عقبی، ملک نکند و خود اندر تحت حکم و ملک نفس خود نیاید. سلطان ارادات خود را از غیر بگسلد تا غیر طمع بندگی از وی بگسلد.»

(هجویری، ۱۳۷۳: ۵۲)

می‌توان گفت که عرفان مکتبی است که در هیچ دوره ای کم ترین ظلم را در حق بردگان نداشته است. عارف خود بنده و چاکر ارباب بزرگی است که جهان در اختیار اوست و چون خود بنده است پس کسی را به بندگی و بردگی نمی‌پذیرد و جایی برای ارباب بودن و سرور بودن خود نمی‌بیند. براساس اعتقاد عرفا مسائل مادی و ظاهری کم ارزش اند و آنچه مهم است روح و باطن هر چیز و هرکس است. در این وادی از فاصله طبقاتی و روابط نابرابر ارباب و برده خبری نیست و همه موجودات، همه انسان‌ها، همه بردگان از شخصیت والایی برخوردارند. می‌شود گفت که مقام انسان در عرفان به‌ویژه عرفان ایرانی آن اندازه بالاست که فلسفه‌های جدید از جمله فلسفه اصالت وجودهم نتوانسته است به آن دست یابد. همچنان که در برخی از متون ادب پارسی دیده می‌شود که کنیزی یا غلامی خود عارف است و از کرامات بسیاری برخوردار است.

در رابطهٔ بین عرفان و برده‌داری باید به این نکته توجه کرد که بسیاری از غلامان و کنیزان یا خود دوره ای غلام بودن و کنیز بودن را تجربه کرده‌اند یا سال‌ها کنیزان و غلامانی در خانه داشته اند و با آن‌ها به نیکی رفتار کرده و ادعای خود را در عمل نیز ثابت کرده‌اند.

با توجه به آنچه گفته شد، بحث عرفان و برده‌داری را از سه منظر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲ ـ ۳. شیوهٔ رفتار عرفا با بردگان

یکی از نکات قابل توجه در متون عرفانی، شیوهٔ برخورد عرفا با بردگان است. این رفتار نیک ریشه در تعالیم دینی و سنت پیامبر اسلام دارد. دربارهٔ نیکویی پیامبر به بندگان و نیز سفارشات او در باب کنیزان و غلامان همه جا سخن به‌میان آمده است. در رساله قشیریه به نقل از انس بن مالک، آمده است: «پیغمبر صلی الله علیه و سلّم بیماران را پرسیدی و از پس جنازه فراشدی و بر خر نشستی و بنده را جواب دادی» (عثمان، ۱۳۷۳: ۲۱٦).

در جامعه‌ای که معمولاً بردگان اموال شخصی تلقی می‌شدند و از بسیاری از حقوق اجتماعی محروم بودند، عرفا با آنان رفتاری متفاوت داشتند. بسیاری از عرفا نه‌تنها با بردگان به نیکی رفتار می‌کردند، بلکه آن‌ها را همچون اعضای خانوادهٔ خود می‌دانستند.

بسیاری از عرفا برای رفع نیازهای روزمرهٔ خود از وجود کنیزان و غلامان در خانه استفاده می‌کردند. آنان به اینکه غلام یا کنیزی که می‌خرند، زیباست، پرزور است یا هنرمند است، کاملا بی توجه بودند و فقط به این موضوع توجه می‌کردند که انسانی بخرند که در بعضی از کارهای خانه به آن‌ها کمک کند و انتظاری بیش از این نداشتند. چنانکه بنان [۱] نیز از خرید کنیز انتظاری بیش از این نداشت:

«بنان را کنیزکی آروز کرد تا ویرا خدمت کند با برداران انبساط کرد و بهاء آن فراهم آوردند» (عثمانی، ۱۳۷۳: ۲۵٦)

رابطهٔ بین عارف و برده در مقایسه با رابطهٔ سایر اقشار جامعه با بردگان، تفاوت عمده‌ای دارد. بدین صورت که کنیزان و غلامان عرفا از شخصیت کاملی برخوردارند و توسط اربابانشان شکنجه و آزار نمی‌شوند و مورد سوءاستفادهٔ جنسی قرار نمی‌گیرند و همچون یکی از اعضای خانوادهٔ در خانه عارف با آن‌ها برخورد می‌شود. در اینجا دربارهٔ حبیب عجمی [۲] از عرفای مشهور و رابطهٔ او با کنیزش به ذکر حکایتی می‌پردازیم که در آن، حبیب عجمی در مدت سی سال که برده‌ای در خانه داشت، هیچ‌گاه او را مورد آزار قرار نداد و حتی چنان بر نفس خویش مسلط بود که نگاه مستقیم به او نکرد:

«نقل است که او را سی‌سال کنیزکی در خانه بود که روی او را تمام ندیده بود. روزی کنیزک را گفت: ای مستوره! کنیزک مرا آواز ده گفت: من کنیزک توام. حبیب گفت: در این سی سال مرا زهره نبود که به غیر از او در کسی نگاه کنم. به تو نیز از آن نپرداختم» (عطار نیشابوری، ۱۳۷٤: ٦۵)

با وجود اینکه عرفا از نظر اقتصادی و مادی، عموماً در سطح پایینی قرار داشتند، اما آنان کنیزان یا غلامانی در کنار خود داشتند. این بردگانی وفادار که هیچ وقت حاضر نمی‌شدند ارباب خود را ترک کنند و با تمام وجود خادم صاحب خود بودند. گویی رفتار نیک و روح پاک عارف تأثیر عمیقی در برده گذاشته بود که برده اینچنین به اربابش وابسته شده است. این رفتار عرفا با بردگان متفاوت از رفتار غلام دقیقی شاعر با غلامش است آنجا که به قول فردوسی:

یکایک ازاو بخت برگشته شد به دست یکی بنده بر، کشته شد

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۱۲)

باید توجه داشت که شاعر جوان و با استعدادی که امید ایرانیان به اوست تا شاید هویت اصیل ایرانی آنان را زنده کند، به سادگی و به خاطر خوی بد، جانش را از دست می‌دهد و ایرانیان امیدوار را ناامید می‌کند و چه بسا اگر فردوسی نبود ادب حماسی ـ اساطیری ایران در گذر تاریخ محو می‌شد. به هر حال مرگ دقیقی شاعر ضایعه ای برای ادبیات فارسی به شمار می‌آید که بنده ای بی نام و نشان آن را رقم می‌زند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۲

حکایت هارون‌الرشید با دو زاهد ارتباط خوب و توأم با محبت عرفا و بردگان را به وضوح نشان می‌دهد آنجا که در خانهٔ ابن سمّاک عذب حتی چراغی کم‌بها یافت نمی‌شود ولی کنیزی مطیع، بسیاری از کارهای روزمرهٔ او را با طوع و رغبت انجام می‌دهد:

«رفتند تا بِدَر سرای او رسیدند حلقه بر در زدند سخت بسیار تا آواز آمد که کیست؟ گفتند: ابن‌سمّاک را می‌خواهیم. این آوازدهنده برفت دیر ببود و باز آمد که از ابن سمّاک چه میخواهید؟ گفتند بگشایید که فریضه شغلی است. مدّتی دیگر بداشتند بر زمین خشک، فضل آواز داد آن کنیزک را که در گشاده بود تا چراغ آرد. کنیزک بیامد و ایشان را گفت: تا این مرد مرا بخریده است، من پیش او چراغ ندیده‌ام. هرون بشگفت بماند و دلیل را بیرون فرستادند تا نیک جهد کرد و چند در بزد و چراغی آورد و سرای روشن شد. فضل کنیزک را گفت شیخ در کجاست؟ گفت بر این بام. بربام خانه رفتند پسر سمّاک را دیدند در نماز ...» (بیهقی، ۱۳٦۸: ۷۳۷ و ۷۳۸)

اینکه صوفیه شرافت انسان را بر جهان خلقت به خاطر داشتن عشق می‌دانند و این نشان از اهمیت عشق است که از طرفی اساس عرفان نیز هست؟ با وجود این جایگاه باارزش عشق باز می‌بینیم که ورود بسیاری از عرفا به وادی عرفان و حقیقت تحت‌تأثیر وجود کنیزان است. بدین صورت که شخصی که مستعد خداجویی است با دیدن کنیزکی زیبا رو و خوش رفتار عاشق می‌شود و به خاطر تجلی‌هایی که از معشوق به او می‌رسد، هر روز عاشق‌تر می‌شود و به تبع هر روز درحال ترقی است و از عشق انسانی و مادی ومجازی به عشق حقیقی و مطلق می‌رسد؟ البته پس از تجربه‌های فراوان و تحمل رنج و مشقت‌هاست که کم‌کم وجود کنیز به کنار می‌رود و معشوق واقعی می‌ماند. این داستان زندگی بسیاری از عرفاست که به زبانی ساده بیان کردیم. در ذکر عبدالله بن مبارک، رحمه‌الله‌علیه و ابتدای عشق او و ورودش به جرگهٔ عرفا، چنین آمده است: این یک قاعده کلی نیست که بتوان آن را به تمام عرفان تسری داد

«ابتدای توبهٔ او آن بود که بر کنیزکی فتنه شد. چنانکه قرار نداشت. شبی در زمستان در زیر دیوار خانهٔ معشوق تا بامداد بایستاد به انتظار او – و همه شب برف می‌بارید– چون بانگ نماز گفتند. پنداشت که بانگ خفتن است. چون روز شد دانست که همه شب مستغرق حال معشوق بوده است...» (عطار نیشابوری، ۱۳۷٤: ۲۱۱)

گذشت و چشم‌پوشی عارفان در حق کنیزان و غلامان نیز قابل ستایش است. بی‌شک مجازات کردن کنیزان و غلامان خطاکار مطلوب عرفا نبوده و آنان همیشه با نرمش و مدارای خاص خود با آنان رفتار می‌کردند. اگر چه از این‌گونه گذشت‌ها از عرفا بسیار روایت شده است، اما به علت بعضی از محدودیت‌ها، فقط به ذکر یک مورد از آن‌ها، براساس متن تذکرةالاولیاء می‌پردازیم:

«... تا روزی که کنیزک جامهٔ کودک شسته بود و طشتی پرنجاست و بول کرده و شیخ جامه و دستار پاکیزه پوشیده به جامع می‌رفت. مگر کنیزک سبب در خواستی در خشم شد و آن طشت پرنجاست به سر شیخ فرو کرد. شیخ هیچ نگفت و خشم فرو خورد» (همان: ۵۲۷)

اگر به زندگی عارفان نظری بیفکنیم، خواهیم دید که بسیاری از عرفا و صاحبدلان مشهور مالک غلام و کنیز و خادم بوده‌اند. در این مورد علاوه بر مواردی که پیش‌تر ذکر شد، می‌توان از بزرگانی چون حلاج، بایزید، ابراهیم ادهم، عبدالله‌بن‌المبارک، ابن‌عبدالعزیز و دیگران نام برد.

ابراهیم ادهم، پادشاهی که ترک سلطنت گفت و به تصوف روی آورد، خود تجربهٔ خرید و فروش غلام را داشته است؛ اما هنگامی که غلامی خرید، به او گفت: نام تو چیست؟ پاسخ شنید: هرچه تو بخواهی. گفت: چه می‌خوری؟ گفت: هرچه تو بدهی. ابراهیم ادهم که از این پاسخ‌ها به شگفت آمده بود، چنان متأثر شد که از همان خود را در مسیر بندگی خدا قرار داد:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

«گفت: وقتی غلامی خریدم. از وی پرسیدم: چه نامی؟ گفت: تا چه خوانی! گفتم چه خوری؟ گفت تا چه خورانی! گفتم چه پوشی؟ گفت تا چه پوشانی! گفتم چه کار کنی؟ گفت: تا چه کارفرمایی! گفتم چه خواهی؟ گفت: بنده را با خواست چه کار؟ پس با خود گفتم: ای مسکین! تو در همه عمر خدای – تعالی – را چنین بنده بوده‌ای؟ بندگی، باری از وی بیاموز. چندان بگریستم که هوش از من زایل شد» (همان: ۱۱۸ و ۱۱۹)

این گفته‌های غلام ابراهیم ادهم شمه‌ای از کرامات و بزرگواری بردگان است که در منابع عرفانی زیاد به آن‌ها نسبت داده می‌شود. دربارهٔ کراماتی از این‌گونه که به بردگان نسبت داده می‌شود در بخش بعد بحث خواهیم کرد.

۳. جایگاه و کرامات بردگان در متون عرفانی

یکی از شاخصه‌های متون عرفانی، نقل داستان‌هایی است که در آن‌ها بردگان دارای کرامات و مقاماتن معنوی بالایی هستند. عرفا که همواره در جست‌وجوی حقیقتث و رهایی از تلفات دنیوی بوده‌اند، بسیاری از بردگان را به‌عنوان الگوهای واقهی سلوک عرفانی معرفی کرده‌اند.

گاه در کتب عرفانی از بردگان حکایت‌هایی ذکر می‌شود که انسان را به تحسین وا می‌دارد. کارهایی پیامبرگونه که از کسی سر نمی‌زند. در کشف المحجوب هجویری، داستانی نقل شده که در آن یک غلام حبشی، در هنگام گرسنگی خود، تمام غذای خود را به سگی می‌دهد. این رفتار غلام و دلیل این بخشش او چنان اربابش را تحت تأثیر قرار داد که او را آزاد کرد و تمام اموالش را به او بخشید:

«گویند: عبدالله بن جعفر به مَنهل گروهی برگذشت. غلامی را دید حبشی که گوسفندان را رعایت می‌کرد و سگی آمده بود و اندر پیش وی نشسته. وی قرصی بیرون کرد و فرا سگ داد و دیگری و سدیگر. عبدالله پیش رفت و گفت: ای غلام قوت تو هر روز چند است؟ گفت: اینچه دادم. گفت: پس چرا همه به سگ دادی؟ گفت از آنکه وی از راه دور به امیدی آمده است و این جای سگان نیست از خود نپسندم که رنج وی ضایع گردانم.» (هجویری، ۱۳۷۳: ٤٦٥ و ٤٦٦)

جالب اینجاست که در ادامهٔ این حکایت عبدالله غلام و گوسفندان و منهل را می‌خرد و غلام را آزاد می‌کند و گوسفندان و حایط را به غلام می‌دهد اما غلام باز هم دست به رفتاری پیامبرگونه می‌زند و گوسفندان را صدقه می‌کند و مال را سبیل.

عارف به اعتراض می‌پردازد، اعتراض به زشتی‌های جامعهٔ انسانی. مبارزه و اعتراض او به‌طور عمده متوجهٔ طبقهٔ حاکم و ظالم جامعه می‌شود. همان طبقه‌ای که انسان‌های زیادی را به زیر سلطهٔ خود کشیده و با استفاده از دسترنج آن‌ها به قدرت و دستگاهی رسیده است.

چون بردگان طبقهٔ پایین جامعه هستند و همیشه مورد ظلم قرار گرفته‌اند، لذا مورد حمایت عرفا قرار می‌گیرند و بردگان نیز در عوض لطف عارف با تمام وجود و از دل چاکر ارباب می‌شدند. ما می‌توانیم این‌گونه حمایت‌ها را هم در زندگی عرفا و هم در اظهار نظرهای آنان به روشنی ببینیم.

«آورده اند که شیخ ما ابوسعید قدس الله روحه العزیز را در نیشابور بازرگانی کنیزکی آورد ترک. آن کنیزک خدمت شیخ می‌کرد؛ و کنیزکی نیکو اعتقاد بود عظیم و نیازمند. شیخ را نیکو خدمت می‌کرد و به نیاز و سوزی عظیم. شیخ این کنیزک را به خواجه بوطاهر داد. آن کنیزک پیش شیخ آمد و بگریست؛ و گفت: «ای شیخ، من هرگز ندانستم که تو مرا از خدمت خویش دور گردانی. شیخ گفت: «بوطاهر پاره ای است از ما. ما پیریم ترا به حکم او میابید بود...» (منوّر، ۱۳٦٤: ۲۳۹)

دانشگاه بین المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

در منابع عرفانی کنیز یا غلام دزدی نمی‌کند، به ناموس مردم نظر بد ندارد و ارباب خود را به قتل نمی‌رساند، بلکه او نیکوکار است وفاداکار و صاحب کراماتی که مردمان بی‌ارزش از داشتن آن‌ها عاجزند. در تذکرةالاولیاء از زبان ابراهیم خواص حکایتی آمده است که مؤید این مطلب است:

«نقل است که گفت در بادیه همی شدم. کنیزکی را دیدم در غلبات وجد، شوری دروی، سر برهنه. گفتم: ای کنیزک! سرپپوش گفت: ای خواص چشم نگه‌دار. گفتم من عاشقم و عاشق چشم نپوشد؛ اما خود بی‌اختیار چشم بر تو افتاد. کنیزک گفت: من مستم و مست سر نپوشد. گفتم از کدام شراب خانه مست شدی؟ گفت: ای خواص! زنهار دورم می‌داری. هل فی‌الدرین غیر الله؟ گفتم: ای کنیزک مصاحبت من می‌خواهی؟ گفت: ای خواص! خام طمعی مکن که از آن نیم که مرد جویم» (عطار نیشابور، ۱۳۷٤: ۵۹۹ و ٦۰۰)

گاه کرامات و بزرگواری بردگان آنقدر اربابان را تحت تأثیر قرار می‌داد که عاملی می‌شود برای آزادیشان. ماجرای آزادی رابعهٔ عدویه و خیر نسّاج عارف از این‌گونه است که شرح بردگی و آزادی آن‌ها در بخش بعد خواهد آمد.

٤. عارفان برده یا برده زادگان عارف

عرفان اسلامی، یکی از جریان‌های فکری و معنوی مهم در تاریخ اسلام است که شخصیت‌های گوناگونی از طبقات مختلف اجتماعی باعث رشد و گسترش آن شده‌اند. یکی از ابعاد کمتر شناخته شده در این حوزه نقش بردگان یا برده‌زادگان در شکل‌گیری و توسعهٔ عرفان است.

بسیاری از عرفای صاحب نام یا خود برده بوده‌اند یا از پدر و مادری برده به دنیا آمده‌اند. با این‌حال، رسم آزادسازی بردگان که در جامعهٔ اسلامی رواج داشت، بستر آزادی و رشد فکری و معنوی آن‌ها را فراهم کرد.

آموزه‌های دینی بر رفتار انسانی با بردگان تأکید داشت به همین دلیل، بسیاری از بردگان پس از مدتی آزاد شده و به جایگاه‌های اجتماعی و معنوی مهمی دست یافتند. یکی از این بردگان رابعةعدویه است.

رابعهٔ عدویه از مشهورترین و از معدود زنان عارف و از چهره‌های تأثیرگذار در عرفان اسلامی می‌باشد. او در ابتدا آزاد بود، اما در پی حوادثی که در زندگی برای او پیش آمد، به بردگی کشیده شد. وی پس از مدتی، به دلیل زهد و تقوا، آزاد شد؛ و به یکی از پیشگامان عرفان اسلامی تبدیل گشت. شرح زندگی، آزادی و بردگی رابعه را از تذکرةالاولیاء ذکر می‌کنیم.

«چون رابعه بزرگ شد، پدر و مادرش بمردند و در بصره قحطی عظیم پیدا شد و خواهران او متفرق شدند و رابعه به دست ظالمی افتاد. او را به چند درم بفروخت. آن خواجه او را به رنج و مشقت کار می‌فرمود. روزی در راه از نامحرمی بگریخت. بیفتاد و دستش بشکست. روی برخاک نهاد و گفت: الهی! غریبم و بی‌مادر و پدر و اسیرم و دست شکسته. مرا از این همه هیچ غم نیست و الا رضای تو می‌باید. تا بدانم که راضی هستی یا نه؟ آوازی شنید که غم مخور فردا جاهیت خواهد بود. چنان که مقربان آسمان به تو نازند. پس رابعه به خانه رفت و دایم روزه داشتی و همه شب نماز کردی و تا روز بر پای بودی. شبی خواجه از خواب در آمد. آوازی شنید. نگاه کرد رابعه را دید در سجده که می‌گفت الهی ... خواجه نگاه کرد. قندیلی دید بالای سر رابعه آویخته، معلق و همهٔ خانه نور گرفته. برخاست و با خود گفت: او را به بندگی نتوان داشت. پس رابعه را گفت: تو را آزاد کردم». (همان: ۷۳ و ۷٤)

یکی از نکات برجسته در زندگی رابعه، جایگاه او به‌عنوان زنی عارف در جامعهٔ مردسالار بود. او از یک سو به‌عنوان یک زن در جامعهٔ متعصب آن روز، جنس دوم است و از سوی دیگر چون برده شده است، جزو طبقهٔ پست جامعه محسوب می‌شود. با وجود

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
ISC Islamic World Science Citation Center
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomfarsi.ir

این، او نه‌تنها از محدودیت‌های اجتماعی گذر کرد، بلکه به شخصیتی تأثیرگذار در اسلام بدل شد. عطار نیشابوری در «تذکره الاولیاء» به مقامات عرفانی و کرامات او اشاره کرده و رابعه را محل الهام و صاحب نور می‌دانند.

خیر نساج نمونهٔ دیگری از بردگان عارفی است که به جایگاه والای عرفانی دست یافت. او از چهره‌های تأثیرگذار ولی کمتر شناخته شده در عرفان اسلامی است. زندگی او نیز مانند رابعه عدویه گواهی بر این حقیقت است که در عرفان اسلامی، اصل و نسب جایگاهی ندارد و آنچه اهمیت دارد، صفای درون و زهد و تقوا است. بر براساس روایات عرفانی خیر نساج در سامره متولد شد و در کودکی به بردگی گرفته شد. عطار در ذکر خیر نسّاج و علت اینکه او را خیر نسّاج می‌گفتند و شرح بندگی و کرامات و آزادی او حکایتی آورده است که آن را ذکر می‌کنیم:

«و سبب آنکه او را خیر نسّاج می‌گفتند، آن بود که از مولودگاه خود سامّره رفت به عزم حج. گذرش به کوفه افتاد. چون به دروازهٔ کوفه رسید مرقعی پاره پاره پوشیده و او خود سیاه رنگ بود چنانکه هر که او را دیدی، گفتی: این مرد ابلهی می‌نماید- یکی او را بدید. گفت: روزی چند او را در کار کشم. پیش او رفت و گفت: تو بنده‌ای؟ گفت: آری. گفت: از خداوند گریخته‌ای؟ گفت: آری، گفت: تو را نگه دارم تا به خداوند سپارم. گفت: من خود این مطلبم. پس او را به خانه برد و گفت: نام تو خیر است. او از حسن عقیدت که داشت – المؤمن لایکذّب – او را خلاف نکرد و با او برفت و او را خدمت کرد. پس آن مرد خیر را نساجی در آموخت و سال‌ها کار او می‌کرد. هرگه که گفتی: ای خیر! او گفتی: لبیک ... تا آنگه که آن مرد پشیمان شد که صدق ادب و فراست او می‌دید و عبادت بسیار از او مشاهده می‌کرد و گفت: من غلط کرده بودم. تو بندهٔ من نیستی. هر جا که خواهی می‌رو.» (همان: ۵۴۵)

عطار در این مطلب با بیانی نمادین، سلوک عرفانی و اخلاقی خیر نساج را بیان می‌دارد. بر این اساس او مردی متواضع و فروتن است که در کمال صدق و ادب رفتار می‌کند و به خاطر توکل و فراست بسیار، لحظه‌ای از عبادت و ذکر خدا و تفکر دور نمی‌شود.

تجارب زیسته و آموزه‌های عارفانی چون رابعه عدویه و خیر نساج نشان می‌دهد که بردگی نه‌تنها مانعی برای تعالی معنوی نبود، بلکه در بسیاری موارد زمینه‌ای برای درک حقیقت الهی و رشد عرفانی فرد فراهم می‌کرد. از این رو آموزه‌های این عارفان تأثیر عمیقی بر تصوف و عرفان اسلامی گذاشته‌است و ساذگی و قناعت و عشق الهی این بردگان عارف، الگویی برای بسیاری از صوفیان شد. کرامت انسانی و کرامات بردگان، در عرفان اسلامی اهمیت بسیار دارد و نشان می‌دهد که جایگاه معنوی افراد بیش از هر چیز به سلوک معنوی و تقوای آنان وابسته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.anjomanfarsi.ir

۵. نتیجه‌گیری

چون متون عرفانی - برخلاف متون مدحی شاعران درباری - موضوعات مختلف مربوط به زندگی طبقات و گروه‌های مختلف اجتماع را منعکس می‌کنند و تنها به مسائل مربوط به قشر خاصی مانند درباریان نمی‌پردازد، به همین دلیل دربارهٔ وضعیت بردگان و رابطهٔ عرفا با آنان در منابع معتبر عرفانی به فراوانی سخن به میان آمده است. در آثاری مانند کشف المحجوب، رساله قشیریه، اسرارالتوحید، تذکرةالاولیاء، حدیقةالحقیقیه و مثنوی معنوی حضور کنیزان و غلامان به‌وضوح دیده می‌شود و می‌توان نگاه عرفان اسلامی - ایرانی را نسبت به نظام برده‌داری بررسی کرد.

با توجه به تصویری که این متون از بردگان ارائه می‌دهند، می‌توان گفت که نگاه عرفان به بردگان و برده‌داری کاملاً انسانی و مثبت است. این دو نظام با دوخاستگاه متفاوت نه‌تنها در تقابل با هم نیستند، بلکه در امتداد یکدیگر قرار دارند؛ چراکه هم بردگان وهم عرفا دشمنانی مشترک چون غرور، ظلم، زر، زور وتزویر دارند. اگر چه ممکن است عارفی برده داشته باشد، باید توجه داشت که

برده‌داری آنان نیز به خاطر نظام اجتماعی و اقتصادی آن روز و جبری تاریخی بوده‌است که بر جامعهٔ آن روز تحمیل شده بود. در واقع عرفا هیچ گاه این نظام را از نظر فکری و معنوی نپذیرفته‌اند، چراکه تفکر عارفانه، تفکری آزادی‌خواه است و آزادی، در تضاد با بردگی قرار دارد. همچنین، تفکر بندگی خداوند به معنای آزاد بودن از هر قید و بندی مادی است؛ چه قید بردگی و چه قید به بردگی کشیدن دیگران.

در ارتباط بین عارف و برده نیز مشاهده می‌شود که برده کاملاً مختار است و می‌تواند بماند یا برود و این رابطه بیشتر به رابطهٔ مراد و مرید شباهت دارد تا ارباب و برده. گاهی نیز افراد عادی و عامی به واسطهٔ عشق به یک برده - خواه کنیز، خواه غلام - به عشق الهی می‌رسند و در زمرهٔ عرفا قرار می‌گیرند. از سوی دیگر، بردگانی که کراماتی از خود نشان داده‌اند، در ردیف اولیاء الله قرار گرفته‌اند. این موارد نشان می‌دهد که عرفان، همواره بر تعالی روح انسان تأکید دارد و به جایگاه ولای معنوی افردا بیشتر از جایگاه اجتماعی آن‌ها، بها می‌دهد.

با بررسی متون عرفانی، می‌توان دریافت که برده‌داری نه به‌عنوان یک پدیدهٔ اجتماعی صرف، بلکه به‌عنوان مفهومی انسانی و معنوی مورد توجه عرفا بوده است. عرفان اسلامی، با نگاهی متفاوت از سایر مکاتب، همواره تلاش کرده است تا کرامت انسانی را حتی در بردگان به رسمیت بشناسد و آنان را نه‌تنها به‌عنوان مظلومان جامعه، بلکه به‌عنوان انسان‌هایی با ظرفیت‌های والا و حتی اولیای الهی معرفی کند. این دیدگاه، علاوه بر تأثیر اجتماعی و فرهنگی، نقشی مهم در ایجاد نگرش مثبت‌تر نسبت به بردگان و فراهم کردن زمینه‌های تدریجی رهایی آن‌ها داشته است.

باتوجه به این مطالب، می‌توان گفت که نظام برده‌داری در عرفان، نه‌تنها مورد پذیرش نبوده، بلکه همواره در مسیر نفی شدن و ارتقای کرامت بردگان حرکت کرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

٦. پانوشت‌ها

۱. ابوالحسن بنان بن محمد الحمال از مردم واسط بودواز عرفای صاحب کرامت به شمار می‌آید، او در سال ۳۱٦ هـ در واسط وفات یافت. عثمانی، ابوعلی حسن بن احمد، رساله قشیریه، ص ٦٦.

۲. از حکما و مشایخ صوفیه و مرید حسن بصری است. به روایت عیون الاخبار وی در سال ۱۳۰ هـ در فرغانه در گذشت. عطار نیشابوری، فرید الدین؛ تذکرةالاولیاء، ص ۸۳۱.

www.anjomanfarsi.ir

منابع

- ***قرآن کریم*** (۱۳۸۱). ترجمهٔ مهدی فولادوند، قم: انتشارات دارالقرآن الکریم.
- بویل، جان اندرو (۱۳۸۷). ***ایران در قرون نخستین اسلامی***، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران: نشر امیرکبیر.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳٦۸). ***تاریخ بیهقی***، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات سعدی.
- دورانت، ویل (۱۳٦۷). ***تاریخ تمدن***، (جلد ۱)، ترجمهٔ احمد آرام و دیگران، تهران: شرکت سهامی انتشارات آموزش و انقلاب اسلامی.
- رازی، نجم الدین (۱۳۵۲). ***مرصاد العباد***، تصحیح محمد امین ریاضی، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- راوندی، مرتضی (۱۳۷۳). ***تاریخ تحولات اجتماعی*** (جلد ۱)، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.
- زیدان، جرجی (۱۳۷۹). ***تاریخ تمدن اسلام***، ترجمهٔ علی جواهر کلام، تهران: امیرکبیر.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳٦٤). ***دیوان اشعار***، با مقدمه و حواشی مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: انتشارات کتابخانه.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۳). «مقام انسان در عرفان ایرانی»، ***یغما***، خرداد و تیر، شمارهٔ ۳۰۹ و ۳۱۰.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). ***پله پله تا ملاقات خدا***، تهران: انتشارات علمی.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷٤). ***حدیقة الحقیقیه و شریعة الطریقه***، با تصحیح وتحشیه مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه.
- عثمانی، ابوعلی حسن بن احمد (۱۳۷۳). ***رسالهٔ قشیریه***، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳٤۲). ***منطق‌الطیر***، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷٤). ***تذکرة الاولیاء***، تصحیح و بررسی از محمد استعلامی، چاپ هشتم، تهران: زوار.
- فرای، ریچارد نلسون (۱۳۸۳). ***میراث ایران***، ترجمهٔ مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸٦). ***شاهنامه***، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکزدایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- کاشانی، عزّالدین محمود بن علی (۱۳۸٦). ***مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه***، تصحیح استاد جلال‌الدین همایی، چاپ هفتم، تهران: مؤسسه نشر هما.
- لی، ماخت نورمن (۱۳۸۵). ***تاریخ برده‌داری***، مترجم سهیل سُمّی، تهران: ققنوس.
- منور، محمد (۱۳٦٤). ***اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید***، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۸). ***مثنوی معنوی*** (دفتر ششم)، شرح جامعه از کریم زمانی، چاپ سوم، تهران: اطلاعات.
- نصر، سیدحسن (۱۳۹۰). ***عرفان و اندیشهٔ اسلامی***، تهران: نشر سروش، ۱۳۹۰.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۷۳). ***کشف‌المحجوب***، تصحیح و. ژوکوفسکی، با مقدمه دکتر قاسم انصاری، چاپ سوم، تهران: طهوری.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir

گرشاسب‌نامه در کشاکش حماسه و غنا

(بررسی کیفیت زبانی گرشاسب‌نامه در قیاس با شاهنامه فردوسی با تکیه بر نظریه «اضطراب تأثیر» هرولد بلوم و نظریه «قطب استعاری و مجازی زبان» یاکوبسن)

ایران‌دخت فرخی

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

sodabehfarokhi@yahoo.com

چکیده

گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی از مهم‌ترین متون حماسی ادبیات فارسی پس از شاهنامهٔ فردوسی است. مقالهٔ حاضر برآن است تا زبان گرشاسب‌نامه را از منظر انطباق با مشخصات هریک از زبان‌های حماسی و یا غنایی بررسی کند. فرضیهٔ این مقاله این است که زبان اسدی طوسی در کتاب گرشاسب‌نامه، تمایلی آشکار به زبان غنایی دارد و از مختصات زبان حماسی به دور است. این عدم تطابق ریشهٔ اساسی عدم توازن موجود در شیوهٔ بیان حماسی گرشاسب‌نامه است. در این مقاله ابتدا دلایل انتخاب این شیوهٔ بیان متفاوت از منظر اضطراب تأثیر هرولد بلوم بررسی شده است و در ادامه با بررسی آراء یاکوبسن در باب مختصات زبان حماسی و زبان غنایی، وجوه تمایز این دو زبان در چهار دستهٔ اصلیِ قطب استعاری و مجازی زبان، کارکردهای زبان، شیوهٔ روایت و صور خیال دسته‌بندی شده است. در گام بعدی زبان گرشاسب‌نامه از منظر این چهار وجه تمایز بررسی و تمایل آشکار اسدی به استفاده از زبان غنایی در گرشاسب‌نامه اثبات می‌شود.

واژگان کلیدی: اسدی طوسی، گرشاسب‌نامه، زبان حماسی، زبان غنایی، نظریهٔ اضطراب تأثیر، هرولد بلوم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

با نگاهی اجمالی به تاریخ ادبیات فارسی درمی‌یابیم که نوع ادبی حماسی برساختهٔ فردوسی نبوده و پیش و پس از او جریان داشته است؛ اما هرجا سخن ازحماسه است، ناگزیر از شاهنامه و فردوسی سخن به میان می‌آید. گویی که حماسه و شاهنامه همزادند و یکی بدون دیگری قابل تصور نیست. یکی از متونی که در این نوع ادبی پس از شاهنامهٔ فردوسی، آوازه و نام یافته، گرشاسب‌نامه، اثرِ اسدی طوسی است. (برای اطلاع دقیق دربارهٔ گرشاسب‌نامه، ر.ک. اسدی طوسی، ۱۳۹۳؛ خالقی مطلق، ۱۳٦۲؛ آیدنلو، ۱۳۸٤).
هدف مقالهٔ پیش رو، بررسی کیفیت زبانی گرشاسب‌نامه از حیث انطباق با مختصات زبان حماسی و غنایی است.

می‌دانیم که هر نوع ادبی، اقتضائات زبانی و بیانی خود را دارد؛ مثلاً مختصات زبان حماسه با زبان تعلیمی و یا غنایی متفاوت و قابل تمییز است. انطباق نوع ادبی اثر و زبان مورد استفادهٔ شاعر، از عوامل اساسی در زیبایی و تأثیرگذاری متن و نزدیک‌تر شدن اثر به کمال آرمانی هر نوع ادبی است.

در پهنهٔ ادب حماسی فارسی، پس از شاهنامه، گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین متون این نوع ادبی است. جایگاه گرشاسب‌نامه در تاریخ ادب فارسی به هیچ عنوان با پژوهش‌های اندک‌شمار انجام شده در باب سبک حماسه‌سرایی این اثر سازگار نیست. این نکته و همچنین شیوهٔ متفاوت حماسه‌پردازی اسدی و تفاوت آن با پرداخت حماسهٔ فردوسی، پژوهش در باب ویژگی‌های زبان گرشاسب‌نامه را ضروری می‌سازد.

فرضیهٔ مقالهٔ حاضر این است که اسدی در گرشاسب‌نامه دچار اختلاط زبانی در نوع ادبی شده و مکرراً در میان زبان حماسی و غنایی، در نوسان بوده و درنهایت وجه غالب با زبان غنایی بوده است که با روح حماسه ناسازگار است.

برای ردّ یا اثبات این فرضیه، با نگاهی به آراء زبان‌شناسان از جمله یاکوبسن، ویژگی‌های زبان حماسه و غنا را دسته‌بندی نموده و از این دیدگاه گرشاسب‌نامه مورد بررسی قرار گرفته است.

شاید مشهورترین و مکررترین نظر در باب اسدی، جملهٔ رضاقلی‌خان هدایت در مجمع الفصحا باشد که می‌گوید: «تواند بود که اسدی فی حد ذاته در مراتب شاعری بلیغ‌تر از فردوسی باشد ولی رویّت و انسجام بیان فردوسی در طی حکایات بهتر نماید» (به نقل از اسدی طوسی، ۱۳۹۳:۵). به راستی هدف هدایت از بیان «شاعری فی حد ذاته» چیست؟ و مقصود او از مراتب شاعری کدام است؟

حبیب یغمایی نیز در مقدمهٔ گرشاسب‌نامه می‌نویسد: گرشاسب‌نامه «به اتفاق سخن‌شناسان بزرگ‌ترین منظومهٔ حماسی ملی است که به روش و سبک شاهنامه سروده شده و اگر از شیوایی و فریبندگی به پایهٔ شاهنامه نرسد از پرمغزی و استحکام برتر که نباشد همپایهٔ است» (همان: ۵). یغمایی که بر «پیروی کامل اسدی از فردوسی» تأکید دارد معتقد است می‌توان گرشاسب‌نامه را قسمتی از شاهنامه شمرد. هرچند تحلیل زبان گرشاسب‌نامه نشان می‌دهد که این قول یغمایی چندان دقیق نیست و سبک و جزئیات روش دو شاعر در حماسه‌پردازی به‌ویژه در مقولهٔ زبان حماسی و زبان بلاغی تفاوت‌هایی آشکار دارد. چنان‌که شفیعی کدکنی می‌نویسد: «اگر صور خیال را در حوزهٔ تشبیه و استعاره محدود کنیم، چنانچه بسیاری از قدما چنین تصوری داشته‌اند، اسدی طوسی در پایان قرن پنجم گرشاسب‌نامه را بهتر از شاهنامه سروده است زیرا در این منظومهٔ حماسی ـ که یکی از سه حماسهٔ برجستهٔ زبان فارسی است ـ تصویرهایی که محدود در قلمرو استعاره و تشبیه است بیشتر از شاهنامه است، با اینکه حجم این کتاب و شمارهٔ ابیات آن نسبت به شاهنامه بسیار اندک است؛ اما تصویر در این دو حوزهٔ خاص بیان، محدود نمی‌شود و شعر اسدی در هیچ کدام از دو محور خیال با شعر فردوسی قابل قیاس نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۶۱۳).

یکی دیگر از وجوه عدم توازن در شیوهٔ حماسه‌سرایی اسدی طوسی، حکایات غریب، شگفتی‌ها و عجایبی است که در سفرهای گرشاسب روایت می‌شود. داستان‌هایی که وجههٔ حماسی گرشاسب‌نامه را تا حد زیادی مخدوش کرده‌اند. تا جایی که ژول مول در مقدمهٔ شاهنامه با اشاره به عدم تناسب این داستان‌ها با حماسه، می‌نویسد: «وقتی ما این قسمت‌ها از گرشاسب‌نامه را می‌خوانیم چنان است که سندبادنامه را ملاحظه کنیم» (مقدمهٔ مول بر شاهنامه ج ۱ ص ۵۸. به نقل از صفا، ۱۳۳۳: ۲۸۶). ذبیح‌الله صفا هم در مقایسهٔ فردوسی و اسدی، به این نکته نیز توجه داشته است. «... اگر بخواهیم مانند بعض متذوقین اسدی را با فردوسی برابر شماریم در اشتباه خواهیم بود و تنها باید گفت که سخنان اسدی در میان مقلدان دیگر شاهنامه با متانت و انسجام بیشتری همراه است. البته تازگی و طراوت گرشاسب‌نامه ذاتاً نیز چندان زیاد نبوده و علی‌الخصوص آمیختن آن با افسانه‌های نامطبوعی مانند شگفتی‌های جزایر مختلف از لطف و رونق حماسی آن تا درجه‌های کاسته است» (صفا، ۱۳۳۳: ۲۸۵).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۱۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۲. مبانی نظری

اضطراب تأثیر (Anxiety of Influence)

اسدی در توضیح سبب نظم کتاب در فصلی با عنوان «در مردانگی گرشاسب» با مقایسهٔ پهلوان داستان خود و نامدارترین پهلوان فردوسی، گرشاسب را برتر از رستم می‌شمارد و چالش با فردوسی و پهلوان اولِ او را چنین آغاز می‌کند.

ز رستم سخن چند خواهی شنود گمانی که چون او به مردی نبود
اگر رزم گرشاسب یادآوری همه رزم رستم به باد آوری

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ٤٤)

بدخوانی خلاق (Misprision)

اسدی برای ارائهٔ حماسه‌اش نیاز داشته اندکی از هیمنهٔ متن غالبِ پیش از گرشاسب‌نامه بکاهد. این موضوع را می‌توان با توجه به نظریهٔ اضطراب تأثیر هرولد بلوم (Harold Bloom) توضیح داد. «شاعران متأخر همواره نگران قرارگرفتن در سایهٔ اقتدار ادبی شاعران متقدم هستند و از اینکه در زمانهٔ خود و دوره‌های آینده نام و نشانی از آن‌ها باقی نماند در ترس و هراس به سر می‌برند و دلهره‌های که شاعران جوان دارند، آنان را وادار به مقابله با متقدمان می‌کند» (فرخی، ۱۳۹۲: ۱۰۲). بلوم توضیح می‌دهد که شاعر متأخر در رابطه‌ای دیالکتیک اما ستیزه جویانه با آثار ادبی گذشته تلاش می‌کند تا از طریق کاهش اقتدار ادبی آنان، راهی برای مطرح کردن خود بیابد. «شاعر متأخر می‌کوشد تا با اتخاذ روشی از اضطراب تأثیر متقدمین بکاهد و از این طریق، مجالی برای نمایش توانایی خود بیرون از سایهٔ بلند متن مسلط بیابد. بلوم این روش را بدخوانی خلاق می‌خواند» (طاهری و فرخی، ۱۳۹۲: ٥٦).

آنچه را که در خوانش اسدی از شاهنامه هم اتفاق افتاده است، می‌توان نوعی بدخوانی به حساب آورد. آنجا که شاعر می‌کوشد، گرشاسب را برتر از رستم قلمداد کند و می‌نویسد:

همان بود رستم که دیو نژند ببردش به ابر و به دریا فکند
سُته شد ز هومان به گرز گران زدش دشتبانی به مازندران
زبون کردش اسپندیار دلیر به کشتیش آورد سهراب زیر
سپهدار گرشاسب تا زنده بود نه کردش زبون کس، نه افکنده بود

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ٤٤)

شاعر در پی اثبات آن است که رستم در نبردهای سهمگین خود، گاهی فروگرفته شده و سپس به لطایف‌الحیل خود را رهانیده است. اسدی با بدخوانی خلاقانه، یکی از نکات مثبت و قابل دفاع شیوهٔ داستان‌پردازی فردوسی را نقطهٔ ضعف او جلوه داده است؛ درحالی که فردوسی برای بیان کشاکش و سهمگینی نبرد است که رستم را در آن هنگامه‌ها چنان وصف می‌کند. «ضعف و شکست‌های رستم، در شاهنامه باعث می‌شود تا خواننده بیشتر با او به‌عنوان پهلوانی از نوع بشر با ویژگی‌های نیک و بد یک انسان، مأنوس شود» (آیدنلو، ۱۳۸٤: ۱۷). امروزه این از محاسن یک اثر داستانی برای نزدیک‌تر کردن آن به خِرَد انسانی و باورپذیری است؛ اما اسدی که نیاز به فروکاستن ارزش قدسی شاهنامه دارد، از این نکته برای برتری بخشیدن به قهرمان خود سود جسته است. همین نگرش سبب شده است که نبردهای گرشاسب خالی از لحظات اوجِ هیجان باشد، در سخت‌ترین درگیری‌ها هم وقتی گرشاسب یک طرف ماجرا است، با یک ضربه، حریف را از میان می‌برد و هیچ کشاکشی روی نمی‌دهد. (ر.ک. نبرد گرشاسب با پور مبتر.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۱۱۳)). در واقع «بی‌شکست ماندن جهان‌پهلوانِ اسدی از نظر روانشناسی داستان، خود ضعف و شکستی است بر او» (آیدنلو، ۱۳۸٤: ۱۷). البته در اساطیر ایران باستان، تصویر گرشاسب شکوهمندتر و رعب‌آورتر است و باید دانست که بخشی از این ضعف پیرنگ داستانی، به تفاوت منطق جهان اساطیری و جهان حماسی بازمی‌گردد. گرشاسب، پهلوان دوران اساطیری و رستم، پهلوان دوران حماسی است. این دو گروه، تفاوت‌های فراوانی با یکدیگر دارند. گرشاسب «نمونهٔ ایرانی آن گروه از چهره‌های اساطیری است که می‌توان آن‌ها را «یلان سترگ» نامید. در تباین کامل با رفتار و کردار سنجیده و ستودهٔ گردان نیوی که با سیمای آنان در منظومه‌های حماسی ادوار بعد آشناییم، یلان سترگ که اسطورهٔ آنان در گذشتهٔ دور و در نهفت جانِ ناآگاهِ جمعیِ قوم و جماعت ساخته و پرداخته شده است، سیمایی دیگر و سرشت و منش دیگری دارند. هریک از آنان، در تحلیل نهایی، ترکیبی است شگرف و هراس‌انگیز از زورمندی و درشتناکی تن، نریمانی (مردانگی) و شیدایی جان و پرخاشخری و ستیهندگی خوی و سیرت» (سرکاراتی،۱۳۷٦: ۹). در چنین شرایطی انتخاب گرشاسب به‌عنوان پهلوان اصلی حماسه و تأکید بر تقابل و تباین گرشاسب و رستم، خود نمونه‌ای از تلاش شاعر متأخر برای شکستن هیمنهٔ متن متقدم است. در حقیقت، اسدی، گرشاسب را از بستری اساطیری با مختصاتی متفاوت می‌گیرد و در فضایی حماسی می‌نشاند. این می‌تواند یکی از دلایل عدم تجانس و تطابق شخصیت و موقعیت باشد.

خَمِش (Clinamen)

شاعر متأخر تلاش می‌کند تا با بدخوانی خلاق متن مسلّط، مجالی برای خلاقیت خود بیابد و با انحراف از جبّاریت قدسی آن، به هویتی مستقل دست یابد. بلوم این فرایند را خَمِش می‌نامد. «خَمِش» نوعی «انحراف» یا بدخوانی بازنگرانه است که مناسب هر نوع بدخوانی خلاق است. ... اولوهیت‌زدایی، باب دومین حرکت دیالکتیکی را می‌گشاید. این حرکت متضمن کوچک شمردن و تهی‌ساختنِ شاعر متقدّم توسط شاعرِ جوان است. ... شاعر در این مرحله می‌کوشد تا حرمت قدسی شاعر متقدّم را با «اهریمنی‌سازی» بیالاید و او را از جایگاه بلند خداوندی به زیر کشد» (فرخی، ۱۳۹۲: ۱۰۷-۱۰۸).

در واقع شاعر متقدّم از این طریق است که به هویّت مستقل دست می‌یابد و خلاقیت او در نقطه‌ای آغاز می‌شود که دست به تغییر آگاهانه و منتقدانهٔ سنّت شعری پیش از خود می‌زند تا هویّت مستقل خود را آشکارتر به نمایش بگذارد. «هر کجا که شاعر به شکلی آگاهانه یا ناآگاهانه دست به تفسیر و تأویل سنت ادبی می‌زند و بازتعریفی از این سنت‌ها ارائه می‌دهد، خوانشی جدید را مطرح ساخته است و ... هر خوانشی با بدخوانی همراه است. (همان: ۱۰٦)

در متن مورد نظر ما نیز شاعر با تغییر شیوهٔ بیان خود از زبان حماسی به زبان غنایی در جست‌وجوی هویت مستقل و رهایی از سلطهٔ متن مسلط پیشین است. این جهت‌گیری اسدی را وامی‌دارد تا با فاصله‌گرفتن از شیوهٔ بیان حماسی فردوسی، طرحی نو دراندازد. شفیعی کدکنی این بیان دیگرگونه را چنین شرح می‌دهد: «مشخص‌ترین خصوصیت شعر اسدی در قیاس با شاهنامه فردوسی، جایگزین‌کردن استعاره‌های پی‌درپی و فشرده است به‌جای تشبیهات گسترده و باز و بیان اغراقی شاهنامه که رکن حماسه‌هاست و اسدی با این کوشش خود، از یک سو زیبایی‌های کوچکی خلق کرده و از زیبایی‌های متعالی برکنار مانده است. از این روی لذت شعری در آثار او کم نیست، اما تصویرهای حماسی به نسبت شاهنامه بسیار کم دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٦۱۳-٦۱٤).

در اینجا فقط تغییر آشکار شیوهٔ بیان اسدی نسبت به شاهنامه مدّنظر است و داوری در باب توفیق یا عدم موفقیت این شیوه در ادامه صورت خواهدگرفت. هم‌چنان که دیده می‌شود اسدی برای برکنار ماندن از اضطراب تأثیر متنِ مسلطِ شاعرِ متقدّم، با بدخوانی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

خلّاق این متن و از طریق فرایند خَمِش دست به نوآوری در شیوهٔ بیان حماسه زده تا هویّت خود را استقلال بخشد. در ادامه با بررسی عناصر زبان حماسی و زبان غنایی، تحلیلی از تمایل اسدی به زبان غنایی ارائه می‌شود. این مسیر داوری در باب توفیق یا عدم توفیق طرز نوی شاعر گرشاسب‌نامه را ممکن می‌سازد.

۲. زبان غنایی و زبان حماسی و مقایسهٔ مختصات آن‌ها

یکی از کسانی که به‌طور دقیق دربارهٔ نقش زبان در نوع ادبی صحبت کرده، یاکوبسن است. وی نخست بر پایهٔ نظریات سوسور، دو قطب برای زبان قائل است. قطب استعاری، قطب مجازی. «یاکوبسن استعاره را فرایندی می‌داند که نشان‌های از محور متداعی (جانشینی) را به‌جای نشانهٔ دیگری قرار می‌دهد و مَجاز برعکس، فرایندی است که روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشاند. وی عملکرد بر محور متداعی را مبتنی بر تشابه می‌داند. از سوی دیگر عملکرد بر محور هم‌نشینی بر «مجاورت» متکّی است» (صفوی، ۱۳۹۰: ۹۸).

۲ - ۱. قطب استعاری و قطب مجازی زبان

بنابر آراء یاکوبسن باید در هر نوع ادبی مشخص کنیم که زبان آن نوع به کدام یک از قطب‌های استعاری یا مجازی گرایش بیشتری دارد. تمایل هر نوع ادبی به هریک از قطب‌های مجازی یا استعاری کلام را غلبهٔ هریک از محورهای مشابهت یا مجاورت در کلام مشخص می‌سازد. «کلام در دو جهت معنایی مختلف ادامه می‌یابد؛ یعنی گذار از هر موضوع به موضوع دیگر یا براساس مشابهت آن دو یا براساس مجاورت آن‌ها صورت می‌گیرد. مناسب‌ترین اصطلاح برای مورد اول شیوهٔ استعاری است و برای مورد دوم شیوهٔ مجازی» (یاکوبسن، ۱۳۸۱ الف: ۳۹).

از همین نکته، یکی از تمایزات اصلی زبان غنایی و زبان حماسی آشکار می‌شود. زبان غنایی زبانی است که قطب استعاری زبان بر قطب مجازی آن غلبه داشته باشد. شاعر با استعاراتی که از تجربیات عاطفی او سرچشمه می‌گیرد به بیان احساسات خود با زبانی پیچیده و استعاری می‌پردازد؛ بنابراین در زبان غنایی غلبه با قطب استعاری زبان است. درحالی‌که در زبان حماسی غلبه با قطب مجازی زبان است. «سادگی الفاظ و روانی فکر نشانگر این واقعیت است که در سرودن شاهنامه از محور جانشینی کمتر استفاده شده است و گرایش به‌سمت محور هم‌نشینی و قطب مجازی بوده است» (صفوی، ۱۳۸۰: ۹).

۲ - ۲. کارکردهای زبان

دومین وجه تمایز اساسی میان زبان غنایی و زبان حماسی تفاوت در کارکردهای زبان و جهت‌گیری پیام در متن است. براساس آراء یاکوبسن «اگر جهت‌گیری پیام به‌سمت گوینده باشد، زبان کارکردی عاطفی می‌یابد و اگر به‌سوی خود پیام باشد، زبان کارکرد شعری (ادبی) پیدا می‌کند. هم‌چنین جهت‌گیری می‌تواند به‌سوی مخاطب باشد یا به‌سمت زمینه / رمز / مجرای ارتباطی (تماس) باشد که به ترتیب زبان، کارکردی ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی و همدلی می‌یابد» (ذاکری کیش و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۱۶). بر این اساس می‌توان گفت زبان غنایی زبانی است که «کارکرد شعری در زبان متن، کارکرد مسلط باشد؛ یعنی گرایش پیام به‌سوی خود پیام باشد» (همان: ۱۱۹).

اگر جهت‌گیری پیام در متن، به خود پیام معطوف باشد، این پیامد را خواهد داشت که انتقال پیام در اولویت‌های بعد قرار می‌گیرد و عملاً رمزگشایی پیام، بعد از عبور از لایه‌هایی است که پیام به آن مزیّن شده است. فرایند رمزگشایی در متن عاطفی و غنایی، فرایندی زمان‌بر است و لذت کشف، از طریق همین فرایند حاصل می‌شود. به همین دلیل در متن‌های غنایی درنگ کردن مخاطب بر روی اجزاء (پارول) ارزش محسوب می‌شود.

اما در متون حماسی، ازآنجاکه هدف متن روایت است، کارکرد زبان ارجاعی است تا روایت با کم‌ترین درنگ به پیش رود. در متون حماسی این لانگ است که درنگ‌پذیر است نه اجزای آن (پارول)؛ بنابراین درنگی که حاصل چندگانگی در تبیین اجزا باشد. اگر در خدمت بیان دراماتیک نباشد، مخلّ روایت است؛ بنابراین فروبردن معنا در لایه‌های متعدّد و غریب در متنی با اهداف روایی، خلط مبحث و نقض غرض است.

البته باید به این نکته توجه داشت که مقصود از کارکرد شعری زبان غنایی و کارکرد ارجاعی زبان حماسی، غلبهٔ یکی از این دو کارکرد بر دیگری در متن است. چراکه «زبان دارای دو حیثیت اصلی است: حیث دلالتی که به بُعد رسانایی زبان مربوط می‌گردد و حیث زیبایی‌شناسانه که برایند تمهیداتی است که آن را برجسته و اثرگذار می‌نماید. این دو حیث، دو بخش مجزا از یکدیگر نیستند. بدین معنا که دال‌های زبانی هم می‌توانند دارای بعد دلالتی باشند و هم زیبایی‌شناسانه. این قدر هست که در هر متنی یکی از این دو حیث فوق بر دیگری غلبه پیدا می‌کند» (زرقانی، ۱۳۹۰ الف: ۱۷٤).

۲ـ۳. شیوهٔ روایت

دیگر وجه تمایز زبان غنایی و زبان حماسی شیوهٔ روایت است. از دیگر ویژگی‌های زبان غنایی استفاده از زاویه‌دید درون‌گرایانه و اول‌شخص است. «شعر غنایی ... بیانگر احساسات فردی شاعر است و در اول‌شخص سروده می‌شود. البته استفاده از اول‌شخص به این معنی نیست که الزاماً این شخص، منِ واقعی شاعر باشد. ممکن است که شاعر حس یک شخصیت تخیلی را از زبان خود بیان کند» (پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۸).

یاکوبسن نیز از طریق توجه به کارکردهای زبانی تفاوت زبان غنایی و حماسی را از منظر زاویه‌دید چنین شرح می‌دهد. «شعر غنایی که به اول‌شخص گرایش دارد، پیوند تنگاتنگی با کارکرد عاطفی زبان دارد» (یاکوبسن ۱۳۸۱ ب: ۷۷). شاعر از طریق انتخاب زاویه‌دید درونگرایانهٔ اول‌شخص، بار عاطفی متن غنایی را افزایش می‌دهد و با انتقال احساسات خود به خواننده، موجب تأثیرگذاری بیشتر می‌شود.

در حماسه، شیوهٔ روایت درست در نقطهٔ مقابل ادبیات غنایی قرار می‌گیرد. «در شعر حماسی، «ذات روایت» اصالت و اولویت دارد. کار اصلیِ راوی/شاعر نه توصیف حالات و عواطف خویش بلکه انتقال روایتی از پیش تعیین‌شده در هیأت نوشتاری هنری است» (زرقانی، ۱۳۹۰ ب: ۳۹٤). در زبان حماسی ازآنجاکه متن رویکرد روایی دارد و تلاش می‌کند بیانگر تجربیات یک ملت در طول تاریخ و در بستر داستان باشد روایت سوم‌شخص مناسب‌تر است چراکه متن حماسی نه راوی احساسات شخصی، بلکه راوی تاریخ اسطوره‌های یک ملت است. در حماسه شاعر «از «من» خویش سخن نمی‌گوید و از همین رهگذر است که حوزهٔ حماسه بسیار وسیع است و در خلال حماسه تصویر تمدن یک ملت را، در مجموع، با تمام عادات و اخلاق، به خوبی می‌توان مشاهده کرد ... برعکس، شعر غنایی شعری است که حاصل لبریزی احساسات شخصی است و محور آن «من» شاعر است و سراینده در نقش پذیرنده و متأثر دارد نه تأثیربخش و مؤثر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۰۰).

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomfarsi.ir

از منظر کارکردهای زبانی نیز، کارکرد ارجاعی زبان برای متن حماسی، مناسب‌تر از کارکرد عاطفی آن است. «شعر حماسی که بر سوم‌شخص تمرکز دارد با کارکردهای ارجاعی زبان پیوند می‌یابد» (یاکوبسن، ۱۳۸۱ ب: ۷۷).

۲ - ٤. صور خیال

آنچه موجب تمایز زبان بلاغی و زبان حماسی در مبحث صور خیال می‌شود، کیفیت و کمیت متفاوتِ استفاده از عناصر بیانی و بدیعی، در هریک از این دو زبان است. هم‌چنان که گفته شد، زبان غنایی به جهت غلبهٔ قطب استعاری بر قطب مجازی و استفاده بیشتر از محور جانشینی و نیز به علت کارکرد شعری زبان غنایی که حاصل جهت‌گیری پیام به‌سوی خود پیام در متن غنایی است؛ از عناصر بیانی و بدیعی، بیشتر بهره می‌برد و زبان را به‌سمت پیچیدگی بیشتر بلاغی سوق می‌دهد. «زبان غنا نسبت به زبان حماسه، کنایی‌تر، مصنوع‌تر و پیچیده‌تر است، به عبارت دیگر حرکت از سمت تشبیه به‌سمت استعاره که مستلزم فعالیت ذهنی بیشتر خالق اثر و خواننده است، در اثر غنایی بیشتر است» (پارساپور، ۱۳۸۳: ٤٤)

جهت‌گیری پیام به‌سمت خود پیام در زبان غنایی، این فرصت را برای شاعر ایجاد می‌کند تا با استفادهٔ هر چه بیشتر از عناصر بلاغی، زبان را برجسته‌تر و تأثیرگذارتر کند و خواننده را نیز از طریق تلاش برای کشف این لایه‌ها، در لذت بیشتری شریک سازد.

اما در زبان حماسی ازآنجاکه کارکرد ارجاعی زبان مورد توجه است، انتقال هر چه سریع‌تر معنا برای حفظ آهنگ مناسب روایی اثر، اهمیت به‌سزا دارد؛ بنابراین استفاده از عناصر بلاغی، تنها زمانی مجاز و تأثیرگذار خواهد بود که مخل وجه روایی حماسه نباشند. به همین دلیل است که کمیت و کیفیت استفاده از صور خیال در زبان حماسی نسبت به زبان غنایی معتدل‌تر و ساده‌تر است. «سبک حماسی سبکی فاخر و جزیل است که باید در آن عظمت هم از نظر لفظ و هم از نظر معنی، چشمگیر باشد. علو معنی و صلابت لفظ. صنایع بدیعی در آن زیاد نیست؛ زیرا آرایش بیش از حد کلام با استفاده از صنایع بدیعی (مثل کلام نظامی) از ابهت و عظمت مطلب می‌کاهد. از این رو در حماسه بیشتر با ایجاز مواجهیم تا اطناب. تشبیه در آن بیشتر مرسل و مفصل و محسوس به محسوس است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۹)

در باب استعاره نیز باید خاطر نشان کرد که استعاره به خاطر قاطعیت و ایجازش ابزار مهمی در حماسه سرایی است، اما استعاره‌های ساده، مکرر و زودیاب، استعاره‌های حماسی‌اند. استعاره‌های پیشرفته و دور که موجب سکته در فهم روایت شوند، آفت این زبان محسوب می‌شوند. اگر تصویرگری را در قالب نموداری تصور کنیم که در یک سوی آن تصاویر ساده و زودیاب و در سوی دیگر، تصاویر چندوجهی و پیچیده قرار داشته‌باشند، «شعر حماسی بهتر است که به قطب ساده گرایش داشته باشد. صور خیال غامض، ذهن خواننده را در هزارتوی استعاره‌های غریب و مبهم گرفتار می‌کند و به همان نسبت از ذات روایت دور می‌اندازد. ... شعر حماسی از صورت‌های خیالی ناگزیر است اما بهتر است مبنای تصویرگری سادگی باشد تا پیچیدگی» (زرقانی، ۱۳۹۰ ب: ۳۹۵).

۳. بررسی ویژگی‌های زبانی گرشاسب‌نامه

گرشاسب‌نامه اثری حماسی و یکی از حماسه‌های مشهور تاریخ ادب پارسی است. چنان که گفته شد، برخی از اهل ادب این منظومه را در مقایسه‌ای ناگزیر و محتوم، هم‌سنگ شاهنامهٔ فردوسی قلمداد کرده‌اند. انتخاب وزن شاهنامه و شخصیت حماسی و هم‌چنین نقد شیوهٔ فردوسی در انتخاب قهرمان داستان، همگی نشان از این دارد که هدف اسدی هم خلق اثری حماسی است؛ اما

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

در بررسی گرشاسب‌نامه عدم توازنی در شیوهٔ بیان حماسی اسدی دیده می‌شود که می‌توان آن را از منظر توجه به مختصات زبان حماسی و غنایی بررسی کرد و نشان داد که گرشاسب‌نامه تا چه حد مختصات زبان حماسی را در اثر حماسی خود به‌کار برده است. به این منظور چهار وجه تمایز اساسی زبان حماسی و زبان غنایی که پیش از این استخراج شد، در گرشاسب‌نامه سنجیده می‌شود.

۳ـ۱. قطب استعاری و قطب مجازی زبان در گرشاسبنامه

هم‌چنان که گفته شد، در زبان حماسی، قطب مجازی زبان بر قطب استعاری آن غلبه دارد و «حماسه‌های قهرمانی به‌سمت مجاز گرایش دارد» (دیوید لاج، ۱۳۸۱: ۵۱)؛ اما چنان که قابل مشاهده است، زبان گرشاسب‌نامه گرایش غیر قابل انکاری به قطب استعاری زبان دارد. «مشخص‌ترین خصوصیت شعر اسدی، در قیاس با شاهنامهٔ فردوسی، جایگزین کردن استعاره‌های پی‌درپی و فشرده است به‌جای تشبیهات گسترده و باز و بیان اغراقی شاهنامه که رکن حماسه‌هاست. ... می‌توان گفت که بیان او یک بیان حماسی نیست، بلکه یک بیان شاعرانه است که تصویرهای خوبی از مقولهٔ تشبیه و استعاره، به‌طور مطلق و بدون در نظر گرفتن پیوند تصویرها با موضوع خلق می‌کند که به‌طور استقلال دارای زیبایی و تازگی هستند، اما در بافت کلی حماسه از میزان توفیق سراینده کاسته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٦١٤-٦١٣).

شاعر در آغاز داستان و در وصف دختر کورنگ، شاه زابلستان می‌نویسد:

بماندش دو گلنار خندان نژند — بجوشید پولادش اندر پرند
دو گویا عقیق گهرپوش را — که بنده بدش چشمهٔ نوش را
به می در سرشت و به در در شکفت — به پروین بخست و به شکر بسفت
گشاد و جهان کرد از او پرشکر — مه مهرروی و بت سیمبر

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ٤٩-٤٨)

فراوانی استعاره‌ها در این چهار بیت متوالی، نه‌تنها سازگاری‌ای با قطب مجازی زبان در حماسه ندارد، بلکه آشکارا زبان غنایی و استعاره‌پردازی‌های نظامی را می‌ماند. البته شاعر به این بسنده نمی‌کند و دامنهٔ این استعارات را از مجالس بزم فراتر می‌برد و حتی در نمایش میدان رزم نیز از وفور استعاره‌های نامتناسب با متن حماسی استفاده می‌کند.

کمان ابر و بارانش الماس شد — سر و مغز پرباد سرپاس شد
تو گفتی هوا لاله کارد همی — ز پولاد بیجاده بارد همی ...
نه پیدا بد از خون، تن رزم کوش — که پولادپوش است یا لعل‌پوش

(همان، ٦٧-٦٦)

باران الماس، لاله‌کاری هوا، باران بیجاده و لعل‌پوشی رزم‌کوشان، بیشتر متناسب متون غنایی‌اند تا تصویر میدان جنگ. «افراط اسدی در تصویر، به‌ویژه تصویرهای تشبیهی و استعاری فضای شعر او را از حماسه دور نگه می‌دارد و این تزاحم تصویرها، جای‌جای در گرشاسب‌نامه محسوس است ولی توجه نسبتاً زیادی به تصاویر انتزاعی دارد و این تصاویر انتزاعی با شعر حماسی سازگار نیست، زیرا لطافت تصویر، چیزی است که درشتی حماسه را از میان می‌برد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٦١٨). مثال‌های چنین استعاره‌هایی در جای‌جای متن گرشاسب‌نامه فراوان است. استعاره‌هایی که با متن حماسی در تضاداند.

ISC Islamic World Science Citation Center
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دبیر از قلم ابر انقاس کرد سخن درّ و اندیشه الماس کرد
درخت گل دانش از جوی مشک همی کاشت بر دشت کافور خشک

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۹۱)

البته نباید فراموش کرد که حتی اگر این استعاره‌ها، مناسب متن حماسی هم انتخاب می‌شدند، بازهم تزاحم استعاره‌ها، موجب غلبهٔ قطب استعاری زبان می‌شد و زبان متن را به‌سمت زبان غنایی سوق می‌داد. مقصود این است که حتی در کاربرد مشبه به و استعارات کاملاً حماسی و مشهور نظیر «دریای خون، کوه آهن، سندروس، سرای سپنج و ...» نیز تزاحم و فراوانی موجب دیریابی متن و به تأخیر افتادن معنا می‌شود که هیچ با متن حماسی متناسب نمی نماید. «گویا همین توجه اسدی به تشبیه و استعاره و آوردن این‌گونه تصویرها بوده که بعضی از اهل ادب را واداشته تا او را شاعرتر از فردوسی قلمداد کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٦٢٤).

از مجموعهٔ آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که در گرشاسب‌نامه غلبه با قطب استعاری زبان است و این خود یکی از وجوه تمایز زبان غنایی است که در گرشاسب‌نامه بر زبان حماسی غلبه دارد.

۳ـ ۲. کارکردهای زبان در گرشاسب‌نامه

چنان که نشان داده شد، در متون حماسی کارکرد غالب زبان، کارکرد ارجاعی است. چراکه هدف متن افزایش قدرت رسانگی زبان است. پیشبرد روایت در متون حماسی حاصل توجه به همین ویژگی رسانگی زبان است که با کارکرد ارجاعی زبان قوّت می‌یابد. درحالی‌که در متون غنایی، کارکرد غالب، کارکرد شعری زبان است. چراکه جهت‌گیری پیام در این متون به‌سوی خود پیام است و این باعث تقویت بُعد زیبایی‌شناسانهٔ زبان می‌شود و معنا را در لایه‌هایی از تمهیدات بلاغی پنهان می‌کند.

قرطاجنی مجموعهٔ عواملی را برای ایجاد اخلال در رسانگی بیان می‌کند که در سه حوزه تقسیم‌بندی شده‌اند: ۱ ـ آنچه مربوط به معانی است ۲ ـ آنچه مربوط به بیان است ۳ ـ آنچه به هردو مربوط می‌شود. او در بخش دوم به این نکات اشاره می‌کند:

«الف) ساختار جملات ذهن مخاطب را به جانب دیگر معطوف می‌کند.

ب) الفاظ غریب و غیرمأنوس هستند.

ج) متن مشتمل بر تقدیم‌ها، تأخیرها با قلب‌هایی است که ساختار زبان را دگرگون می‌کنند.

د) متن مشتمل بر فصل و وصل‌هایی است که به ضرورت وزنی ایجاد شده است.

ه) جملات اطناب افراطی دارند.

و) جملات ایجاز مخل دارند» (قرطاجنی به نقل از زرقانی، ۱۳۹۰ الف: ۱۷۷).

البته باید خاطر نشان کرد که نمی‌توان همهٔ این عوامل را در یک متن نشان داد بلکه عمدتاً یک یا دو عامل از این مجموعه در یک متن، به‌عنوان عامل غالب اخلال در رسانگی وجود دارند. در گرشاسب‌نامه هم اگرچه مثال‌هایی از همهٔ این عوامل وجود دارد، اما موارد ب و ه عوامل غالب هستند. به این دو مورد به‌طور ویژه پرداخته می‌شود.

الفاظ غریب و نامأنوس

تسلط اسدی طوسی بر علم لغت موجب شده است که در متن گرشاسب‌نامه لغات مهجور و کهن فراوانی راه یابند که حضور آن‌ها باعث اخلال در رسانگی زبان می‌شود و معنا را به تأخیر می‌اندازد. «گرشاسب‌نامه عدهٔ کثیری از لغات فارسی را که بالفعل

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

مهجور است و حتی در اشعار اواخر قرن پنجم و ششم هم کمتر استعمال شده متضمن است و می‌توان آن را فرهنگ مختصری از زبان فارسی که در ضمن استعمال متصدی بیان لغت می‌شود، حساب کرد» (هدایت، ۱۳۳٦: ۲۸۵).

اگرچه این ویژگی از منظر لغت‌شناسی از نقاط برجستهٔ کار اسدی است، اما در مبحث کارکرد زبان با اخلال در رسانگی موجب تقویت کارکرد شعری متن شده و آن را از کارکرد ارجاعی مورد نظر متن حماسی دور می‌کند. به‌عنوان نمونه، مثال‌هایی از این واژه‌ها نقل می‌شود:

آمُرغ: ارزش و مقدار

به چیز فراوان بوند این دو شاد ندانند آمرغ مرد و نژاد

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ٤۹)

غُزب و پاشنگ: به ترتیب دانهٔ انگور و خوشهٔ آن

تو گفتی سیه‌غزب پاشنگ بود و یا در دل شب شباهنگ بود

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۵۰)

کُنداگر: حکیم و دانا

مرا این زن پیر چون مادر است یکی چابک‌اندیش کنداگر است

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۵٦)

پیلسته: انگشت

به پیلسته سنبل همی دسته کرد به دُر باز پیلسته را خسته کرد

(همان، ٦٤)

ریکاشه: خارپشت بزرگ تیرانداز

همی تا سمور است و سنجاب چین نپوشد ز ریکاشه کس پوستین

(همان، ۱۰۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

اطناب ممل

درازگویی از ویژگی‌های متون غنایی است. شاعر در این متون به‌ویژه در موارد وصف، با اطناب و تصویرسازی‌های مکرر، قدرت‌نمایی می‌کند؛ اما در متون حماسی، اطناب موجب وقفه در مسیر روایت می‌شود و زبان را از کارکرد ارجاعیِ مناسب متن حماسی به‌سمت کارکرد شعریِ زبان غنایی سوق می‌دهد.

اسدی در گرشاسب‌نامه همانند شاعران داستان‌پرداز در متون غنایی از هر مجالی برای وصف‌های درازدامن و تصویری استفاده می‌کند. در واقع تصاویر و وصف‌های او در خدمت روایت داستان نیستند. بلکه به نظر می‌رسد داستان بهانه‌های برای ترتیب دادن چنین وصف‌هایی است. در بخش «خبر فرستادن گرشاسب پیش پدر»، شاعر شانزده بیت را به وصف اسب پیک اختصاص می‌دهد. درحالی‌که مرگ جمشید را تنها در یک بیت خلاصه کرده بود.

فرسته برون کرد گردی گزین بدادش عرابی نوندی به‌زین

یکی دشت‌پیمای برنده‌راغ به دیدار و رفتار زاغ و نه زاغ

سیه‌چشم و گیسوفش و مشک‌دُم پری‌پوی و آهوتک و گورسم
که‌اندام مه‌تازش و چرخ‌گرد زمین‌کوب و دریابُر و ره‌نورد

... الی آخر

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۷۹)

اطناب و درازگویی از ویژگی‌های سبکی گرشاسب‌نامه است. «اسدی اغلب، هرکدام از بخش‌ها یا قصه‌ها و اجزای حماسهٔ خود را با وصفی معمولاً تفصیلی از طبیعت یا یکی از اجزای آن آغاز می‌کند و در خلال داستان نیز هرجا مجالی پیدا کند، به آوردن مجموع‌های از تصاویر شعری می‌پردازد و افزونی همین تصاویر شعری است که آن تزاحم را در فضای حماسه او ایجاد کرده است و اگر از این باب او را با شاهنامه قیاس کنیم، خواهیم دید که فردوسی اغلب در چنین موارد با ترسیم یک خط، زمینهٔ کار خود را نشان می‌دهد و به اصل موضوع و زیر و بم داستان می‌پردازد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٦١٥).

جدای از لغات غریب و اطناب، عامل مهم دیگری که کاربرد شعری را در زبان گرشاسب‌نامه تقویت می‌کند و نشانهٔ جهت‌گیری پیام به‌سمت خود پیام در شعر اوست، همین تزاحم تصاویر و استفادهٔ بی‌رویهٔ شاعر از تمهیدات بلاغی در متن حماسی است که بیشتر یادآور زبان متون غنایی است. چراکه کاربرد شعری را به نهایت خود رسانده و کارکرد ارجاعی زبان را به حداقل می‌رساند.

از مجموع آنچه گفته شد، مشخص می‌شود گرشاسب‌نامه در زمینهٔ کارکردهای زبانی نیز دچار عدم توازن در بیان حماسی است. چراکه زبان گرشاسب‌نامه بیش از آنکه به کارکرد ارجاعی متون حماسی نزدیک باشد، به کارکرد شعری متون غنایی پهلو می‌زند.

۳-۳. شیوهٔ روایت در گرشاسب‌نامه

پیش از این اشاره شد که زبان حماسی و زبان غنایی در زاویه دید تفاوت دارند. به این نحو که حماسه در سوم‌شخص و غنا در اول‌شخص سروده می‌شود. این وجه تمایز تنها موردی است که در آن زبان گرشاسب‌نامه با شیوهٔ زبان حماسی تطابق دارد. گرشاسب‌نامه هم مانند شاهنامهٔ فردوسی و حماسه‌های هومر در سوم‌شخص سروده شده است.

اگرچه در این مورد نیز تفاوتی مهم، شیوهٔ روایت گرشاسب‌نامه را از نمونه‌های برجستهٔ حماسه در طول تاریخ متمایز می‌سازد. «در شاهنامه، شاعر در مقام گزارنده و گوینده و راوی جز صحنه‌آرایی کاری ندارد و غالباً در پشت اشخاص داستان ناپدید است و اگر گاه در صحنه‌ای از داستان ظاهر می‌گردد، حضور او بسیار کوتاه، در حد ابراز یک شگفتی، افسوس، اندوه، سرزنش یا اندرز است» (خالقی مطلق، ۱۳۸٦: ۱۱۳ به نقل از علامی و حیدری، ۱۳۹٦: ۱۲۹). سرزنش رستم پس از مرگ سهراب یا بیان ناپایداری جهان و گلایه از مرگ و سرنوشت در شروع و پایان داستان‌های شاهنامه، نمونه‌هایی از این نوع حضور شاعر در متن هستند. شیوه‌ای که موجب تأثیرگذاری فراوان و برانگیختن حس همدلی خواننده خواهد شد؛ البته به شرط امساک و دوری از افراط. «ارسطو معتقد است که در حماسه باید شاعر کمتر از زبان خود سخن بگوید. چراکه در غیر این صورت تقلید و محاکات انجام نشده است. هومر و فردوسی این نکته را در حماسهٔ خود رعایت نموده‌اند» (پارساپور، ۱۳۸۳: ١٤).

به بیان دیگر حضور بیش از حد شاعر در متن حماسه و تکرار فراوان منِ اول‌شخصِ او، روایت داستان را مختل می‌کند. اتفاقی که در گرشاسب‌نامه به کرّات مشاهده می‌شود. حبیب یغمایی در مقدمهٔ گرشاسب‌نامه می‌نویسد: «گرشاسب‌نامه تنها منظومهٔ سادهٔ یک‌آهنگ در وقایع و افسانه‌های تاریخی نیست. بلکه نظر گویندهٔ حکیم آن بیشتر به پروردن دقایق ادبی و نمودن روش استعمال

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ و ۱۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.iglanguage.ir

لغات فارسی و بیان دستورهای اخلاقی و تربیتی و اجتماعی است و به تحقیق ثلث ابیات این منظومه در حکمت و موعظه و آیین زندگانی است که هیچ کس از آن بی‌نیاز نتواند بود» (اسدی طوسی، ۱۳۹۳، ٦-٥).

اگر چه یغمایی این سخنان را در ستایش کتاب می‌نویسد، اما دو نکتهٔ بسیار حائز اهمیت در بحث مورد نظر این مقاله دارد که اتفاقاً هر دو، از نقاط ضعف اثر محسوب می‌شوند. یغمایی به یک‌آهنگ نبودن اثر اشاره کرده و دلایل آن را توضیح داده است. این هم آهنگ نبودن در واقع همان عدم توازن در شیوهٔ حماسه‌پردازی گرشاسب‌نامه است که مورد بررسی قرار گرفت؛ اما نکتهٔ دوم که در این بخش مورد نظر است، اشاره یغمایی است که ثلث ابیات گرشاسب‌نامه در حکمت و موعظه است. درحالی‌که نشان داده شد، کثرت حضور شاعر در متن حماسی چگونه می‌تواند به بافت زبان حماسی اثر آسیب بزند. به همین دلیل است که راوی شاهنامه این شیوه را در مواضعی از داستان به‌کار می‌برد که جنبهٔ غیرنمایشی دارند. «این نوع گفتمان روایی در شاهنامه، بیشتر در پایان روایت و خارج از فضای اصلی داستان و از زبان راوی، در مخاطبه با خواننده یا با خود ارائه می‌شود» (علامی و حیدری، ۱۳۹٦: ۱۳٤). از مجموع آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت، اگر چه گرشاسب‌نامه در شیوهٔ روایت، مطابق قواعد زبان حماسی رفتار می‌کند، اما در این مورد هم حضور پررنگ منِ اول‌شخص شاعر در متن، به زبان حماسی اثر آسیب زده و توازن بیان حماسی او را دچار اخلال کرده است. درحالی‌که «در شعر حماسی، «او» و «روایتِ» دربارهٔ او اصالت دارد. شاعر حماسی چاره‌ای ندارد جز این که حتی حالات عاطفی خود را با ذات روایت منطبق کند. ... عواطف شاعرانه در این نوع شعر باید به‌گونه‌ای باشد که توجه خواننده به «قهرمان» معطوف شود و نه حتی به خود شاعر» (زرقانی، ۱۳۹۰ ب: ۱۰۷). این همان نکته‌ای است که غفلت از آن زبان گرشاسب‌نامه را در حوزهٔ روایت نیز به‌سمت زبان غنایی متمایل کرده است.

۳-٤. صور خیال در گرشاسب‌نامه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی، ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴

کمیت و کیفیت بهره‌گیری از صور خیال، وجه تمایز زبان حماسی از زبان غنایی است. حماسه میدان اغراق، تشبیه، استعارات ساده، مکرر و زودیاب و عناصر بدیعی معتدل است که آهنگ روایت را مختل نسازند. درحالی‌که زبان غنایی عرصهٔ تشبیهات مکرر، پردامنه و تصویری، استعارات پیچیده، دور و دیریاب و عناصر بدیعی و بازی‌های زبانی فراوان است.

www.anjomanfarsi.ir

تشبیه

تشبیه می‌تواند از مقولهٔ ایجاز باشد به نحوی که گاهی یک تشبیه، شاعر را از توصیفات مکرر بی‌نیاز می‌کند. این نوع تشبیه، تشبیه مناسب متن حماسی است. «تشبیهات در شاهنامه و بعضی دیگر از آثار حماسی بیش از آنکه تازگی داشته باشند، تکراری هستند. اگر تکرار را یکی از عوامل تأکید در زبان بدانیم، تشبیهات در شاهنامه با تکرار مدام خود بر وجوه شبه تأکید می‌کنند؛ بنابراین تشبیه در حماسه بیش از آنکه نقش تصویرسازی و لذت‌بخشی از طریق کشف ارتباطات تازه میان مشبه و مشبه‌به جدید را داشته باشد، نقش تأکیدی دارد که با روح حماسه سازگارتر است» (پارساپور، ۱۳۸۳: ۵۳). درحالی‌که در شعر غنایی گویی تشبیه از مقولهٔ اطناب است و مجال را برای درازگویی فراهم می‌آورد.

تشبیهات اسدی در گرشاسب‌نامه فراوان، سرشار از اطناب و درازگویی و دارای عناصر غنایی و انتزاعی‌اند که با زبان غنایی سازگار است و مناسب متن حماسی نیست. «بسامد فراوانی نسبی تشبیهات غنایی در گرشاسب‌نامه بیشتر از تشبیهات فردوسی است و این یکی از عواملی است که باعث ناهم‌خوانی فرم با محتوی و نوع ادبی شعر اسدی است. درشاهنامه این مسئله در حداقل وضع موجود است» (نجفی و پیری، ۱۳۹۲: ٤۲۸).

به‌عنوان مثال به بافت غنایی تصویر تشبیهی موجود در ابیات زیر توجه کنید:

به هرسو نگون هندویی بود پست چه افکنده بی‌سر چه بی‌پا و دست
ز تن رفته خون با گل آمیخته چو خیک سیه باده زو ریخته

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۱۱٤)

استعاره

در پاسخ به این پرسش که استعاره برای کدام‌یک از متون حماسی یا غنایی مناسب‌تر است؟ باید گفت با توجه به ناسازگاری و تباین متون غنایی و حماسی با یکدیگر، باید توضیح داد که استعاره‌ها در متون مختلف، متفاوت‌اند. در اینجا آن‌ها را استعارات حماسی و استعارات غنایی می‌نامیم. اگر عناصر مخیّل را بتوانیم ساده و پیچیده قلمداد کنیم، هر چقدر که پیچیدگی که از لوازم درنگ‌پذیری است، برای متون غنایی ارزش محسوب می‌شود، برای متون حماسی، ضدارزش است. این فرایند سادگی و پیچیدگی، خود، سازوکاری علی‌حده دارد. تقسیم‌بندی هنرسازه‌ها به دو دستهٔ ساده و پیچیده هرگز تقسیم‌بندی گسست‌های نیست. «در واقع روند پیچیده شدن، یک روند نسبی و البته قابل بازگشت است. اگر سادگی و پیچیدگی را دو سر یک نمودار فرض کنیم، هنرسازه‌ها به نسبت شگردهای آشنایی‌زدایانهٔ به‌کاررفته در ساختار آن‌ها و ارزش بلاغی این شگردها به‌سمت پیچیدگی بیشتر و هم‌چنین در اثر تکرار بدون تغییر یک ساختار مبتذل به‌سمت سادگی بیشتر میل می‌کنند» (فهندزی سعدی، ۱۳۹۳: ۸۹).

تعدد استعارات گرشاسب‌نامه و پیچیدگی آن‌ها شعر را به‌سمت چندلایگی و پیچیدگی سوق می‌دهد و دریافت معنا را با تأخیر همراه می‌سازد که این از ویژگی‌های زبان غنایی است. «تصویرهای استعاری در گرشاسب نامه به حدی است که با یکدیگر تزاحم می‌کنند و فضای باز شعر حماسی را در تنگنای خود قرار می‌دهند. چندان که صراحت و قوت اسلوب را که رکن اصلی بیان حماسی است، از شعر می‌گیرند و خواننده را به‌جای آنکه مجال آزادی خیال پیدا کند، در فشار درک تناسب‌ها و مشابهات و ارتباطات موجود میان دو سوی استعاره‌ها قرار می‌دهند. ازاین‌روی می‌توان گفت که بیان او یک بیان حماسی نیست، بلکه یک بیان شاعرانه است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٦۱٤).

نمونه‌ای از تعدد استعارات غنایی:

بگفت این و گلبرگ پرژاله کرد ز خونین سرشک آستین لاله کرد
دو نرگس شدش ابر لؤلؤفکن به باران همی شست برگ سمن

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۵۷)

اغراق

اسدی در اغراق نیز دچار نوعی ناهمگونی با زبان حماسی است. استفاده از عناصر غنایی و افراط و ریزه‌کاری‌های نامناسب اغراق‌های او را نیز از عظمت حماسی دور می‌کند. به‌عنوان مثال تصویری اغراقی که از اسب ساخته است:

پی مورچه بر پلاس سیاه بدیدی شب تیره صد میل راه
به پای آن کجا دیده بگماشتی سبک‌تر ز دیدار بگذاشتی

(اسدی طوسی، ۱۳۹۳: ۲۲۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ تا ۴ شهریور ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

که اگر چه دارای اغراق و ریزبینی است، اما خالی از عناصر حماسی است و بیشتر به‌کار متن غنایی می‌آید. یا تصویر عجیبی که از یک پهلوان در میدان جنگ می‌سازد:

کلاه و سپر زرد و خفتانش زرد همان اسب و برگستوان نبرد
تو گفتی که کوهی است از شنبلید که باد وزانش از بر آتش دمید

(همان: ٦٧)

تشبیه و اغراقی که از فرط ناهمگونی با متن حماسی، تمسخرآمیز جلوه می‌کند. این تصویر را مقایسه کنید با وصف افراسیاب از زبان زال:

درفشش سیاه است و خفتان سیاه ز آهنش ساعد ز آهن کلاه
همه روی آهن گرفته به زر نشانی سیه بسته بر خود بر
شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی، ١٩٦٦: ٦٤)

اغراق‌های اسدی بیشتر شاعرانه و مضمون‌سازانه تا حماسی و عظیم. اسدی «گاه چنان در جزئیات خیره می‌شود و اغراق را که باید مایهٔ تعالی بیان حماسی شود، سبب ضعف بیان می‌کند و آن‌گونه تصویری را ارائه می‌دهد که با همهٔ زیبایی ضعیف است و با حماسه تناسبی ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ٦٢١).

در باب عناصر بدیعی نیز روالی مشابه برقرار است. شاعر از صنایعی استفاده می‌کند که بیشتر متناسب متون غنایی‌اند و همین آرایه‌ها را نیز با حجمی بیش از اندازه به‌کار می‌برد که موجب اختلال در روند داستان می‌شوند. «درصد تمام آرایه‌های بدیع لفظی در ابیات اسدی بیشتر از ابیات فردوسی است به استثنای آرایهٔ هم‌صدایی و هم‌حروفی که در ٤٤ درصد ابیات فردوسی و ١٤ درصد ابیات اسدی به‌کار رفته است» (جعفری، ۱۳۹۲: ٦٣).

۳ـ۵. محور عمودی و ضرب‌آهنگ داستان

از نمونه‌های ناهمخوانی فرم و محتوی در گرشاسب‌نامه، کثرت تصاویر غنایی است که چون بیت‌پردازی را بر داستان‌پردازی ارجح می‌داند، لذا تصاویر در خدمت محور عمودی روایت نیست و این خود از علل ازهم‌گسیختگی بافت متن است. شفیعی کدکنی در باب محور عمودی خیال در مثنوی معتقد است، محدود نبودن قافیه در مثنوی باعث قوت یافتن محور عمودی می‌شود و این نکته در شاهنامه به خوبی دیده می‌شود. درحالی‌که در مثنوی‌هایی چون گرشاسب نامه، «با اینکه دامنهٔ تخیل شاعر از جهاتی گسترش یافته، هماهنگی میان دو محور کمتر دیده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۸۵).

او این نکته را در جایی دیگر از همین کتاب به روشنی شرح کرده است. «بر روی هم اسدی به حالت ترکیبی و زمینهٔ کلی تصاویر، توجهی ندارد و شعرش از نظر هماهنگی تصویرها با یکدیگر و نیز تناسب با فضای شعر ضعیف است و چنان است که گویی بر گوشه‌گوشهٔ داستان تسلط دارد؛ اما بر مجموعهٔ حماسهٔ خود اشرافی ندارد» (همان، ٦٢٢).

تلاش شاعر برای برقرار کردن ارتباط هنری بین جنبه‌های جزئی شعر و تمرکز بر تک‌بیت‌ها و محور افقی، عموماً موجب صدمه به ساخت کلی و عمودی مثنوی می‌شود. حتی اگر نتوان اثبات کرد که شاهنامه و سبک فردوسی، سبک ایدئال حماسه است، می‌توان

ادعا کرد که سبک اسدی طوسی مناسب حماسه نیست. ضرب‌آهنگ وقایع در گرشاسب‌نامه بسیار کند است، دقیقا برخلاف شاهنامه. درحالی‌که تأثیر شگرف سرعت در شاهنامه، واضح است. این آگاهی فردوسی به ضرورت سرعت در حماسه را که میراث «تکنیک داستان‌پردازی ادبیات ایران پیش از اسلام بوده، شاعران پس از او در زیر تأثیر عواملی از دست داده‌اند و سلیقهٔ ایرانی به فراخی سخن گرایش یافته است» (خالقی مطلق، ۱۳۶۲: ۵۳۶).

وصف بر پایهٔ تشبیه بسیار زودفهم‌تر و رساتر از وصف به‌وسیلهٔ استعاره است. آن‌هم استعاره‌های پیچیده نظامی‌وار. فردوسی در استعاره‌های محدودش نیز، کمتر به سراغ استعاره‌های دیریاب رفته است. او با نبوغی مثال‌زدنی، چالش بزرگی را پذیرفته است. فردوسی انگ ناظم بودن را از مخالفان به جان خریده و اتهام ضعف شاعری را نیز هم؛ اما هوشمندی او اینجاست که به نفع تطابق تصویر با ضرب‌آهنگ سریع مورد نظرش، از تصاویر پیچیده، عناصر بدیعی مکرر و برونگرایانه و لذت وصف‌های درازدامن و قدرت‌نمایانه چشم پوشیده است. در واقع فردوسی هر عنصری را که مانع سرعت ضرب‌آهنگ روایت می‌شده، حذف کرده است. او با پذیرفتن ریسکِ غریبِ استفاده از تصاویر کهنه و به تعبیر صورتگرایان روس اتوماتیک شده و مبتذل، نشان داده است که همیشه آشنایی‌زدایی، زیبایی را در پی ندارد که البته خود این نکته دارای آشنایی‌زدایی غریبی است.

٤. نتیجه‌گیری

اسدی برای گریز از اضطراب ناشی از سایهٔ بلند متن مسلط، یعنی شاهنامه و برای فروکاستن از هیمنهٔ آن دست به بدخوانی خلاقانهٔ اثر فردوسی می‌زند. تغییر قهرمان داستان و نیز تغییر در شیوهٔ پرداخت شخصیت، با تعریضی به پهلوان فردوسی، نمونه‌هایی از این روش است. شاعر برای کسب هویت مستقل از طریق فرایند خمش و به منظور انحراف از جباریت متن مسلط، آگاهانه یا ناآگاهانه دست به تغییر سنت ادبی پیش از خود می‌زند و با تغییر زبان متن از زبان حماسی و انحراف هرچه بیشتر آن به‌سمت زبان غنایی، خوانشی جدید از سنت حماسه‌پردازی ارائه می‌دهد. این انتخاب، ریشهٔ اصلی عدم توازن در ساختار گرشاسب‌نامه است.

وجوه تمایز زبان حماسی و زبان غنایی عبارت‌اند از: قطب استعاری و مجازی زبان، کارکردهای زبان، شیوهٔ روایت و صور خیال. بررسی گرشاسب‌نامه از منظر این چهار وجه تمایز نشان می‌دهد، زبان گرشاسب‌نامه تمایل آشکاری به زبان غنایی دارد. از چهار مورد بررسی شده، در سه موردِ قطب استعاری و مجازی، کارکرد زبان و صور خیال، غلبهٔ مطلق با زبان غنایی است. در متن گرشاسب‌نامه، قطب استعاری زبان بر قطب مجازی آن غلبه دارد. کارکرد غالب زبان متن کارکرد شعری و بلاغی است و کمیت و کیفیت به‌کارگیری صور خیال، شیوهٔ بیت‌محور شاعر و توجه بیش از حد او به محور افقی بلاغت، صبغهٔ کاملاً غنایی دارد.

از مجموع آنچه در باب صور خیال در گرشاسب‌نامه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که کمیت و کیفیت به‌کارگیری عناصر بلاغی در گرشاسب‌نامه، بیشتر به‌سمت و سوی زبان غنایی میل می‌کند. اگر براساس مباحث مطرح شده، هر عنصر بلاغی را که موجب سرعت‌بخشی به متن باشد، حماسی و در مقابل هر عنصری را که موجب کند شدن ضرب‌آهنگ روایت می‌شود، بلاغی در نظر بگیریم. عمدهٔ صور خیال به‌کاررفته در متن گرشاسب‌نامه صبغهٔ بلاغی دارند؛ بنابراین باید این تحلیل را اعلام کرد که در مبحث صور خیال نیز زبان گرشاسب‌نامه، دارای مختصات زبان بلاغی است و نه زبان حماسی.

تنها دربارهٔ شیوهٔ روایت است که مشخصهٔ زبان حماسی، یعنی روایت اول شخص، در گرشاسب‌نامه رعایت شده است. البته در این مورد نیز شاعر از طریق حضور مداوم خود در داستان که چیزی در حدود یک‌سوم متن را در بر می‌گیرد، وجه بلاغی زبان را تقویت کرده است.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بر روی هم می‌توان نتیجه گرفت زبان گرشاسب‌نامه زبانی غنایی است که در تضاد آشکار با محتوای حماسی اثر است و این نقض غرض آشکار، پاشنهٔ آشیلِ ساختار حماسی اثر اسدی طوسی است.

منابع

- اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۹۳). ***گرشاسب‌نامه***، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ سوم، تهران: دنیای کتاب.
- آیدنلو، سجاد، (۱۳۸٤). ***پهلوان‌نامهٔ گرشاسب***، چاپ سوم، تهران: اهل قلم.
- پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). ***مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی: با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی***، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- تبریزی، محمدحسین بن خلف (۱۳٦۱). ***برهان قاطع***، دورهٔ پنج جلدی، به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر.
- جعفری، مرتضی (۱۳۹۲). «بررسی روایت و تصویرگری در گرشاسب‌نامهٔ اسدی طوسی»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی***، سال اول، شماره سوم، تابستان ۱۳۹۲، صص ۵۹-۷۵.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳٦۲). «گردشی در گرشاسب‌نامه»، ***ایران‌نامه***، سال دوم، شمارهٔ ٤، تابستان ۱۳٦۲، صص ۵۱۳-۵۵۹.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸٦). ***سخن‌های دیرینه***، به کوشش علی دهباشی، چاپ دوم، تهران: افکار.
- ذاکری کیش، امید و طغیانی، اسحاق و نوریان، مهدی (۱۳۹۳). «تحلیل ساختاری زبان غنایی (با تکیه بر نقثةالمصدور)»، ***فصلنامهٔ جستارهای زبانی***، سال ۱۰، شماره ۲ (پیاپی ۱۸)، تابستان ۱۳۹۳، صص ۱۱۱-۱۳۸.
- زرقانی، مهدی (۱۳۹۰ الف). ***بوطیقای کلاسیک (بررسی تحلیلی - انتقادی نظریهٔ شعر در منابع فلسفی)***، از ترجمهٔ ابوبشر متّی بن یونس قُنّاعی تا اثر حازم قرطاجنی)، تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰ ب)، تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی (تطور و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم به انضمام نظریهٔ تاریخ ادبیات)، چاپ دوم، تهران: سخن
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۷٦). «بازشناسی بقایای افسانهٔ گرشاسب در منظومه‌های حماسی ایران»، ***نامهٔ فرهنگستان***، شمارهٔ ۱۰، تابستان ۱۳۷٦، صص ۵-۳۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی»، ***مجلهٔ خرد و کوشش***، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، بهار و تابستان ۱۳۵۲، صص ۹٦-۱۱۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). ***صور خیال در شعر فارسی***، چاپ هشتم، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). ***انواع ادبی***، چاپ اول از ویراست چهارم، تهران: می‌ترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۳). ***حماسه‌سرایی در ایران از قدیم‌ترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری***، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰). ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
- ـــــــــــ (۱۳۸۰). ***گفتارهایی در زبان‌شناسی***، چاپ اول، تهران: هرمس.
- طاهری، قدرت‌الله و سودابه فرخی (۱۳۹۲). «رابطهٔ نیما با سعدی براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هرولد بلوم»، ***فصلنامهٔ علمی-پژوهشی پژوهش‌های ادبی***، سال دهم، شماره ٤۲، زمستان ۱۳۹۲، صص ۵۳-۸۰.
- علامی، ذوالفقار و آرزو حیدری (۱۳۹٦). «بررسی گفتمان روایی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهشنامهٔ ادب حماسی***، سال سیزدهم، شمارهٔ اول، پیاپی ۲۳، بهار و تابستان ۱۳۹٦، صص ۱۱۵-۱۳۵.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

- فرخی، سودابه (۱۳۹۲). ***بررسی آراء متجددان نسل اول مشروطه پیرامون سعدی و آثارش (۱۲۸۵-۱۳۲۰)***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۹٦٦)، ***شاهنامه***، متن انتقادی، تحت نظر ی. ا. برتلس، جلد دوم، مسکو: آکادمی علوم شوروی، ادارهٔ انتشارات دانش، شعبهٔ ادبیات خاور.
- فهندزی سعدی، غلامحسین (۱۳۹۳). ***تک‌نگاری تلمیح: بررسی ساختار تلمیح و تقسیم‌بندی انواع آن***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران.
- لاج، دیوید (۱۳۸۱). «زبان ادبیات داستانی نوگرا: استعاره و مجاز»، در کتاب ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
- نجفی، عیسی و حامد پیری (۱۳۹۲). «مقایسهٔ سبک‌شناسانهٔ تشبیهات شاهنامه با تشبیهات گرشاسب‌نامه»، ***فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی***، شماره اول، شماره پیاپی ۱۹، صص ٤۱۱-٤۳۰.
- هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۳٦). ***مجمع‌الفصحا***، جلد ۲، به کوشش مظاهر مصفا، تهران: امیرکبیر.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱ الف). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی»، در کتاب ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۱ ب). «زبان‌شناسی و شعرشناسی»، در کتاب ***زبان‌شناسی و نقد ادبی***، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

مقایسهٔ اندیشه‌های سنایی و ناصرخسرو دربارهٔ روزگار

مهدی ملک‌ثابت

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، یزد، ایران

mmaleksabet@yazd.ac.ir

سیداحمد رفعت

دانشجوی دکترای بین الملل زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، یزد، ایران

ahmad.rafat@stu.yazd.ac.ir

چکیده

تحقیق حاضر چگونگی دیدگاه سنایی و ناصرخسرو را دربارهٔ روزگار بررسی کرده است. باور به اینکه روزگار به‌عنوان نیروی تأثیرگذار در زندگی انسان‌ها حضور دارد، سراسر شعر فارسی را از گذشته‌ها تا امروز احاطه کرده‌است و تقریباً تمام شاعران، کم‌وبیش از نقش روزگار در کامیابی‌ها و ناکامی‌های زندگی شان حکایت و شکایت کرده‌اند؛ بنابراین، بررسی دیدگاه شاعران دربارهٔ روزگار یکی از راه‌های درک اندیشه‌های آنان به شمار می‌رود و به همین دلیل، عده‌ای از پژوهشگران بر آن شده‌اند تا این موضوع را در شعرهای برخی از شاعران کلاسیک و معاصر بررسی کنند. این تحقیق با روش توصیفی_تحلیلی انجام شده است و شعرهای مرتبط با روزگار سنایی و ناصرخسرو مورد بررسی، تحلیل و مقایسه قرار گرفته‌اند. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در میان شاعران قرن‌های پنج و شش، ناصرخسرو و سنایی، دو شاعر و حکیمی اند که روزگار را به‌عنوان نیرویی مداخله‌گر در چهرهٔ موجود جفاکار می‌بینند که ویژگی‌های اصلی آن را بی‌وفایی و وعده‌خلافی، زوال و ناپایداری، حیوان‌نمایی، سفلگی و سفله‌پروری، دشمنی با خردمندان، بدمادری، مکاری و حیله‌گری شکل می‌دهد. همچنان هردو شاعر ابزارهایی چون دانش، دین، صبر و طاعت را برای پایداری در برابر جفاهای روزگار پیشنهاد می‌کنند. تفاوت اساسی میان اندیشه‌های آنان، یکی این است که ناصرخسرو بیشتر از سنایی به روزگار پرداخته و دوم اینکه سنایی برخلاف ناصرخسرو از لطف روزگار نیز در حق ممدوح و معشوق خود یاد کرده‌است.

واژگان کلیدی: سنایی، ناصرخسرو، روزگار، دهر، فلک، چرخ، زمانه.

۱. مقدمه

روزگار از موضوعاتی است که در شعرهای شاعران از زمان‌های دور تا اکنون بازتاب یافته‌است. در هر دوره‌ای و هر شاعری براساس جهان‌بینی فردی و گفتمان‌های مسلط در جامعهٔ خویش، به روزگار و عوامل آن نگریسته‌است. طبیعی است که نگاه شاعری که در درباری با وفور نعمت زیسته و تمام امکانات زیستی را در اختیار داشته‌است، با شاعر دیگری که کمتر از این نعمت‌ها

برخوردار بوده، تفاوت دارد. همین‌طور، شاعری که به عرفان روی آورده و به قول بیدل دهلوی به جاه پشت پا زده، روزگار را از زاویه‌ای می‌بیند و شاعری که به جاه تکیه زده، از زاویه‌ای دیگر. همین‌سان، عوامل متعدد دیگری چون: جنگ و خشونت، مهاجرت و آوارگی، حوادث طبیعی، تحولات روحی و روانی، ناهنجاری‌های اخلاقی و اجتماعی و ... در شکل‌گیری جهان‌بینی شاعر در مورد روزگار نقش دارند. به همین دلیل است که شاعران حوزهٔ شعر فارسی اعم از کلاسیک و معاصر، برخوردهای مختلف با روزگار داشته‌اند، یعنی گاه گله‌هایی داشته‌اند و گاه خوش‌دلی‌هایی.

۱ - ۱. بیان مسئله

موضوعی که در شعر کلاسیک فارسی جالب توجه است، بدبینی نسبت به روزگار و شکایت از آن است. تا آنجا که در ردیف دسته‌بندی انواع ادبی، نوعی شعر به نام شکوائیه جا گرفته‌است. در میان شاعران کلاسیک، سنایی غزنوی و ناصرخسرو بلخی، دو چهرهٔ معروف حوزهٔ شعر فارسی حضور دارند که انواع شکوائیه‌های شخصی، فلسفی، اجتماعی و سیاسی در آثار آنان به شکل گسترده و چشم‌گیری بازتاب یافته‌است. به همین دلیل، این مقاله در پی آن است تا دیدگاه این دو را در مورد روزگار به شکل مقایسوی مورد بررسی و تحلیل قرار دهد تا دریابد که آنان سیمای روزگار را چگونه به تصویر کشیده‌اند، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در دیدگاه آنان در این زمینه وجود دارد و برای تعامل با روزگار چه راهکارهایی را پیشنهاد کرده‌اند.

۱ - ۲. پیشینهٔ تحقیق

نزدیکی بعضی دیدگاه‌های سنایی و ناصرخسرو در مورد مسایل مختلف، باعث شده است تا برخی پژوهش‌گران در مورد مقایسهٔ اندیشه‌های آنان پژوهش‌هایی انجام دهند. برخی از مهم‌ترین آن پژوهش‌ها قرار ذیل اند: «از عقل ناصرخسرو تا عقل سنایی» (پارسانسب، ۱۳۸۸)، «تصویر خدا در اندیشهٔ دو حکیم مسلمان (ناصرخسرو و سنایی)» (مجرد و رادمرد، ۱۳۹۳)، «ناصرخسرو و سنایی پیشگامان روشن‌نگری و روشن‌گری در ایران» (نودهی، ۱۳۸۸) و «پژوهشی در طبقات اجتماعی و آسیب‌شناسی عصر غزنوی و سلجوقی از خلال آثار ناصرخسرو و سنایی» (نودهی، ۲۰۱۱). نویسندهٔ مقالهٔ اخیر، دیدگاه این دو شاعر را به‌طور مختصر در مورد طبقات مختلف اجتماعی مانند پادشاه، وزیر، محتسب، قاضی، عالم و فقیه، واعظ و خطیب، صوفی و زاهد، کسبهٔ بازار و غلام بیان کرده‌است.

با این همه؛ تحقیقی که اندیشهٔ این دو شاعر را دربارهٔ روزگار به‌طور همه‌جانبه بررسی کرده‌باشد انجام نشده و هنوز ضرورت تحقیق در این زمینه پا بر جاست.

۱ - ۳. هدف تحقیق

تحقیق حاضر به این هدف صورت می‌گیرد تا بررسی و تحلیل اشعار این دو شاعر در مورد روزگار، خواننده را به شناخت شعر و لایه‌ای از اندیشهٔ آنان در مورد جامعهٔ مطلوب شان نزدیک بسازد. همچنان بررسی جدال‌های دو شاعر با روزگار می‌تواند سر نخ‌هایی از وضعیت زندگی شخصی و اجتماعی آنان بهدست دهد.

۱ - ٤. روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، روش توصیفی_تحلیلی است که داده‌های آن با روش کتاب‌خانه‌ای گردآوری گردیده‌است. داده‌های گردآوری شده برای پاسخ‌گویی به سؤال‌های تحقیق، دسته‌بندی گردیده و مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

۲. مبانی نظری تحقیق

شکوائیه‌های بازتاب یافته در متون ادبی را به پنج بخش کلی تقسیم کرده‌اند:

«شکوائیه‌های فلسفی (شکایت از دستگاه آفرینش، گردش آسمان، ناسازگاری بخت، نابرابری‌های مقدر، ناپیدایی غایات امور و...)

– شکوائیه‌های شخصی (شکوه از پیری، ضعف و ناتوانی، بیماری، خواری و بی‌کسی، ناداری، بی‌وفایی معشوق و...)

– شکوائیه‌های عرفانی (بیان بی‌قراری و اشتیاق جان در فراق جانان و شکایت از عقبه‌های گوناگون بر سر راه سالک در رجعت به اصل)

– شکوائیه‌های اجتماعی (شکایت از نابرابری‌های اجتماعی، نادانی و فساد اخلاق عوام و...)

– شکوائیه‌های سیاسی (گله از امیران و حاکمان سیاسی جامعه، شکایت از زندان و...) (واحد و نوری باهری، ۱۳۹۱: ۱٤٤).

بنابراین، شکایت از روزگار در شمار شکایت‌های فلسفی قرار می‌گیرد و همچنان بسیاری از شکایت‌های شخصی شاعران نیز با روزگار مرتبط است. به این دلیل، می‌شود آن را شکایت شخصی_فلسفی نامید. قابل ذکر است که روزگار در این مقاله معادل دهر، زمانه، فلک، چرخ، گردون، جهان و طبیعت در نظر گرفته شده است، آن چیزی که در باور قدما، نیروی موجد حوادث مخصوصاً حوادث بد است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۲۳۵۸)؛ به مفهومی که در این بیت از فردوسی به‌کار رفته‌است:

بپرسیدم از هر کسی بی‌شمار بترسیدم از گردش روزگار

(فردوسی، ۱۳٦٦: ۱۳/۱)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت_۱ خرداد۱۴۰۴

۲ - ۱. تحولات روحی هردو شاعر

www.anjomanfarsi.ir

در زندگی‌نامه‌هایی که از سنایی غزنوی در کتاب‌های متعدد امروزی و گذشته نوشته‌شده‌اند، در مورد تحول روحی وی، اختلاف‌هایی وجود دارد. بیشتر محققان و پژوهش‌گران بدین باورند که زندگی ایشان به دو بخش کاملاً متفاوت از هم تقسیم می‌شود و شاعر در نقطه‌ای از زندگی‌اش دچار انعطاف روحی و فکری می‌گردد. عبدالحسین زرین‌کوب، دربارهٔ او و بخش نخست زندگی وی چنین می‌نویسد: «این مرد که بود؟ که چنین تند و بی‌پروا سخن می‌گفت و اندرز و عبرت را با طعن و سرزنش به‌هم آمیخت؟ شاعری بود از چاپلوسان درگاه سلطان که تا آن زمان بیشتر عمر خود را در ستایش‌گری و دریوزگی گذرانیده‌بود. مثل فرخی، مثل عنصری و مثل منوچهری شعر می‌گفت و عشق می‌ورزید و عمر در غم‌وشادی به سر می‌برد. در وصف زیبایی‌های جهان سخنش لطافتی داشت، عشق ساده‌رویان قرار از دلش می‌ربود، نشئهٔ شراب جانش را مستی می‌داد، اما نشئهٔ زر مستی دیگرش می‌بخشید؛ اما ناگهان دغدغه‌ای انگشت به پهلویش زد و او را از خواب برآورد» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۸: ۳۹).

در مورد اینکه این تحول چه وقت، چگونه، در کجا و با چه واسطه‌ای صورت گرفته‌است، بازهم قول واحدی وجود ندارد؛ اما آنچه که مسلم است این است که او در قسمتی از زندگی‌اش این تصمیم را می‌گیرد تا به جاه و مال‌ومنال دنیایی پشت پا بزند و به سرودن اشعار عرفانی و اخلاقی بپردازد. این تصمیم او باعث شد تا روزگارش را از روزنهٔ جدیدی نگاه کند.

ناصرخسرو بلخی نیز همانند سنایی دارای دو مرحلهٔ متفاوت زندگی است. طوری که در تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخ ادبیات درج شده است، او پیش از سفر، در دربار شاهان راه داشته و به شغل دیوانی و دبیری مشغول بوده‌است. تقریباً تمامی پژوهش‌گران را باور بر این است که او در جوانی دارای ثروت و جاه و جلال بوده و در «نعمت و ناز» به سر می‌برده‌است (ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۱۲). همین‌سان، دوره‌ای از زندگی خویش را «به باده‌گساری، عشق‌ورزی و گفتن اشعار مدح و غزل و لهو و غزل گذرانده، در دربار پادشاه به خدمت و مدیحه‌گویی رفته، هم شاعر بوده و هم دبیر ملازم دربار» (همان: ١٤).

او بعد از مدتی به دنبال حقیقت برآمده و حس کنجکاوی و جست‌وجوگری، سرانجام او را به مسافرت به‌سوی قبله واداشته و در راه سفر با علما و دانشمندان مذاهب گوناگون به استدلال پرداخته‌است. این سفر طولانی او که هفت سال را دربرگرفت، آغاز تحولی است که در فکر و اندیشهٔ وی شکل گرفت و به مذهب اسماعیلی گروید. بعد از این اتفاق، از سوی خلیفهٔ فاطمی، المستنصربالله به‌عنوان حجت خراسان عازم بلخ شد و به‌کار دعوت مشغول گشت. اتفاقاتی که در بلخ برای وی پیش آمد و مورد بی‌مهری اهالی آنجا قرار گرفت، او را ناگزیر ساخت تا رخت به یمگان بکشد و باقی عمرش را در آنجا سپری کند.

عواملی چون سفرهای طولانی‌مدت، تغییر مذهب و تبعید به یمگان، باعث شدند تا او نیز دیدگاهش به روزگار تغییر کند و «نهان جهان» را به «چشم نهان» ببیند.

۳. روزگار از دیدگاه ناصرخسرو و سنایی

روزگار به‌عنوان نیرویی مداخله‌گر در امور زندگی انسان‌ها از گذشته‌ها تا امروز نقش داشته‌است که منشأ آن به‌احتمال زیاد به عصر اساطیر می‌رسد، به زمانی که تمام پدیده‌های طبیعی و فراطبیعی در کامیابی‌ها و ناکامی‌های انسان‌ها سهم داشتند. از سوی دیگر، بسیاری اوقات، انسان‌ها برای رهایی از رنج و غمی که از سوی دیگران و یا به اثر کوتاهی خود شان به آنان می‌رسد، به نوعی مکانیسم دفاعی پناه می‌برند و آن مکانیسم، مقصردانستن روزگار است که با آن، خود شان را از شر عذابی که می‌کشند نجات می‌دهند.

ناصرخسرو و سنایی دو شاعری است هم‌عصر که افکار و اندیشه‌های آنان با هم نزدیکی زیاد دارد. دو شاعر و اندیشمندی است که خرمابن اندیشهٔ شان از چشمهٔ دین و شریعت آب می‌خورد و بر سر مسایل مشترک زیادی توافق نظر دارند. روزگار یکی از آن مسایل مشترکی است که در شعرهای هردو به‌صورت گسترده منعکس شده است. بنا بر این، خواهیم دید که این نیروی تأثیرگذار بر خیر و شر انسان‌ها را چگونه به تصویر کشیده‌اند.

۳-۱. جفای روزگار

شکایت در عموم شعر فارسی به حدی است که در تقسیم‌بندی انواع ادبی بحثی زیر عنوان «بث‌الشکوی» مطرح شده است و شکایت‌های شاعران را در کل به پنج بخش تقسیم کرده‌اند: ۱- شکایت‌های شخصی ۲- شکایت‌های فلسفی ۳- شکایت‌های اجتماعی ٤- شکایت‌های سیاسی و ٥- شکایت‌های عرفانی. (واحد و نوری باهری، ۱۳۹۱، ص ١٤٤) شکایت از روزگار، از جملهٔ شکایت‌هایی است که گاه زیر مجموعهٔ شکایت‌های شخصی و گاه جزو شکایت‌های فلسفی مورد بررسی قرار گرفته‌است.

بیشترین شکایت ناصرخسرو و سنایی، از جفایی است که در حق شخص خودشان روا داشته شده است. این جفای روزگار است که ناصرخسرو را در یمگان زندانی ساخته، تن‌آسانی از تنش بدر برده، زیب‌وفرش را پاک زدوده، شصت‌ودو سال او را در هاون کوبیده، از الف قدش نون ساخته و از گوی به چوگانش تبدیل کرده‌است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دیماه ۱۴۰۲ - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

بگذر ای بـاد دل‌افـروز خـراسـانی بر یکی مانده به یمگان دره زندانی
انـدر ایـن تنگی بـی‌راحت بنشسته خالی از نعمت وز ضیعت و دهقانی
برده این چرخ جفاپیشه به بیدادی از دلش راحـت وز تـنش تن‌آسانی
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤٦٣)

دست و پایم خشک بسته‌ست این جهان بی دست و پای
زیـب و فـرم پـاک بـرده‌ست ایـن‌چنین بی‌زیب و فر
(همان: ۲۲۳)

دهـر بـفـرسـود و بـفـرسـودمـان بر فلک جافی از این خشمنم
شصت‌ودو سال است که بکوبد همی روز و شبـان در فلـکی هـاونم
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۳۲۹)

ز جور دهر الف چون نون شده‌ستم ز جور دهر الف چون نون شود نون
(همان، ۳۷۱)

دی به دشت اندر چون گوی همی‌گشتم وز جفای فلک امروز چو چوگانم
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۳۳۰)

همین‌طور، این روزگار، سنایی را نیز در بوتهٔ خود گداخته، آسیبش رسانده، زبان عقلش را قفل افگنده، چشم بختش را میل کشیده، از بلندی به پستی‌اش افگنده، خوار و بی‌برگش کرده، قرارش را ربوده و در پای معشوقش او را کشته‌است.

راحت همه از غمی برانداخته‌ایم در بوتهٔ روزگار بگداخته‌ایم
(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵۷)

ما را مگوی سرد که ما رنج دیده‌ایم از گشت آسمان و ز آسیب روزگار
(همان: ۸۸٤)

گردون زبان عقل مرا قفل برفگند و ایام چشم بخت مرا میل در کشید
(همان: ۱۰۷۲)

هستم من آن بلند که گشتم ز چرخ پست هستم من آن عزیز که ماندم ز دهر خوار
(همان: ۲۳۳)

لیک بی‌برگ و نوا مانده‌ام از گردش چرخ همچو طوق گلوی فاخته و شاخ شجر
(همان: ۲٦۱)

از جور این زمان و زمانه نهاد من یک لحظه می‌نیابد همچون زمین قرار
(همان: ۲۳۳)

تو دیر زی ای بت ستمگر که مرا دست ستم زمانه در پای تو کشت
(همان: ۱۱۲۳)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت و ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

جفای روزگار در شعرهای ناصرخسرو نسبت به سنایی گسترده‌تر است؛ چون به قول خودش، هیچ کس به اندازهٔ او با دهر، پیکار نکرده‌است:

ز حجت پند بشنو کاگه است او ز رسم چـــرخ دوار ستمگـار
نکرد از جملگی اهل خراســان کسی زو بیشتر با دهر پیکار

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۰٤)

ازآنجاکه این جفاها به انواع مختلف روا داشته می‌شود و روزگار چندین نقاب دارد، بنا بر این، نیاز است تا چهره‌های گوناگون آن به‌صورت جداگانه بررسی شود.

۳-۲. بی‌وفایی

یکی از چهره‌های روزگار، بی‌وفایی و وعده‌خلافی آن است که هم ناصرخسرو و هم سنایی در اشعار شان این چهرهٔ او را نکوهش کرده‌اند. مثلاً سنایی این‌گونه به بی‌وفایی و بدعهدی روزگار اشاره کرده‌است:

خیز تا یک چند بر دیدار او باده خوریم پیش از آن کش روزگار بی‌وفا کیفر کند

(سنایی، ۱۳۸۸: ۸٦۲)

بی چربش همچون جگر و سخت چو پی بدعهـــد چو روزگار و مکـروه چـــو قی

(همان: ۱۱۷۷)

همین‌طور، ناصرخسرو، آن را بی‌وفایی دانسته که جز شور و شر چیزی دیگری نمی‌زاید، به وعده‌هایش عمل نمی‌کند، به هیچ کس وفا ندارد و ابرش همواره برف می‌بارد:

این دهر بی‌وفا که نزاید هگرز جز شر و شور از شب آبستنش

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۷۷)

هر وعده و هر قول که کرد این فلک و گفت آن وعده خلاف آمد و آن قول مزور

(همان: ۲۱۵)

بی‌گمان شو زانکه یک روز ابر دهر بی‌وفا برف بارد هم بر آن شاهسپرغم مرغزی

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤۹۹)

۳-۳. ناپایداری

روزگار از دیدگاه ناصرخسرو و سنایی همواره درحال دگرگونی است و پایداری و ثبات ندارد. آنجا که سنایی ناپایداری معشوقش را به عمر کوتاه گل و بی‌قراری روزگار همانند کرده و از روزگار با صفت «ناپایدار شوم» یاد کرده‌است:

ای چون گل نو که بینمت سال به سال گردنده چو روزگاری از حال به حال

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۵۱)

در وصف این زمانهٔ ناپایدار شوم بشنو که مختصر مثلی زد حکیم ما

(همان: ۵۸)

در جای دیگر، دیگرگونی احوال مردم عصرش را نیز تابع دیگرگونی حال روزگار دانسته‌است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۳ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ای مسلمانان دگر گشته‌است حال روزگار زانکه اهل روزگار احوال دگر کرده‌اند
(همان: ۱۵۰)

ناصرخسرو نیز، روزگار را به خاطر همین ناپایداری‌اش نکوهش کرده و تأکید کرده است که سور و ماتم روزگار بقا ندارد و هر لحظه به رنگ دیگری درمی‌آید، گاهی عمرو را خوش‌حال می‌کند و زید را غمگین و گاه زید را خرمی می‌بخشد و عمرو را اندوه:

زی من یکی است نیک و بد دهر از آنک سورش بقا ندارد و نه شیونش
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۷۷)

این بود همیشه رسم گیتی شادیش غم است و شکرش سم
گه خرم زید و عمرو غمگین گه غمگین زید و عمرو خرم
(همان: ۳۲۲)

البته این ناپایداری روزگار گاه‌گاهی مایهٔ دل‌خوشی است و امیدی برای تحمل سختی‌ها. به همین دلیل، ناصرخسرو برای تأثیرگذاری پند و وعظ خویش از این چهرهٔ روزگار استفاده می‌کند.

غره مشو به دولت و اقبال روزگار زیرا که با زوال همال است دولتش
دنیا به‌سوی من به مثل بی‌وفا زنی‌ست نه شاد باش ازو نه غمی شو ز فرقتش
(همان: ۲۶۱)

وز گشت روزگار مشو تنگ‌دل که چرخ بر یک نهار ماند نخواهد همی مدام
(همان: ۳۱۰)

۳-٤. حیوان‌نمایی روزگار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

روزگار از دید این دو شاعر، مخصوصاً ناصرخسرو، گاه به حیواناتی تشبیه شده که همواره انسان‌ها را آسیب می‌رسانند، حیوانات آسیب‌رسانی چون: مار، دیو، پلنگ، گرگ، شیر، موش، پیل مست و...

www.anjomanfarsi.ir

مار و اژدها:

هست چون مار گرزه دولت دهر نرم و رنگین و از درون پر زهر
(سنایی، ۱۳۸۹: ۳۱۲)

ایمن مشو از زمانه زیراک او ماری‌است که خشک و تر بیوبارد
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۱٦۷)

جهان گرچه از راه دیدن پری‌ست ز کردار دیو است و نر اژدهاست
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۱۲٦)

باز:

بازی‌ست زمانه بس رباینده با باز زمانه چون کنی بازی
(همان: ٥۱٤)

دیو:

دیوی‌ست جهان صعب و فریبنده مر او را هشیار و خردمند نجسته‌ست همانا

(همان: ٥٤)

نهنگ:

این دهر نهنگ است فرو خواهد خوردنت فتنه چه شدی خیره تو بر صورت نیکوش؟

(همان: ۲۸۱)

شیر:

فلک گردان شیری‌ست رباینده که همی هر شب زی ما به شکار آید

(همان: ١٦٤)

موش:

خوش‌خوش فرو خواهد خوردنت روزگار موش زمانه را تویی ای بی‌خبر پنیر

(همان: ۲۱۳)

زنبور:

پرنده زمان همی خوردمان انگور شدیم و دهر زنبور

(همان: ٢٤٤)

پلنگ:

ای فگنده امل درازآهنگ پست منشین که نیست جای درنگ

تو چو نخچیر دل به‌سوی چرا دهر پوشیده بر تو پوست پلنگ

(همان: ٢٨٦)

شتر مست:

زمانه به کردار مست‌اُشتری مرا پست بسپرد زیر سبل

(همان: ۲۹۸)

پیل مست:

موری تو و فلک به مثل زنده‌پیل مست دارد هگرز طاقت با پیل مست، مور؟

(همان: ٢٤٥)

مرکب:

یکی مرکب است این جهان بس حرون که شرش رکاب و عنانش عناست

(همان: ١٢٦)

اسپ کشنده:

اسپ کشنده‌ست جهان جز به دین کرد نداندش کسی جرد و رام

(همان: ۳۵۳)

گرگ:

گرگ مردم‌خوار گشته‌ست این جهان بنگر اینک گر نداری باورم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

(همان: ۳۳۸)

۳ـ۵. سفلگی و سفله‌پروری

یکی از چهره‌های روزگار که به شکل گسترده شکایت ناصرخسرو و سنایی را برانگیخته‌است، سفلگی و سفله‌پروری آن است. روزگار از دید آنان، همان‌طور که خودش پست است و جاهل، همواره کارگزاری امور را به انسان‌های دون‌همت و نادان محول می‌سازد؛ اما واقعیت امر این است که حکومت‌های استبدادی و وجود حاکمان دور از خرد و اندیشه همواره باعث گردیده تا عده‌ای از انسان‌های نادان، متملق و بدون جهان‌بینی به پست‌های مهم حکومتی گماشته‌شود و میدان از وجود کارآگاهان و خردمندان خالی گردد. به همین دلیل است که شفیعی کدکنی می‌نویسد: «شناورشدن زبان نشانهٔ فقدان اندیشهٔ فلسفی و عقلانی در زیربنای جامعه است؛ و جامعه‌ای که در آن اندیشهٔ حکیمان و فرزانگان نقشی نداشته‌باشد به‌ناگزیر بازیچهٔ خودکامگان و عوام‌فریبان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۹۵). به همین دلیل است که ناصرخسرو و سنایی وضعیت چنین جامعه‌ای را با شکوه از روزگار به تصویر کشیده‌اند. روزگار از دید ناصرخسرو، سفله‌ای است شبیه چشمهٔ شور که بسیار او کم است، آزاده به او دل نمی‌سپارد و به همین دلیل، او، وی را به سفلگان سپرده‌است:

سفله جهان ای پسر چو چشمهٔ شور است　　چشمهٔ شور از در نفایه ستور است

(ناصرخسرو،۱۳۸۹، ص ۱۴۲)

این جهان را سفله دان، بسیار او اندک شمر　　گرچه بسیار است دادهٔ سفله آن بسیار نیست

(همان: ۱۲۸)

سفله نگردد مطیع تـاش نـرانـی　　سفله جهان را از این همیشه برانم

سفله جهان را به سفلگان بسپردم　　کو به سرایش چنانکه زو به فغـانـم

(همان: ۳۴۲)

سفلگی روزگار باعث شده است تا او روزگار را پر از خسان و اشرار ببیند:

بر ره راستـــان و نیـکان رو　　که جهان پر خسان و اشرار است

(همان: ۱۲۳)

سنایی نیز، به این باور است که هر که به دنبال امان‌خواهی از روزگار است، باید از او پستی بجوید نه بلندی؛ به همین دلیل، زمانه را پر از نااهلان و سگ‌پرستان می‌بیند و ناگزیر، دعای نوح و کشتی دریابار را آرزو می‌کند:

از زمانه اگر امان جویی　　زو بلندی مجوی پستی جوی

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۱۰۵)

گشت پر طوفان ز نا اهلان زمانه چون کنم　　آن دعای نوح و آن کشتی دریـــابـــار کو؟

(همان: ۵۷۵)

زانکه در دهر سگ‌پرستانند　　راست چون موش آفت نانند

(همو، ۱۳۸۹: ۵۳۵)

در جای دیگر، از این دیگرگونی روزگار با درد بیشتر حکایت می‌کند:

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

منسوخ شد مروت و معدوم شد وفا — زین هردو مانده نام چو سیمرغ و کیمیا
شد راستی خیانت و شد زیرکی سفه — شد دوستی عداوت و شد مردمی جفا...
هر عاقلی به زاویه‌ای مانده ممتحن — هر فاضلی به داهیه‌ای گشته مبتلا
آن‌کس که گوید از ره معنی کنون همی — اندر میان خلق ممیز چو من کجا
دیوانه را همی نشناسد ز هوشیار — بیگانه را همی بگزیند بر آشنا

(سنایی، ۱۳۸۸: ۴۸-۴۹)

همین‌سان در قصیدهٔ دیگر، اوج سفله‌پروری روزگار را در تمام لایه‌های اجتماع به این شکل به تصویر کشیده‌است.

پادشا را ز پی شهوت و آز — رخ به سیمین‌بر و سیمین‌صنمست
امرا را ز پی ظلم و فساد — دل به زور و زر و خیل و حشمست...
فقها را غرض از خواندن فقه — حیلهٔ بیع و ربا و سلمست
علما را ز پی وعظ و خطاب — جگر از بهر تعصب به دمست
صوفیان را ز پی رندان کام — قبله‌شان شاهد و شمع و شکمست
زاهدان را ز برای زه و زه — قل هوالله احد دام و دمست...

(سنایی، ۱۳۸۸: ۸۲-۸۳)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۳-۶. دشمنی با اهل خرد

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴

از دیدگاه سنایی و ناصرخسرو، روزگار سفله‌پرور هیچگاه به اهل خرد و انسان‌های آزاده، روی خوش نشان نمی‌دهد و همواره به جفاورزی با اهل دانش مشغول است. از نظر ناصرخسرو، فلک نادان است و نمی‌تواند به ارزش دانا پی ببرد، او بر قیاس فضل نمی‌گردد و با هرکسی که عصای علم بر دست بگیرد، کینه‌جو می‌شود و فرعونی می‌کند.

www.anjomanfarsi.ir

جز جفا با اهل دانش مر فلک را کار نیست — زانکه دانا را سوی نادان بسی مقدار نیست
مرد دانا بدرشید و چرخ نادان بدکنش — نزد هردو هگرز این هردو را بازار نیست

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۱۲۷)

گویم چرا نشانهٔ تیر زمانه کرد — چرخ بلند جاهل بیدادگر مرا
گر بر قیاس فضل بگشتی مدار چرخ — جز بر مقر ماه نبودی مقر مرا
نی نی که چرخ و دهر ندانند قدر فضل — این گفته بود گاه جوانی پدر مرا

(همان: ۵۶)

فرعون روزگار ز من کینه‌جوی گشت — چون من به علم در کف موسی عصا شدم

(همان: ۳۲۱)

همین‌طور، سنایی معتقد است که ضربت و کینهٔ روزگار همواره متوجه حکما، آزادگان و فاضلان است.

چرخ را از پی رنج حکما — از چنین یاوه‌درایان چه کمست

(سنایی، ۱۳۸۸: ۸۳)

حکیمی گر ز کژگویی بلا بینـــد عجب نبود که دایم تیر گردون را وبال اندر کمان بینی

(همان: ۷۱۰)

ضربت گردون دون آزادگان را خستـــه کرد کو دل آزاده‌ای کز تیـــغ او مجـــروح

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۵٤)

۳-۷. روزگار، مادری فرزندخوار

ناصرخسرو در چندین مورد از شعرهایش، روزگار را به مادری همانند ساخته که کارش فرزندخواری است و گزندرسانی، کینه‌جویی و خوارسازی.

ای مادر فرزندخـــــوار ای بی‌قرار بی احسان تو ناپایدار ای سربه‌سر عیب و عوار

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۸٦)

مـادر بسیـــار فـرزنـدی و لـیـک خوار داری‌شان، همیشه کندمند

جز تو که شنیده‌ست هرگز مادری کـو بـه فرزندان نخواهد جز گزند

(همان: ۱۷٦)

ای قـبـــــهٔ گـردنـدهٔ بـی‌روزن بـا قـامـت فـرتـوتی و بـا قـوت

فرزند تـــــو ایم ای فلک ای مادر بدمهر ای مادر ما چونکه همی کین کشی از ما؟

(همان: ۵۳)

همین‌طور روزگار را به گربهٔ بچه‌خواری تشبیه کرده که کارش بچه‌خواری است و پیکار با بچه‌اش:

گیتیت گربه‌ای‌ست که بچه خورد من گرد او ز بهر چه دوران کنم؟

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۳۵۳)

بچهٔ توست همه خلق و تو چون گربه روز و شب با بچهٔ خویش به پیکاری

(همان: ٤۵۰)

جالب توجه است که ناصرخسرو، در اظهار نظرهای خود در این مورد، گاهی دچار تناقض می‌شود. او در برخی ابیاتش گیتی را به مَثَل، مادری می‌داند که سزاوار ناسزا نیست و مخاطبش را نیز سرزنش می‌کند که او را نکوهش نکند و بر او فتنه نشود:

گیتی به مثل مادر است، مادر از مرد سزاوار ناسزا نیست

(همان: ۱۱٤)

جهان را چو نادان نکوهش مکن که بر تو مر او را حق مادر است

(همان: ۱۱۳)

جهان مادر گنده‌پیری‌ست، بر وی مشو فتنه، گر در خور حور عینی

به مادر مکن دست، ازیرا که بر تـو حرام است مادر، اگر اهل دینی

(همان: ٤۳۷)

همین‌طور، به طاعت‌مشغول‌بودن را نوعی مهربانی با این مادر می‌داند و عصیان را شورشی علیه او:

مادر توست این جهان بنگر کزین مادر همی نیک‌بخت و جلد زادی یا به نفرین و
تن ز بهر طاعتت دادند، عاصی چون شدی؟ گر نه‌ای بدبخت، بر پستان مادر چون گزی؟
(همان: ٤٩٩)

سنایی نیز در جایی از او به‌عنوان دایه‌ای یاد کرده که اول به فرزندش مهر می‌ورزد و بعد به دشمنی می‌پردازد.

در وصف این زمـــانهٔ نـاپایدار شوم همی بشنو که مختصر مثلی زد حکیم ما
گفتا: زمانه مـا را مانند دایـه‌ای‌ست بسـتـه در او امید رضیع و فطیم مـا
ز اول بـه مهر دل همه را او بـپـرورد مـانـنـد مـادران شفـیـق و رحیم ما
چون مدتی برآید بـا مـــا عدو شود از بعـد آنـکه بود صدیق و حمیم ما
(سنایی، ۱۳۸۸: ۵۸)

۳-۸. مکاری و حیله‌گری

ناصرخسرو بسیاری از چهره‌ها و جفاهای روزگار را نسبت به سنایی بیشتر به تصویر کشیده و اغلب این ویژگی‌ها را ابزار پند و وعظ خود قرار داده‌است. شاید یکی از دلایل آن این باشد که او، نسبت به سنایی، آگاهانه‌تر به این مسایل می‌پردازد و مأموریت مذهبی وی، او را واداشته‌است تا کار دعوت‌گری‌اش را به شکل جدی دنبال کند. به همین دلیل، شفیعی کدکنی در تقسیم‌بندی شعر فارسی از لحاظ گرایش‌های اجتماعی، از سه جریان عمدهٔ (شعر درباری، شعر سیاسی و شعر اجتماعی) نام می‌برد و شعر سیاسی را به آن نوعی از شعر اطلاق می‌کند که با آگاهی کامل سراینده از تحولات تاریخ و لحظهٔ زندگی‌اش سروده می‌شود. او ناصرخسرو را در کنار فردوسی و حافظ از جملهٔ شاعرانی می‌داند که به یک ایدیولوژی نو دل‌بستگی دارد و عملاً برای رسیدن به اهداف این ایدیولوژی شعر می‌سراید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۰۳).

یکی از چهره‌های روزگار که ناصرخسرو بیشتر به آن پرداخته، مکاری و فریبندگی است، از دید او، روزگار همواره انسان‌های ساده و عاقبت‌نیندیش را می‌فریبد و مصروف خود می‌سازد؛ اما اهل دانش و خرد از مکر روزگار واقف است و کمتر فریفتهٔ آن می‌شود. او بیت‌های زیادی دارد که در آن‌ها از مکر و فریب روزگار یاد کرده و مخاطبش را از مبتلاشدن به آن هشدار داده‌است.

چرخ حیلت‌گر است حیلت او نخرد مرد هشیار و بصیر
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۳۱)

بدین دهـر فریبنـــــده چرا غره شـــدی ندانستی که بسیار است او را مکر و
(همان: ٦٩)

مکر است بی‌شمار و دها مر زمانه را من زو چنین رمیده به مکر و دها شدم
(همان: ۳۲۱)

جهان فریبنده را نوش بر روی چو زهر است در پیش و رنج است نازش
(همان: ۲۷۹)

بی‌حاصل و مکار جهانی‌است پر از غدر باید که چو مکار بخواندت برانیش
(همان: ۲۷۳)

۳-۹. روزگار، پیرزالی بداندیش

یکی دیگر از چهره‌های روزگار نزد ناصرخسرو این است که به شکل پیرزالی ظاهر می‌شود، آن هم پیرزال بداندیش و ستمگر، پیری که در ظاهر رفیق است اما در باطن اژدهای روان‌خوار، پیرزالی که همواره به شر آبستن است و فرزندان ستمکار به دنیا می‌آورد:

ای روزگار بی‌وفا، ای گنده‌پیر پردها　　احسانت هم با ما بلا زار آنکه بر تو مبتلا

(همان: ۸٦)

چشم همی دارم تا در جهان　　نو چه پدید آید از این دهر زال

(همان: ۲۹۹)

دهر بدگوهر به شر آبستن است　　جز بلا هرگز نزاد این حامله

(همان: ٤۲٤)

او به مخاطبش توصیه می‌کند که از این زال دوری کند:

زین زال دور باش که او دایم　　چون گربه شوی جوید و برخیزد

(همان: ۲۰۰)

این زال شوی‌کش چتو بس دیده‌است　　از وی بشوی دست زناشویی

(همان: ۵۳۵)

سنایی نیز، از این چهرهٔ روزگار یاد می‌کند و مخاطبش را به پرهیز کردن از آن سفارش می‌کند.

گنده‌پیری‌ست　　تیره‌روی‌جهان　　خرد ما بدو نظر کردست

به سپیدی رخانش غره مشو　　کان سیاهی سفید بر کردست

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۵۲)

۳-۱۰. دام‌گذاری

دام‌گذاری و دام‌بودن یکی دیگر از چهره‌های روزگار است. از دیدگاه سنایی، روزگار همواره در کمین انسان دام می‌گسترد.

تو را دهرست بدخواهی نشسته در　　ز غداری به هر راهی بگسترده تو را دامی

(همان: ۱۰۳٤)

اما ناصرخسرو، بیشتر از سنایی به این مورد پرداخته و از دید او، جهان بازی‌گری است دام‌انداز و دام‌گاهی است پر چنه:

جهان بازی‌گری داند مکن با این جهان بازی　　که درمانی به دام او اگر چه تیزپر بازی

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤۸۰)

جهان دامگاهی‌ست بس پر چنه　　طمع در چنهٔ او مدار از بنه

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤۳٤)

کارهای روزگار دام است و دد و دام از آن بی‌خبر:

ای بی وفا زمانه مرا با تو کار نیست　　زیرا که کارهای تو دام است دام دام

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(همان: ۳۰۹)

دام است جهان تو ای پسر دام زین دام ندارد خبر دد و دام

(همان: ۳۱۲)

روزگار دام است و مال دنیا دانهٔ آن:

مال چنه است و زمانه دام جهان است ای همه ساله به دام پرچنه مایل

(همان: ۲۹۲)

۳-۱۱. چهره‌های دیگر روزگار

این دو شاعر، مخصوصاً ناصرخسرو، افزون بر موارد فوق، روزگار را در چهره‌های دیگری نیز ترسیم کرده و برخی دیگر از انواع جفاهای آن را چنین برشمرده‌اند:

روزگار با غم عجین است و غم‌افزاست:

شاخ شجر دهر غم و مشغله‌بار است زیرا که بر این شاخ غم و مشغله بار است

(همان: ۱۰۸)

درخت جهان را مجنبان ازیرا درخت جهان رنج و غم بار دارد

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۱۸۵)

پیش ما گشت زمانه خرمن غم توده کرد خرمن غم‌های ما را بر بر آتش باد کن

(سنایی، ۱۳۸۸: ۹۷۹)

سلب آسایش می‌کند:

زیر کبودچرخ بی‌آسایش هرگز گمان مبر که بیاسایی

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤۳۵)

در این پیروزه‌گون طارم مجوی آرام و که نارامد به روز و شب همی ناساید این

(همان: ۳۱۸)

کینه‌جویی دارد:

یاد آمد آنچه منت بگفتم دی کاین دهر کین کشد ز تو نادان، کین

(همان: ۳٦۵)

جهان دشمن کینه‌دار است بر تو نباید که بفریبدت آشکارش

(همان: ۲۸٤)

گاه آن آمد که از وصل تو بستانیم داد زین جهان حیله‌ساز و روزگار کینه‌کش

(سنایی، ۱۳۸۸: ۹۰٦)

با روزگار کینه‌کش از مرد دانشست یا قسم من ز دانش من کمتر اوفتاد

(همان: ۱۰۵۸)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

شتابنده است:

چنگال مزن در این شتابنده کهت زود کند چو خویشتن زایل
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۹۵)

بدخو است:

بدخو زمانه با تو به پهلو رود همی حرمت نیافت خسرو ازو و نه پهلوان
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤٠٤)

۳-۱۲. لطف روزگار

روزگار از دیدگاه سنایی و ناصرخسرو در کنار آنکه جفاکاره‌ای است تمام‌عیار، خالی از لطف هم نیست؛ اما لطف روزگار شامل حال شخص شاعر نمی‌شود و کسانی که از این نعمت برخوردارند، معمولاً ممدوحان و معشوقان شاعر را شامل می‌شوند.

ممدوح

سنایی در قصاید مدحی خویش، یا روزگار را تسلیم ممدوح خود می‌بیند و یا در دعاییهٔ آن، این حالت را آرزو می‌کند. برای نمونه به چند تن از ممدوحان وی اشاره می‌شود.

حضرت پیامبر (ص):

مالش دشمن ترا حاجت نیفتد بهر آنک چاکری داری چو گردون کش همی‌درد قفا
(سنایی، ۱۳۸۸: ۳۷)

رو که نیکو جلوه کردت روزگار اندر خلا شو که زیبا پروریدت کردگار اندر ملا قفا
(همان: ۳۷)

حضرت علی (ع):

کدخدای زمانه چاکر او خواجهٔ روزگار قنبر او
(همو، ۱۳۸۹: ۱۷۱)

خواجه امام محمد بن محمد:

آسیای فتنه فرق دشمنت را کرد آس روزگار یخته کار حاسدت را کرد خام
(همو، ۱۳۸۸: ۷۵۳)

خواجه حکیم حسن اسعد غزنوی:

گردش گردون و دهر جز به رضایت مباد سیر کواکب به سعد دور ز رایت مباد
(همان: ۷۸۹)

ایران‌شاه:

دوستانش در فنای دهر دور اند از فنا دشمنانش در رجای خوف پاک اند از رجا
(همان: ۷۳۸)

بهرام‌شاه:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۶
www.anjomanfarsi.ir

روزگار ار درد و گر دوزد از دل شاه عادل آموزد

(همو، ۱۳۸۹: ۳٦٥)

ناصرخسرو اما برخلاف سنایی، شعرهای مدحی بسیار اندک دارد و به قول اسلامی ندوشن: «در سراسر این دیوان پانصدصفحه‌ای نه یک خط مدح دیده می‌شود (جز مدح مذهبی خلیفه فاطمی) نه وصف زن؛ و نه حرفی از دل‌بستگی‌های عادی زندگی؛ حتی وصف طبیعت خیلی کم آمده» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۳: ۹). به همین دلیل، تنها در یکی دو بیت، از خدمت روزگار به خلیفهٔ فاطمی و حضرت علی سخن گفته‌است.

بر مرکبش از طلعت او دهر مقمر وز مرکب او خاک زمین جمله معنبر

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۳٦)

فلک چاکر مکنت بیکرانش خرد بندهٔ خاطر هوشیارش

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۲۸٥)

۳-۱۲. معشوق

همان‌طور که اشاره شد، ناصرخسرو شعری در وصف زن و معشوق ندارد و گاهی دیگران را بدین شکل نکوهش کرده‌است:

رخسار تو را ناخن این چرخ شکنجید تو چند لب و زلفک بت روی شکنجی

(همان: ٥۳۳)

اما سنایی در شعرهای عاشقانه‌اش، به‌ویژه در غزل از لطف روزگار در حق معشوق (زمینی یا آسمانی) خود یاد کرده‌است. روزگار در مقابل معشوق سنایی رام است، او را نیکو جلوه کرده، سرزنان در بند اوست، به او جاه و جمال و سعادت بخشیده و خداوند نیز هرگز صورت وی را به دست روزگار تبه نمی‌سازد.

آسمان تند و سرکش زیر دست و رام تست روزگار تند و توسن دایهٔ انباز تست

(سنایی، ۱۳۸۸: ۸۰۷)

در بند تو سرزنان گردون با طوق تو گردنان سرناک

(همان: ۹۱۷)

جمال و جاه و سعادت چو یافتی ز زمانه بناز بر همه خوبان که زیبدت که بنازی

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۳۱)

کی تبه گرداندش هرگز به دست روزگار صورتی کایزد برای عشق‌بازی آفرید

(همان: ۸۷۸)

برخورد ناصرخسرو و سنایی با روزگار

ناصرخسرو و سنایی افزون بر اینکه از جفای روزگار به شکل گسترده یاد کرده و انواع جفاهای او را برشمرده‌اند، اما برخورد و واکنش‌شان را آگاهانه و سنجیده‌شده و متفاوت از عامهٔ مردم دانسته‌اند و این نکته را بیشتر به شکل مفاخره‌آمیز بیان کرده‌اند. به همین

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی و پژوهشی ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دلیل، ناصرخسرو با افتخار یاد می‌کند که روزگار نزد او خوار است و چرخ نادان پیش او بازار ندارد، او از خرد به دورش حصاری ساخته و با نور حکمت همراه شده است.

گر عزیز است جهان و خوش زی نادان　　سوی من، باری می ناخوش و خوار آید

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ١٦٤)

مرد دانا بدرشید و چرخ نادان بدکنش　　نزد یکدیگر هگرز این هردو را بازار نیست

(همان: ۱۲۷)

جانم به جنگ دهر خرد چون حصار کرد　　یابد هگرز دهر ظفر بر حصار من؟

اندر حصار من نرسد دست روزگار　　چشم زمانه خیره شد اندر غبار من

(همان: ۳۹۱)

سنایی نیز از وقوف خود بر این نکته پرده برمی‌بردارد و مخاطبش را بر دل‌نبستن بر روزگار سفارش می‌کند.

بخردان بر زمانه دل ننهند　　پس تو دل نیز بر زمانه منه

(سنایی، ۱۳۸۸: ١٠١٤)

۳-۱۳. سفارش به دیگران

ناصرخسرو و سنایی، به‌عنوان شاعران آگاهی‌بخش و دین‌مدار، مخاطبان شعرشان را با سفارش‌های زیادی مبنی بر چگونگی برخورد با روزگار همراه می‌سازند. مثلاً ناصرخسرو به مخاطبش گوش‌زد می‌کند که روزگار به لابه و زاری گوش نمی‌دهد:

زی لابه و زاریت ننگرد چرخ　　هرچند که لابه کنی و زاری

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤٤٣)

همین‌سان، هشدار می‌دهد که از سر غفلت، گردون، او (مخاطبش) را دون‌همت ساخته، دینش را زایل کرده و او را به سخره گرفته‌است:

تو خفته‌ای خوش ای پسر و چرخ روز و　　همواره می‌کنند ببالینت ینگره

(همان: ٤٢٢)

ای کرده تو را گردون دون‌همت و بی دین　　زایل شده دین از تو به دنیای زوالی

(همان: ٤٤٥)

روزگار سرابی است که شتاب سپس او بی فایده است، از چاکری او چیزی حاصل نمی‌شود و باید طمع از او برید:

به چه ماند جهان مگر به سراب　　سپس او تو چون دوی به شتاب؟

(همان: ۸۸)

دهر گردون کی به دست تو دهد　　چون تو او را چاکری کردی مدام؟

ور بریدستی چو من زیشان طمع　　همچو من بنشین و بگسل زین لئام

(همان: ٣٤٦)

همین‌طور، سنایی نیز مخاطبش را به رهایی از بند روزگار توصیه می‌کند:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت ۱۴۰۲ www.anjomanfarsi.ir

تا تو اندر بند طبع و دهر و چرخ و کوکبی کی بود جایز که گویی دم قلندروار زن

(سنایی، ۱۳۸۸: ۹۷۲)

۳-۱٤. آموزگاری روزگار

روزگار از دیدگاه این دو شاعر با تمام جفاهایی که دارد، آموزگاری است که درس عبرت می‌دهد و بخردان از آن می‌آموزند. از دید ناصرخسرو، چرخش روزگار دلیلی بر فنای آن است و رازی دارد که بی‌دینان از آن آگاهی ندارند، ساده‌دلان، روزگار را دگرگون می‌بینند درحالی‌که خودشان دیگرگون می‌شوند و بقا را در این سرای می‌جویند درحالی‌که روزگار آنان را بقا نمی‌دهد.

مرا این روزگار آموزگاری است کزین به نیست‌مان آموزگاری

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٤۷۹)

گشتن آن چرخ پس، ای هوشمند نیک دلیل است تو را بر فناش

(همان، ۲۷٦)

رازی‌ست بزرگ زیر چرخ اندر بی‌دین تو نه اهل آن چنان رازی

(همان: ٥۱٤)

چرخ می‌گوید به گشتن‌ها که من می‌بگذرم جز همین چیزی نگفتی گر چو ما گویاستی

(همان: ٤۷٥)

مر بقا را در این سرای مجوی که بقا نیست ز چرخ اثیر گویاستی

(همان: ۲۳۱)

به باور سنایی نیز، بخردان از روزگار درس می‌گیرند، حکمتی در آن می‌بینند و رازهای خداوند را از آن می‌شنوند.

عبره کرده سپهر حکمت را چون نگیری ز روزگار عبر

(سنایی، ۱۳۸۸: ۲٥۳)

تربیت یاب از پدر چون آفتاب از آسمان علم‌ها گیر از پدر چون بخردان از روزگار

(همان: ۲۲۰)

۳-۱٥. سازگاری با روزگار

این دو شاعر، با تمام شکایت‌هایی که از روزگار دارند و انواع جفاهای آن را برمی‌شمارند، درنهایت، از سازگاری با آن حرف می‌زنند، یعنی جفای روزگار را به‌عنوان حقیقت غیر قابل تغییر می‌پذیرند. مثلاً ناصرخسرو مخاطبش را این‌گونه به سازگاری و مدارا با دهر و شکیبایی در برابر آشوب‌های آن فرامی‌خواند:

سازگاری کن با دهر جفاپیشه که بد و نیک زمانه به قطار آید

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۱٦٤)

تو نرم شو چو گشت زمانه درشت مسته برو که سود ندارد سته

(همان: ٤۲۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ای پسر با جهان مدارا کن وز جفاهای او منال و ملنگ

(همان: ۲۸۷)

او مخاطبش را تا آنجا به مدارا تشویق می‌کند که اگر روزگار عنانش را به گرگی دهد، به آن گرگ سلام کند.

و گر زمانه به گرگی دهد عنانش را برو ز بهر سلامت سلام باید کرد

(همان: ۱۶۲)

و چون کار زمانه آزردن انسان‌ها است، بنابراین، باید به این آزار خو کرد و آن را آزردگی نشمرد:

آزردن ما زمانه خو دارد مازار ازو گرت بیازارد

(همان: ۱۶۶)

البته ناصرخسرو در این مورد هم، دچار تناقض است و گاهی سازگاری را نمی‌پسندد و تأکید می‌کند که با روزگارِ مکرپیشه باید مکر پیشه کرد:

با دهر که با تو حیله‌ها سازد ای غره شده چرا همی‌سازی؟

(همان: ۵۱۵)

پیشهٔ زمانه مکر و فریب آمد با او مکوش جز که به مکاری

(همان: ۴۷۲)

سنایی نیز از سازگاری با روزگار حرف به میان می‌آورد و به این باور است که انسان اگر رام روزگار شد، می‌تواند خم به ابرو نیاورد و باید با درس‌گرفتن از آن، ناراستی‌های خود را رام کند.

چو روزگار فرو بست تو از آن مندیش که آنگهی که بباید گشاد بگشاید

(سنایی، ۱۳۸۸: ۱۰۷۱)

چون ترا گردون گردان رام کرد مرکب ناراستی را رام کن

(همان: ۹۸۱)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ خرداد ۱۴۰۱
www.anjomanfarsi.ir

۳-۱۶. روزگار بی‌تقصیر

ناصرخسرو در ادامهٔ تناقضات گفتاری خود، گاهی دست از نکوهش روزگار می‌کشد و چرخ را بری از فعل می‌داند، تمام بدبختی‌های انسان را از دست خودش می‌داند و به نحوی به فلسفهٔ «اختیار» اشاره می‌کند.

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را برون کن ز سر باد خیره‌سری را
بری دان ز افعال چرخ برین را نشاید ز دانا نکوهش بری را
چو تو خود کنی اختر خویش را بد مدار از فلک چشم نیک اختری را

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۶۲)

یا آنجا که او توانسته‌است از روزگار چیزهای زیادی بیاموزد، آن را سزاوار نکوهش نمی‌داند:

هیچ مکن ای پسر ز دهر گله زانکه ز وی شکر هست هزار مرا

(همان: ۶۱)

یا به دلیل اینکه مختار نیست:

نیستی اهل و سزاوار ستایش نه نکوهش را، زیرا که نه مختاری

(همان: ۲۲۹)

در جایی هم، با تمام جفاها و بدکرداری‌اش، این‌گونه او را ستایش می‌کند:

جهانا چه درخورد و بایسته‌ای و گر چند با کس نپایسته‌ای

به ظاهر چو در دیده خس ناخوشی به باطن چو دو دیده بایسته‌ای

اگر بسته‌ای را گهی بشکنی شکسته بسی نیز هم بسته‌ای...

(همان: ۵۳۵-۵۳۶)

۳-۱۷. ابزارهای پایداری در برابر روزگار

سنایی و ناصرخسرو ضمن اشاره به چهرهای گوناگون از ستمکارگی روزگار، ابزارهایی را نیز برای پایداری در برابر آن پیشنهاد می‌کند. از دید آنان، مسلح‌شدن با این ابزارها، زندگی را در برابر روزگار قابل تحمل می‌سازد. این ابزارها عبارت‌اند از دانش و خرد (از دید ناصرخسرو و سنایی)، صبر و طاعت (تنها از دید ناصرخسرو) و می و معشوق (فقط از دید سنایی).

دانش:

این چرخ مدور چه خطر دارد زی تو چون بهرهٔ خود یافتی از دانش مضمر

(همان: ۲۳۱)

اگر نوش تو زهر کرد این فلک به دانش تو زهر فلک نوش کن

(همان: ٤١٧)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | اردیبهشت ۱۴۰۴ خرداد

علم داری به حلم باش چو کوه مشو از نائبات دهر ستوه

(سنایی، ۱۳۸۹: ۳۵)

www.anjomanfarsi.ir

خرد:

با لشکر زمانه و با تیغ تیز دهر دین و خرد بس است سپاه و سپر مرا

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ٥٦)

والی چرخ و دهر کیست خرد عالم شرع و داد چیست خرد

(سنایی، ۱۳۸۹: ٢١٤)

صبر:

با جور زمانه هیچ حیلت جز صبر ندارم و ندارم

(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۳۳۳)

همی تا کند پیشه عادت همی کن جهان مر جفا را تو مر صابری را

(همان: ٦٢)

طاعت حق:

دشوار این زمانهٔ بدفعل را آسان به زهد و طاعت یزدان کنم
(ناصرخسرو، ۱۳۸۹: ۳۵۱)

خواهی که تیر دهر نیابد تو را جوشن ز علم جوی و ز طاعت زره
(همان: ٤٢٩)

می و معشوق:

چرخ بی‌آرام را اندر جهان آرام نیست بند کن در می‌پرستی چرخ بی‌آرام را
(سنایی، ۱۳۸۸: ۷۹٦)

ساقیا برخیز و می‌در جام کن در خرابات خراب آرام کن
آتش ناپاکی اندر چرخ زن خاک تیره بر سر ایام کن
(همان: ۹۸۱)

۳-۱۸. همدستان روزگار

ناصرخسرو با آنکه به بسیاری از ناملایمات سیاسی و اجتماعی عصر خود انگشت گذاشته‌است؛ اما شبیه‌سازی جفای انسان‌های پیرامونش به جفای روزگار کمتر در دیوانش دیده می‌شود. سنایی اما در شعرهای عاشقانهٔ خود، به همانندسازی جفای معشوق با جفای روزگار دست زده‌است و این یکی از تفاوت‌های دیدگاه او را با ناصرخسرو نشان می‌دهد. معشوق سنایی و هجر و وصل او طبع روزگار را دارد، دهری است که با او درشتی می‌کند، جمال معشوق همان جوری را به او روا می‌دارد که روزگار:

بر سنایی ز دهر بیداد است تو کنون طبع روزگار مگیر
(سنایی، ۱۳۸۸: ۸۹۸)

هجر تو خوشست اگر چه زارم دارد وصل تو بتر که بی‌قرارم دارد
هجر تو عزیز و وصل خوارم دارد این نیز مزاج روزگارم دارد
(همان: ۱۱۲۸)

نوری که همی جمع نیابی در مشت ناری که به تو در نتوان زد انگشت
دهری که شوی بر من بیچاره درشت بختی که چو بینمت بگردانی پشت
(همان: ۱۱۲۳)

نه چرخ به کام او می‌گردد و نه یار، تیمارش را دارد، نمی‌داند که چه وقت این دو، مساعد وی می‌گردد.

نه چرخ به کام ما بگردد یک بار نه دارد یار کار ما را تیمار
نه نیز دلم بر من هست قرار احسنت ای دل، زه ای فلک، نیک ای یار
(همان: ۱۱٤۰)

٤. نتیجه‌گیری

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳ اردیبهشت ـ ۴ خرداد ۱۴۰۴
www.argomanfarsi.ir

ناصرخسرو و سنایی در سروده‌های شان، روزگار را به‌عنوان نیروی مداخله‌گر در سرنوشت شان می‌دانند که غالباً در چهرهٔ موجودی جفاکار و ستم‌گر ظاهر می‌شوند. بیشترین جفاهای آن متوجه شخص آن دو می‌گردد و این جفاکاری روزگار، چهره‌های گوناگون دارد، از جمله: بی‌وفایی و وعده‌خلافی، زوال و ناپایداری، حیوان‌نمایی، سفلگی و سفله‌پروری، دشمنی با خردمندان، بدمادری، مکاری و حیله‌گری، دام‌گذاری و برخی چهره‌های دیگر. همین روزگار بداندیش، در برابر برخی‌ها گاهی از در آشتی و خدمت وارد می‌شود. کسانی که از لطف و خدمت‌گری آن برخوردارند، بیشتر، ممدوحان سنایی را در قصاید مدحی و معشوق وی را در غزل‌هایش شامل می‌شود. ناصرخسرو چون در دیوانش کمتر مدح دیده می‌شود، لطف روزگار نیز به چشم نمی‌خورد جز در یکی دو بیت در مدح خلیفهٔ فاطمی و حضرت علی (ع).

برخورد و واکنش این دو شاعر با روزگار تقریباً یک‌سان است و هر دو، خود را آگاه از نیرنگ آن می‌دانند؛ اما ناصرخسرو این واکنش را در ابیات بیشتر نسبت به سنایی نشان می‌دهد و آن را با نوعی مفاخره و ستایش از خود همراه می‌سازد. از دیگر وجوه اشتراک میان اندیشه‌های این دو شاعر این است که هر دو، روزگار را همچون آموزگار می‌بینند و مخاطبان شان را به عبرت‌گیری از پست‌وبلندی‌ها و ناپایداری آن و همچنان در مواردی دیگر به سازگاری با آن، سفارش می‌کنند. البته در این مورد نیز، پردازش ناصرخسرو نسبت به سنایی بیشتر است.

هر دو شاعر، در کنار شکایت از جفاکاری روزگار، ابزارهای پایداری در برابر آن را نیز پیشنهاد می‌کنند. از دیدگاه آنان، همراه‌بودن با ابزارهایی چون: دانش، خرد، دین، صبر و طاعت، جفای روزگار را برای انسان قابل تحمل می‌سازد و کسانی که به این ابزارها باور دارند، می‌توانند زندگی را برای خویش معنادار سازند.

اما از نکته‌های جالب توجه در بررسی اشعار این دو شاعر این است که سنایی کمتر و ناصرخسرو بیشتر، در نگرش‌شان به روزگار دچار تناقض می‌شوند. ناصرخسرو در کنار اینکه اغلب روزگار را نکوهش می‌کند و آن را با عناوینی چون مادر بچه‌خوار، پیرزال بداندیش، دیو و گرگ و مار و زنده‌پیل مست و... توصیف می‌کند؛ اما گاهی از این نکوهش دست می‌کشد و آن را بی‌تقصیر دانسته شبیه مادری می‌بیند که حق مادری دارد و سزاوار نکوهش نیست. همین‌سان، از سویی مخاطبش را به سازگاری با روزگار فرا می‌خواند و از سوی دیگر، سازگاری او را نکوهش می‌کند و از او می‌خواهد که با روزگار شبیه خودش مکر پیشه کند. در مجموع، جدال با روزگار در شعرهای ناصرخسرو نسبت به اشعار سنایی با بسامد بیشتر حضور دارد و عواملی چون مأموریت سیاسی و مذهبی و اتفاقات مشقت‌بارِ غربت و انزوا در زندگی وی، در بالابودن این بسامد بی‌تأثیر نیست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی | ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۳). «پیوند فکر و شعر در نزد ناصرخسرو»؛ ***مجلهٔ نگین مهر***، شمارهٔ ۱۱۳، ۹-۱۲، ۵۷-۵۹.
- افراسیاب‌پور، علی‌اکبر (۱۳۸۸). ***شرح جامع حدیقةالحقیقة و شریعةالطریقة سنایی***، تهران: انتشارات عرفان.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامهٔ دهخدا***، جلد هشتم (دور_زراح)، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۸). ***دیوان سنایی***، به سعی و اهتمام مدرس رضوی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات سنایی.
- سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۸۹). ***حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه***، کابل: انتشارات بیهقی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۲). ***مفلس کیمیافروش***، تهران: انتشارات سخن.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳٦٦). ***شاهنامهٔ ابوالقاسم فردوسی***، به کوشش جلال خالقی مطلق، دفتر یکم، نیویورک: بنیاد میراث فارسی.
- قبادیانی بلخی، ناصرخسرو (۱۳۸۹). ***دیوان ناصرخسرو***، با مقدمهٔ سیدحسن تقی‌زاده، چاپ ششم، تهران: انتشارات آگاه.
- واحد، اسدالله؛ نوری باهری، محمدعلی (۱۳۹۱). «نقد و بررسی شکوائیه‌های سیاسی در شعر قرن ششم»؛ ***زبان و ادب فارسی*** (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)، سال ٦٥، شمارهٔ مسلسل ۲۲۵، ۱۴۳-۱٦٦.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ملّا آنی و ساقی‌نامهٔ نوشناختهٔ او

عبّاس پارساطلب
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
abbas.parsatalab@ut.ac.ir
حمیدرضا فهندژ سعدی
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران، ایران
hamidreza.saadi@ut.ac.ir

چکیده

ساقی‌نامه‌ها اشعاری خطابی در وصف باده و شرابِ عرفانی هستند که اگرچه از قرن ششم و شاید کمی قبل‌تر، از آن‌ها نمونه‌هایی در دست است، امّا رونق و رواج آن‌ها را در روزگار حکومتِ صفوی و بعد از آن باید سراغ گرفت. در جُنگ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۱۳۸۷۵ ساقی‌نامه‌ای در قالب ترجیع‌بند آمده است که کاتبِ جُنگ نامِ شاعرِ ساقی‌نامه را «ملّا آنی» ثبت کرده است. در این مقاله سعی شده است ضمنِ تصحیحِ ساقی‌نامهٔ مزبور، دربارهٔ احوال ملّا آنی و سرگذشت او نیز مطالبی نوشته شود. اگرچه اطّلاعات دربارهٔ او بسیار اندک و گاهی آشفته و نابسامان به نظر می‌رسد، امّا با این حال یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که برای رسیدن به هویّت اصلیِ او باید در تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخ ادبیات سرگذشت شاعرانی چون آنی هروی، آنی کشمیری، آبی ترشیزی و صدقی هروی را مورد مطالعه و ارزیابی قرار داد. همچنین در این بررسی‌ها سرگذشت ادیبی فاضل و معلّمی توانمند چون مولانا محمّد آنی هروی را نیز باید دنبال نمود که به احتمال فراوان زندگی او با ملّا آنیِ مورد بحث آمیختگی‌هایی دارد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

کلیدواژه: ساقی‌نامه، آنی هروی، آنی کشمیری، آبی ترشیزی، صدقی هروی.

۱. مقدمه

ساقی‌نامه اشعاری خطابی است که غالباً در قالب مثنوی و ترجیع‌بند سروده می‌شود و مضمون و محتوایِ آن، «دربارهٔ دنیای فانی و بی‌اعتباری مقام و منصب ظاهری و کجروی چرخ و ناهنجاری روزگار و نگونی بخت و بی‌وفایی یار و جفای اغیار و دورویی ابناء زمان و صفای اهل دل و مذمّت زاهدان ریایی و مانند این‌ها» (گلچین‌معانی، ۱۳۵۹: ۱) است. ازین‌روی ساقی‌نامه‌ها را نباید با خمریّات که دربارهٔ باده و شراب دنیوی است و تنها مظاهر و ابعادِ ظاهریِ باده را در بر می‌گیرد، یکی دانست. با این‌حال بعضی برآنند که ساقی‌نامه مولودِ خمریّات است (صفا، ۱۳۶۹: ۳۳۴/۳). در میان قالب مثنوی، دو بحر متقارب و هزج از پرکاربردترینِ بحرها برای سرودن ساقی‌نامه‌ها به شمار می‌روند. ظاهراً حکیم نظامی گنجوی نخستین کسی است که به سرودنِ ابیاتی با مضمونِ ساقی‌نامه پرداخت. عبدالنّبی فخرالزّمانی قزوینی (زنده در ۱۰۴۱) این ابیات را که برگرفته از اسکندرنامه و خطاب به ساقی و مغنّی

بود، گردآوری کرد و آن را در تذکرهٔ میخانه با عنوان ساقی‌نامه و به صورت یک اثر مستقل ثبت و ضبط نمود. ظاهراً محقّقان پس از وی تحت تأثیرِ تذکرهٔ میخانه، اسکندرنامهٔ نظامی را نخستین اثری پنداشتند که در آن ابیاتی خطاب به ساقی و مغنّی آمده است. امّا با یک نگاه دقیق‌تر می‌توان دریافت که حکیم نظامی پیش از سرودنِ اسکندرنامه، در مثنویِ لیلی و مجنون که در بحر هزج مسدّس سروده شده، در این زمینه طبع‌آزمایی کرده است (معیّری، ۱۳۲۹: ۲۲۱). تعداد ابیاتی هم که فخرالزّمانی قزوینی از نظامی و تحت عنوان ساقی‌نامه آورده، به طرز چشمگیری کمتر از حدّ واقع است. باید دانست که «تعداد واقعی ابیات ساقی‌نامهٔ نظامی ۱۲۷ بیت است که از این تعداد ۹٤ بیت در اسکندرنامه (شرفنامه) و ۳۳ بیت در لیلی و مجنون که پانزده سال مقدّم بر اسکندرنامه است، ذکر شده است؛ درحالی که در تذکرهٔ میخانه، تنها به ذکر ٦۸ بیت از ساقی‌نامهٔ اسکندرنامه بسنده شده و ابیات لیلی و مجنون نادیده گرفته شده است. این مسأله دربارهٔ مغنّی‌نامه نیز صدق می‌کند، به‌گونه‌ای که در تذکرهٔ میخانه تعداد ۳۸ بیت از مغنّی‌نامهٔ خردنامه نقل شده است، در حالی که تعداد واقعی ابیات اسکندرنامه در این موضوع ۵۸ بیت است و ۲۰ بیت دیگر از دید مؤلّف پنهان مانده است» (پارسا و مظهری، ۱۳۸۹: ٦٦).

محمّدجعفر محجوب بر این باور است که فخرالدّین اسعد گرگانی، در قرن پنجم و پیش از نظامی گنجوی، مبدع و مبتکر ساقی‌نامه بوده است. محجوب براساس دو بیتِ منسوب به گرگانی که در بحر متقارب و در فرهنگ‌های رشیدی و جهانگیری آمده، می‌گوید که فخرالدّین گرگانی صاحب مثنوی‌ای در بحر متقارب بوده که متأسّفانه از میان رفته و تنها دو بیت از این مثنوی، بنابر نقل در فرهنگ‌های مزبور، به دستِ ما رسیده است (محجوب، ۱۳۳۹: ۷۸-۷۹). محمّد ترابی به دلایلی چند این نظر را نپذیرفته و معتقد است تا پیدا شدن سندی معتبر باید حکیم نظامی را مبتکر ساقی‌نامه‌سرایی و مغنّی‌نامه‌سرایی دانست (ترابی، ۱۳۷۰: ۲۲۵-۲۳۰). با این‌همه نخستین کسی که به صورت مستقل ساقی‌نامه سرود و شاعرانِ زیادی را پس از خود تحت تأثیر قرار داد، حافظ شیرازی است. اگرچه حافظ نیز در سرودنِ ساقی‌نامهٔ خود که در بحر متقارب سروده شده، احتمالاً تحت تأثیر حکیم نظامی بوده است، ولی به دلیلِ استقلالِ ساقی‌نامه‌اش، پیشرو شاعرانِ پس از خود، بالأخص شاعرانِ عصر صفوی، به حساب می‌آید. (محجوب، ۱۳۳۹: ۷۰-۷۱). در این‌جا نظر گلچین‌معانی جالب توجّه است. وی معتقد است که سلمان ساوجی (متوفّی ۷۷۸) را نمی‌توان نخستین ساقی‌نامه‌سرایِ مستقل دانست؛ زیرا «وی ساقی‌نامه نسروده است و این اشتباه ناشی از آن‌جاست که کاتب بی‌دقت مجمع‌الفصحا مثل صدها اشتباه دیگر که مرتکب شده است، عنوان (فراقنامهٔ) سلمان را (ساقی‌نامه) نوشته است [...] و مرحوم رشید یاسمی که رساله‌ای در احوال و آثار سلمان ساوجی نوشته است، بدون مراجعه به فراقنامهٔ سلمان و مطالعهٔ آن و به تصور این‌که عنوان ساقی‌نامه بر این مثنوی، قول صاحب مجمع‌الفصحاست، بی‌چون و چرا پذیرفته و نتیجتاً سلمان را نخستین ساقی‌نامه‌سرا دانسته است» (گلچین‌معانی، ۱۳۵۹: ۷).

از طرفی دیگر بعضی از شاعران با سرودن ساقی‌نامه در قالب ترجیع‌بند، باعث رواج و رونق ساقی‌نامه‌سرایی در این قالبِ شعری شدند. ظاهراً فخرالدّین عراقی (متوفّی ٦۸۸) نخستین کسی است که ساقی‌نامه‌ای در قالب ترجیع‌بند سروده است. بیتِ ترجیعِ این ساقی‌نامه ازین قرار است:

در میکده می‌کشم سبویی باشد که بیابم از تو بویی

(نک. فخرالدّین عراقی، ۱۳۷۵: ۱۳۳-۱٤۰).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

وحشی بافقی (متوفّی ۹۹۱) نیز در این قالبِ شعری به سرودن ساقی‌نامه پرداخته است که ابیات ساقی‌نامهٔ وی با ترجیع زیر به یکدیگر تنیده‌اند:

ما گوشه‌نشینان خرابات الستیم تا بوی میی هست در این میکده مستیم

(نک. وحشی بافقی، ۲۵۲۵: ۳۳۱-۳۳۷).

گفتنی است که ساقی‌نامهٔ ملّا آنی نیز که در ادامهٔ این مقاله بدان پرداخته می‌شود، در قالب ترجیع‌بند سروده شده است. اگرچه دربارهٔ ملّا آنی اطّلاعاتِ ما اندک و کمی همراه با ابهام است، با این حال در ادامه سعی می‌شود که او و ساقی‌نامه‌اش به صورت مبسوط مورد تحلیل و ارزیابی قرار بگیرد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

در حدود جست‌وجوی نگارندگان تاکنون پژوهشی مستقل و مبسوط دربارهٔ ملّا آنی انجام نشده است. همچنین با نگاهی به تذکرهٔ میخانه و ذیلِ آن تذکرهٔ پیمانه و مراجعه به دیگر منابعی که به جمع‌آوری و انتشار ساقی‌نامه‌ها پرداخته‌اند، می‌توان گفت که ساقی‌نامهٔ ملّا آنی تاکنون در هیچ‌جا منتشر نشده است. ازین روی برای نخستین بار این ساقی‌نامه در پژوهش حاضر منتشر گردیده و راجع به مؤلّف آن نیز اطّلاعاتی به دست داده می‌شود.

۱-۲. ضرورت و هدف پژوهش

موضوع سرایندگان گمنام و کمتر شناخته‌شده در قرون متأخّر از موضوعاتی است که در تحقیقات تاریخ ادبی آن‌گونه که باید جدّی تلقّی نشده و این نقصان، افزون بر این که برآمده از بیگانگی نسل کنونی با میراث به‌جای‌ماندهٔ گذشتگان و روی آوردن بسیاری از آنان به پژوهش‌های روزپسند و غیر کاربردی است، معلول طرز نگاه غالب پژوهشگران این حوزه نیز است که گویی هر چه خیر و نیکی است در آثار متقدّمین، قرن هفتم و هشتم، به قبل گرد آمده است و میراث متأخّرین به‌هیچ‌روی ارزش بررسی ندارد و یا در نگاهی معتدل‌تر در اولویت نیست؛ حال آن‌که شکل‌گیری جامعهٔ کنونی ما و بعضی فراز و فرودهای آن، بیش از آنکه متأثّر از تمدّن هزار سال پیش باشد حاصل مسائل فرهنگی و اجتماعیِ روزگار متأخّر یعنی از عصر صفوی به بعد است و چنان‌که می‌دانیم در آثار نویسندگان و شاعران این دوران مسائل فرهنگی و اجتماعی به‌وفور منعکس شده است و به قولی، این آثار آینهٔ تمام‌نمای تمدّن و فرهنگ آن عهد به شمار می‌آیند. از ضرب‌المثل‌های کوچه و بازار تا مادّه‌تاریخ‌های رجال برجسته و از کنایات عامّه تا عزل و نصب اشخاص حکومتی، همه و همه مضامینی است که در این آثار دیده می‌شود و سزاوار بررسی بیشتر است. گذشته از این‌ها، وقت آن فرا رسیده است که این نوشته‌ها آهسته‌آهسته به چاپ برسند تا بتوان با کوشش اندک بدان‌ها دست یافت و از آن‌ها برای تحقیقات وسیع‌تر تاریخ ادبیات بهره برد؛ چون تا آن‌جا که نگارندگان اطّلاع دارند، بخش عمدهٔ آثار دوره صفوی به بعد هنوز به طبع نرسیده است. همچنین شعر و ذکر بسیاری از شاعران زبان فارسی که شاید در روزگار خویش شهرتی داشته‌اند، در تذکره‌ها نیامده است و یا اگر هم آمده، بسیار کوتاه می‌نماید. در این باب می‌توان گفت این شاعران یا دیوان مدوّنی نداشته‌اند و یا دیوان آن‌ها در دسترس مؤلّف تذکره‌ها نبوده است. با این حال با اندک جست‌وجویی در نسخ خطّی، آگاهی‌هایی در باب بسیاری از شاعران کمترشناخته‌شده به دست می‌آید و بدیهی است که دستیابی به این آگاهی‌ها در گرو استنساخ و چاپ این‌گونه آثار است. به همین مناسبت در ادامه به یکی از شاعران کمتر شناخته‌شدهٔ عصر صفوی، ملّا آنی و یکی از منظومه‌های نوشناختهٔ وی خواهیم پرداخت. ملّا آنی از شاعران و

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی ۱۴۰۴ - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

دانشورانی بوده که در عصر صفویه به هند مهاجرت نموده است. وی ساقی‌نامه‌ای داشته که از آن در تذکرهٔ میخانه نوشتهٔ عبدالنّبی فخرالزمانی و ذیل آن پیمانه تألیف احمد گلچین‌معانی یاد نشده است. این مختصر می‌تواند سطری به کوشش‌های پیشین بیفزاید.

۲. بحث

در جُنگ محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شوْرای اسلامی به شمارهٔ ۱۳۸۷۵ ساقی‌نامه‌ای آمده است که در پیشانیِ آن عنوانِ «ترجیع ملّا آنی» ملاحظه می‌شود. در نگاه نخست هویّت ملّا آنی و چگونگی احوال و زندگیِ او، چندان روشن نمی‌نماید. با این حال با نگاهی به تذکره‌های ادبی می‌توان دو تن را با نامِ آنی و نسبت‌های «هروی» و «کشمیری» سراغ گرفت. همانطور که گذشت، از آنی در جنگ کتابخانهٔ مجلس با عنوانِ ملّا یاد شده است. در بعضی از منابع نیز از شخصی با عنوان محمّد آنی یاد شده که در ابتدای نامِ او مولانا ذکر شده است. احتمال داده می‌شود که میان ملّا آنی با شخص مزبور ارتباطی وجود داشته باشد. از طرفی دیگر در بعضی تذکره‌ها شرح حال شاعری به نام «آبی ترشیزی» آمده است که با شاعر مورد بحثِ ما یعنی ملّا آنی ارتباط پیدا می‌کند. توضیح آن که بیتی به آبی ترشیزی نسبت داده شده که در دیگر تذکره‌ها آن را از آنی هروی یا کشمیری دانسته‌اند. بر همین اساس می‌توان احتمال داد که صاحبان تذکرهٔ روز روشن و تذکرهٔ آفتاب عالمتاب که سرگذشت آبی ترشیزی را ذکر کرده‌اند، آنی را تصحیف کرده و نامِ او را به صورت آبی ثبت نموده‌اند. در این مقاله برای رسیدن به شناخت درست‌تری از شاعرِ ساقی‌نامهٔ جنگِ مجلس ابتدا به شرح حال آنی هروی و آنی کشمیری می‌پردازیم و پس از آن زندگی و احوال آبی ترشیزی را از نظر می‌گذرانیم. همچنین نگاهی گذرا به شاعری به نام «صدقی هروی» خواهیم داشت که بیتِ منسوب به آنی هروی، آنی کشمیری و آبی ترشیزی به او نیز نسبت داده شده است.

۲-۱. آنی هروی

احمد گلچین‌معانی در «کاروان هند» او را این‌گونه معرّفی می‌کند: «آنی هروی- به گفتهٔ امین رازی: از مستعدان زمان خود بوده و قریب شصت سال در کشمیر روزگار گذرانیده. ازوست:

عرق نشسته ز پندم رخ نکوی تو را ز من مرنج که می‌خواهم آبروی تو را

هفت اقلیم (۲: ۱۶۲)

فخری هروی در مجلس نهم لطایف‌نامه (ص ۱۵۱) مطلع مذکور را به صدقی هروی (زنده در ۹۲۸ هـ) نسبت داده و تقی اوحدی این بیت را هم از آن غزل آورده و مطلع را جداگانه به نام آنی هروی ثبت کرده است:

سرم فرود نیاید به لعل تاج شهان ازان زمان که به‌سر می‌کشم سبوی ترا

عرفات (برگ ۳۹۶/۹۶)

آنی کشمیری مذکور در تذکره‌های متأخر همین است». (گلچین‌معانی، ۱۳۶۹: ۶/۱). مصحّح تذکرهٔ هفت اقلیم، سیّد محمّدرضا طاهری، دربارهٔ این شاعر اطّلاعات اضافه‌ای نمی‌دهد و به همان مطالب گلچین‌معانی و سفینهٔ خوشگو ارجاع داده و اذعان داشته که آگاهی‌هایی بیشتری از آنی هروی در دست نیست. (رازی، ۱۳۸۹: ۶۷۴/۲).

در تذکرهٔ نشتر عشق نیز دربارهٔ او آمده است: «در هندوستان آمده قریب شصت سال در کشمیر، تفرّج بهار بی‌خزان نمود. مرد مستعد بود و طبع خوب داشت. از اوست: بیت

عرق نشسته ز پندم رخ نکوی تو را ز من مرنج که می‌خواهم آبروی تو را»

یازدهمین همایش پژوهش‌های ادبی ۱۴۰۱ دانشگاه شهید بهشتی
www.anjomanfarsi.ir

(عاشقی عظیم‌آبادی، ۱۳۹۱: ۱٤۷/۱).

مصحّح تذکرهٔ نشتر عشق در تعلیقات دربارهٔ آنی هروی نوشته است: «در منابع، اطلاعاتی بیش از آنچه در نشتر عشق آمده یافت نشد، اما شرح حال وی و یک بیت شعر مذکور در تذکره نشتر عشق در بعضی از تذکره‌ها به آبی ترشیزی نسبت داده شده است. همچنین امیر علیشیر نوایی در مجالس‌النفائس همین بیت شعر را از صدقی هروی می‌داند. فرهنگ سخنوران نیز برای هر یک مدخل جداگانه‌ای دارد ذیل عنوان آبی ترشیزی و آنی هروی.[۱] آنی کشمیری در تذکره‌های متأخر همین آنی هروی است. رک. تذکره شعرای کشمیر، ج ۱، ص ۲٦؛ شام غریبان، ص ۲۹؛ هفت اقلیم، ج ۲، ص ۱٦۲؛ کاروان هند، ج ۱، ص ٦؛ فرهنگ سخنوران، ص ۱۳». (همان، ۱۸۹۷/۲).

از بعضی تذکره‌ها، از جمله تذکرهٔ عرفات‌العاشقین و تذکرهٔ شام غریبان – که عمدتاً دربارهٔ شاعرانِ فارسی‌زبانی نوشته شده که از ایران به هند آمده بودند – دریافت می‌شود که آنی هروی شصت سال پایانیِ خود را در کشمیر گذرانیده و همان‌جا فوت شده است. (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۵۱۰/۱؛ شفیق اورنگ‌آبادی، ۱۹۷۷: ۲۹). از تذکرهٔ شمع انجمن نیز مطلب اضافه‌ای، افزون بر آنچه گذشت، دریافت نمی‌شود. (صدیق حسن‌خان، ۱۳۸٦: ٥٤). در تذکرهٔ مجمع‌الشّعرای جهانگیرشاهی، احوال «ملّا آلی» نامی آمده است که مصحّح تذکرهٔ مزبور احتمال می‌دهد که او همان آنی هرویِ مورد بحث ما باشد. (قاطعیِ هروی، ۱۹۷۹: ۳۲٦). به نظر نگارندگان با توجّه به احوالاتی که صاحب تذکره دربارهٔ ملّا آلی آورده، این احتمال بسیار دور و بعید می‌نماید. سرگذشت و احوال مختصرِ او از این قرار است: «ملا آلی طبع عالی داشتند و **صاحب دیوانند** و اشعار رنگین دلربای جانفزا دارند و همه وقت چشم عشق بر عذار خوبرویان روزگار می‌داشتند» (همان، ۱۲۵). در ادامه نیز ملّا قاطعیِ هروی، صاحب تذکرهٔ مزبور، از اشعار ایشان دو غزل را مذکور و مسطور ساخته است.

با این حال در تاریخ مربوط به میرزا حیدر دوغلات، حاکم شهر کشمیر که در دو نوبت بر شهر کشمیر حکومت کرده و دورهٔ دوم حکومتِ او به سال‌های ۹٤۸ تا ۹۵۷ قمری برمی‌گردد، به شخصی به نام مولانا محمد آنی هروی برمی‌خوریم که در دربار میرزا حیدر با سلطان و دیگر شاعران و صاحب‌فضلانِ مجلس مباحثه می‌کرده است. ملّا محمدعلی کشمیری، نویسندهٔ کتاب تحفة‌الاحباب شرح یکی از مجالس ادبی را که در دربار میرزا حیدر دوغلات تشکیل شده و خودش شخصاً در آن مجلس حضور داشته، نوشته است. براساس نوشتهٔ محمدعلی کشمیری، در این مجلسِ ادبی بحثی مابین خود میرزا حیدر و مولانا آنی هروی به وقوع پیوسته که موضوعِ آن شعر و شاعری مولانا جامی و هجویاتِ او بوده است. (کشمیری، ۲۰۰٦: ۵۰؛ پاورقی/۲۸). از آن‌جا که مولانا آنیِ هرویِ مزبور را شاگرد نورالدّین عبدالرحمان جامی (متوفّی ۸۹۸) دانسته‌اند، ظاهراً آنی هروی در این مجلس علاوه بر مباحث نظری، تجربیات شخصیِ خود از محضرِ استاد را نیز با دیگران به اشتراک گذاشته است. آنی هروی همچنین در مدرسهٔ شاهی سمتِ معلّمی داشته و به‌کار تعلیم و تربیت مشغول بوده است. سال وفات مولانا محمد آنی هروی را ۹٤۸ قمری ذکر کرده‌اند (همان، ۵۰). با توجّه به این که میرزا حیدر دوغلات در سال ۹٤۸ برای بار دوم موفّق به تسخیرِ کشمیر می‌گردد، می‌توان حدس زد که مجلسِ ادبی‌ای که محمدعلی کشمیری از آن سخن گفته، به سال‌های دورهٔ اوّل حکومت دوغلات (۹۳۹ قمری به بعد) مربوط می‌شود. مگر قائل به این فرض شویم که دوغلات پس از تسخیر مجدّد کشمیر خیلی زود به اوضاعِ شهر کشمیر سر و سامان داده و به تبعِ آن با آرامش نسبیِ ایجادشده، محافل ادبی‌ای را با حضور فاضلان و شاعرانِ عصر برپا کرده است.

۱. البتّه در این فرهنگ گاه به خطا، برای یک شاعر دو مدخل آمده که دلایل مختلفی دارد. رک. فهندژسعدی و پارساطلب، نقدی بر فرهنگ سخنوران. زیر چاپ.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

اگر آنیِ هرویِ مزبور را همان ملّا آنیِ معرفّی‌شده در تذکره‌ها بدانیم، با توجّه به این‌که زادگاه و موطن آنی شهر هرات بوده و سپس از آنجا به کشمیر رفته و شصت سالی نیز در آنجا اقامت گزیده است و نیز با توجّه به این که ایشان را شاگرد جامی دانسته‌اند، باید گفت که او تا سنّ جوانی (حدود بیست سالگی) در شهر هرات بوده و در همین شهر با جامی مصاحبت و مجالست داشته است. البتّه ناگفته نماند که مصحّحِ تحفةالاحباب، در پاورقیِ کتاب در معرّفی آنی هروی، مولدِ او را ختلان معرّفی کرده و مزارِ او را در جوارِ بهاالدین گنج‌بخش ذکر کرده است. (همان، پاورقی/۱۹-۲۰).

۲ - ۲. آنی کشمیری

تذکره‌نویسان در شرح حالِ او همان مطالبی را که راجع به آنی هروی نوشته‌اند، ثبت و ضبط نموده‌اند. نسبتِ آنی به کشمیری به دلیل اقامتِ طولانیِ شصت‌ساله‌اش در شهر کشمیر است که نهایتاً در همان‌جا فوت کرده است. خیّامپور در فرهنگ سخنوران ضمنِ بیانِ مختصر احوالی از او، خوانندگان را به منابعی ارجاع داده است که غالباً دربارهٔ آنی هروی و سرگذشت و احوالِ او نوشته شده است: «[مولانا آنی که قریب شصت سال در کشمیر گذرانیده است و ازوست: عرق نشسته ز پندم رخ نکوی ترا ز من مرنج که می‌خواهم آبروی ترا - در عهد اکبرشاه] خوشگو، حرف الف - صدیق، ٦٧ - رازی، اقلیم چهارم، هرات - [ته]، ب، ١٦٢ - صحف، گ ۲۳ (ش ۱۵۰) - راشدی، الف، ۲٦؛ د، ۱۷۲۹ **آنی هروی** - رک. آنی کشمیری» (خیّامپور، ۱۳٦۸: ۱۳).

گفتنی است که صاحب سفینهٔ خوشگو بیتی دیگر را نیز به آنی کشمیری نسبت داده که صاحبانِ تذکره‌ها در شرحِ حال آنی هروی یا کشمیری بدان اشاره نکرده‌اند. البتّه صاحب سفینهٔ خوشگو در این مورد صراحتاً به مأخذ خود، یعنی تذکرهٔ هفت اقلیم، اشاره کرده ولی در نسخه‌هایی که از هفت اقلیم در دسترس است، این بیت ملاحظه نمی‌شود.

ما خود از ضعف به دل‌ها نتوانیم رسید یاد ما گر نکند کس ز فراموشی نیست

(خوشگو، ۱۳۸۹: ۱۸/۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۳. آبی ترشیزی

براساس فرهنگ سخنوران (خیّامپور، ۱۳٦۸: ۱) تنها یک تذکره از آبی ترشیزی یاد کرده و آن هم تذکرهٔ روز روشن است. آگاهی‌هایی که از این ذکر کوتاه به دست می‌آید این است که وی اهل ترشیز بوده و بعدها به هندوستان مهاجرت نموده است و در کنار دریای جَمُن (رود جمنا یا یمنا) خانه ساخته و تا پایان عمر در همان‌جا ساکن بوده است. از آن‌جا که شیوهٔ تذکره‌نویسی صبا و امثال او تأکید بر اختصارگویی است، از نام و احوال و تواریخ مهم زندگانی بعضی از صاحب ترجمان از جمله همین آبی ترشیزی غفلت شده است. اینک روایت مختصر صبا از آبی:

«آبی ترشیزی از وطن در دهلی رسید و بر لب دریای جمن خانه ساخته همانجا اقامت گزید و مادام‌الحیات بر قول شیخ شیراز (بر لب جوی نشین و گذر عمر ببین) عامل گردید. از اوست:

عرق نشسته ز پندم رخ نکوی تو را ز من مرنج که می‌خواهم آب روی تو را»

(صبا، ۱۳٤۳: ۵).

امّا علاوه بر تذکرهٔ روز روشن در تذکرهٔ آفتاب عالمتاب نیز از آبی ترشیزی یاد شده است. در این تذکره پس از توضیح مختصری راجع به شهر ترشیز دربارهٔ او آمده است: «او آشنای بحر آبدار سخنوری بود و غواص قلزم هنرپروری از ولایت به دهلی آمده، بر کنار

دریای جمن خانه‌ای ساخته، سیر حیات گذران به وارفتگی آب دریا می‌نمود تا همانجا درگذشت» (اختر هوگلی، ۱۳۹۲: ۱۱۱/۱» در ادامهٔ مدخل، همان بیتی که صاحب تذکرهٔ روز روشن بدو نسبت داده، در این‌جا نیز آورده شده است.

رود جمنا از جمله آب‌های مقدّس هندوان به شمار می‌رود که در مسیر خود از دهلی نیز می‌گذرد و درواقع همانی است که بنای شگفت‌انگیز تاج‌محل نیز بر کران آن ساخته شده است. آیا تخلّص «آبی» به مناسبت و اقتضای اقامت مادام‌العمر مشارٌالیه در کنار همین رود بوده است؟ یا اطلاقِ نام آبی به او وجه دیگری داشته و از مقولهٔ هجویات به شمار می‌رود. توضیح آن که یکی از معانیِ «آبی» میوهٔ بِه است و شاید کسی به دلیل چهره‌اش این لقب را از روی استهزاء و تَسخَر به او داده است. به هر حال، پاسخ صریحی در این باره نمی‌توان داد. به سبب کمبود منابع، از تاریخ دقیق زندگی آبی نیز بی‌خبریم. از آن‌جا که غالب مهاجرت‌هایِ به هند، در عصر صفوی و بیشتر در قرن یازدهم و دوازدهم صورت گرفته، می‌توان دورهٔ زندگی این شاعر را در همین حدود دانست.

نکتهٔ دیگر که باید به آن پرداخت، تک بیتی است که صبا و اختر هوگلی در تذکره‌هایِ خود به آبی نسبت داده‌اند. با این حال، با توجّه به این‌که این بیت در منابع دیگر به دو شاعر به نام‌های «آنی هروی» و «ملّا صدقی» نیز نسبت داده شده، نمی‌توان با اطمینان کامل این بیت را از آبی ترشیزی دانست. از آن‌جا که در منابع متقدّم از «آبی ترشیزی» یادی نشده و تنها ذکر مربوط به او در دو تذکرهٔ مؤلَّف به قرن سیزدهم یعنی تذکرهٔ روز روشن و تذکرهٔ آفتاب عالمتاب آمده است، احتمال این‌که آنی بعدها توسّط مؤلّفانِ تذکره‌های مزبور به آبی تصحیف شده باشد بسیار است. دلایلی که می‌توان برای اثباتِ این ادّعا مطرح کرد از این قرار است: ۱. اسامی «آنی» و «آبی» از لحاظ املایی شباهتی بسیار به یکدیگر دارند. ۲. هر دو مدّت زمان طولانی‌ای در شهری که بدان مهاجرت کرده‌اند اقامت گزیده تا آن‌جا که هر دو در همان مکان وفات یافته‌اند. ۳. هر دوی آن‌ها صاحبِ یک بیتِ مشترک دانسته شده‌اند. ٤. صبا و اختر هوگلی در تذکره‌های خود از «آنی هروی» یادی نکرده‌اند و همین مسئله تصحیف این دو اسم را از جانب آن‌ها قوّت می‌بخشد؛ بنابراین، براساس این احتمالات آبی و آنی هر دو یک شخص بوده که با دو نسبت متفاوت «هروی» و «ترشیزی» از او در تذکره‌ها یاد شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۲ - ٤. مولانا صدقی هروی

www.anjomanfarsi.ir

در بعضی تذکره‌ها بیتی که به آنی هروی و آبی ترشیزی نسبت داده شده، در ذیلِ سرگذشت صدقی هروی نیز آمده است. با توجّه به احوالات مختصری که از صدقی هروی در دست است با قطعیّت نمی‌توان دربارهٔ ارتباط او با آنی هروی یا کشمیری سخن گفت. با این حال، با چشم‌پوشی از شخصیّت آبی ترشیزی، می‌توان احتمال داد که به دلیل نسبتِ هروی که میان آنی و صدقی مشترک است، در سرگذشتِ این دو نفر و بیتِ منسوب به آن‌ها خَلطی واقع شده باشد. در لطایف‌نامهٔ فخری هروی که ترجمه‌ای از مجالس‌النفائسِ امیرعلیشیر نوایی است، دربارهٔ صدقی هروی می‌خوانیم: «مولانا صدقی فرزند شهر هرات است. طالب علمی دارد، امّا خالی از نشئهٔ جنون نیست. این مطلع از اوست:

عرق نشسته ز پندم رخ نکوی تو را ز من مرنج که می‌خواهم آب روی تو را
سرم فرود نیاید به لعل تاج شهان از آن زمان که به‌سر می‌کشم سبوی تو را

(فخری هروی، ۱۳۹۸: ۳۳۳-۳۳٤).

گفتنی است که در مجالس‌النفائس چاپ علی‌اصغر حکمت، همان مطالبی که به نقل از لطایف‌نامه ذکر شد دربارهٔ صدقی هروی آمده است؛ امّا بیت دومی که در لطایف‌نامهٔ فخری هروی آمده در چاپ حکمت دیده نمی‌شود. (نک. علیشیر نوائی، ۱۳٦۳: ۱۵۱). میرحسین دوست سنبهلی، صاحب تذکرهٔ حسینی (۱۲۹۲: ۱۸٦)، صدقی را معاصر با سلطان حسین میرزا می‌داند. صبا نیز در تذکرهٔ روز روشن ضمن تأکید بر این مسئله، نام او را «صدفی» ضبط کرده و دربارهٔ او نوشته است: «از بلندفکران زمان سلطان حسین میرزا بود و در «نگارستان سخن» او را صدقی به قاف نوشته و در «آفتاب عالمتاب» و دیگر تذکره‌ها به فاء مسطورست» (صبا، ۱۳٤۳: ٤۷٤؛ نیز نک. اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۲۳۱۹/٤). در پایان این بخش می‌توان گفت با توجّه به این که بیتِ «عرق نشسته ز پندم ...» در تذکرهٔ مجالس‌النّفائس به نامِ صدقی هروی آمده است، در نسبت دادنِ این بیت به آنی هروی و آبی ترشیزی باید با احتیاط بیشتری رفتار نمود؛ زیرا به دلیلِ سال تألیف مجالس‌النّفائس که در ۸۹٦ صورت گرفته و همچنین ذکر نشدنِ نام آنی هروی و آنی کشمیری و نیز آبی ترشیزی در این تذکره، به نظر می‌رسد که تذکره‌نویسان بعدی در انتساب بیتِ منسوب به صدقی هروی به دیگران دچار خطا و لغزش شده‌اند.

۳. ساقی‌نامهٔ ملّا آنی

در حدود جست‌وجوی نگارندگان، به جز یک بیت که صاحبان تذکره به آنی نسبت داده‌اند و بیت دیگری که صاحب سفینهٔ خوشگو در ذیلِ معرّفی آنی کشمیری آورده است – و البتّه شاعرِ این دو بیت نیز با توجّه به مطالبی که گذشت، مورد بحث است – از او شعر دیگری در تذکره‌های چاپ‌شده نیامده است؛ امّا در جُنگ شمارهٔ ۱۳۸۷۵ مجلس شوْرای اسلامی ساقی‌نامه‌ای به نام «ملّا آنی» درج شده است که به احتمال قوی از همین آنیِ هروی مورد مطالعهٔ ما است. این ساقی‌نامه برخلاف دیگر ساقی‌نامه‌ها که عمدتاً در قالب مثنوی و در بحر متقارب مثمّن محذوف (وزن شاهنامه) سروده شده‌اند، در قالب ترجیع‌بند و بحر هزج (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) سروده شده است. البتّه ناگفته نماند که در این زمینه فخرالدّین عراقی پیشگام است و وحشی بافقی نیز بعدها ساقی‌نامهٔ خود را در قالب ترجیع‌بند سروده است که در ابتدای مقاله بدان اشاره رفت. ملّا آنی منظومهٔ خویش را به استقبال از وحشی ترتیب داده است. ساقی‌نامهٔ مذکور در ٦۳ بیت و ۹ بند گفته شده است و با این بیت آغاز می‌گردد:

ساقی بده آن باده که آتش‌زن هوش است سجّاده‌نشین در طلبش سبحه‌فروش است

و در آن ترجیع زیر تکرار می‌شود که تأثیر گرفتنِ شاعر از وحشی را به وضوح نشان می‌دهد:

ما سوختگان تشنه‌لبِ جام شرابیم ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

(جنگ اشعار، نسخهٔ خطّی مجلس، ش ۱۳۸۷۵: برگ ۱٤۹ ب).

در نسخهٔ مذکور، در ادامهٔ همین ترجیع‌بند (برگ ۱۵۰ ب) یک رباعی آمده است و کتابت آن صفحه با همین رباعی به پایان می‌رسد و صفحهٔ بعد، بدون اینکه عنوان شاعری را داشته باشد، با رباعیات و غزلیات شاعری با تخلّص طفیلی آغاز می‌گردد که درحال حاضر کاری نداریم که این طفیلی کدام یک از «طفیلی»ها است (نک. فرهنگ سخنوران، ذیل «طفیلی»). نکتهٔ مهم این است که به احتمال قوی در این میان اوراقی افتاده که دنبالهٔ رباعیات آنی را در بر داشته است و از آن‌جا که فهرست‌نویسِ مجلس ادامهٔ رباعیات را نخوانده و تخلّص طفیلی را ندیده و همچنین در پیشانیِ ترجیع‌بند آنی را به اشتباه آبی خوانده، رباعیات طفیلی را هم ادامهٔ اشعار آبی فرض نموده است (نک. درایتی، ۱۳۹۱: ۱٤/ ۹۰۳). گفتنی است این اشتباه باعث شده که در فهرست نسخه‌های خطّی دیوانی مستقل برای ملّا آبی در نظر گرفته شود. آن رباعی که در ادامهٔ ساقی‌نامهٔ آنی آمده این است:

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

جان سوخت ز آتش فراق [و] تن هم می‌گرید دوست بر من و دشمن هم
گفتی که بسوز و با خیالم خوش باش نیکو گفتی درین خیالم من هم

(جنگ اشعار، نسخهٔ خطّی مجلس، ش ۱۳۸۷۵/۲۷: برگ ۱۵۰ ب).

۱-۳. متن ساقی‌نامه

نگارندگان متن کامل ساقی‌نامهٔ ملّا آنی را از نسخهٔ شمارهٔ ۱۳۸۷۵/۲۷ مجلس شوْرای اسلامی نقل کرده‌اند. بدین منظور بعضی از سهوهای جزئی کاتب را اصلاح نموده و در پاره‌ای از موارد، شیوهٔ رسم‌الخط نسخهٔ مذکور را به شکل رایج امروزی تغییر داده‌اند تا خواناتر نماید. از آن‌جا که نسخهٔ دیگری از این ساقی‌نامه فعلاً در دست نیست، تصحیح چند مورد به صورت قیاسی انجام گرفته است. با این حال اصلاح بعضی موارد نیز ممکن نگردید که در بازخوانی نهایی، این موارد مشکوک با علامت (؟) نشان داده شده است.

«ترجیع‌[بند] ملّا آنی

ساقی بده آن باده که آتش‌زن هوش است سجّاده‌نشین در طلبش سبحه‌فروش است
آن باده که تا نام صفایش به لب آمد در هر بُن موی خردم لذّت نوش است
تا روی ز خمخانه نهادست سوی بزم از غلغله‌اش دیده سراپا همه گوش است
تا چهره برافروخت ازو شاهد ساغر ناموس دو عالم ز پیَش خانه‌به‌دوش است
با جوش خُم باده که نقصان مَپَذیراد خون‌گشته دلم شانه‌کش طرّهٔ جوش است
زین باده که پُرزمزمه زو شد همه عالم ساقی تُنک‌حوصله را بین که خموش است

ما سوختگان تشنه‌لبِ جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

ساقی بده آن رنگِ رخِ شاهدِ جان را آن باده که پُر شعله کند خوب‌رُخان را
آن باده که گر عکس رخش در چمن افتد چون لاله به خون غوطه دهد سروِ نوان را
آن مِی که چو در سینه درآید بگشاید از دل به سرانگشتِ فغان رازِ نهان را
آن باده که گر بخل لبی تر کند از وی بر باد دهد همّت او حاصل کان را
آن باده که از شرق ساغر چو برآید پُر نور کند سایه‌اش اطراف جهان را
آن می که چو در سینهٔ ماتم‌زده آید غم گُم کند از کشو[رِ] دل نام و نشان را

ما سوختگان تشنه‌لبِ جامِ شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

کو ساغر پُرمِی که ز من هوش و توان رفت / دل در هوس باده پِی نوش‌لبان رفت
زنهار نظر جز به رخ مِی نگشایی / تا نیک نظر کردی فرصت ز میان رفت
جز غلغلهٔ[1] شیشه دگر دل به چه بندم / صیت مِی رنگین ز کران تا به کران رفت
دست من و دامان خرابات ازین پس / کار من بیچاره ازین رفت و ازان رفت
دل‌زندگی من همه از جام شراب است / تا رفت مِی صاف ز من قوّت جان رفت
آن باده و رَینه (؟) به آواز دف و نی / بی باده نباشیم دمی چون رمضان رفت

ما سوختگان تشنه‌لب جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

گویند شب جمعه مِی صاف وبال است / در مذهب من خون شب جمعه حلال است
واعظ چه دهی توبه‌ام از بادهٔ گلگون / زین آب کسی توبه کند این چه خیال است
از زرق و ریا به بود این باده‌پرستی / مستی مدام از روش اهل کمال است
بخرام بر باده‌پرستان که درین بزم / نه بیم فراقست و نه امّید وصال است
ساقی نفسی[2] همدم ما باش که عمری است / بی باده دل سوخته‌ام شیفته‌حال است
شد مِی سبب بخشش عصیان و برین قول / دامانِ ترِ اهل ریا شاهد حال است

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ما سوختگان تشنه‌لب جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

آنم که بود کُنجِ خرابات مقامم / در صنعتِ پیمانه‌کشی رندِ تمامم
دل‌بسته به جام لب جان‌پرور ساقی / یکسو شده از کش‌مکش صحبتِ عامم
صد شکر که در بزم جهان باده‌پرستم / نی زاهد خودبینم و نی واعظ خامم
آسودگی خاطرم از بادهٔ صاف است / هرجا که روم در طلب شیشه و جامم
نقد دل و دین برده ز من غمزهٔ ساقی / بگسسته ز ناموسم و وارسته ز نامم
جانم به فدای بُت شیرین‌حرکاتی / کو بوی می تلخ رساند به مشامم

ما سوختگان تشنه‌لب جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

دیوانه دلم بی مِی و جامی نگشاید / بی‌بادهٔ صافی در کامی نگشاید

۱. نسخه: قلقله.
۲. نسخه: نفس.

بی‌جام هلالی که پر از بادهٔ ناب است خورشید نظر بر در و بامی نگشاید
از لجّگیِ (؟) فهم خردپیشه چه حاصل دلگیری من بی می و جامی نگشاید
جز پیک خیالِ لبِ جان‌پرور ساقی هرگز دَرِ من کس به پیامی نگشاید
زنجیر جنون حلقه ز پای دلِ «آنی» جز جلوهٔ طاووس‌خرامی نگشاید
در گلشن امّید لب غنچهٔ شوقم فریاد که جز شیشه و جامی نگشاید

ما سوختگان تشنه‌لب جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

رندان خرابات خراب غم عشقند تفسیده‌لب از آرزوی شبنم عشقند
محو نظر شاهد جان‌پرور وصلند محروم ز خویشند ولی محرم عشقند
جز خون دل تاک ندارند غذایی در باغ قِدَم آب و گِل آدم[1] عشقند
با جوش دل و درد، سرابم نگشاید مرغان نواسوختهٔ عالم عشقند
آسوده‌دلند از هوس کشورِ راحت کیخسرو ایوان بلا و جَمِ عشقند
جز ساغر پُربادهٔ رنگین نشناسند چون با همه تن‌سوختهٔ زمزم عشقند

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ما سوختگان تشنه‌لب جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

آنان که به جز ساغر صهبا نشناسند در بزم خرابات سر از پا نشناسند
اوّل ز خودی بگذر اگر همدم مایی در میکدهٔ عشق من و ما نشناسند
رو از دَرِ دل قفل هوس بشکن و بگذر یوسف‌صفتان مهر زلیخا نشناسند
بر چهرهٔ مقصود نبینند[2] نقابی بر عارض خود زلف چلیپا نشناسند
داغ دلشان رشکِ گل باغ بهار است دارند دل خون‌شده امّا نشناسند
در بزم شرربارِ امل سوخته کامند این قوم به‌جز ساغر و مینا نشناسند

ما سوختگان تشنه‌لب جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم

۱. نسخه: + و.
۲. نسخه: نه بینند.

ما دُر[د]کشان رندِ خراباتی و مستیم / در پای خُم پیر مغان توبه شکستیم
شستیم به خوناب جگر صفحهٔ خاطر / در بر رُخِ دل جز غم دلدار نبستیم
یک ره دل ما جانب شادی نگرایید / سرگشتهٔ طوفان غم عهد الستیم
در گوشهٔ میخانه به رغمِ دل دشمن / با دوست نشستیم و ز قید همه رستیم
نی زهد فروشیم و نه سجّاده به دوشیم / ما تشنه‌لبان شکر خدا باده پرستیم
ما دیده به دیدار مِی ناب گشودیم / با غمزهٔ ساقی لب خمیازه ببستیم

ما سوختگان تشنه‌لب جام شرابیم
ساقی قدحی پُرکن و دردِه که خرابیم»

(جنگ اشعار، نسخهٔ خطّی مجلس، ش ۲۷/ ۱۳۸۷۵: برگ ۱۴۹ ب- ۱۵۰ ب).

٤. نتیجه‌گیری

ملّا آنی از جمله شاعرانی است که به احتمال زیاد در اوایل عصر صفوی می‌زیسته و از او ساقی‌نامه‌ای ٦٣ بیتی در قالب ترجیع‌بند در جُنگ کتابخانهٔ مجلس به شمارهٔ ۱۳۸۷۵ به یادگار مانده است. از این ملّا آنی متأسّفانه اطّلاعات فراوانی در دست نیست. در تذکره‌های ادبی شرح حال دو نفر با نام آنی و نسبت‌های هروی و کشمیری آمده که سرگذشت آن‌ها نیز خود مورد بحث است. در بعضی از این تذکره‌ها بیتی سرگردان به این دو شخصِ اشاره شده یعنی آنی هروی و آنی کشمیری نسبت داده شده که در تذکره‌های دیگر همان بیت از صدقی هروی و آبی ترشیزی دانسته شده است. در این مقاله با ذکر دلایلی احتمال داده شد که آبی ترشیزی تصحیفی از آنی هروی است و در سرگذشتِ این دو نفر خلطی رخ داده است. از طرفی دیگر گفته شد که صدقی هروی و آنی هروی را نیز نمی‌توان یک نفر در نظر گرفت و احتمالاً تذکره‌نویسانی که پس از امیرعلیشیر نوائی دست به قلم برده‌اند، در نوشتنِ سرگذشت این دو نفر و انتسابِ بیتِ مشترکِ میانِ آن دو مرتکب خطا و لغزش شده‌اند. همچنین گفته شد که در اواخر دورهٔ شهمیری و روزگار حکومت میرزا حیدر دوغلات شخصی فاضل و ادیب به نام مولانا محمّد آنی هروی می‌زیسته که از شاگردان نورالدّین عبدالرحمان جامی بوده و بعدها خود نقش به‌سزایی در آموزش زبان و ادب فارسی به فارسی‌زبانان ایفا کرده است. احتمالاً تا زمانی که مدارکی بیشتر به دست ما برسد، با احتیاط می‌توان او را همان ملّا آنی مورد بحث در نظر گرفت.

منابع

- اختر هوگلی، قاضی محمد صادق‌خان (۱۳۹۲). ***تذکرهٔ آفتاب عالمتاب***، ۲ جلد، تصحیح مرضیه بیگ‌وردی - مریم برزگر، تهران: سفیر اردهال.
- اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمد بن محمد (۱۳۸۹). ***عرفات العاشقین و عرصات العارفین***، ۸ جلد، تصحیح ذبیح‌اللّه صاحبکاری، آمنه فخر احمد؛ تهران: میراث مکتوب - کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شوْرای اسلامی.
- پارسا، سید احمد، مظهری، محمّدآزاد (۱۳۸۹). «ساقی‌نامهٔ نظامی گنجه‌ای و تعداد واقعی ابیات آن»، ***فصلنامهٔ زبان و ادب فارسی*** (دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، خرداد، صص ٤٩-٧٠.
- ***جنگ اشعار*** (بی‌تا)؛ نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس شوْرای اسلامی، شمارهٔ ۱۳۸۷۵/۲۷.

- خوشگو، بندرا بن داس (۱۳۸۹). ***سفینهٔ خوشگو***، جلد دوم، تصحیح کلیم اصغر؛ تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شؤرای اسلامی.
- خیّامپور، عبدالرسول (۱۳٦۸). ***فرهنگ سخنوران***؛ تهران: طلایه.
- ترابی، محمّد (۱۳۷۰). «حکیم نظامی و ساقی‌نامه در شعر فارسی»؛ ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***، سال بیست و نهم، شمارهٔ ۳ و ٤، پاییز و زمستان، صص ۲۲۰-۲۳۸.
- درایتی، مصطفی (۱۳۹۱). ***فهرستگان نسخه‌های خطّی ایران (فنخا)***، تهران: کتابخانهٔ ملّی.
- دوست سنبهلی، میرحسین (۱۲۹۲). ***تذکرهٔ حسینی***، لکنهو: منشی نَوَل کِشور.
- رازی، امین احمد (۱۳۸۹). ***تذکرهٔ هفت اقلیم***، ۳ جلد، تصحیح، تعلیقات و حواشی سیّدمحمّدرضا طاهری «حسرت»، تهران: سروش.
- شفیق اورنگ‌آبادی، لچهمی نراین (۱۹۷۷). ***تذکرهٔ شام غریبان***، به کوشش محمد اکبر الدّین صدیقی، کراچی: انجمن ترقی اردو.
- صبا، محمّد مظفر حسین (۱۳٤۲). ***تذکرهٔ روز روشن***، تصحیح محمّدحسین رکن‌زاده (آدمیت)، تهران: کتابخانهٔ رازی.
- صدیق حسن‌خان، محمدصدیق (۱۳۸٦). ***تذکرهٔ شمع انجمن***، تصحیح و تعلیقات محمدکاظم کهدویی، یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
- عاشقی عظیم‌آبادی، حسینقلی‌خان بن علی‌خان (۱۳۹۱). ***تذکرهٔ نشتر عشق***، تصحیح سیّدکمال حاج‌سیدجوادی، تهران: میراث مکتوب.
- علیشیر نوایی، میرنظام‌الدّین (۱۳٦۳). ***تذکرهٔ مجالس النفائس***، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت؛ تهران: کتابفروشی منوچهری.
- فخرالدّین عراقی، ابراهیم (۱۳۷۵). ***دیوان عراقی***، به کوشش سعید نفیسی؛ تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.
- فخرالزّمانی، عبدالنّبی (۱۳٤۰). ***میخانه***، تهران: اقبال.
- فخری هروی (۱۳۹۸). ***لطایف‌نامه***، ترجمهٔ مجالس‌النفائس امیرعلیشیر نوایی، تصحیح و تحقیق هادی بیدکی، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- قاطعی هروی (۱۹۷۹). ***تذکرهٔ مجمع‌الشّعرای جهانگیرشاهی***، با تصحیح و تعلیق و مقدّمهٔ دکتر محمد سلیم اختر، کراچی: مؤسسهٔ تحقیقات آسیای میانه و غربی دانشگاه کراچی.
- کشمیری، محمدعلی (۲۰۰٦). ***تحفة‌الاحباب***، جلد اوّل، ترتیب و تدوین، تصحیح متن و ترجمه غلام رسول جان؛ کشمیر: جان پبلکیشنز.
- گلچین‌معانی، احمد (۱۳۵۹). ***پیمانه***، مشهد: دانشگاه مشهد.
- ـــــــــــــ (۱۳۵۹). ***کاروان هند***، مشهد: آستان قدس رضوی.
- محجوب، محمّدجعفر (۱۳۳۹). «ساقی‌نامه- مغنی‌نامه»، ***سخن***، سال یازدهم، شمارهٔ ۱، اردیبهشت، صص ٦۹-۷۹.
- معیّری، رهی (۱۳۲۹). «ساقی‌نامه‌ها»، ***دانش***، سال دوم، شمارهٔ ٤، اسفند، صص ۲۲۱-۲۲۸.
- وحشی بافقی (۲۵۲۵). ***دیوان وحشی بافقی***، ویراستهٔ حسین نخعی، تهران: امیرکبیر.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نشانه‌شناسی فرهنگی عرفان و تصوف اسلامی

زهرا ناظری

دکتری ادبیات عرفانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران

zahranazeri65@mailfa.com

رضا فرخ نژاد

دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

Reza.tvr@gmail.com

چکیده

در این مقاله بازنمایی ساختار فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی در متون عرفانی اولیه از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی تشریح و تبیین می‌شود. پرسش مقاله حاضر آن است که فضای درونی و بیرونی نظام فرهنگی عرفان و تصوف اسلامی چگونه در متون اولیه عرفانی منثور، صورت‌بندی شده است. به این منظور پس از معرفی فرهنگ برساخت شده و ارتباطات بینافرهنگی آن، چهار متن منتخب «اللمع‌فی‌التصوف» نوشته «ابونصر سرّاج» از قرن چهارم به زبان عربی و «شرح‌التعرف» نوشته «ابوابراهیم‌مستملی‌بخاری»، «کشف‌المحجوب» نوشته «علی‌ابن‌عثمان‌هجویری» و «رساله‌قشیریه» نوشته «ابوالقاسم‌قشیری» در قرن پنجم کاویده شد. از آنجایی که در نشانه‌شناسی فرهنگی، هر نظامی دارای دو فضای درونی و بیرونی است و فضای درونی آن، خود به دو بخش مرکز و حاشیه تقسیم می‌شود، از این رویکرد برای تبیین ساختارهای درونی و بیرونی متون عرفانی بهره‌گرفته‌ایم. نتایج نشان‌می‌دهد مؤلفه‌هایی چون: توحید، فقر، توبه، زهد و... در این متون، دارای جایگاه کانونی و هنجارین نظام فرهنگی عرفان است. این مؤلفه‌ها به دلیل تطابق و هرچه نزدیکی سپهر طریقت با سپهر شریعت اسلامی با قوت و قدرت تمام بازنمایی می‌شوند و درون ابواب با تأویل و تفسیرهای عرفانی از آن خود شده و درونی می‌شوند. درمقابل مؤلفه‌های دیگری چون: محبت‌وعشق، کرامت، سماع و... به‌دلیل تثبیت‌نیافتگی و وجود منازعات بسیار، در موقعیت پیرامونی و حاشیه‌ای این سپهر فرهنگی قرارمی‌گیرند که به‌تدریج با دینامیک نظام به فضای هسته راه‌می‌یابند. در این متون نفس، خواسته‌های‌آن و دنیا دیگری‌سازی شده و به مثابهٔ پادفرهنگ عرفان با بسامد زیاد فاصله‌گذاری و خصم‌انگاری معرفی می‌شوند.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی‌فرهنگی، ادبیات‌عرفانی، اللمع‌فی‌التصوف، شرح‌التعرف، کشف‌المحجوب، رسالهٔ قشیریه.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲، اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

۱. مقدمه

عرفان و تصوف اسلامی که از قرن دوم به‌تدریج ظهور یافت، در قرن چهارم و پنجم به‌عنوان یکی از جریان‌های غالب به تعامل با نظام زبان پرداخته و از آن بهره‌گرفت. این‌گونه عرفان و تصوف اسلامی می‌توانست با شکل‌دهی به خود و تحدید مرزها در برابر دیگری‌ها به ساخت و انسجام‌بخشی به هویت خودِ فرهنگی بپردازد. سازماندهی فرم نظام‌مند خود با جذب مفاهیم و مؤلفه‌های اسلامی، طرد تفاسیر قبلی و بازخوانی دوبارهٔ آن‌ها در متون عرفانی قرن پنجم با تکیه بر عنصر محوری شیخ و از طریق بازتعریف مفاهیم در اقوال مشایخ صورت می‌پذیرفت. یکی از اقدامات شاخص در این مسیر، تعاملات و مناسبات با سپهرهای فرهنگی بیرون و درون فرهنگ جامع اسلامی و اخذ بسیاری از اصول و رسوم آن‌ها بوده‌است. مجموعه این سازکارها تولیدکنندهٔ متونی شد که در قرن چهارم و پنجم، عرفان اسلامی را در جهت همگن‌شدگی یا متمایزشدگی با دیگران و هرچه بیشتر یافتن قابلیت اطلاق نام فرهنگ یاری می‌رساند. تنظیم و تدوین شبکه‌ای از قواعد و معانی حول محور مفاهیم کلی عرفانی در درون و آشنایی متصوفه با اعتقادات بودائیان، مانویان، زردشتیان، مزدکیان، عرفای مسیحی، یهودی و اعتقادات فلسفی یونان و برقراری مناسبات بینافرهنگی سبب شکل‌گیری سیستم منسجم فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی شد. از یک طرف اعضای این فرهنگ که نام «صوفی» یا «عارف» را بر خود می‌نهادند، در طی سال‌ها آن را شکل دادند و از طرف دیگر آن‌ها هم از این فرهنگ موجودیت یافته و شخصیت فرهنگی و اجتماعی یافتند.

برای شناسایی فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی و ساختارهای آن در ابتدای ورودش به حیطه زبان، به سراغ امهات متون نگارش یافته در قرن ٤ و ٥ رفتیم تا با دیدی کلی و از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ بازنمایی شده در این متون را واکاوی کنیم. برای این بررسی، از حیطه زبان عربی کتاب اللمع نوشته ابونصر سرّاج انتخاب شد و از حیطه زبان فارسی، سه کتاب شرح‌التعرّف (شرح) نوشته امام ابوابراهیم مستملی بخاری، کشف‌المحجوب (تألیف) نوشته علی‌ابن‌عثمان هجویری و رسالهٔ قشیریه (ترجمه) نوشته امام ابوالقاسم قشیری که به ترتیب متعلق به انواع شرح، ترجمه و تألیفِ مستقل عرفانی است برگزیده شد تا تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

۱ - ۱. پیشینه پژوهش

www.anjomanfarsi.ir

متون تصویری و نوشتاری بسیاری از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی کاویده شده‌اند؛ که برای نمونه به چند مورد اشاره می‌شود: مهدی خدادادیان و خدابخش اسداللهی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان تحلیل نفثة‌المصدور از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، کتاب نفثة‌المصدور زیدری نسوی را که به خاطر گزارش آشوبناکی ایران پس از حمله مغولان، در زمرهٔ متون چندفرهنگی است، از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی کاویده است. لیلا خزل، فرهاد طهماسبی، ساره زیرک (۱۳۹۸) در مقالهٔ از طرد تا حذف‌شدن سیاوش از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی در شاهنامهٔ فردوسی با روش توصیفی-تحلیلی داستان سیاوش را در شاهنامه فردوسی از این منظر و تبیین جایگاه او از نظر خود و دیگری بررسی کرده‌اند. آزاده شاهمیری (۱۳۹۵) هم در رساله دکترای خویش، بازنمایی غرب در نمایشنامه‌های ایرانی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، برای بررسی بازنمایی غرب در نمایشنامه‌های ایرانی از رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی سود جسته و با واکاوی چگونگی تعریف فرهنگ درونی از دیگری بیرونی، فرایند ارتباط با خود در فرهنگ را آشکار می‌سازد؛ اما تا به حال چندین متن عرفانی زبان فارسی که متعلق به یک دوره خاص است، با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی و به‌صورت مقایسه‌ای مورد تحلیل و ساختارهای درونی و بیرونی آن‌ها مورد مداقه قرار نگرفته که در پژوهش حاضر این کار صورت می‌گیرد.

۲. مبانی نظری

۲ ـ ۱. فرهنگ در نشانه‌شناسی فرهنگی

«نشانه‌شناسی فرهنگی» (Cultural Semiotics) آن شاخه از علم نشانه‌شناسی است که موضوع آن سازکار و ساختار «فرهنگ» (Culture) و تبیین تأثیر و تأثرات فرهنگی است (توروپ، ۱۳۹۰: ۲۳). فرهنگ در نشانه‌شناسی فرهنگی، مولد ساختمندی است و به این طریق فضایی اجتماعی پیرامون انسان به وجود می‌آورد؛ فضایی شبیه سپهرزیستی که زندگی اجتماعی را برای انسان ممکن می‌کند (لاروسو، ۱۳۹۸: ۷٤ ـ ۷۵). در نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ هرگز یک مجموعهٔ عام و جهانی نیست، بلکه همیشه زیرمجموعه‌ای است که به طریق به خصوصی سازمان یافته است. فرهنگ هرگز همه‌چیز را در بر نمی‌گیرد، بلکه یک سپهر نشاندار مشخص است (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ٤۲). از این منظر هر فرهنگی دارای ساختار خاص درون در تقابل با بیرون و در درون هم دارای فضاهای مرکزی (هسته)(Center) در تقابل با فضاهای پیرامونی (حاشیه)(Periphery) است. در این استعاره، مرکز یا هسته فرهنگ، جایگاه عناصر مشروع، هنجارین و تثبیت‌یافته و حواشی جایگاه عناصر بیگانه، بدیع و بیقاعده است (سمننکو، ۱۳۹٦: ٥٤-٥٥).

۲ ـ ۲. فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی

در نشانه‌شناسی فرهنگی آنچه که از فرهنگ مدنظر است، چیزی جز نظامی از رمزگان‌ها بر پایه قراردادهای نشانه‌ای که اعضای یک جامعه در آن مشترک‌اند، نیست (پوسنر، ۱۳۹۰: ۳۲۳). از این رو ازآنجاکه نفسِ فرهنگ و الگوهای ذهنی و مادی آن در نشانه‌شناسی فرهنگی مورد توجه قرار می‌گیرد، لذا فرهنگ را هم به‌مثابهٔ یک نظام‌نشانه‌ای تعریف می‌کنند (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۲). از این دیدگاه عرفان و تصوف اسلامی هم به‌عنوان نظامی از رمزگان‌های خوراک، پوشاک، مکان، مسلکی، آیینی، کلامی و... و شبکه‌ای از نشانه‌هایِ فردی و اجتماعی حاملِ پیام‌ها و معانی والا می‌باشد که در چارچوب این رمزگان‌ها با فرایندهای نشانگی قرار می‌گیرد.

واقعیت وجود فرهنگ عرفان و تصوف به معنای نظامی از قواعد، اصول و مؤلفه‌های فردی و جمعی است که در قالب اصول شناخت فردی (آموزه‌های بنیادین پسینی و پیشینی)، ابعاد تجربی (عرفان انفسی)، علم عرفان (در دو حیطه نظری و عملی)، جریان‌ها و مکاتب عرفانی و ادبیات و هنر عرفانی (موحدیان‌عطار، ۱۳۹٦: ۳۲۷) نمود و بروز یافته است. در این سیستم سالک با تکیه برسیروسلوک انفسی یا جذبه و فرایندهای رفع موانع و کشف حُجُب قلبی به نوعی کمال نفس، شناخت و معرفت مستقیم (فراحسی و فراعقلی) دست می‌یابد و به باطن، غیب و وحدت اصیل نهفته در وراء ظواهر و کثرات وقوف می‌یابد. بُعد ادراکی، نگرشی، روشی، تعلیمی (نظری و عملی) و اجتماعی-تاریخی (فِرق صوفیه) (رحیمیان، ۱۳۹۵: ۵ و ٦) را باید ابعاد مختلف این ساختار و سیستم فرهنگی بدانیم که برمبنای معرفت بی‌واسطه و مستقیم به خداوند و کوشش برای رسیدن به او استوار گردیده‌است. در این ساختار فرهنگی همهٔ اصول، اهداف و جهت‌گیری‌ها معطوف به حق‌تعالی و در سایهٔ تقرب به او یا دوری از او مطرح می‌شود. بیشترین تعاریفی که از این سیستم فرهنگی، توسط مقدّمان یا مؤخّران ارائه شده است همه بر پایه و اساس شناخت و رسیدن به حضرت حقّ و در جهت این هدف مهم بوده‌است (میرباقری‌فرد و دیگران، ۱۳۸۹ الف: ۱۵۲).

۲ ـ ۳. تعاملات بینافرهنگی

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ شهریور تا ۱ مهر ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ازآنجاکه برای شناخت جامع‌تر و شکل‌دهی به خودِ فرهنگی، نیاز به شناخت و بیان اشتراکات و افتراقات با دیگریِ فرهنگی در وضعیت گفت‌وگومحور و بازیابی خود در آیینهٔ دیگری می‌باشد، یکی از اقدامات صوفیه استفاده از دیالوگ فرهنگی در فضای تعامل و تقابل و به کارگیری فرایندهای جذب و طردِ عناصر فرهنگی بوده‌است. اگرچه که به واسطهٔ غنای ذاتی خاستگاه عرفان و تصوف اسلامی و بهره‌گیری آن از آبشخور آموزه‌های وحیانی و احادیث نبوی، گفتمان تحکم‌آمیز و اقتدارگرا در میان مشایخ و سالکان طریقت و صوفیه بسیار دیده می‌شود، ولی فضای بده‌بستان‌های فرهنگی و دادوستدهای سازنده و تفکیک‌کننده، در طول قرن‌ها در نمودهای فرهنگی آنان بسیار به چشم می‌خورد.

هویت امری زیربنایی و بنیادین، پویا و پیوسته درحال شدن است و صوفیه از قرون اولیه تا قرن پنجم و ششم درپی شکل‌دهی به هویت فرهنگی خویش و درحال جست‌وجوگری و بازتفسیر مفاهیم یافته شده بوده‌اند. از این رو قرن دوم تا قرن پنجم بیانگر دوره‌ای است که منزلت آن جست‌وجوگری در جهت هویت‌یابی و تولید و بازپروری معانی و قواعد بنیادین و کانونی صوفیه است. این فرایند ارتباط با دیگری‌ها برای شکل‌دهی به هویتِ فرهنگیِ خود حاصل تعامل همه‌جانبه در سیر تاریخی خویش و تماس با فرهنگ‌های مجاوری چون، فرهنگ هندی و بودایی، فرهنگ یونانی، فرهنگ و عرفان مسیحی، فرهنگ‌ها و آیین‌های ایران باستان و فرهنگ و عرفان یهودی، بوده است. سازکارهای جذب و طرد فرهنگی سپهر عرفان و تصوف اسلامی با این دیگری‌های دور و نیز با دیگری‌های نزدیک بر بستر فرهنگ جامع اسلامی یعنی: شیعیان، اسماعیلیان، متکلمین، فلاسفه، معتزله و... پیوسته در جریان بوده و منجر به ذخیرهٔ متون بیشماری در انبارهٔ فرهنگی شده است. روابط بینافرهنگی و فرایند ترجمه، جذب و طرد فرهنگی، از همان قرون ابتدایی سبب ایجاد تبادلات بسیار در نظام‌های رمزگانی پوشاک، خوراک، مکان، آداب و رسوم و عقاید و باورها گشته و این‌گونه نظام عرفان و تصوف اسلامی را هرچه بالنده‌تر کرده‌است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۲-٤. نظام الگوساز ادبیات عرفانی

«یوری لوتمان» (Yuri Mikhailovich Lotman)، یکی از پایه‌گذاران این مکتب، معتقد بود که نظام‌های نشانه‌ای الگوهایی هستند که دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، توضیح می‌دهند و از میان همهٔ این نظام‌ها زبان «نظام الگودهندهٔ نخستین» (Primary modeling system) است و ما دنیا را از طریق الگویی درک می‌کنیم که زبان ارائه می‌کند (اکو، ۱۳۹۰: ۸). از منظر لوتمان «نظام‌های الگوساز ثانویه» (Secondary modeling systems) مثل اسطوره، فولکلور، آیین‌ها، ادبیات و هنرهای زیبا، بر مبنای نظام الگوساز اولیه یعنی همان زبان‌های طبیعی صورت‌بندی می‌شوند و به نحو خاصی با ساختار زبان مرتبط می‌شوند. نظام‌های الگوساز ثانویه به ما کمک می‌کنند تا الگوهایی از عالم بسازیم (سمننکو، ۱۳۹٦: ۳۷). حال در مدل مفروض ما زبان به الگویی تبدیل می‌شود برای شکل‌دهی به ساختار فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی و نظام‌های ثانویه‌ای چون هنر و ادبیات عرفانی از آن الگو می‌گیرند تا بتوانند طرحی جامع از فرهنگ عرفانی را بسازند و دنیای عارفان را ملموس‌تر و آشناتر سازند.

روی‌آوردن صوفیه به تألیف متون عرفانی و بهره‌گیری از نظام الگوساز زبان از سدهٔ دوم هجری آغاز شد و رساله‌ها و کتاب‌هایی به زبان عربی نگارش یافت. در سدهٔ سوم هجری بر شمار و تنوع آن‌ها افزوده شد و در دوره‌های بعد با تحولات گسترده‌ای در محتوا و شیوهٔ بیان ادامه یافت. «در قرن چهارم و اوایل قرن پنجم، به دلیل آن که هنوز جریان عرفان و تصوف اسلامی به حدی از بالندگی و فراگیری نرسیده و زبان فارسی هم زبان رسمی و علمی آن روزگار نبود، اثری دربارهٔ عرفان و تصوف به زبان فارسی خلق نشد، به‌طوری‌که حتی در زبان رسمی آن دوره یعنی زبان عربی هم تنها در نیمهٔ دوم قرن پنجم است که تألیفات قابل‌توجهی چون: اللمع

سرّاج طوسی، قوت القلوب ابوطالب مکّی و التّعرف کلابادی پدید آمد» (یثربی، ۱۳۷۷: ۱۸۸ ـ ۱۸۹). از نیمهٔ دوم قرن پنجم، نظام زبان فارسی با مضامین عرفانی پیوند می‌خورد و ادبیات عرفانی فارسی به مثابهٔ نظام الگوساز ثانویه شکل می‌گیرد، به‌صورتی که در زمانی کمتر از دو قرن به اوج خود می‌رسد. با نگارش رساله‌های مهم عرفانی چون: شرح‌التعرف، کشف‌المحجوب، رساله قشیریه، طبقات الصوفیه و ... به زبان فارسی، از طرفی عرفان و تصوف از دایرهٔ خواص خارج شد و عموم مردم از تعالیم آن برخوردار شدند و از طرف دیگر مؤلفان فارسی زبان توانستند با استفاده از ظرفیت زبان فارسی، مفاهیم و تعالیم ارزشمند عرفانی را به زیباترین و هنرمندانه‌ترین شکل ممکن در قالب شعر و نثر به مخاطبان خود عرضه کنند.

۳-۵ متون عرفانی به‌مثابهٔ عصارهٔ فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی

از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی «متن الگویی از فرهنگ را ارائه می‌کند که می‌شود آن را در حکم بازنمودی از همان فرهنگی که بدان تعلق دارد، دانست؛ البته در مقیاس خردتر. درست مثل فرهنگ، در متن هم اغلب می‌توان مقولاتی همچون: محدوده‌ها، مرزها، آغاز و پایان، درون و بیرون را یافت، پارامترهایی که لازمهٔ تعریف متن هستند. متن در حکم حافظهٔ فرهنگ عمل می‌کند» (سرفراز، ۱۳۹۵: ۷۷)؛ بنابراین هر متن، فرهنگ را در خویش ترجمه و فشرده می‌کند. هر متنی حاوی حافظهٔ سپهر نشانه‌ای‌اش بوده و در هیئت فشرده‌شده یا عصارهٔ حافظهٔ فرهنگی عمل می‌کند (سمنتکو، ۱۳۹۶: ۱۳۶ ـ ۱۳۷). با ابتنا به این خاصیت متن، می‌توان متون عرفانی را حاوی حافظهٔ فرهنگی عرفان و خلاصهٔ سپهرنشانه‌ای عرفان و تصوف اسلامی دانست و با بررسی ساختارهای متون عرفانی، به ساختارهای فرهنگ عرفان دست یافت. درواقع در خلال روال‌کار تولید و خلق متون عرفانی، در طول قرن‌ها فرایند فشرده‌سازی فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی و ثبت و ضبط حافظهٔ جمعی عرفا نیز صورت گرفته‌است.

۳. بحث و بررسی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۳-۱. ساختار سپهر فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی

۳-۱-۱. فضای درونی؛ مرکز

www.anjomanfarsi.ir

از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، فرهنگ برای سازماندهی خود، هسته یا فضای کانونی را شکل می‌دهد که در آن رمزگان‌های اصلی، متون تثبیت‌یافته فرهنگی را هدایت و ذخیره می‌کند. این فضا همان خودِ فرهنگی است که گرایش دارد به‌عنوان معیار و مشروع معرفی شود. این خودِ مرکزی وابسته به یک حاشیه (پیرامون) و یک دیگری (بیرونی) است که پیوسته می‌کوشد آن را انکار کرده، نادیده بگیرد و به کنار براند. گرایش دارد که دیگریِ به حاشیه رانده شده را نامشروع و ناخالص جلوه دهد؛ بنابراین از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، ساختار هر فرهنگی در درون خودش دارای مرکز با وضعیتی مشخص و حاشیه‌ای نزدیک به مرز همراه با تنوع و پویایی‌های فرهنگی است.

فرهنگ عرفانِ بازنمایی شده در متون منثور اولیه نیز به‌مثابهٔ یک سیستم یا نظام به همین شیوهٔ مشخص سازمان یافته است. صوفیه از همان ابتدایِ اقدام به تألیف رساله و کتاب با دریافت معانی و مؤلفه‌های متعددی از بستر فرهنگ جامع اسلامی به دنبال بافتن شبکه‌ای جامع از قواعد و اصول در جهت ساختمندی جهانشان بودند؛ آن‌ها اصول و معانی مورد اتفاق همه اعضای فرهنگ را در مرکز سیستم قرار داده و در فضای مرزی به جذب مؤلفه‌های مورد تأیید و طرد معانی تأیید نشده، می‌پرداختند. اگر به بررسی ساختار

این متون عرفانی بپردازیم، آشکارترین و منطقی‌ترین اصول را در فضای مرکزی و هسته سپهر می‌یابیم و در حواشی سپهر اصول تازه‌وارد با مخالفان و موافقان بسیار، در باب‌بندی این متون به‌صورت مستقیم و با شکل و آرایش متفاوتی، صورت‌بندی شده است.

– در فرهنگ بازنمایی شده در چهار متن منتخب این پژوهش، نشانه مرکزی که بقیه نشانه‌ها حول محور آن پی‌ریزی می‌شوند، «تعریف و تبیین تصوّف و مشخص‌کردن حد و مرزهای آن و توضیح ویژگی‌های یک صوفی واقعی» است که به جهت هویت‌سازی از خودِ فرهنگی و تثبیت آن در مواجهه با دیگری‌ها در متون قرن چهارم مطرح شده و در قرن پنجم ادامه می‌یابد. در کتاب «اللمّع فی التصوف» که متعلق به قرن چهارم است، ابونصر سرّاج، ابواب متعددی از کتاب اول را به طرح همین خودی‌سازی و مرزبندی با دیگریِ فرهنگی در قالب ذکر جایگاه صوفیه در کنار اهل حدیث و فقها و چرایی برگزیدن نام‌های «تصوف» و «صوفی» برای این طایفه در نظر می‌گیرد. او در باب اول به معانی تصوف و مذهب صوفیه و جایگاه آنان در میان دانشمندان، در باب چهارم به ذکر صوفیان و فضایل و اصناف آنان، در باب پنجم و ششم به ویژگی‌های خاص و متمایزکنندهٔ آنان از آداب و احوال و دانش، در باب هفتم به ردّ پندار گروهی که صوفیان را نادان می‌شمارند، در باب هشتم به ذکر اعتراض‌های صوفیان به فقیهان و...، در باب دهم به تبیین اسم صوفیان و در باب سیزدهم به ماهیت و ویژگی‌های تصوف و... می‌پردازد (سرّاج طوسی، ۱۹۱٤: ۱– ۱۰).

این تحدید مرزهای خودی و فاصله‌گذاری با دیگری‌ها با تعریف و تشریح بنیادهای فکری خود، در قرن بعد یعنی قرن پنجم با پیوند فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی و نظام الگوساز زبان فارسی قوی‌تر و اساسی‌تر صورت می‌پذیرد. به‌طوری‌که در اولین کتاب عرفانی به زبان فارسی، یعنی «شرح التعرف» بازهم دلیل نامگذاری و اصول و باورهای خاص صوفیه به‌طور مفصل تبیین می‌شود. در باب اول این کتاب ـ قوله لم سمیت الصوفیه صوفیه ـ علت خواندن صوفیان به این نام، روشن بودن سرّهای ایشان و پاک بودن آثار ایشان دانسته می‌شود. سپس با شروع سخن به نقل سخن بشر بن حارث به ویژگی‌هایی این خودی‌ها چون: صافی بودن دلشان از دون حق، اعتماد نکردن و آرام نبودن با کس دیگری جز حق، هرچه بیشتر مقصر دانستن خود، جز به خدای ننگریستن و جز او ندیدن و ... می‌پردازد. در تمام این تعاریف، افراد حوزهٔ خودی با عبارت «این طایفه» نشاندار شده و با عباراتی چون: «صوفی آن باشد »، «دیگر وصف ایشان آن بود»، «صوفیان را از بهر آن صوفی خوانند» توصیف می‌گردند. در این توصیفات به صفاتی چون: اخلاص، پاکدلی، توجه داشتن صرف به حق‌تعالی و روی‌گرداندن از غیر او تأکید می‌شود. از نظر مستملی بخاری چون صفت صوفیان، صفت اهل صُفّه و لباس ایشان، لباس اهل صفّه بوده‌است بدین دلیل ایشان را صوفی می‌خوانند (مستملی بخاری، ۱۳٦۳: ۱۲۱ – ۱٤۳).

در باب چهل و دوم «رساله قشیریه» و در باب سوم «کشف‌المحجوب» هم با معناپردازی حول نام «تصوف» و جذب نام «صوفی» فرایند شکل‌دهی به خودِ فرهنگی و تثبیت ناحیه خودی انجام می‌شود. قشیری در رسالهٔ خویش معتقد است که این نام بر این طایفه غلبه گرفته‌است و هرکسی که تکلف کند تا به این‌جا رسد او را «متصوّف» می‌گویند. بعد به ذکر مواردی می‌پردازد که احتمال دارد کلمه صوفی از آن اشتقاق یافته باشد. سپس برای تشریح پرسش صوفی کیست و تصوف چیست، به طریق تلویح برخی از اقوال مشایخ را عنوان می‌کند (قشیری، ۱۳۷٤: ٤٦۷ – ٤۷٦). در باب سوم کشف‌المحجوب هم هجویری با بیان دیدگاه‌های مختلف در باب وجه تسمیه نام صوفی و ردّ آن‌ها معتقد است:

«پس صفا در جمله محمود باشد و ضدّ آن کدر بود و رسول(ص) گفته‌است: ذَهَبَ صَفُو الدُّنیا وَ بَقِیَ کَدَرُها؛ و نام لطایف اشیا صفو آن چیز باشد و نام کثایف اشیا کدر آن چیز. پس چون اهل این قصه اخلاق و معاملات خود را مهذّب کردند و از آفات طبیعت تبرّا جستند، مر ایشان را صوفی خواندند» (هجویری، ۱۳۹۲: ٤۳).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

– اما نشانه‌های دیگری در حول این کانون در سپهر فرهنگی عرفان و تصوف اسلامی صورت‌بندی شده است که تثبیت‌یافته‌تر و مشخص‌ترند و بر سر آن‌ها اجماع نظر وجوددارد. طرح این نشانه‌ها به جهت هرچه نزدیک‌ترشدن و تطابق سپهر عرفان و سپهر «شریعت اسلامی» مطرح شده و بر خاستگاه اسلامی و قرآنی اصول عرفانی و آموزه‌های وحیانی دلالت دارد. مهم‌ترین این موارد، مسئله «توحید»، وحدانیت و یگانگی خداوند و لزوم تقرّب و معرفت یافتن نسبت به او است که نخستین و بنیادین‌ترین اصل اسلامی و نیز عرفانی به شمار می‌آید و صوفیه در متون خود سعی در توضیح و تشریح آن از دیدگاه خودشان داشته‌اند. مثلاً در باب سوم کتاب شرح التعرف با عنوان «شرح قولهم فی التوحید»، با ایراد دلایل و براهین به اثبات توحید و تبیین صفات و افعال الهی و در باب پنجاه و چهارم این کتاب با طرح معانی و ارکان توحید و علامات موحّد به تشریح نظرات صوفیه در این باب می‌پردازد (مستملی‌بخاری، ۱۳۶۳: ۲۳۹ و ۱۶۶۳). در باب چهل و ششم رساله قشیریه نیز پس از ذکر معانی و تقسیم‌بندی توحید به سه نوع: توحید حق، حق را، توحید حق، خلق را و توحید خلق، حق را، اقوال و نظرات مشایخ طریقت در این باره سازماندهی می‌شود که مهم‌ترین میزان و معیار معناسازی‌ها و مرزبندی‌های فرهنگی صوفیه است (قشیری، ۱۳۷٤: ۵۱۱–۵۲۱).

_ از نظر صوفیه مدار طریقت بر «پیر» است که «الشیخُ فی قومِه کالنّبیُّ فی امّتِهِ» همان طوری که پیامبر در میان قومش مایهٔ برکت و پیروی از او و اعتقاد بدیشان موجب وصول به حق است، وجود شیخ هم برای مریدان او مایهٔ برکت و اتّصال به حضرت حق و دوری از شیطان است. شیخ در اینجا و در جایگاه هنجارین‌ترین و نظام‌یافته‌ترین نشانهٔ کانونی، به تثبیت و تولید معانی پرداخته وگزاره‌ها و اُبژه‌هایی را از فضای بیرونی سپهر عرفان فراخوانده، تبیین و ساماندهی می‌کند. ازاین‌رو پیوسته در اقوال و افعالش به مقابله با نافرهنگ (Non culture) یا پادفرهنگِ (Counter culture) تصوّف به فرایندهای جذب یا طرد می‌پردازد. در کشف‌المحجوب پس از بیان اصول و هنجارهای فرهنگی در شش باب ابتدایی کتاب، در هفت باب بعدی که بیشترین حجم کتاب را به لحاظ موضوعی به خود اختصاص داده‌است، مشایخ برجسته به‌عنوان «ائمه» معرفی می‌شوند و زیست و دیدگاه‌های متصوّفانه آن‌ها ثبت و ضبط می‌شود. در متون دیگر هم، این کلام مشایخ است که مؤلفه‌های مختلف عرفانی را معنا بخشیده و جایگاهش را در سپهر و در تناسب با مؤلفه‌های دیگر مفصل‌بندی می‌کند.

_ یکی دیگر از مواردی که در هندسهٔ فضای درونی فرهنگ عرفان در جایگاه کانونی بازنمایی شده است، اصل «فقر» است که در برابر غنای الهی مطرح شده است. در باب ششم کتاب اللمّع تحت عنوان «باب مقام الفقر و صفه الفقراء» که فقر مقامی شریف، جامه شرف، لباس پیامبران، افسر متقیان و زیبایی مؤمنان شمرده می‌شود. از نظر ابونصر فقیران سه گونه و سه مقام‌اند: مقام مقرّبان خدا، مقام صدّیقان و مقام کسانی که چیزی ندارند ولی در صورت نیازمندی دست دراز می‌کنند (سرّاج طوسی، ۱۹۱٤: ٤۷–٤۹). هجویری هم در باب «فقر» که باب دوم کشف‌المحجوب است، بنابر رسم سخنش در ابواب مختلف، ابتدا سعی می‌کند که به بیان علت انتخاب هنجار فقر به‌عنوان یکی از آشکارترین و منطقی‌ترین اصول تصوف با شواهدی از قرآن و احادیث بپردازد، سپس فقر را دارای مرتبه‌ای عظیم می‌داند و این‌که درویشی در راه خدا ارزش زیادی دارد و پیامبر هم فقر را اختیار کرده‌است. آنچه در این باب از فقیر تبیین می‌شود کسی است که «هیچ چیزش نباشد و اندر هیچ چیز هم خلل نه. به هستیِ اسباب غنی نگردد و به نیستی آن محتاج سبب نه... » (هجویری، ۱۳۹۲: ۳۰). در باب سی‌ام شرح تعرف نیز با اشاره به اصل بودن این نشانه در میان این طایفه، بحث مفصلی در این باره آمده‌است. مستملی در ابتدای این باب می‌نویسد: «بدان که فقر اصلی است بزرگ و اصل مذهب این طایفه فقر است و حقیقت فقر، نیازمندی است و بنده جز نیازمند نباشد از بهر آنکه بندگی بی‌ملکی است و هرکه مالک نباشد، مملوک باشد و مملوک به مالک خویش محتاج باشد. پس غنی بحقیقت حق است و فقیر بحقیقت خلق و غنا صفت حق است

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uroomarsi.ir

بحقیقت و فقر صفت خلق است بحقیقت» (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۲۳۹) قشیری نیز در باب چهل و یکم کتابش با طرح اقوال مشایخ به بازخوانی و بازپروری آن می‌پردازد. مطالب مطرح شده در این باب بیشتر بر جنبه مادی فقر تأکید داشته و بی‌چیزی و تهیدستی مادی مورد نظر است (قشیری،۱۳۷٤: ٤٥٢- ٤٦٦).

در حقیقت یکی از سازکارهای سازماندهی و جایگیری هنجارهای عرفانی در سپهر عرفان و تصوف اسلامی، بهره‌گیری از بیانات و اقوال مشایخ طریقت در توصیف از اصول، احوال و مقامات عرفانی است که با جذب، باز تعریف و بازتفسیر اصول عرفانی به «ترجمه فرهنگی» می‌پردازند. در جریان این ترجمه فرهنگی میزان زیادی از اطلاعات وارد این نظام شده و در انبارهٔ فرهنگی ذخیره‌سازی می‌شود. در متون عرفانی این نقل و بیان یکی از سازکارهای بازیابی و بازپروری ارزش‌ها و ذخیره‌سازی آن‌ها به‌عنوان متون فرهنگی است.

«معاذ النسفی گوید خدای هیچ قوم را هلاک نکند بهر چه کند تا آنگاه که درویشان را حقیر ندارد و با ایشان خواری نکند... یحیی بن معاذ را پرسیدند از درویشی گفت: حقیقت وی آن بود که جز به خدای مستغنی نگردد و رسم آن بود که سبب وی را نبود... ابراهیم قصّار گوید درویشان را لباسی بود که اندر آن متحقق باشند، رضا بار آرد ایشان را... حمدون قصّار گوید چون ابلیس و یاران وی گرد آیند به هیچ چیز شاد نگردند... جنید روزی گفت یا معشر الفقرا شما را به خدای شناسند... محمد بن عبدالله الفرغانی را پرسیدند... »(قشیری، ۱۳۷٤: ٤٥٣-٤٥٤).

– از دیگر اصولی که حول محور کانون و مرکز فرهنگ عرفان سازماندهی و برجسته می‌شوند، مواردی چون: توبه، زهد، ایمان، قناعت، صبر، تواضع، خوف، خاموشی، تقوا، اخلاص، توکل، شکر، رضا، یقین، ذکر، انس، قرب و اتصال، فنا و بقا و... هستند که هریک با باب‌بندی مستقیم در رساله‌ها، ترجمه و معناپردازی مشایخ نشاندار می‌شوند و دلالت‌های باطنی می‌یابند. این‌ها عناصری هستند که در نظام عرفانی هنجارین و تثبیت‌یافته بوده و امر مسلط به شمار می‌آیند و توضیحات و تشریحات رساله‌های عرفانی در این بازه برای تصویرسازی از قلمرو نُرم و مشروع این سیستم صورت می‌گیرد که کاملاً منطبق با شریعت اسلامی و آموزه‌های آن است. پرده از روی این اصول که یا یکی از احوال و یا مقامات عرفانی یا از لوازم و ضروریات این راه و یا از آداب و رسوم عرفانی هستند، با کلام مشایخ برداشته می‌شود و تأویلات و حقایقی از آن‌ها مطرح می‌شود که بر جنبه باطنی و مغفولی دلالت می‌کنند. در حقیقت کسی که می‌تواند این جنبه نهفته را آشکار سازد و دلالت‌های ضمنی را به سالکان و رهروان طریقت منتقل کند، شیخ یا پیر راه است، از این رو این‌گونه گفتارها از مشایخ نقل قول مستقیم می‌شود.

– شاید بتوان گفت که آنچه صوفیه را از دیگر علمای دینی جدا می‌سازد و اصول و مبانی باورها و اندیشه‌های آنان را از دیگر سپهرهای حوزهٔ دین اسلام متمایز می‌سازد، «باطن‌گروی» و «تأویل‌گرایی» و ردشدن از ظواهر کتاب و سنت و رسوخ به اعماق باورها و تعالیم اسلامی است. از همان ابتدای شکل‌گیری فرهنگ عرفان در دامان فرهنگ جامع اسلامی، پرداختن به بواطن امور وحقیقت کتاب، سنت، حدیث و علوم و دست‌یافتن به لایه‌های درونی آن‌ها اهمیت یافت و به مانند ستون و زیربنایی برای سازماندهی‌های بعدی در نظر گرفته شد. توجه به ساحت پنهان امور و نیز اعمال قلبی و احوال درونی انسان، باتوجه به آیات بسیاری از قرآن کریم و احادیث پیامبر گرامی اسلام، دریافت می‌شد، به همین جهت هم مجموعهٔ قواعد، دستورات و تبیین‌های بعدی صوفیه، همه برای پاکسازی و ارتقای بُعد روحانی وجود انسان، تنظیم و تدوین گردید.

– یکی از جایگاه‌های تلاقی و نقاط اشتراک عرفان و تصوف اسلامی و نشانه‌شناسی فرهنگی، منطق «دوگان محوری» و یا الگوی «دوتایی» است که در نشانه‌شناسی فرهنگی از سازکارهای معناساز مهم بوده و در تشریح ساختارهای درونی (مرکز / پیرامون) و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

بیرونی (خود / دیگری) نظام‌های فرهنگی نمود قابل توجهی یافته است. در جهان‌بینی عرفانی هم برای آگاهی‌بخشی از احوال و مقامات عرفانی و صورت‌دهی به تجارب روحانی و غیرمادی، از جفت مفاهیمی انتزاعی استفاده شده که نشأت گرفته از قرآن کریم و احادیث قدسی و نبوی بوده است. این مفاهیم انتزاعی همان اصطلاحات عرفانی هستند که اکثراً ساختاری متقابل و متضاد دارند و برخلاف اصطلاحات علوم دیگر، در طول زمان تعاریف مختلفی گرفته‌اند. اصولاً عرفان به خودی خود مقوله‌ای است که اساس و مبنای آن بر تقابل و تضاد استوار است؛ تقابل میان جان و تن، عقل و عشق، ظاهر و باطن، صحو و سکر، حال و مقام، فنا و بقا. این تقابلات دوگانی برای شناخت و درک بهتر و در نتیجه شکل‌دهی به رفتار اجتناب از یکی و نزدیکی به دیگری در نظام فرهنگی عرفان کاربرد دارد بنابراین یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین ویژگی‌های مشترک آثار منظوم و منثور عرفانی، به شمار می‌آید. در متون این دوره با ثبت پربسامد این‌گونه اصطلاحات و جایگیری آن‌ها در کانون سپهر روبه‌رو هستیم؛ به‌گونه‌ای که در دو گفتار کتاب اللمع –گفتار در جمع و تفرقه، گفتار در فنا و بقا ، در باب‌های ٤٤ تا ٥١ کتاب شرح التعرف با اصولی چون: تجرید / تفرید، غیبت / شهود، جمع / تفرقه، تجلی / استتار، فنا / بقا و در کتاب کشف‌المحجوب در باب‌های: الفرق بین المقام و الحال، الکلام فی السکر و الصحو، الکلام فی الفنا و البقا، الکلام فی الغیبه و الحضور، الکلام فی الجمع و التفرقه، باب نومهم فی السفر و الحضر، باب آدابهم فی الکلام و السکوت، باب آدابهم فی السؤال و ترکه، باب آدابهم فی التزویج و التجرید، این جفت مفاهیم نمود یافته است. وجود اصطلاحات دوگان به‌صورت سازماندهی نشده و در جای‌جای متن کتاب‌ها نیز بسیار قابل ملاحظه است.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران

۳ - ۱ - ۲. فضای درونی؛ پیرامون

همانطوری که گفته شد، ساختار هر نظام در نشانه‌شناسی فرهنگی به‌گونه‌ای توصیف می‌شود که در مرکز آن منطقی‌ترین و ساخت‌مندترین‌ها و در پیرامون، عناصر حاشیه‌ای با تغییرات دائمی قرار می‌گیرند. در حقیقت پیرامون هر نظام، جایگاه آشکارسازی عناصر بی‌قاعده، بی‌نظم، غیرساختمند، بدیع و ناآشنا است. در حاشیه، متون دینامیک‌تر و منحرف‌تر از مرکز هستند و در مقایسه با مرکزِ خنثی با رنگ و لعاب و نشان دارتر هستند. پیرامون، فضای آشکارکنندهٔ فردیت‌هاست (سمنتکو، ١٣٩٦: ٥٦ –٥٧).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

در سپهر فرهنگی عرفان و تصوف اسلامی مؤلفه‌هایی که در حاشیه قرار می‌گیرند، عناصر تازه‌واردی هستند که ساختمندی‌شان چندان به اثبات نرسیده‌است. این‌ها اصولی هستند که موافقان و مخالفان بسیاری داشته و بحث و نظرات بسیار دربارهٔ آن‌ها در طول سال‌ها مطرح شده است. اصولی چون: محبت و عشق، حزن، سکر و صحو، کرامت، وجد و سماع و شطح. این مؤلفه‌ها از عناصر حاشیه‌ای هستند که فراخوانده شده و به‌تدریج و در دوره‌های بعد با فرایندهای دینامیکی، وارد فضای هستهٔ این نظام فرهنگی می‌شوند. برخی از این موارد نیز در یکی از خرده‌سپهرهای درون نظام عرفان و تصوف اسلامی – مکاتب مختلف صوفیه - در دوره‌ای برجسته شده و نشاندار می‌شوند.

www.aghamiri.ir

– یکی از موضوعات اساسی که از فرهنگ اسلامی وارد نظام عرفان شده و منشأ قرآنی دارد – یُحِبُّهُم و یُحِبُّونَه - مقولهٔ «محبت» و «عشق» است. اکثر کتب لغت، عشق را اوج محبت یا زیاده‌روی در آن معنی کرده‌اند، اما واژه عشق در ادبیات قرآنی نیامده و به جای آن از مشتقات کلمات «محبّت» و «ودّ» استفاده شده است. به همین دلیل هم صوفیه در دوره‌های ابتدایی در خصوص اطلاق لفظ عشق به خداوند احتیاط کرده‌اند و بیشتر با تکیه بر تعالیم قرآنی لفظ محبت را به‌کار برده‌اند. از قرن پنجم به بعد بوده است که با وجود مخالفت‌های متکلمین و فقها به لفظ عشق گرایش یافته‌اند (رحمانی‌ودیگران، ١٣٩٦: ٢٣-٢٤). در رساله قشیریه در ابتدای باب چهل و نهم –در محبت– حدیث قدسی قرب نوافل، احادیثی از پیامبر خدا (ص) و نظرات امام ابوالقاسم و افراد مختلف در باب

طرح موضوع محبت میان بنده و خداوند عنوان می‌شود. برخی از این نظرات موافق انتساب محبت خصوصاً به خداوند هستند و به تفسیر آن می‌پردازند و گروهی دیگر توقف کرده و آفریدگار قدیم را از حالات محبّ و محبوبی منزه دانسته‌اند. از نظر امام ابوالقاسم محبت حق تعالی به بنده، تعلق رحمتی خاص به او است. پس‌ازاین با طرح نظرات و نقل‌قول‌های مستقیم از مشایخ و پیران طریقت تصوف، فرایند ترجمه فرهنگی و خودی‌کردن این اصل و طرح آن به‌عنوان هنجار فرهنگی صورت می‌گیرد و دقایق و حقایقی از آن ذخیره می‌گردد (قشیری، ۱۳۷٤: ۵۵۲-۵۷۳).

در باب «المحبه و مایتعلق بها» کشف‌المحجوب با تأیید محبت خداوند تعالی مر بنده و بنده مر خداوند تعالی، ابتدا نظر گروهی از متکلمان عنوان می‌شود که محبت حق از جمله صفات سمعی است که اگر کتاب و سنت در مورد آن صحبت نکرده‌بودند، از نظر عقلی وجود آن برای خداوند غیرممکن بود. سپس هجویری با این جمله که «مر تو را حقیقت این بیان کنم...»، به ثبت نظر صوفیه خصوصاً مشایخ در قالب «کیفیه المحبه مِن الله تعالی بِاولیائه و مِن اولیائِه الی حضرتِه» می‌پردازد. در فصل بعدی هم نظرات مشایخ را در باب چرایی نسبت نیافتن صفت عشق به حق تعالی مطرح می‌کند (هجویری، ۱۳۹۲: ٤۳۹-٤۵۸).

از نظر ابونصر سرّاج، محبت بنده سه حال بیش ندارد: اول محبت نسبت به توده‌های مردم است که ادامهٔ احسان و لطف خدا به آنان است. حال دوم از نگاه دل به غنا، جلال و... خداوند زاده می‌شود و این از آنِ صادقان و رسیدگان به حقیقت است و حال سوم، محبت صدیقان و عارفان است که از نگاه و معرفت آنان نسبت به محبت ازلی، بی‌انگیزه و دلیل خداوند، زاده می‌شود (سرّاج‌طوسی، ۱۹۱٤: ۵۹-۵۷). مستملی بخاری هم در باب چهل و سوم «قولهم فی المحبه- کتابش با بیان مطالبی دربارهٔ محبت، هفتمین و آخرین درجه آن را عشق می‌داند. او ابتدا قول اهل اصول را در باب محبت میان حق و خلق، ذکر می‌کند و سپس کلام اهل معرفت که مخالف با اهل اصول است را بیان می‌کند. در تمام این موارد محور بحث آیات قرآنی است و حول آن تأویلات و تفسیرهای عرفانی و اقوال مشایخ به‌عنوان فرهنگ ذخیره و ثبت می‌گردد (مستملی‌بخاری، ۱۳۶۳: ۱۳۸۷-۱٤۲۰).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)

- یکی دیگر از اصول تازه‌وارد به حوزهٔ فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی «حزن» و «اندوه» است که در قرون اولیه به دلیل آیات بیم‌دهنده قرآن و احادیث نبوی و در نتیجه ترس مسلمانان از عذاب آخرت، مورد توجه قرار گرفت و بعدها از لوازم سلوک خوانده شد. حزن در ابتدای سلوک از خوف و ترس ناشی می‌شود. پس از آن ممکن است سالک به سبب قبض دچار حزن شود و بعد از این مرتبه هنگامی که عارف به وصال حق و فنا می‌رسد، به جهت مشاهده، هیبت حق در درونش ایجاد می‌گردد؛ بنابراین در عرفان فراتر از یک مقام، حالتی است همراه مقام‌های مختلف عرفانی (میرباقری‌فرد و دیگران،۱۳۸٦: ۸۹-۹۰). بعدها حزن و اندوه در مکتب عرفانی شیخ ابوالحسن خرقانی - برخلاف عرفان سراسر شادی، شور و خوشی ابوسعید ابوالخیر- جزو مؤلفه‌های بنیادین شده و جایگاه هسته‌ای می‌یابد. در باب سیزدهم رساله قشیریه -در حزن- پس از ذکر آیه قرآن و حدیث پیامبر در این باره، حزن یکی از اوصاف اهل سلوک دانسته می‌شود به دلیل اینکه کفاره گناهان و پاک‌کننده باطن از پراکندگی‌ها و غفلت‌هاست. سپس کلام مشایخی چون: استاد ابوعلی دقاق، بشر ابن الحارث، بوسعید قرشی، ابن خفیف، رابعه، سفیان بن عیینه، داود طائی و... در وصف حالت حزن و جایگاه محزون نقل می‌شود (قشیری، ۱۳۷٤: ۲۰۸-۲۱۰).

- از دیگر مؤلفه‌های ضبط شدهٔ پیرامونی، «صحو» و «سکر» است که در میان صوفیان سده پنجم بحث‌های گسترده‌ای در باب آن‌ها وجود دارد. صحو وجه ممیزه مکتب بغداد و آرای «جنید بغدادی» است و سکر ویژگی مهم مکتب خراسان و آرای «بایزید بسطامی» است که اولین بار در رساله قشیریه تحت عنوان خراسانیان و عراقیان مطرح شده است. این تقسیم‌بندی گرچه بیشتر ناظر به حوزهٔ جغرافیایی است، از تقابل و تضادی اساسی حکایت نمی‌کند و برهم زنندهٔ ژرف‌ساخت متحد و یکدست عرفان و تصوف

نمی‌باشد (میرباقری‌فرد، ۱۳۸۹ ب: ۳۳۹-۳٤۰). درکشف‌المحجوب -الکلام فی السکر و الصحو- به برتری‌دادن گروهی این را بر آن و گروهی آن را بر این، اشاره کرده و آرای هریک را بیان می‌کند: «آنان که سکر را بر صحو فضل نهند و آن ابویزید است و متابعان او گویند که: صحو بر تمکین و اعتدال صفت آدمیت صورت گیرد و آن حجاب اعظم بود از حق تعالی و سکر بر زوال آفت و نقص صفات بشریت و ذهاب تدبیر و اختیار وی... و باز آنان که صحو را فضل نهند بر سکر و آن جنید است و متابعان وی گویند: سکر محل آفت است از آنچه آن تشویش احوال است و ذهاب صحت و گم‌کردن سر رشتهٔ خویش... » هجویری در ادامه به برتری صحو بر سکر رأی می‌دهد و می‌نویسد: «و شیخ من گفتی و وی جنیدی مذهب بود که: سکر بازیگاه کودکان است و صحو، فناگاه مردان و من که علی ابن عثمان جُلّابی‌ام می‌گویم بر موافقت شیخم (ره)... ». از نظر هجویری در این بخش سکر بر دو گونه است: یکی به شراب مودّت و دیگر به کأس محبت و صحو نیز بر دو گونه است: یکی صحو به غفلت و دیگر اقامت بر محبت (هجویری، ۱۳۹۲: ۲۸۵-۲۷۹).

- یکی دیگر از باورهای صوفیان مسئله «کرامت» است که از پایه‌ها و بنیان‌های نظریه ولی و ولایت تصوف به شمار می‌آید. کرامت عمل غیرعادی و خارق‌العاده‌ای است که توسط مشایخ صوفیه صورت می‌گرفته‌است و دارای انواع و اقسام بسیاری است. اعتقاد به کرامات اولیا و مشایخ یکی از موارد اختلاف میان «معتزله» و «اشاعره» بوده، به‌گونه‌ای که اشاعره و «ماتریدیه» بدان اعتقاد راسخ داشته‌اند و معتزله آن را انکار می‌کرده‌اند. در نظام فرهنگی عرفان و تصوف، کرامت ابزار قدرت‌نمایی مشایخ در برابر معاندان و منکران و جذب و دربرگیری فرهنگی آن‌ها به درون سپهر است. ابونصر کتاب دوازدهم از رساله خویش را در اثبات علامات و کرامات اولیا به نگارش درآورده‌است. در باب دوم این کتاب، دلیل مخالفت اهل ظاهر به اختصاص یافتن اعمال خارق‌العاده - کرامات- به افرادی غیر از پیامبران را این‌گونه بیان می‌کند: «اهل ظاهر می‌گویند این کرامت‌ها فقط مخصوص پیامبران است چه خداوند تنها آن‌ها را به کرامت و معجزه برتری بخشیده است و معجزه را معجزه می‌گویند چون که مردم از آوردن همانند آن ناتوانند. اگر این معجزه‌ها برای دیگران هم روا باشد، پس همسان می‌شوند و دیگر چه تفاوتی است میان پیامبران و دیگر مردمان... » (سرّاج‌طوسی، ۱۹۱٤: ۳۱۸). ابونصر سرّاج در اینجا مقایسه‌ای میان معجزه پیامبران و کرامت اولیاء کرده و به نقد و ردّ دیدگاه آنان - اهل ظاهر- در این باب می‌پردازد:

«... در گمان و خطایند چه بین اولیاء و انبیاء از جهت‌های مختلف تفاوت است یکی این‌که پیامبران باید این معجزه‌ها را برای مردم آشکار کنند و آن‌ها را دلیل دعوت خویش سازند و هرگاه آن‌ها را کتمان کنند از فرمان حق سرباز زده‌اند اما اولیاء فرمان دارند که کرامت‌های خود را از مردمان کتمان کنند و اگر پاره‌ای را برای جاه‌طلبی در میان مردم ظاهر کنند، حکم خدا را نادیده گرفته‌اند و معصیت کرده‌اند. دیگر این که پیامبران با معجزه‌ها بر مشرکان دلیل می‌آورند و خاموششان می‌سازند... اما اولیاء کرامت‌ها را برای اطمینان دل خویش دارند و از پنهان‌سازی و آشکاری آن بیمی به دل راه نمی‌دهند... خداوند کرامت‌ها را برایشان می‌نماید تا نفس آن‌ها را تهذیب کند و بلند و برترشان سازد. از دیگر تفاوت‌های پیامبران و اولیاء آن است که پیامبران هرچه بیشتر سازند و بنمایند برتر و بلندترند و دل‌های‌شان استوارتر است... اما اولیاء هرچه کرامت‌های اولیاء بیشتر شود بیم و هراس آنان فزون‌تر خواهد شد، چه می‌ترسند که نکند این کرامت نیرنگ پوشیدهٔ حق و استدراج او باشد... » (سرّاج‌طوسی، ۱۹۱٤: ۳۱۹-۳۲۳).

باب سوم، چهارم، پنجم و ششم کتاب دوازدهم اللمع نیز به موضوعاتی حول محور کرامت، بیان شیوهٔ اثبات آن، انگیزهٔ مخالفان، مقامات اهل خصوص و دلیل پوشاندن کرامات، ذکر اهل کرامات و صدق، طهارت و سلامت قلب آنان در آشکارسازی کرامت‌ها برای یاران و... اختصاص یافته است (سرّاج‌طوسی، ۱۹۱٤: ۳۲۰-۳۳۰). در رساله قشیریه هم با تعریف کرامت به فعلی که ناقض

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۳)
www.anjomanfarsi.ir

عادت اندر ایام تکلیف است و بر کسی که به ولایت موصوف است ظاهر می‌شود، دلیل پدیدآمدن کرامات صدق و راستی آن کس عنوان شده است. سپس او هم با فرایندهای جذب و طرد فرهنگی به تفاوت میان معجزه و کرامت و پردازش و ذخیرهٔ معانی در حافظه فرهنگی می‌پردازد (قشیری، ۱۳۷٤: ٦۲۲-٦۹٥). در همه این متون یکی از مباحث سخن که پیوسته مؤکد می‌شود، بیان دلایل عقلی و نقلی از آیات و روایات بر وجود و ظاهرشدن کرامات بر اولیای الهی، ذکر مواردی از آن جمله و لزوم باورداشت عمیق بدان است. مثلاً قشیری مواردی چون: طعام‌های آماده نزد حضرت مریم (ع)، داستان اصحاب کهف و سخن‌گفتن سگشان، قصهٔ ذوالقرنین، داستان خضر، آصف بن برخیا و... را از قرآن کریم که بر پدیداری کرامات گواهی می‌دهد، می‌آورد، پس از آن حکایات بسیاری را از اعمال مخالف طبیعت اولیاء و مشایخ طریقت در باب پنجاه و سوم - باب در اثبات کرامات اولیاء - ثبت می‌کند (قشیری، ۱۳۷٤: ٦۲۲-٦۹٥). در کشف‌المحجوب نیز با شروع بحث در اثبات ظهور کرامات درحال صحّت تکلیف برای اولیای الهی، اهل سنت و جماعت را بر آن متفق دانسته و عقلاً این مسئله را ممکن می‌داند. هجویری هم‌چنین بر مقدوربودن آن برای خداوند و منافی نبودن اظهار آن با هیچ اصلی از اصول شرعی تأکید می‌کند. طرز بیان هجویری در این باب از کتابش طرد و دفع همهٔ دلایل و توجیهات مخالفان با اقامهٔ براهین محکم برای اثبات مدعای خویش و پاسخگویی دقیق بدان‌ها است. سپس او هم به فرق بین معجزات و کرامات می‌پردازد و ظهور اعمال خارق‌العاده حتی به دست کافرانی چون فرعون و دجّال در عهد آخرالزمان را ممکن می‌داند زیراکه این علامت کذب آن‌ها است همان طوری که برای فرد صادق -ولیّ- علامت صدق او است. هجویری هم‌چنین به این نکته اشاره می‌کند که گروهی چون: بایزید و حسین بن منصور و... بر ابن باورند که کرامت درحال سُکر، غلبه و کشف بر ولی ظاهر می‌شود و معجزه درحال صحو و تمکین بر نبی می‌باشد و گروهی دیگر چون: جنید و ابوبکر واسطی و... معتقدند که کرامت درحال صحو و تمکین ظاهر می‌شود. درنهایت هم او حکایاتی که یا مشایخ نقل کرده‌اند یا از ایشان ظاهر شده است را ذکر می‌کند (هجویری، ۱۳۹۲: ۳۲۷-۳٤۱).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

- یکی از آداب پرشوری که در میان صوفیان رواج داشته، «سماع» است که سابقه‌ای غیراسلامی داشته و از زمان‌های بسیار دور در پرستش‌های مذهبی و پرستشگاه‌ها برپا می‌شده‌است. از قرن سوم هجری مجالس سماع شکل گرفته و صوفیه بدان پرداخته‌اند گرچه از همان ابتدا با مخالفت علمای ظاهری، متشرعین و فقها روبه‌رو بوده‌است (حیدرخانی، ۱۳۷٦: ۲٦-۲۷). به‌طورکلی مخالفان و موافقان سماع را به دو گروه می‌توان تقسیم کرد؛ بخش وسیعی از مخالفان، متشرعین اهل سنت و تشیّع هستند که به انکار و ردّ این آیین می‌پردازند و گروه دوم از میان خود صوفیه هستند. در بین موافقان هم گروهی چون ابوسعیدابوالخیر، در اعتقاد و پرداختن به سماع بسیار راسخ بوده و گروهی چون «محمد غزالی» آن را با وجود شرایطی جواز داده‌اند (شیرانی‌ودیگران، ۱٤۰۰: ۸). در کتاب دهم اللمع که در سماع نوشته شده، دوازده باب به این موضوع اختصاص یافته‌است. در باب اول این بخش ابونصر به ضبط آیات و احادیثی می‌پردازد که درمورد صدا و آواز خوش است. این‌گونه برای پذیرفته شدن، شروع بحث را با جذب آیات و روایات هم‌سو و قابل تأویل و تفسیر آغاز می‌کند. سپس به اقوال پیران و مشایخ در تعریف و توصیف سماع و تفاوت آن‌ها می‌پردازد. در باب سوم با دلایل نقلی حکم به مباح بودن سماع برای کسانی که با آوازهای خوش از خدا بترسند یا به آخرت مایل شوند، می‌دهد و انواع و اقسام سماع و گونه‌های مختلف شنوندگان آن را تشریح می‌کند. بعد به وصف سماع مبتدیان، متوسطان و کاملان و منتهیان و مشایخ طریقت در باب هفتم و هشتم و نهم می‌پردازد و مقصود از سماع و حقایقی از آن را ذکر می‌کند. در پایان هم -باب دوازدهم- نظرات کسانی که سماع را زشت و قبیح می‌شمارند، عنوان می‌کند (سرّاج‌طوسی، ۱۹۱٤: ۲٦۷-۲۹۸). باب آخر -باب ٦۸- کتاب شرح تعرف با عنوان قولهم فی السماع در این باره نوشته شده است. ابوابراهیم مستملی ابتدای بحث را با جمله «بزرگان

را در اصل سماع اختلاف است» آغاز می‌کند. بعد نظرات و دیدگاه‌های مختلف دربارهٔ اصل و منشأ سماع را با جمله «گروهی چنین گفته‌اند...» یک‌یک مطرح می‌سازد. سپس دربارهٔ آثار و فواید سماع و تأویل و تفسیرهایی در این باره مباحثی را ذکر می‌کند و حلال و حرام بودن سماع برای کدام افراد را تبیین می‌کند. از نظر مستملی بخاری «...سماع نیز هم‌چنین است؛ اگر در خیر و طاعت باشد، حلال است اما چون غزل و قضیب باشد، معصیت گردد مگر که حال ضرورت باشد، آنگاه به قدر ضرورت استباحت باشد و چون آن ضرورت زایل شود حرام گردد... » (مستملی‌بخاری،۱۳۶۳: ۱۸۰۵-۱۸۱۸).

هجویری در باب کشف‌الحجاب الحادی عشر فی السماع و بیان انواعه، ابتدا کار حواس پنج‌گانه را در حصول علم تشریح می‌کند و سمع را بر حواس دیگر فضل و برتری می‌نهد. سپس در باب سمع آیات قرآن و تأثیر آن‌ها صحبت می‌کند. از نظر هجویری و مشایخ صوفیه، شنیدن شعر مباح است و آن سخنی است که حکم نیکوی آن نیکو بود و زشت آن زشت است. در باب بعدی، هجویری آیاتی از قرآن و حکایاتی از تأثیرات شنیدن اصوات و الحان خوش بر روی طبع و روح انسان ذکر می‌کند. از نظر او مستمعان بر دو گونه هستند: یکی معنی می‌شنود و دیگری صوت، ازاین‌رو سماع در طبایع مختلف احکام متفاوت دارد. در فصل بعدی کلام مشایخ و سخنان آنان دربارهٔ سماع ضبط می‌شود. درنهایت هم به ذکر آرای مخالفان و موافقان سماع -مشایخ و محقّقان- و مراتب کسانی که بدان مبادرت دارند، می‌پردازد. در این میان هجویری احکام و آداب سماع را نیز در انبار فرهنگی ذخیره می‌کند (هجویری، ۱۳۹۲: ۵۷۱-۶۱۰). قشیری هم در رساله خویش -باب پنجاه و دوم- حکم شنیدن اشعار و آواز خوش را در صورتی که بر چیز نکوهیده در شرع نباشد، مباح می‌داند. از این رو حکایات و روایاتی را دربارهٔ تأثیر آواز خوش و زیبا تلاوت‌کردن آیات قرآن می‌آورد. سپس آرا و نظرات مشایخی چون: جنید، استاد ابوعلی، حارث محاسبی، ذوالنون مصری، شبلی، ابوعلی رودباری، ابوعثمان مغربی و... را در باب تأثیرات، احکام، اصول، شرایط و انواع سماع و اهل آن می‌آورد (قشیری، ۱۳۷٤: ۵۹۱-۶۲۱).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

- یکی دیگر از گزاره‌های فرهنگ عرفانی، سخنان کفرآمیز و خلاف‌آمدی است که با ظاهر شریعت و دین مخالف بوده و در طول تاریخ باعث آن شده که بسیاری از عرفای نامدار جان خویش را بر سر آن از دست بدهند. به‌طورکلی جهت‌گیری در برابر این‌گونه سخنان که «شطح» نامیده شده، به سه گونه بوده‌است: گروهی کاملاً آن را پذیرفته‌اند و سعی در تأویل آن داشته‌اند، گروهی آن را رد کرده‌اند و گروهی موضع ممتنع در قبال آن اتخاذ کرده‌اند. مخالفان شطحیّات اصولاً یا ظاهرنمایان سختگیر و متعصبی هستند که با توسل به ظواهر شریعت به تقابل سرسختانه می‌پردازند یا منتقدان مصلحت اندیشی هستند که این‌گونه سخنان را برای افراد سطحی خطرناک و گمراه‌کننده می‌دانند (فاسونیه‌چی‌ودیگران، ۱٤۰۲: ۳۷). اولین کسی که رساله‌ای در باب شطحیّات به نگارش درآورده است جنید بغدادی است که ابونصر سرّاج سخنان او را در کتاب اللمع خود نقل کرده‌است و فصل جداگانه‌ای به این موضوع -در تفسیر شطحیات و کلماتی که ظاهرشان زشت و ناپسند می‌آید اما در باطن زیبا و درست هستند- اختصاص داده‌است. ابونصر ابتدا در معنای شطح و ردّ منکران آن فصلی می‌نویسد؛ از نظر او شطح کمترین میوه کمال اهل تصوف است و رسیدگان چندان شطح نمی‌گویند و غرق دریای معرفت خویشند. شطح را کسانی می‌گویند که در آغاز راهند و مرادشان از رسیدن به نهایت کمالات است. او در باب‌های بعدی به نقل و تفسیر برخی از شطحیّات بایزید از زبان جنید و نیز تشریح این‌گونه سخنان شبلی و ابوحسین نوری می‌پردازد و دلایلی را در ردّ انکارِ منکران تبیین می‌کند (سرّاج‌طوسی، ۱۹۱٤: ۳۷۵-٤۰۷).

۳-۱-۳. فضای بیرونی؛ دیگری سازی

در متون عرفانی قوی‌ترین و فراگیرترین محورهای غیریت‌ساز، «نفس انسانی» و خواهش‌ها و منویّات آن و «دنیا» و اسباب آن هستند. در این متون بیشترین میزان تفاوت‌گذاری و مرزبندی فرهنگی با نفس و تحرّکات و تدبیرات آن که هوی و هوس خوانده می‌شود، صورت می‌گیرد. در این صورت نفس و دنیا به‌عنوان پادفرهنگ عرفان و تصوف اسلامی همواره طرد شده و کنار زده می‌شوند. دیگری‌سازی از نفس انسانی در جایگاه دشمن‌ترین دشمنان و دنیا به‌عنوان هرچه که انسان را از خداوند منصرف می‌کند، هم به‌صورت پراکنده و غیرسازمان‌یافته در متون ذکر شده و هم یکجا و در بابی جداگانه صورت‌بندی می‌شود. در باب پنجم از کتاب دوم اللمع که به مقام زهد اختصاص یافته‌است، سرّاج ابتدا دربارهٔ مرتبه زهد که نخستین گام سالکان و منقطعین‌الی‌الله است صحبت می‌کند، سپس با سرآغاز تمام خطاها دانستن دوستی دنیا و شروع تمامی نیکی‌ها و طاعت‌ها خواندن دوری از دنیا، به طرد فرهنگی می‌پردازد. او نام هرکسی که جوینده دنیا شد را به هزار نام زشت، آلوده می‌داند و انتخاب پیامبر در دنیا را خدا و درنتیجه روش زیست زاهدانه می‌داند. سرّاج در دیگری‌سازی از دنیا تا بدانجا پیش می‌رود که بالاترین درجه زاهدان را کسانی می‌داند که اگر تمامی دنیا برایشان حلال باشد و هیچ پرسشی در آخرت از آنان نگردد و دنیا داری هیچ خدشه‌ای بر مقام معنوی‌شان وارد نکند بازهم آن را به خاطر خدا رها می‌کنند زیرا که دنیا در پیشگاه خداوند اندازهٔ ذره‌ای ارزش ندارد (سرّاج‌طوسی، ۱۹۱٤: ٤٦).

مستملی هم از جمله پلیدی‌های نفس را با دنیا آرام‌گرفتن می‌داند که اگر بنده با این خصلت بیارامد، بیم زوال ایمان او وجود دارد. او هم‌چنین عارفان را کسانی می‌داند که خداوند بدن‌های ایشان را از دنیا دور کرده‌است به این معنا که با دنیا نیارامند و مراد دنیا نجویند. در اینجا فرایند دیگری‌سازی از دنیا با هرچه بیشتر دورکردن دنیا از خود و خالی کردن دل از محبت آن با جملاتی چون: «عزف بنفوسهم» و «عزفت نفسی» صورت می‌گیرد. دیگری‌سازی در این متون تا بدان درجه پیش می‌رود که از دنیا به‌عنوان یکی از دشمنان خداوند و سالک طریقت یاد می‌شود. مستملی حدیثی از پیامبر نقل می‌کند که خدای تعالی تا دنیا را بیافرید، به وی ننگریست از دشمنی به او. از این رو او معتقد است که خداوند به خاطر ما است که دنیا را دشمن می‌دارد و دشمن داشتن چیزی که دوست او را دشمن می‌دارد، برای ما اولی‌تر است. بعد همه عالم را جویان دنیا می‌داند و عرفا را از دنیا گریزان می‌داند، کسانی که چون دنیا را یافتند، گذاشتند و عزت خویش برعکس دیگران در ترک دنیا دیدند. در ادامه نویسنده صفات و عنوان‌های دیگری چون: سرای سفر، خاک فانی، حجاب عقبی، به دنیا به جهت طرد و دفع فرهنگی اسناد می‌دهد (مستملی‌بخاری، ۱۳٦۳: ٦٦-٦۹).

در رساله قشیریه، ترسیم سیمای منفی دنیا به دلیل فریبندگی آن علاوه بر ابواب دیگر، در باب نهم و در نسبت با مقوله زهد مطرح می‌شود و صفت زهد و کناره‌گیری در مواجهه با دنیا برجسته‌سازی می‌شود. در این باب امام قشیری از سری سقطی نقل می‌کند که خداوند دنیا را از اولیا خویش بربود و از اصفیای خویش بازداشت و دوستی دنیا را از دل دوستان خویش بیرون کرد. قشیری به نقل از حسن بصری حتی اهل دنیا و هر آنچه که در آن است را نیز دشمن و خصم می‌انگارد و این‌گونه تصویری از دنیا و اهل آن با برچسب زنی فرهنگی صورت‌بندی می‌کند. آخرین ضبط کلام مشایخ توسط قشیری از فضیل عیاض انجام می‌گیرد که عنوان «کلیدِ خانه همه شرّها» را به دنیا اطلاق می‌کند: «خدای همه شرّها را در خانه‌ای نهاد و قفل بر وی نهاد و کلید او دوستی دنیا کرد و همهٔ خیرها اندر خانهٔ نهاد و زهد کلید او کرد» (قشیری، ۱۳۷٤: ۱۷٤-۱۸۰). در این متن باب شانزدهم به‌طور مستقیم در باب مخالفت نفس و ذکر عیب آن نگاشته می‌شود. در ابتدای باب با ذکر آیه ٤۰ سوره نازعات در مخالفت هواهای نفسانی، کلام پیامبر ثبت می‌شود که بیشترین چیزی که بر امت خویش از آن می‌ترسم متابعت هوا و درازی امل است زیراکه اولی مرد را از راه حق بیندازد و دومی سبب فراموشی آخرت می‌شود. به همین جهت در عبارت بعدی مخالفت نفس در مقام سرّ همه عبادت‌ها در انبار فرهنگی ذخیره می‌شود (قشیری، ۱۳۷٤: ۲۲۵-۲۲۹). در کشف‌المحجوب هم با سازماندهی‌های مختلفی از دنیا در جایگاه دیگری دور و چگونگی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

مواجهه با آن مواجه هستیم مثلاً دنیا به مزبله‌ای تشبیه می‌شود که جایگاه جمع گشتن سگان و کمتر از سگان است زیراکه سگ از مزبله حاجت خود روا می‌کند و می‌رود ولی دوست‌دارندهٔ دنیا از جمع آن برنگردد. (هجویری، ۱۳۹۲: ۱۸۰) یا اینکه دنیا سرای غدّار و فجّار است و محل فنا و برای مواجهه دل با آن باید طریق تفکر، تدبر و مجاهدت بسیار را پیش گرفت (هجویری،۱۳۹۲: ۳۰)؛ اما اصولی‌ترین و پربسامدترین دیگری پردازی و مواجهه با آن توسط هجویری از نفس و منویات آن در فصل «الکلام فی حقیقه النّفس و معنی الهوی» در باب فرقهٔ سهلیّه صورت می‌پذیرد که معنی لغوی و اصطلاحی و آیات و روایات در این باره و سخنان مشایخ صوفیه و داستان‌هایی از آن‌ها عنوان می‌شود. او دو لطیفه روح و نفس را در تقابل با یکدیگر –یکی محل خیر و دیگری محل شرّ– دانسته و موافقت با آن را هلاک بنده و مخالفتش را نجات بنده می‌خواند (هجویری، ۱۳۹۲: ۲۹۵–۳۱۱).

همانطوری که بررسی شد، از جمله بزرگترین متغیرهای دیگری‌ساز در این متون که فصل جداکننده خودی صوفی از دیگری‌ها هستند، نفس انسانی و دنیا به شمار می‌روند که در تمام متون این دوره تصویری منفور و ناخوشایند از آن‌ها و پیروانشان بازنمایی می‌شوند. ازاین‌رو همواره در این متون توصیه بر ترک دنیا و لزوم کناره‌گیری از آن و مخالفت و ایستادگی در برابر خواسته‌های نفسانی می‌شود. دنیا در هیئت حجابی ظلمانی بر سر راه سلوک هر سالکی قرار دارد، درنتیجه دور شدن و فاصله‌گرفتن از دنیا و مخالفت با خواهش‌های نفسانی، چیزی است که در اقوال و افعال مشایخ و پیران طریقت –به مثابهٔ عالی‌ترین الگوی خودِ فرهنگی– تبلور کامل یافته‌است و آن‌ها را از دیگری‌های فرهنگی متمایز ساخته‌است. در کلام مشایخ به این نکته اذعان شده که ذرّه‌ای توجه سالک به خواسته‌های نفسانی و زخارف دنیوی، تهدیدکننده ثبات درونی و برهم‌زنندهٔ فضای نظم‌مند عرفانی است.

ISC Islamic World Science Citation
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

٤. نتیجه‌گیری

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲) دیماه ۱۴۰۴ – اخرداد
www.anjomanfarsi.ir

عرفان و تصوف اسلامی که از قرون اولیه در قالب زهد مسلمانان اولیه شکل گرفته بود، در قرون سوم و چهارم هجری با بسط، گسترش و رسوخ در لایه‌های مختلف باورهای مردمی و در نتیجه جامعه به هیئت فرهنگی قوام یافته درآمد. این فرهنگ برای تثبیت حوزهٔ خودی و دفاع از آن به سراغ نظام زبان رفت و نظام ادبیات عرفانی عربی و فارسی را با انباشت میزان زیاد اطلاعات و تکوین حوزهٔ درونیِ سپهرِ خودی شکل داد. برای دست‌یابی به نظامِ سازمان‌دهِ فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی که در متون اولیه فارسی و عربی نمود یافته است و ساختارهای درونی و بیرونی آن از رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی بهره گرفتیم. ازآنجاکه در رهیافت فرهنگی نشانه‌شناسی، سپهرها و نظام‌های فرهنگی دارای فضای دوگان بیرون و درون و درون هم از دو فضای هسته و پیرامون تشکیل شده است؛ همین استعاره فضایی برای فرهنگ عرفان و تصوف اسلامی که در متون اولیه حاوی مباحث نظری عرفانی است، فرض شده است. از جمله اصول هنجارینی که سازنده فضای کانونی (هسته) این فرهنگ در ابتدای تعاملاتش با زبان فارسی و عربی در متون اللمع، شرح تعرّف، رساله قشیریه و کشف‌المحجوب هستند، مواردی از قبیل توحید و یگانگی خداوند و لزوم معرفت یافتن بدو، تعریف و تبیین مرزهای تصوف به‌عنوان یکی از علوم فضای دانایی آن عصر، اصل فقر، توبه، زهد، ایمان، قناعت، صبر، تقوا و ... هستند که در متون این دوره در قالب عناصر هویت‌دهنده و امور مسلط، بازنمایی می‌شوند. در مقابل با مؤلفه‌های حاشیه‌ای چون: محبت و عشق، حزن، سکر و صحو، کرامات، وجد و سماع و شطح روبه‌رو هستیم که قواعد پویاتر، بحث‌برانگیزتر و منحرف‌تر هستند و در این متون نمود متفاوت‌تری یافته‌اند. در این نسل ابتدایی کتاب‌های به رشته تحریر درآمده توسط صوفیه –اللمع، شرح‌تعرّف، کشف‌المحجوب، رساله قشیریه– بیشتر، عناصر هنجارین و آشنای سپهر ظهور یافته و تشریح می‌شوند و کمتر به عناصر بی‌قاعده، بدیع و یا بیگانه حواشی پرداخته می‌شود. ازاین‌رو در این متون تثبیت‌یافته‌ترین و مشروع‌ترین ساختارها و قواعد که

معرفی‌کننده فضای آرام داخلی در جهت جذب حداکثری رهروان هستند، تبیین می‌شوند و صوفیه در جهت شکل‌دهی به هسته‌ای ساختمند، باقاعده و منظم که منطبق با سپهر شریعت اسلامی است، از آن‌ها بهره می‌گیرند. در مقابل مؤلفه‌های پیرامونی کمتر مورد توافق بوده، ازاین‌رو نشاندارتر هستند و رویکرد این متون حول این موارد بیشتر در راستای رد منکران و پاسخ به مخالفان است. بعدها و در قرون ششم و هفتم به بعد با راه‌یافتن هرچه بیشتر حال و هواهای شخصی و هنری به حیطه متون عرفانی، بازنمایی حواشی سپهر فرهنگی و فضاهای غیرمرکزی بیشتر از فضای مرکزی آن رخ می‌دهد.

در جای‌جای این متون دنیا و دوستداران آن و نفس و خواسته‌های آن در قالب پادفرهنگ یا آنچه در تقابل و تضاد با فضای فرهنگ عرفان و تصوف است، صورت‌بندی می‌شود که باید به مخالفت با آن‌ها و دوری جستن از آن‌ها پرداخت. در این متون فضای عرفانی، مقدّس، همگن و متعالی ترسیم و قرین‌شدن با دنیا و نفس‌پرستی، شیطانی و آشوبناک تلقی می‌شود. ازاین‌رو با برابرانگاری مفهوم دنیا و نفس انسانی با دشمن و رفتار متخاصمانه با آن و درنتیجه بیشترین میزان تفاوت و فاصله‌گذاری فرهنگی مواجه هستیم.

منابع

- ـ اکو، امبرتو (۱۳۹۰). «مقدمه‌ای بر کتاب جهان ذهن؛ نظریه نشانه‌شناختی فرهنگ اثر یوری لوتمان»، ترجمه فرهاد ساسانی در نشانه‌شناسی فرهنگی؛ ***مجموعه مقالات ترجمه گروه مترجمان***، تهران: نشر علم.
- ـ پوسنر، رولان (۱۳۹۰). «اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی»، ترجمهٔ شهناز شاه‌طوسی، در نشانه‌شناسی فرهنگی؛ ***مجموعه مقالات ترجمه گروه مترجمان***، تهران: نشر علم.
- توروپ، پیتر (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ»، ترجمهٔ فرزان سجودی، در نشانه‌شناسی فرهنگی؛ ***مجموعه مقالات ترجمه گروه مترجمان***، تهران: نشر علم.
- حیدرخانی، حسین (۱۳۷۶). ***سماع عارفان***، تهران: انتشارات سنائی.
- خدادادیان، مهدی و اسداللهی، خدابخش (۱۳۹۸). «تحلیل نفثة‌المصدور از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی»، ***نشریهٔ نثرپژوهی ادب فارسی***، سال ۲۲، شماره ٤٥، صص ۹۱ ـ۱۱۸.
- خزل، لیلا و همکاران (۱۳۹۸). «از طرد تا حذف‌شدن سیاوش از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی در شاهنامه فردوسی»، ***فصلنامهٔ علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی***، سال ۳، شماره ۱۰، صص ۷۱-۸۸.
- رحمانی، محمد و همکاران (۱۳۹٦). «جریان‌شناسی نظریه عشق الهی در متون عرفانی فارسی»، ***دوفصلنامهٔ ادبیات عرفانی***، سال ۹، شماره ۱٦، صص ۲۳-٥٤.
- رحیمیان، سعید (۱۳۹٥). ***مبانی عرفان نظری***، تهران: سمت.
- سرّاج‌طوسی، ابونصر (۱۹۱٤). ***اللمع فی التصوف***. تصحیح رینولد آلین نیکلسون. لیدن: مطبعه بریل.
- سرفراز، حسین (۱۳۹٥). ***تحولات نشانه‌شناختی در دیالوگ میان دین و سینما: مطالعهٔ موردی سینمای پس از انقلاب***، رساله دکتری تخصصی، تهران: دانشگاه تهران.
- سمنتکو، الکسی (۱۳۹٦). ***تاروپود فرهنگ؛ درآمدی بر نظریه نشانه‌شناختی یوری لوتمان***، ترجمهٔ حسین سرفراز، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- شاهمیری، آزاده (۱۳۹٥). ***بازنمایی غرب در نمایشنامه‌های ایرانی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی***، رسالهٔ دکترای تخصصی رشتهٔ پژوهش هنر، تهران: دانشگاه الزهرا.
- شیرانی، محمد و همکاران (۱٤۰۰). «پیشینه پیدایش و تکوین سماع صوفیانه و تثبیت آن»، ***فصلنامهٔ پژوهشنامه تاریخ***، سال ۱٦، شماره

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

٦٤، صص ۱-۲٤.

- فاسونیه‌چی، محسن و همکاران (۱٤۰۲). «بررسی جریان تمایززدایی در عرفان از آغاز تا قرن نهم هجری (بررسی موردی: شطح و طامات)»، ***فصلنامهٔ عرفان اسلامی***، سال ۱۹، شمارهٔ ۷٦، صص ۲۱-۳۹.
- قشیری، ابوالقاسم عبدالکریم (۱۳۷٤). ***رسالهٔ قشیریه***. ترجمهٔ حسن‌بن‌احمد عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- لاروسو، آناماریا (۱۳۹۸). ***نشانه‌شناسی فرهنگی***، ترجمهٔ حسین سرفراز، تهران: انتشارات علمی‌وفرهنگی.
- لوتمان، یوری؛ اوسپنسکی، باریس (۱۳۹۰). «در باب سازکار نشانه‌شناختی فرهنگ»، ترجمهٔ فرزان سجودی، در نشانه‌شناسی فرهنگی؛ ***مجموعه مقالات ترجمهٔ گروه مترجمان***، تهران: نشر علم.
- مستملی‌بخاری، اسماعیل (۱۳٦۳). ***شرح التعرّف لمذهب التصوف***، تصحیح محمد روشن، ۵ جلد، تهران: انتشارات اساطیر.
- موحدیان‌عطار، علی (۱۳۹٦). ***مفهوم عرفان***، تهران: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب اسلامی.
- میرباقری‌فرد، سیدعلی‌اصغر؛ رضائی، مهدی (۱۳۸۹ الف). «نقد و تحلیل تعاریف صوفی و تصوف»، ***دوفصلنامهٔ زبان‌وادبیات‌فارسی***، سال ۱۸، شمارهٔ ٦۹، صص ۱۳۷ - ۱۷٤.
- میرباقری‌فرد، سیدعلی‌اصغر؛ رضائی، مهدی (۱۳۸۹ ب). «جایگاه صحووسکر در مکتب عرفانی بغدادوخراسان»، ***نشریهٔ ادب‌وزبان***، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۸، صص ۳۳۹- ۳۵۹.
- میرباقری‌فرد، سیدعلی‌اصغر؛ رضائی، مهدی (۱۳۸٦). «عوامل شکل‌گیری حزن‌وتحولات آن در عرفان‌وتصوف»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های فلسفی‌وکلامی***، سال ۹، شماره ۲، صص ۸۹-۱۱۲.
- هجویری، ابوالحسن‌علی‌بن‌عثمان (۱۳۹۲). ***کشف‌المحجوب***، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش.
- یثربی، سیدیحیی (۱۳۷۷). «روند اثرپذیری ادب پارسی از تعالیم عرفانی و اهمیت قرن‌های چهارم و پنجم از این دیدگاه»، ***متن پژوهی ادبی***، شمارهٔ ۱٦۷، صص ۱٦۵-۱۹۸.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نقد کتاب *اقتدارگرایی مولانا در گرداب قدرت*

نسرین نوروزی چلچه
دانش آموخته دکتری زبان و ابدفارسی دانشگاه پیام نور تهران
مصطفی گرجی
استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران
Gorji310@pnu.ac.ir

چکیده

مقالهٔ حاضر به نقد کتاب اقتدارگرایی مولانا در گرداب قدرت اثر «حمید بیگدلی» پرداخته‌است. مولانا یکی از قله‌های عرفان ایرانی است و فهم و آشنایی با گفتمان و آثار او با توجه به پژوهش‌های انجام شده؛ در حوزهٔ نقد، نقدها نیز ضرورتی اجتناب ناپذیر برای فهم آثار شاخص است. با توجه به اینکه کتاب حاضر خوانش جدیدی از آثار مولوی ارائه می‌دهد؛ با وجود آثار مشابه در این زمینه کتابی ارزشمندو مفید برای ربط و نسبت ادبیات و قدرت در تاریخ ادبیات محسوب می‌شود. نویسنده کتاب سعی کرده زندگی و منش مولانا را از دیدگاهی دیگر بکاود. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، ضمن بیان محاسن و ارزش‌های اثر، سعی می‌کند در دو ساحت نقد روشی و نقد بینشی کتاب را بررسی، تحلیل و نقد کند. در حوزه ساختار و روش؛ اشتباه تایپی و املایی، عدم استفاده از شیوه ارجاع‌دهی معتبر، عدم همسویی منابع پایان و منابع داخل متن و... قابل توجه است. در حوزهٔ محتوا نیز عدم نتیجه‌گیری پایان هر بخش، تناقض گویی نویسنده در بیان دیدار شمس و مولانا، عدم توجه به تعریف و تحدید اقتدار و قدرت به داستان‌های مثنوی و... مهم‌ترین ضعف و کاستی اثر محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی: مولوی، قدرت، اقتدارگرایی، نقدروشی، نقدبینشی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) دانشگاه بیرجند – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

پژوهش‌های زیادی دربارهٔ شاعران و نویسندگان مشهور ایرانی توسط پژوهشگران داخلی و خارجی انجام شده است. از جمله شاعران و نویسندگان مشهور ایران زمین جلال‌الدین محمد بلخی مشهور به مولوی را می‌توان نام برد. او فرزند سلطان‌العلما بهاءالدین بلخی است. شاعر و نویسنده معروف قرن هفتم هجری است که می‌توان گفت همه او را با مثنوی‌اش می‌شناسند. حاصل این پژوهش‌ها در قالب بی‌شمارکتاب و مقاله به رشته تحریر درآمده است.

از بی‌شمار کتاب‌هایی که با موضوع مولانا نوشته شده، تعدادی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند، اما کتاب «اقتدارگرایی مولانا در گرداب قدرت» تاکنون مورد نقد و بررسی قرار نگرفته است. از کتاب‌هایی که در زمینهٔ قدرت، اقتدار و حکومت مولوی نوشته شده و یا پژوهش‌های که در این زمینه انجام گرفته‌است. می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

کتاب قدرت سیاسی در اندیشه مولانا اثر علی تاجدینی که موضوع اصلی این نوشته بررسی نظر عارفان به‌ویژه مولوی در حوزهٔ سیاست است. در فصل نخست کتاب نظریات متفکران مسلمان (اعم از حکمت مشاء، فلسفهٔ اشراق، حکمت متعالیه، کلام شیعی و مکتب عرفانی) در باب سیاست به اجمال بررسی می‌شود. نگارنده در پایان این فصل خاطرنشان می‌کند که دیدگاه مولانا دربارهٔ سیاست را نمی‌توان دیدگاه همه عارفان به‌شمار آورد، اگرچه در بسیاری اصول با یکدیگر اشترک دارند. فصل دوم کتاب نمادشناسی قدرت سیاسی در اندیشه مولانا نام دارد که نویسنده در بخشی از آن تصریح نموده است: از آنجا که قدرت سیاسی متکی به آرای مردم است، مولانا آن را به وامی که مردم به حاکم می‌دهند تشبیه می‌کند که هر وقت هم بخواهند، این وام را از حکومت باز خواهند گرفت. تمثیل و ظاهری، تمثیل حکومت‌های ظالمانه، تمثیل حاکم مستبد و مردم، شاه و شاهان در مثنوی، از جمله مباحث فصل دوم به‌شمار می‌آیند. در سه فصل پایانی نیز این موضوعات از نظر مولوی شرح و تبیین‌یافته است: ملاک حکومت عادل و حکومت ظالم، انتظار از حکومت و علل اعراض عارفان ازحوزه قدرت سیاسی. مریم محمدزاده در پژوهش «نقد قدرت از دیدگاه مولانا در مثنوی» بیان می‌کند. برخلاف اغلب عرفا و صوفیان که همواره به خودسازی فردی می‌اندیشند، مولـوی ضمن سلوک عرفانی، فراتر از خلوت‌گزینی و ریاضت فردی گام برمـی‌دارد و عـلاوه بـر سر دادن فریاد شوریدگی خـود، در مـسایل گونـاگون سیاسـی و اجتمـاعی نیـز تأمـل می‌کند. بی‌شک، آشفتگی اوضاع سیاسی و اجتماعی سبب گردیده که توجه بـه قـدرت و نقد آن در نزد حکیم الهی بلخ از اهمیتی ویژه برخوردار گردد؛ ازاین‌رو، وی به آنچه بر مردم می‌گذرد، دردمندانه میاندیشد و ضمن ناروا دانستن شیوه‌های حکومتی ظالمانـه، اوضاع روزگار و مناسبات حاکم بر ضوابط و سیاست عصرش را در جـای‌جـای اشـعارش انعکاس داده و گوشه‌هایی از اعمال زور و خشونت حاکمان و وابستگان به جناح حاکم را به تصویر می‌کشد. وی در بیان این انتقادات گاهی از لحن صریح و قاطع استفاده می‌کند و در این زمینه به‌صورت صریح و آشکار همراه با لحنی اعتراض‌آمیز، اوضـاع سیاسـی و اجتماعی خود را بخوبی بتصویر می‌کشد و گاهی ایـن انتقـادات را بـه شـیوهٔ داسـتان وحکایت بیان می‌دارد. دکتر سید احمد کتابی در پژوهش خود با عنوان آسیب‌شناسی قدرت در اندیشه مولانا به بررسی قدرت و آسیب‌های ناشی از آن می‌پردازد و در حاشیه این موضوع اصلی و محوری از دو مسئله بسیار مهم دیگر که با موضوع قدرت دارای روابط بسیار نزدیک و مناسبات متقابل و در هم تنیده‌ای است به‌عنوان مقدمه و زمینه بحث سخن می‌گوید. شهرت طلبی و جاه‌طلبی، در جایجای مقاله به بررسی نقش بسیار موثر و تعیین کننده ستایشگری (مدح) نابجا در ایجاد و تقویت خودپرستی و روحیهٔ غرور و تفرعن در ارباب قدرت می‌پردازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲. نگاه اجمالی به کتاب

کتاب اقتدارگرایی مولانا در گرداب قدرت به قلم حمید بیگدلی (۱۴۰۱)، توسط انتشارات طهوری و تیراژ ۲۲۰ نسخه با قیمت ۱۳۵۰۰۰۰ ریال، چاپ و منتشر شد. قطع کتاب وزیری است و دارای ۱۸۶ صفحه است. شامل یک درآمد و پنج بخش است. بخش اول، مثنوی و عشق دو ویژگی چیره بر مولوی پژوهی، بخش دوم، از تعریف تا چند و چون قدرت و اقتدار، بخش سوم، مولانای پیش از شمس بازیچه قدرتگرایان، بخش چهارم، بررسی خاستگاه دگرگون شوندگی مولانا، بخش پنجم، مولانای پس از شمس، بازیچه و بازیگردآن‌قدرت گرایی و اقتدارگرایی.

در بخش اول، نویسنده ضمن بیان خرسندی از مولوی پژوهی در چند دهه اخیر، بیان می‌کند، بیشتر پژوهش‌ها مثنوی‌پژوهی بوده نه مولوی‌پژوهی، او اشاره می‌کند، پژوهندگان نه‌تنها به دیگر آثار مولانا نیم‌نگاهی نیفکنده‌اند بلکه چنین انگاشته‌اند که او بی‌هیچ پیش زمینه و به یک‌بارگی چنان بر پیرمردی گمنام عاشق گردید که پس از آن تا پایان زندگی‌اش جز سخن عشق هیچ نگفت. او بیان

می‌کند اگر از جایگاهی دیگر و با پیش انگاشت‌های دیگر زندگی مولانا را بازخوانی کنیم پی می‌بریم نه مثنوی، برترین عاشقانه سرایی مولاناست و نه عشق تنها سخنی است که مثنوی بر زبان می‌راند و سرانجام این‌که مثنوی، با همه ژرفا و جایگاه‌اش، به‌تنهایی نمی‌تواند لایه‌های گوناگون منش فردی و اجتماعی مولانا را به ما بنمایاند. نویسنده در بیان اینکه چرا مثنوی‌پژوهی بر مولوی‌پژوهی چیره شده دلایل، گیرایی داستان، گیرایی قالب مثنوی و سنت سازی مولوی را بیان می‌کند. در بخش دوم، در ابتدا به بیان تعریف قدرت از منابع مختلف می‌پردازد. در ادامه به بیان چیستی اقتدار پرداخته و تعریف برساخت‌های از قدرت و اقتدار ارائه می‌دهد و مرز جدایی قدرت از اقتدار را بیان می‌کند. سپس دسته‌بندی‌هایی که می‌توان از قدرت و اقتدار داشت را ارائه می‌دهد. در بخش سوم کتاب، با عنوان‌قدرت گرایی و اقتدار اجتماعی شروع می‌شود. نویسنده به کنش پادشاهان خوارزمشاهی و سلجوقی مقابل مغول می‌پردازد. او می‌نویسد بسیاری از نویسندگان، قدرت گرایی و اقتدارگرایی سیاسی را چنان پررنگ گردانیده‌اند که گونه‌های اجتماعی این دو شیوه را هیچ ندیده و یا بسیار کم ارزش و بی‌جایگاه انگاشته‌اند. هر قدرت گرایی و اقتدارگرایی را نمی‌توان کنش یا واکنش سیاسی انگاشت. در ادامه او برساختن لقبو بستن آن به اندیشمندانرا یکی از راه‌هایی ذکر می‌کند که چارچوب بازی دانش‌گستری اقتدارگرایانه را بر هم می‌زنند و قدرتگرایی را جایگزینش می‌کنند. سپس پیوند لقب‌سازی بهاءولد را با قدرت‌گرایی از دیدگاه روانشناسی اجتماعی و از دیدگاه نشانه شناسی منش و رفتار بررسی می‌کند. در ادامه با عنوان، مولانا بازیچه قدرت، به بیان زندگی مولانا بعد از وفات بهاءولد می‌پردازد. در بخش چهارم، نویسنده به بررسی خاستگاه دگرگونگی مولانا پرداخته است. او دو عامل قونیه و شمس را برای دگرگونی مولانا ذکر می‌کند. در ادامه ذکر می‌کند: اگرچه بسیاری عشق جلال الدین به شمس را بزرگ‌ترین بازیگردان دگرگون شوندگی مولانا انگاشته‌اند، اما به پندارم، ناهمانندی‌های جهان بلخ در برابر جهان قونیه و جهان شمس در برابر جهان جلال الدین بیش و پیش از عشق کارکرد داشته‌اند. نویسنده جهان پیش از شمس را جهان فقیهانه، مریدگرایانه، قدرت گرایانه، مطلق گرایانه، تک رنگ انگارانهٔ حقیقت می‌داند و پس از شمس را جهان عارفانه_عاشقانه، مرید گریزانه، اقتدارگرایانه، نسبی‌گرایانه، رنگارنگ انگارانه حقیقت می‌داند. در بخش پنجم، او می‌نویسد: مولانای پیش از شمس در برابر رویدادهای روزگار تنها یک بازیچه بود. سپس به بررسی مکتوباتمی‌پردازد و آن‌ها را به دو بخش بزرگ تقسیم بندی می‌کند. ۱- نامه‌های مولانا به قدرتمندان سیاسی، ۲- نامه‌های مولانا به خانواده، نزدیکان و مریدان. در ادامه این بخش با عنوان مولانا و گونه‌های بازیگرآن‌قدرت و اقتدار. بار دیگر گونه‌های بازیگرآن‌قدرت و اقتدار را برمی‌شمارد. ابتدا به بررسی شیوه فرمانبرداری طبیعت از خدا می‌پردازد. سپس با عنوان روزی‌دهی طبیعت به انسان روزی‌خواه واکنش طبیعت در برابر انسان الهی و انسان سرکش را با ذکر مثال از مثنوی شرح می‌دهد. در ادامه توضیح می‌دهد که مولانا چگونه انباشته‌ها و تجربه‌های قدرت‌گرایانهٔ ذهنی ـ فردی و اجتماعی خود را در زبان داستان‌هایش نمایش می‌دهد. او با عنوان‌قدرت‌گرایی اجتماعی_سیاسی به بررسی آن در دوران زندگی مولانا می‌پردازد و به بحث دربارهٔ دو گروه از دارندگان‌قدرت‌سیاسی در پندارمولانا می‌پردازد. از خودرهیدگان و درخودماندگان‌قدرت سیاسی و با توضیح ازخودرهیدگان و قدرت‌سیاسی به بحث و بررسی دو نماد شیر و شاه در داستان‌های مولانا استعاره‌هایی برای ازخودرهیدگان‌قدرت و خدا می‌پردازد. او در پایان به خاستگاه قدرت‌گرایی یا اقتدارگرایی در دیدگاه مولانا می‌پردازد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.uqomuniversity.ir

۳. بررسی و تحلیل صوری و ساختاری

طراحی روی جلد کتاب مناسب بوده و تنوع رنگ‌ها در آن دیده می‌شود. با توجه به موضوع کتاب طراح سعی کرده تا مجلس سماع را نمادین نشان دهد. فهرست مطالب کتاب خوب بیان شده است و عنوان فصل‌ها به همراه زیر عنوان‌ها با شماره صفحه دقیق

به خوبی در هر بخش مشخص است. کتاب چاپ نسبتاً خوبی دارد کیفیت شکلی و تایپی کتاب از نظر حرف نگاری زیباست. اندازه قلم مناسب و فاصله بین خطوط پسندیده است. این امر باعث شده تا خوانش کتاب راحت‌تر صورت بگیرد. صحافی کتاب خوب انجام شده است. نوشتن درآمد در ابتدای کتاب یکی از محاسن کتاب است. همچنین بیان تعاریف متعدد از قدرت و اقتدار و در پایان ارائه یک تعریف برای قدرت و یک تعریف برساخته برای اقتدار از مزایای کتاب محسوب می‌شود؛ اما در بررسی کتاب نکات زیر را نیز باید اشاره کرد.

۳- ۱. رسم الخط نامتوازن؛ نویسنده کتاب در متن از رسم الخط یک نواختی پیروی نکرده است و کلماتی را به دو شیوه نگارش در متن ارائه کرده است. واژه عیسی که به دو صورت نوشته شده در صفحات ۴۷، ۱۱۸ به‌صورت عیسی نوشته شده است. همین واژه در صفحات ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۵۵ به‌صورت عیسا نوشته شده است. واژه ره‌آورد، در صفحات ۱۲، ۱۸، ۲۳، ۲۵، ۷٤، ۸۸ به‌صورت ره‌آورد نوشته شده است. همین واژه در صفحات ۲۴، ۵۳، ۵۴ به‌صورت رهاورد نوشته شده است. واژه حتی، در صفحه ۲۴ به‌صورت حتا نوشته شده است. همین واژه در سایر صفحات از جمله صفحات ۱۳، ۲۶، ۳۰، ۷۸، ۱٦۲ به‌صورت حتی نوشته شده است. واژه موسی، در صفحات ۱۴۴، ۱۶۰ به شکل موسی نوشته شده است. همین واژه در صفحات ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۴۴، ۱۵۵ به شکل موسا، نوشته شده است. واژه فرهمند، در صفحه ٤۸ به‌صورت فره‌مند نوشته شده است. همین کلمه در صفحه ۵۸ به‌صورت فرهمند نوشته شده است.

۳- ۲. اشتباهات مکرر تایپی و املایی؛ واژۀ بنیاد، در صفحه ۲۳ به‌صورت بیناد نوشته شده است. واژۀ رحمتی، در صفحه ۳۰ رحتمی نوشته شده است. واژۀ خویشاوند، در صفحه ۵۰ خویشاند نوشته شده است. واژۀ شنیده، در صفحه ۵۳ و ٤۲ شینده نوشته شده است. واژۀ واکنش، در صفحه ۶۲ واکشن نوشته شده است. واژۀ پرندگان، در صفحه ۶۴ پرندهگان نوشته شده است. واژۀ هردو، در صفحه ۷۳ هردود نوشته شده است. واژۀ پشتیبانی، در صفحه ۷۳ پیشتیبانی نوشته شده است. واژۀ بنیادین، در صفحه ۷۵ بنیادین نوشته شده است. واژۀ تقاضامان، در صفحه ۱۰۹ نقاضامان نوشته شده است. واژۀ عاقلانه‌یاری، در صفحه ۱۱۸ عاقلانه‌یاررری، نوشته شده است. واژۀ غم‌خوار همگان، در صفحه ۱۵۱ غم خواره همگان نوشته شده است. واژۀ پنددهندگان، در صفحه ۱۳۵ پنددهنده‌گان نوشته شده است. واژه ازخودرهیدگان، در صفحه ۱٤۱ ازخودرهیده‌گان نوشته شده است. در صفحه ۷۵ بیتی از دفتر اول مثنوی نقل شده که قافیه مصراع دوم نوشته نشده است.

هر که عاشق دیدی‌اش معشوق دان کاو به نسبت هست هم این و هم آن

به این صورت نوشته شده است.

هر که عاشق دیدی‌اش معشوق دان کاو به نسبت هست هم این و هم

در صفحۀ ۱۰۹ بیتی از دفتر اول مثنوی نقل شده که قافیه مصراع اول نوشته نشده است.

ما نبودیم و تقاضامان نبود لطف تو ناگفتۀ ما می‌شنود

به‌صورت زیر نوشته شده است.

ما نبودیم و نقاضامان لطف تو ناگفتۀ ما می‌شنود

۳- ۳. عدم ذکر منابع؛ در صفحۀ ۵۲، نویسنده مطلب؛ «ابتدا حدود ۲/۵ میلیون سال پیش پا به عرصه حیات گذاشتند، اما تا نسل‌ها بعد با هزارها موجود دیگری که در کنارشان روی زمین می‌زیستند، تفاوتی نداشتند.» را نوشته است که منبع این متن را ارائه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نکرده است. در صفحه ۵۳، کتاب مطلب «در طول میلیون‌ها سال انسان مخلوقات کوچک‌تر را شکار می‌کرد و [از میوه‌ها] آنچه می‌توانست برای خود گرد می‌آورد و در تمام این مدت طعمه شکارگران بزرگ‌تر می‌شد.» نوشته‌شده که منبع آن ارائه نشده است. در صفحه ۱۵۲ متنی از کتاب «نثر الدر» ذکر شده که این منبع در پایان کتاب ثبت نشده است. صفحه ۶۶ کتاب نویسنده بخشی از یکی از رمان‌های آگاتا کریستی نقل می‌کند که منبع این متن در پایان کتاب در لیست کتاب‌های منبع قرار ندارد.

۳- ٤. عدم اتخاذ روش ثابت و یکدست در ارجاع دهی؛ با توجه به اینکه مرسوم‌ترین روش ارجاع دهی درجهان APA است. «این روش که به روش ارجاع‌دهی پرانتزی یا APA نیز معروف است به‌عنوان سیستم ارجاع هاروارد شناخته می‌شود که توسط انجمن روانشناسی امریکا APA تدوین و به‌کار گرفته شده است. این روش همچنین توسط موسسه استانداردهای بریتانیا، انجمن زبان مدرن، شورای ویراستاری علمی و کتاب راهنمای سبک شیکاگو پذیرفته شده و مورد توصیه قرار گرفته است» (حافظ نیا، ۱۳۹۷: ۳۷۴). نویسنده از این شیوه در ارجاع‌دهی درون متن استفاده نکرده است. بیگدلی در صفحه ١٤ کتاب اشاره کرده است، «در ارجاع به منابع، تنها به نام کتاب، جلد و صفحه بسنده کرده‌ام. مگر کتاب‌های هم‌نام که نام نویسنده را نیز آورده‌ام»؛ اما در استفاده از همین شیوه نیز یکدست عمل نکرده است. به‌عنوان نمونه در صفحهٔ ۳۲ شماره صفحه با عدد ذکر نشده و نویسنده به این شکل (مثنوی، موحد، ص پنجاه) و نیز در همین صفحه (مثنوی معنوی، ص چهل و هشت) و نیز در همین صفحه (مثنوی معنوی، موحد، ص چهل و نه)، در صفحه ۳۳ (شرح قیصری برفصوص الحکم ابن عربی، ج ۱، ص شصت و شش)، صفحه ۳۸ (گزیدهٔ غزلیات، ص بیست و هشت)، صفحه ۳۹(گزیده غزلیات‌شمس، صص پانزده تا سی‌ویک)، صفحه ۷۷ (ولد نامه، ص بیست و سه)، صفحه ۵۲ (عهد عتیق، پیدایش ۲۶ تا۱: ۱) ارجاعات را ثبت کرده است.

باید به این نکته نیز توجه داشت که در صورت ذکر مطالب از یک منبع به‌صورت پشت سر هم در متن نیازی به ذکر مشخصات کامل منبع نیست. «در مواردی که محقق بلافاصله مطلبی را از منبع قبلی ذکر می‌کند، لازم نیست تمامی مشخصات اثر آورده شود، بلکه در موارد ارجاع بلافصل محقق می‌تواند تنها به ذکر واژه «همان‌جا» یا «همان، ص» اکتفا کند» (حافظ‌نیا، ۱۳۹۷: ۳۷۱) در این کتاب در چندین مورد این نکته رعایت نشده است، به‌عنوان نمونه؛ در صفحه ۲۱، منبع (در باب داستان، ص ۱۳) است. این منبع مجدد در همین صفحه تکرار می‌شود و نویسنده منبع را به‌صورت (درباب داستان، ص ۱۱) ذکر کرده است. در صفحه ۲۷ منبع (مجالس سبعه، ص ۲۰) است که در همین صفحه مجدد تکرار می‌شود و نویسنده منبع را به‌صورت (مجالس سبعه، ص ۸) ذکر کرده است. صفحه ۵، منبع (استراتژی‌های بقا، ص ۱۲) است که در صفحه بعد بلافاصله دو بار دیگر همین منبع تکرار می‌شود. نویسنده منبع را به‌صورت (استراتژی‌های بقا، ص ۳۲) و (استراتژی‌های بقا، ص ۳۴) ذکرمی‌کند. صفحه ۷۶، منبع (مناقب العارفین، ج ۱، ۳۴) است که در همین صفحه مجدد تکرار شده و نویسنده آن را به صورت (مناقب العارفین، ج ۱، ۳۵) ذکر کرده است. صفحه ۸۶، منبع (تاریخ اسلام کمبریج، ج ۱، ۳۳۴-۳۳۳)، است که در صفحه بعد بلافاصله منبع تکرار شده است. نویسنده منبع را به صورت (تاریخ اسلام کمبریج، ج ۱ ص ۳۳۴) ذکر کرده است. صفحه ۹۰، منبع (مقالات شمس، ص ۷۷) است که در این صفحه و صفحه بعد چهار بار منبع تکرار شده است. نویسنده به این صورت (مقالات شمس، صص ۲۹۳_۲۹۱)، (مقالات شمس، ص ۲۷۹)، (مقالات شمس، ص ۳۰۲)، (مقالات شمس، ص ۷۶۰) ذکر کرده است. صفحه ۹۳، (منبع مناقب العارفین، ج ۲، ص ۶۱۷) است. صفحه بعد بلافاصله این منبع تکرار شده است و نویسنده منبع را به‌صورت (مناقب العارفین، ج ۲، ص ۶۲۱) ذکر کرده است. صفحه ۱۰۸ منبع (مثنوی معنوی،۳/٤۷۵۱) است که با تکرار مجدد آن در همین صفحه نویسنده منبع را به‌صورت (مثنوی معنوی،۳/٤۸۷۲) ذکر کرده است. صفحه ۱۲۲ منبع (ترجمه تفسیرطبری، ص ۲۸) بلافاصله در دو سطر

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۱۴۰۲ اردیبهشت ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

بعد تکرار شده و نویسنده آن را به‌صورت (ترجمه تفسیر طبری، ص ۳۱) ذکر کرده است. صفحه ۱۳۸، منبع (قدرت، راسل، ص ۹۰) است که با تکرار مجدد منبع در همین صفحه، نویسنده آن را به‌صورت (قدرت، راسل، ص ۶۷) ذکر کرده است.

۳- ۵. ذکر اشتباه نام منبع در ارجاع درون متنی؛ صفحه ۲۷ کتاب نویسنده در ارجاع منبع را «رساله در تحقیق احوال و احوال مولانا» ذکر کرده است حال که عنوان منبع «رساله در تحقیق احوال و زندگی مولانا» است.

۳- ٦. شیوهٔ ترتیب منابع در فهرست پایان کتاب به روش APA متداول‌تر است، اگر نویسنده روش منبع نویسی را با این روش انجام داده بود مناسب تر بود. «الگوی متعارف در این روش برای درج اطلاعات کامل مربوط به اثر در کتاب به‌صورت نام خانوادگی، نام. (سال نشر). عنوان اثر. محل نشر: نام ناشر.» (حافظ‌نیا،۱۳۹۷: ۳۷٤) درحالی‌که نویسنده از این شیوه پیروی نکرده است. او سه کتاب قرآن، عهد جدید و عهد عتیق در ابتدای کتابنامه ذکرکرده است و سپس کتاب‌ها را به چهار گروه دسته بندی کرده و معرفی می‌کند. گروه ۱. کتاب‌های مولانا، گروه ۲. کتاب‌های نزدیکان مولانا، گروه ۳. دربارهٔ مولانا و آثارش، گروه ٤. کتاب‌های گوناگون. او منابع را به‌صورت «کلیات شمش تبریزی، یک جلدی، بدیع الزمان فروزانفر، چ چهارم، تهران: امیرکبیر ۱۳۷٦» در پایان کتاب ذکر کرده است. این شیوه ارجاع منابع در پایان کتاب، رایج نیست.

همچنین در چند مورد ترتیب حروف الفبا برای ذکر منابع را نیز رعایت نشده است، برای نمونه در گروه ۳. دربارهٔ مولانا و آثارش. باید اشاره کرد که در ترتیب حروف الفبا «جیم» قبل از «خ» قرار می‌گیرد درحالی‌که نویسنده کتاب «خط سوم، دربارهٔ شخصیت سخنان و اندیشه شمس تبریزی صاحب الزمانی، چ بیست و یکم، تهران: عطایی، ۱۳۸۷.» را قبل از کتاب «جان جان، منتخباتی از دیوان شمس، همراه ترجمه انگلیسی و توضیحات، رینولد. آلن. نیکلسون، حسن لاهوتی، چ اول، تهران: نامک، ۱۳۸۱.» نوشته است. نیز در حروف الفبا «کاف» قبل از «گاف» قرار دارد. درحالی‌که نویسنده «گزیده غزلیات شمس، جلال الدین محمد بلخی، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، چ هفدهم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۸۳.» را قبل از کتاب «کلام خاموش، گزیده شعر و نثر جلال الدین محمد مولوی، برگردان از آلین نیکلسون و آرتور جان آربری، تهران: هرمس، چ دوم، ۱۳۸۷.» نوشته است. در گروه ۴. کتاب‌های گوناگون، باید اشاره کرد در ترتیب حروف الفبا «نون» قبل از «واو» قرار می‌گیرد درحالی‌که نویسنده کتاب «واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین، مهدی ستایشگر، ۲ جلد، چ دوم، تهران: اطلاعات، ۱۳۸۵.» را قبل از کتاب «نیچه، ج.پ.استرن، عزت الله فولادوند، چ چهارم، تهران: طرح نو، ۱۳۸۰» نوشته است.

۳- ۷. در این کتاب نویسنده ۹۸ بیت از غزلیات شمس را استفاده کرده است که ۳۲ بیت آن از کتاب کلام خاموش و در سایهٔ آفتاب است. ٦٦ بیت نیز از کلیات شمس است. در استفاده از کلیات شمس نیز از دو منبع استفاده کرده است. «کلیات شمس تبریزی، یک جلدی، بدیع الزمان فروزانفر، چ چهارم، تهران: امیرکبیر ۱۳۷٦» و دیگری «کلیات شمس یا دیوان کبیر، مولانا جلال الدین محمد مشهور به مولوی، دوره ۱۰ جلدی، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، چ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۸». تفکیک ابیات مورد استفاده به این شرح می‌باشد: ۲٤ بیت از کتاب کلام خاموش، ۸ بیت از کتاب در سایهٔ آفتاب، ۷ بیت از کلیات شمس تک جلدی، ٤۷ از کلیات شمس ده‌جلدی، استفاده شده است و ٤ بیت در صفحه ۹٦ کتاب استفاده شده که نویسنده به ذکر کلیات شمس بسنده نموده و ذکر نکرده از کدام منبع کلیات شمس استفاده کرده است. با توجه به این که برای غزلیات شمس، چاپ ده جلدی، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، نسخه ارجح و معیار است. مناسب‌تر بود که نویسنده برای غزلیات شمس فقط از این منبع استفاده می‌کرد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۳- ۸. نویسنده کتاب در درآمد کتاب می‌نویسد: «از هنگامی‌که مصاحب نوشت: اگرچه هیئت تحریریه دایره المعارف کوشش بسیار در یکنواختی رسم الخط و املا در کتاب به عمل آوردند اما به سبب نبودن قواعد مشخص و ثابت در رسم‌الخط فارسی ناگزیر تشت‌هایی در کتاب حاضر راه یافته است به گمانم جای شرمساری است که تا امروز که بیش از شصت سال گذشته است هنوز همان بی‌سر و سامانی بر رسم الخط فارسی چیره است.» (بیگدلی،۱٤۰۱: ۱۳)؛ اما باید گفت: «املا یا دستور خط، از همان آغاز دغدغه اصلی ادبا، نویسندگان، منشیان دربار و همه اهل زبان بوده است. تألیف آثاری به فارسی و عربی و شروح متعدد بر آنها، اهتمام پژوهشگران معاصر به شرح و توضیح آثار متقدم دلالت بر همین مطلب دارد.» (حاتمی، ۱۳۹۷: ۱۲۵) با وجود تلاش‌های فراوان و آثار مختلف در این حوزه باید در نظر داشت که «دستور خط فارسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی (نشر آثار) را می‌توان جدی‌ترین اقدام در شناساندن اصول و ضوابط حاکم بر املای زبان فارسی و حفظ استقلال آن دانست.» (همان: ۱۲۶) و بهتر بود نویسنده نیز از دستور خط فارسی فرهنگستان زبان و ادب فارسی در نوشتن کتاب خود بهره می‌گرفت.

٤. نقد بینشی (محتوایی)

در نقد بینشی (محتوایی) یک اثر، مفاد علمی و مسائل مرتبط با آن مورد نظر است، مانند نظم منطقی، نوآوری، اعتبار منابع و کیفیت تحلیل‌ها و بررسی‌ها. در این بخش نیز نخست به امتیازات و سپس به کاستی‌های محتوایی اشاره خواهیم کرد. کتاب دارای نظم منطقی و انسجام مطالب در کل اثر است. نویسنده با داشتن یک مسئلهٔ پژوهشی خاص و نقشهٔ علمی مشخص، قدم به قدم آن را پیگیری کرده و به پیش می‌برد. ابتدا با بیان یک پندار فراگیر که باعث چیرگی مثنوی‌پژوهی بر مولوی پژوهی شده شروع می‌کند خاستگاه این پندار را بررسی می‌کند. در بخش دوم به بررسی قدرت و اقتدارپرداخته و براساس شمار بازیگرآن‌قدرت و اقتدار و گونه‌های بازیگران آن، دو تقسیم‌بندی را ارائه می‌دهد و به بررسی آن‌ها می‌پردازد. در بخش سوم با بیان زندگی مولانا و پدرش بهاءولد به بررسی قدرت و اقتدار در زندگی مولانا می‌پردازد. در بخش چهارم خاستگاه دگرگون شوندگی مولانا را بررسی می‌کند و در بخش پنجم به بررسی قدرت و اقتدار در آثار مولانا می‌پردازد. این خوانش جدید نویسنده نسبت به آثار مولانا را هم باید از نقاط مثبت اثر ذکر کرد.

٤- ۱. در صفحه ۹۲ نویسنده می‌نویسد: «مولانا برای شمس ستارهای بی‌همانند بود و ناسازگار با آنچه موحد آورده است: برخورد شمس با مولانا در اول کار خشن و درشتناک بود. مولانا کوزه خالی نبود، پر بود. می‌بایست نخست او را تهی کرد. پدر او مردی نامور بود و مولانا به فرزندی چنو پدری می‌نازید. شمس می‌بایست این‌همه را از او بگیرد. دیدار آن دو تنها با یک پرسش و پاسخ، به انجام رسیده است و سپس مولانا رو به شمس شتافت». همو در صفحه ۹۶ می‌نویسید: «دیدار شمس توانست مولانا را از خواب ۳۸ ساله بیدار کند قفسش را بشکند و او را در چنان تجربه ناب و بی‌همانندی شناگر و شناور گرداند که پیش‌تر مولانا هرگز تجربه نکرده بود». این جملات نشان می‌دهد که نویسنده دچار تناقض‌گویی شده است. او در ابتدا می‌نویسد: دیدار شمس و مولانا تنها با یک پرسش و پاسخ به انجام رسید و سپس مولانا به‌سمت شمس شتافت. اگر صحبت شما این است چرا در ادامه می‌نویسید: دیدار شمس توانست مولانا را از خواب ۳۸ ساله بیدار کند. قفسش را بشکند و او را در چنان تجربهٔ ناب و بی‌همانندی شناگر و شناور گرداند که پیش‌تر مولانا هرگز تجربه نکرده بود. مولانا که بعد از پدرش بر مسند تدریس نشست. هزاران پرسش را پاسخ داده بود. چرا آن پرسش‌ها هیچ کدام او را از خواب ۳۸ ساله بیدار نکرده‌بود. پس این دیدار تنها یک پرسش و پاسخ نبود. اگر هم برخورد شمس با مولانا را برطبق نظر موحد قبول ندارید، باید گفت: چرا مخالف سخن موحد هستید؟ سخن افلاکی هم همین است:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

«همچنین اصحاب قدیم و اخوان کریم رضوان الله علیهم اجمعین از حضرت مولانا نقل کردند که فرمود: چون خدمت مولانا شمس الدین به من رسید و مصاحبت نمود، همانا که آتش عشق در درونم شعله عظیم می‌زد، به تحکم تمام فرمود که دیگر سخنان پذرت را مخوان؛ با اشارت او زمانی نخواندم؛ پس آنگاه فرمود که با کس سخن مگو، مدتی خاموش کرده به سخن گفتن نیز نپرداختم و ازاین‌رو که سخنان ما غذای جان عاشقان شذه بوذ و راح ارواح اهل صفا گشته بیکبارگی تشنه ماندند و از پرتو همت و حسرت ایشان بمولانا شمس الدین چشم زخم رسید»(افلاکی، ۱۳۶۲: ۶۲۲_۶۲۳) همان‌طور که در متن آمده افلاکی نوشته شمس به تحکم تمام فرمود که، دیگر سخنان پدرت را نخوان. صحبت از برخورد تحکم‌آمیز شمس با مولانا حاکی از برخورد خشن او دارد اینطور نیست؟ پس می‌توان گفت: «شمس از مولوی، خانواده و مطالعه‌ای کتاب و شغل اجتماعی و تدریس و افتاء و نشست و برخاست با شاگردان و دوستان و حتی پاره‌ای از قیود مذهبی را جدا کند و او را به‌صورت یک انسان برهنه، رها نمود» (سروش، ۱۳۸۴: ۸) او بعد از دیدار با شمس مولوی شد.

٤ - ۲. نویسنده می‌نویسد: «ساختار و درون مایهٔ اقتدارگرایی به‌گونه‌ای دیگر است در اینجا آغازگر بازی، نه انسان مقتدر بلکه انسانی است که به اقتدار مقتدر تن می‌دهد. اقتدارپذیر به هر دلیل یا علتی در انسان مقتدر، ویژگی‌هایی را می‌بیند که دانسته یا ندانسته و خودخواسته یا ناخواسته آنان را می‌پسندد و برای همانندسازی خود با آن‌ها تلاش می‌کند که یکی از فراگیرترین راه‌های دستیابی به چنین خواسته‌ای، تن دادن به گفته‌ها و خواسته‌های مقتدر یا کسی است که بیشترین همانندی یا نزدیکی به او را دارد، به آن امید که این پیروی زمینه فراهم سازد که اقتدارپذیر خرسندی مقتدر را به دست آورد و شاید چون او شود چه بسا خود انسان مقتدر نیز نداند که الگوی دیگران شده است» (بیگدلی، ۱٤۰۱: ٤٦-٤۷) اکنون با توجه به تعریف برساخته نویسنده از اقتدار: «برای اینکه بتوانم از در هم تنیدگی قدرت و اقتدار بکاهم این خوانش را برای اقتدار برگزیده و برساخته‌ام: اقتدار: برای انسان یا غیر انسان زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا دیگران به خواست خود بکوشند دارنده‌اش را الگو گردانند یا از وی پیروی کنند یا او را از آن خویش گردانند» (همان: ٤٤). چطور می‌توان ناصح در داستان خورندگان بچه پیل را یکی ازنمونه‌های برجسته از اقتدارگرایی دانست؟ در این داستان ناصح حرف خود را می‌زند و می‌رود، کجا آغازگر بازی انسانی است که به اقتدار تن داده است؟ کجا انسان اقتدارپذیر به هر دلیل یا علتی در انسان مقتدر ویژگی را می‌بیند که دانسته یا نادانسته خودخواسته و ناخواسته آن را می‌پسندد و برای همانندسازی خود با آن تلاش می‌کند؟ کجا خورندگان بچه پیل تن به گفته‌های ناصح داده و خواستهٔ مقتدر را پذیرفته از او پیروی می‌کنند؟ چطور این داستان می‌تواند نمادی از اقتدارگرایی باشد؟ همین‌طور که ملاحظه می‌فرمایید براساس صحبت‌های خود نویسنده در متن کتاب و تعاریفی که ارائه می‌دهد در این قسمت از داستان صحبتی اقتدار ناصح نیست و این قسمت را نمی توان نمونه‌ای از اقتدارگرایی دانست.

٤ - ۳. مثال دیگر نویسنده در اقتدارگرایی داستان «اعتماد کردن بر تملق و وفای خرس» است. اینجا نیز باید به نویسنده گفت: کدام اقتدارگرایی؟ با توجه به توضیح برساختهٔ خود او در صفحه ٤٤ و نکاتی که در صفحه ۴۶ و ٤۷ ذکر کرده در این داستان نیز مثل داستان «خورندگان بچه فیل»، ناصح خود به سراغ فرد زورمند می‌آید. پس آغازگر بازی شخص اقتدار پذیر نیست و اصلاً اقتدارپذیری وجود ندارد که بخواهد حرف شخص مقتدر را گوش کند و از آن پیروی کند. شخص زورمند از نصیحت ناصح ناراحت می‌شود و می‌گوید: «برو دنبال کارت که دچار حسادت شده‌ای و نمی‌توانی ببینی که حیوانی این‌چنین با من دوستی می‌ورزد! مرد خیرخواه هرچه از عواقب ناگوار این دوستی سخن می‌گوید، آن زورمند ساده‌لوح به سخنان او وقعی نمی‌نهد. به هر تقدیر، آن مرد آزرده خاطر می‌شود و به راه خود ادامه می‌دهد.» (زمانی، ۱۳۹۸: ٤۸۵) همان‌طور که مشخص شد این شخص

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

زورمند نبود که به خواست خود دنبال ناصح رود یا او را الگو قراردهد یا اینکه بخواهد از وی پیروی کند. پس در این داستان هم نشانه‌ای از اقتدارگرایی در ناصح و یا اقتدار پذیری در شخص زورمند وجود ندارد.

٤- ٤. نویسنده در شاهد مثال دیگر خود نوشته است. در میان داستان‌های فراوانی که دو شیوه قدرت گرایی و اقتدارگرایی را نمایش می‌دهند، «تنها کردن باغبان صوفی و فقیه و علوی را از همدیگر» جایگاه و کارکرد دوگانه‌ای دارد. او اشاره می‌کند شیوه‌ای که باغبان برای جداسازی مهمان‌ها ناخوانده پیش گرفت که می‌توانیم آن را نمونه‌ای از اقتدارگرایی بینگاریم؛ زیرا وی بی‌اینکه قدرت و زوری به‌کار برد با شناختی که از هریک داشت رفتار و گفتاری را به‌کار برد که آن‌ها خودخواسته با وی همراه و دگرکش شدند. (بیگدلی، ۱٤۰۱: ۱۳۵-۱۳٦) باید گفت: در این داستان نیز اقتدارگرایی وجود ندارد؛ چراکه به گفتهٔ خود نویسنده در صفحهٔ ۴۷ که می‌نویسد: «کوتاه سخن اینکه هر کس در هر جایگاه و با هر ویژگی که هست تاهنگامی‌که دیگران خودخواسته می‌خواهند همانند وی شوند یا خواسته‌اش را به جا آورند و او را به هر انگیزه و بهانه‌ای آنان را به این کار ناچار نکرده است انسان مقتدر است.» (همان: ٤٧) و توضیح برساخته او در صفحه ۴۴ و نکاتی که در صفحه ۴۶ ذکر شد باید گفت در این داستان سه نفر صوفی، فقیه و علوی، کجا باغبان را به‌عنوان شخص مقتدر پنداشتند و سعی کردن همانند وی شوند؟ کجا آغازگر بازی اشخاص اقتدار پذیریعنی صوفی، فقیه و علوی بود؟ در این داستان، «وقتی باغبان وارد باغ شد و این سه نفر را در باغ دید نگران می‌شود و خیال می‌کند اینان دزد وحرامی‌اند پیش خود می‌گوید من می‌توانم اثبات کنم این سه نفر به باغم تجاوز کرده‌اند ولی نمی‌توانم یک تنه با آن‌ها مقابله کنم آن‌ها جمع متشکل‌اند و منتها. چاره‌ای این‌گونه می‌اندیشد نخست یک نفر را از یکدیگر جدا می‌کنم سپس حق هرکدام را کف دستشان می‌گذارم. ازاین‌رو پیش می‌رود و با خوشرویی به صوفی می‌گوید برای اینکه از تفرج در این باغ لذت بیشتر ببرند برو از اتاق من در انتهای باغ گلیمی بیاور صوفی بی‌درنگ برمی‌خیزد و حرکت می‌کند و در لابه‌لای درختان ناپدید می‌شود باغبان در این موقع به فقیه و سید روی می‌کند و می‌گوید تو فقیه ما هستی این هم سید علوی ما! ما مردم به برکت فتواهای تو زندگی می‌کنیم این سید از سلاله خاندان نبوت است و نزد ما بسی احترام دارد ولی دیگر این صوفی شکم پرست کیست که با شما بزرگان همنشین شده؟ وقتی می‌بیند افسونش کار موثر افتاده و آن دو را نسبت به همراه خود سرد کرده چوبی ستبر به دست می‌گیرد و به سراغ صوفی می‌رود و او را تنها می‌یابد و تا می‌تواند او را مضروب می‌کند به‌طوری‌که پیکر نیمه جانش بر زمین می‌افتد. برمی‌گردد و از سید می‌خواهد به اتاق او برود از نوکرش نان تازه. خوبی بگیرد و برگردد. سید می‌رود. در این لحظه به فقیه می‌گوید: برای ما مسلم است که تو فقیهی بزرگواری، ولی این سید کیست که همراه تو شده؟! تازه معلوم هم نیست که واقعاً سید باشد. سخنان او فقیه را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. بلافاصله به‌دنبال سید می‌رود. او را تنها می‌یابد و مضروب می‌کند. حال که خیالش راحت شده سراغ فقیه می‌رود و به او نهیب می‌زند: آهای مردک، تو فقیهی؟! به کدام دلیل و اجازه‌ای وارد باغ مردم شده‌ای؟! در اینجا فقیه متوجه نقشه باغبان می‌شود و می‌گوید بزن که باید بزنی» (زمانی، ۱۳۹۸: ٥٤٦) همان‌گونه که از داستان مشخص است اقتدارگرایی باغبان نبود که مشکل را حل کرد. بلکه قدرت فکر و قدرت بدنی باغبان مشکل را حل کرد. نیز این نکته را نباید فراموش کرد که باغبان برای از بین بردن جمع این سه نفر از وعده پاداش کمک گرفت. حال با توجه به سخن خود نویسنده «اما در این کتاب، قدرت هر آن چیزی است که برای انسان یا غیر انسان زمینه‌ای را فراهم کند تا بتواند به یاری گوشمالی یا پاداش، دیگران را ناچار گرداند که خواستهٔ وی را برآورده سازند.» (بیگدلی، ۱٤۰۱: ٤۳) این داستان‌قدرت باغبان را نمایان می‌کند. اوست که به دوستان صوفی وعده پاداش می‌دهد تا آن‌ها را با خود همراه کند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

گفت صوفی را برو سوی وثاق یک گلیم آور برای این رفاق
رفت صوفی، گفت خلوت با دو یار تو فقیهی، این شریف نامدار
ما به فتوای تو نانی می‌خوریم ما به پر دانش تو می‌پریم
وین دگر شه‌زاده و سلطان ماست سیدست از خاندان مصطفاست
کیست این صوفی؟ شکم خوار خسیس تا بود با چون شما شاهان جلیس؟
چون بیاید، مر ورا پنبه کنید هفته‌ای بر باغ و راغ من زنید
باغ چه بود؟ جان من آن شماست ای شما بوده مرا چون چشم راست
وسوسه کرد و مرایشان را فریفت آه کز یاران نمی‌باید شکیفت

(مثنوی، ۱۳٦٦: ۳۰۲)

باغبان با وعدهٔ پاداش فقیه و سید را همراه خود می‌کند که این قدرت باغبان را می‌رساند.

٤ – ٥. نویسنده در بخش دوم کتاب دومین دسته‌بندی دربارهٔ قدرت و اقتدار را برپایه گونه‌های بازیگرآن‌قدرت یا اقتدار انجام داده و آن را به پنج دسته تقسیم کرده: «۱. طبیعت بر طبیعت، ۲. طبیعت بر انسان، ۳. خدا بر طبیعت، ٤. خدا بر انسان، ٥. انسان بر انسان» (بیگدلی، ۱٤۰۱: ٤۹) حال آنکه در بخش پنج این تقسیم‌بندی را این‌گونه ذکر می‌کند: «۱. طبیعت بر طبیعت، ۲. طبیعت و انسان، ۳. خدا و طبیعت، ٤. خدا با انسان، ٥. انسان با انسان» (همان: ۱۰۷) همین‌طور که مشاهده می‌شود نویسنده در تقسیم‌بندی اول در بین طرفین قدرت و اقتدار از حرف اضافه «بر» استفاده کرده که نشان از برتری و تسلط قدرت و اقتدار یکی بر دیگری دارد، «طبیعت بر انسان» نشان از برتری قدرت و اقتدار طبیعت بر انسان است درحالی‌که در تقسیم‌بندی دوم از حروف اضافه «و» استفاده می‌کند. حرف اضافه «و» نشان از برتری یکی بر دیگری را به‌طور قطع مشخص نمی‌کند. وقتی صحبت از «طبیعت و انسان» می‌شود دیگر برتری قدرت و اقتدار طبیعت بر انسان به ذهن متبادر نمی‌شود. نویسنده برای کاربرد واژه‌ها به معانی آن‌ها دقت لازم را نداشته است.

٤ – ٦. همچنین باید این نکته را یادآوری نمود که نویسنده در بخش دوم صفحه ٤۹ بعد از ارائه تقسیم بندی پنج تایی خود از قدرت و اقتدار بر پایه گونه‌های بازیگرآن‌قدرت یا اقتدار می‌نویسد که گونه‌های اول و دوم را در این بخش و سه تا پنج را در بخش پنجم بررسی خواهم کرد. در بخش دوم به بررسی قدرت نمایی طبیعت بر طبیعت، بازی قدرت‌گرایی میان طبیعت و انسان و اقتدارگرایی میان انسان و طبیعت می‌پردازد. در بخش پنجم کتاب پنج نوع تقسیم‌بندی را مجدد ذکر می‌کند و می‌نویسد که به ساختار و درون مایهٔ آن‌ها در دیدگاه مولانا می‌پردازد؛ و در ادامه با عناوین شیوه فرمانبری طبیعت از خدا، روزی‌دهی طبیعت به انسان روزی‌خواه واکنش طبیعت به انسان اللهی و انسان سرکش، مولانا و قدرت‌گرایی اجتماعی_دینی، مولانا و اقتدارگرایی اجتماعی_دینی، مولانا و قدرت‌گرایی اجتماعی_سیاسی به بررسی این مباحث می‌پردازد. پس عملا پنج نوع تقسیم بندی را از نگره مولانا بررسی نمی‌کند.

٤ – ۷. نکته دیگر که باید متذکر شد عدم استفاده از نتیجه‌گیری و جمع‌بندی مطالب در پایان هر بخش است. بهتر بود در پایان هر بخش کتاب مطالب جمع‌بندی شود و خلاصه هر بخش ذکر شود.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

٤ – ٨. در صفحهٔ ١٠٤ نویسنده می‌نویسد: «یکی از آموزه‌هایی که وی از بازیگرآن‌قدرت (٣–٤–١) آموخت این بود که ایشان به آسانی می‌توانند زندگی یا دست‌کم آرامش هرکس را بر باد دهند.» حال اگر به ارجاع نویسنده ٣. ٤. ١ در صفحه (٧٣–٧٤) کتاب مراجعه کنید خواهید دید، این قسمت که با عنوان «پیوند لقب سازی بهاءولد با قدرت‌گرایی از دیدگاه روانشناسی اجتماعی» است. این مطلب که نویسنده ذکر می‌کند، این‌جا وجود ندارد. در این قسمت از شخصیت مراد و ساختار رابطه مرید و مراد سخن به میان می‌آورد. او در ادامه می‌نویسد، بنیادی‌ترین ویژگی‌های انسانی در زندگی اجتماعی زاده و پرورده می‌شود. اگر نویسنده این آموزه را از صحبت افلاکی در مناقب العارفین مد نظر دارد که ذکر کرده است: «شیخ محمود صاحب قران از مریدان بهاءولد گفته است روزی با بهاءولد می‌رفتند که دیدند پاسبانی کسی را می‌زند بهاءولد با عصای خویش پاسبان را زد و کشت. او را خاک کردند. هنگامی‌که خبر به پادشاه رسید، پرسید چرا چنین کردی؟ بهاءولد گفت پادشاه شک در درستی کار من نکند که ای امر حق برگی از درخت جدا نمی‌شود من سگی را کشتم که ستمگر بود.» (همان:٧٦) این متن در ٣. ٤. ٢ آمده است نه در ٣. ٤. ١ و این نشان می‌دهد که نویسنده دقت لازم در ذکر ارجاعات را نداشته است.

٤ – ٩. نویسنده در صفحه ٥٦ کتاب می‌نویسد: «دوم گرایش اقتدارگرایانهٔ طبیعت به انسان: گرچه در نگرهٔ انسان مدرن این‌گونه از اقتدارگرایی هیچ جایگاهی ندارد اما آموزه‌های اسطوره‌یی و دینی سرشار از گرایش‌های اقتدارگرایانهٔ طبیعت به انسان است تا جایی که یکی از نشانه‌های ایرانسانی که اسطوره و دین می‌شناساند فرمان پذیری اقتدارگرانه طبیعت از اوست. (٥. ٢. ١ تا ٥. ٢. ٤ را بنگرید)» حال اگر به کتاب مراجعه کنید. ٥. ٢. ١. با این عنوان مواجه می‌شوید؛ «شیوهٔ فرمانبرداری طبیعت از خدا» در این قسمت نویسنده نگرهٔ مولانا به هستی را بررسی می‌کند و می‌نویسد: در نگره مولانا، هستی هم در آفریده شدن نیازمند خداوند است و هم در ماندگاری و کارکردش بسته به خواست و در چنبره فرمان اوست. همین ویژگی است که نگرهٔ وی را دست کم از برخی باورهای اساطیری جدا می‌کند؛ زیرا او همانند همه پیروان ادیان ابراهیمی خودبسندگی و همه‌کارگی طبیعت را از آن یا خدایان گوناگونش ستانده و آن‌ها را به خدایگانه داده و چون طبیعت در برابر خداوند هیچ است و هرچه را خداوند بخواهد می‌پذیرد. در ادامه می‌نویسد خاستگاه گرایش هستی به خداوند گاهی و در بخشی، قدرت گرایانه و گاهی ریشه در عشق اقتدارگرایانه‌اش به او دارد. (بیگدلی، ١٤٠١: ١٠٧–١٠٩) این عنوان با آنچه نویسنده مد نظر دارد و ارجاع می‌دهد همخوانی ندارد. عنوان بعدی کتاب ٥. ٢. ٢. «روزی‌دهی طبیعت به انسان روزی‌خواه» است. این قسمت به توضیح این نکته می‌پردازد که خدا نه‌تنها آفریدگار انسان بلکه پروردگار وی نیز است. انسان برای زنده ماندن به دهش او نیازمند است. او همه هستی را به‌کار می‌گیرد و هستی شعورمند نیز اقتدارگرایانه این خواسته خدا را به‌جا می‌آورد. او می‌نویسد خدا به بندگانش دستور می‌دهد که برای سپاسگزاری در برابر همهٔ دهش‌ها تنها او را بپرستند. گروهی فرمان می‌پذیرند و گروهی سرکشی می‌کنند. (همان:١١٤–١١٥) در این قسمت هم صحبتی از گرایش اقتدارگرایانه طبیعت به انسان نیست. صحبت از فرمان پذیری طبیعت از خداست. در اینجا نیز نویسنده در اجاع‌دهی دقت لازم را نداشته است.

٤ – ١٠. بیگدلی با عنوان «واکنش طبیعت در برابر انسان اللهی و انسان سرکش» به بیان دو نگره مولانا به آفرینش می‌پردازد. اول اینکه خدا هستی را بدون هیچ چشم‌داشتی آفرید و دوم اینکه بنیادآفرینش همه هستی بر عشق استوار است. او می‌نویسد برخی از انسان‌ها به خداوند و عشق وی روی می‌گردانند، برای برخی نیز خداوند کم رنگ یا فراموش می‌شود و چه بسا به خداوند پشت نموده، از عشق او روی می‌گردانند و شاید سرکشی پیشه می‌کنند. خداوند با هریک رفتاری درخور پاسخشان پیش می‌گیرد و در این راه، طبیعت نیز قدرت‌گرایانه یا اقتدارگرایانه، گوش به فرمان و خواستهٔ خداوند است. (همان: ١١٥–١١٧) در ادامه با بیان داستان قوم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.aghamirfarsi.ir

عاد می‌نویسد: «چون پس از سخنان و فراخوان هود، مردمانش دو دسته شدند: دسته‌یی همراه و فرمانبردار و دسته‌یی سرکش؛ خداوند نیز کاری کرد که صرصر یا همان باد تند و سخت، با ایشان رفتاری دوگانه کرد.» (همان:۱۱۷) با توجه به سایر شاهد مثال‌هایی از مثنوی که ذکر می‌کند از جمله داستان کرامات شیخ شیبان راعی، حکایت پادشاه جهود دیگر که در هلاک دین عیس سعی نمود، داستان یونس و التماس کردن همراه عیسی علیه السلام زنده کردن استخوان‌ها را از عیسی علیه السلام، اگر همه این داستان‌ها بررسی شود ملاحظه خواهد شد که مطابق نوشته‌های خود نویسنده طبیعت در این راه قدرت‌گرایانه یا اقتدارگرایانه، گوش به فرمان و خواستهٔ خداست. پس نگره مولوی این نیست که طبیعت در برابر انسان بر طبع خود عمل می‌کند. مولانا نیروهای طبیعت را مأموران الهی می‌بیند که به خواست و فرمان خدا عمل می‌کنند. همان‌طور که در دفتر ششم می‌بینیم:

گر به طبع این می‌کنی، ای باد سرد گرد خط و دایره آن هود گرد
ای طبیعی فوق طبع این ملل بین یا بیا و محو کن از مصحف این

(مثنوی، ۱۳٦٦: ۱۲۷۹)

«مولانا در این ابیات می‌گوید هر آنچه به خواص و طبایع پدیده‌ها نسبت داده می‌شود تماماً مستند به قادر ذوالجلال است. هوالقاهر فوق عباده» (زمانی، دفتر ششم، ۱۳۹۸: ۱۲۲۹_۱۲۳۰) پس نمی‌توان گفت واکنش طبیعت اقتدارگرایانه یا قدرت‌گرایانه با انسان است؛ چراکه واکنش از عمل و عکس‌العمل می‌آید. در لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه واکنش «عکس‌العمل، انفعال، مقابل کنش» آمده است. (دهخدا، ج ۱۵، ۱۳۷۷: ۲۳۰۹۷). حال اگر ذیل واژهٔ عکس‌العمل را ببینیم «مقابل عمل» آمده است. (دهخدا، ج ۱۰، ۱۳۷۷: ۱٦۰۲۱) و ذیل واژهٔ عمل «کار کردن، انجام دادن، ساختن، هر کار و فعلی که بعمد و بقصد از حیوانی سربزند» آمده است. (دهخدا، ج ۱۱، ۱۳۷۷: ۱٦۳۷۰) حال با توجه به صحبت‌های مولانا و نگرهٔ او به طبیعت و مطالب خود نویسنده، این عنوان برای این قسمت مناسب نیست. طبیعت به طبع خود در مقابل عمل ما عکس‌العمل یا واکنش نشان نمی‌دهد یا بهتر است بگوییم طبیعت به عمد و به قصد کار و فعلی از او سر نمی‌زند که بخواهیم آن را واکنش بخوانیم، بلکه به فرمان و خواست خدا عمل می‌کند؛ لذا بهتر بود عنوان دیگری، متناسب با نگرهٔ مولانا به طبیعت برای این قسمت انتخاب می‌شد.

٤- ۱۱. استفاده از نقل قول‌های مستقیم فراوان و طولانی؛ نویسنده در کتاب از نقل قول‌های مستقیم طولانی استفاده کرده (۸ سطر و بیشتر) که یک اشکال خواهد بود. به‌عنوان نمونه؛ در صفحه ٤٤ از (فرهنگ علوم اجتماعی قرن بیستم، ص ۸۳)، صفحه ٤۸ از (تذکرهٔ اولیاء، ص ۸٦)، صفحه ۵۱ (استراتژی‌های بقا، ص ۳٤)، صفحه ۵٤ از (اسطوره، ص ۱)، صفحه ۵۵ از (تاریخ اندیشه‌های دینی، ج ۱، ص ۱۸٦)، صفحه ٦٦_٦۷ از (دایرهٔ المعارف بزرگ، ج ۱۲، ص ٤٦۲)، صفحه ۷٤ از (مغز، داستان شما، صص ۱۱۲-۱۱۱)، صفحه ۸٦ از (تاریخ جامع ایران، ج ۹، صص ٤۱٤-٤۰۹)، صفحه ۸۷ از (تاریخ اسلام کمبریج، ج ۱، ص ۳۳٦)، صفحه ۱۱۱ از (خدایان وآدمیان، ص ۳۸-۳۷) را می‌توان نام برد.

۵. نتیجه‌گیری

کتاب حاضر در حوزهٔ تحقیقات مولوی شناسی یک اثر قابل تأمل و دارایِ یک درآمد و پنج بخش است. با توجه به این‌که نویسنده خوانش جدیدی از آثار مولانا ارائه می‌دهد؛ می‌توان گفت کاری جدید و با رویکردی مشخص است. البته از نظر شکل و ساختار (صوری، نگارشی و ...) کتاب نیاز به بازبینی دارد. مهم‌ترین اشکالات کتاب؛ یکدست نبودن رسم الخط کتاب، اشتباهات تایپی و املایی، عدم یکدستی ارجاع منابع داخل متن، عدم استفاده از شیوهٔ ارجاع‌دهی معتبر و رایج APA، عدم همسویی منابع پایان

کتاب و منـابع داخل متن است که در مقاله به آن‌ها پرداخته شده است. در نقد بینشی کتاب باید ذکر کرد؛ تحلیل سه داستان «اعتماد کردن بر تملق و وفای خرس، خورندگان بچه پیل و تنها کردن باغبان صوفی و فقیه و علوی را از همدیگر» از مثنوی که نویسنده به آن‌ها اشاره کرده با توجه به تعریف‌های اقتدارگرایی خالی از اشکال نیست. استفاده از نقل قول‌های مستقیم فراوان و طولانی در کتاب، عدم توجه نویسنده به معنای واژه‌ها و نیز مفاهیم، عدم نتیجه‌گیری و ارائه خلاصه پایان هر بخش کتاب نیز از اشکالات اثر محسوب می‌شود.

منابع

- افلاکی، شمس الدین احمد (۱۳۶۲). ***مناقب العارفین***، به تصحیح تحسین یازجی، تهران: دنیای کتاب.
- بیگدلی، حمید (۱۴۰۱). ***اقتدارگرایی مولانا در گرداب قدرت***، تهران: طهوری.
- تاجدینی، علی (۱۳۸۰). ***قدرت سیاسی در اندیشه مولانا***، تهران: روزنامه سلام.
- حاتمی، حافظ (۱۳۹۷). ***دستور و نگارش زبان فارسی (بارویکری نو)***، شهرکرد: جهاد دانشگاهی واحد چهارمحال و بختیاری.
- حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۷). ***مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی***، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت نامهٔ دهخدا***، چ دوم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- زمانی، کریم (۱۳۹۸). ***شرح جامع مثنوی معنوی***، تهران: اطلاعات.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۸۴). ***قمار عاشقانهٔ شمس و مولوی***، تهران: صراط.
- کتابی، احمد (۱۳۹۲). «آسیب‌شناسی قدرت در اندیشهٔ مولانا»، ***روزنامهٔ اطلاعات***، شمارهٔ ۲۵۶۷۱.
- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی (۱۳۳٦). ***مثنوی معنوی***، به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد الین نیکلسون. تهران: امیرکبیر.
- محمدزاده، مریم (۱۳۸۸). «نقد قدرت از دیدگاه مولانا در مثنوی»، ***پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب***، شمارهٔ ۹.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نقد و بررسی روایت‌شناسی سه داستان از تاریخ بیهقی با تأکید بر نظریه روایی ژرارژنت

اعظم ثابت قدم
دانشجوی دکتری دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
sabetghadamazam29@gmail.com
حمید رضایی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
h.rezaie@pnu.ac.ir

چکیده

روایت‌شناسی نگاهی نظام‌مند از ساختار روایت است که با بررسی فرم یک اثر ادبی تلاش دارد تا به معنایی بیشتر از متن دست پیدا کند و آن را روشن‌تر نماید، روایت شناسی مجموعه‌ای از قواعد کلی برای روایت و داستان‌گویی است، نظریه پردازانی چون ولادیمرپراپ، ژراژنت، گرماس، تزوتان تودروف از پیشگامان این رویکرد هستند که از این میان ژراژنت گامی مؤثر در این زمینه برداشت ومورد توجه بسیاری قرار گرفت، ژنت مفهوم قطعه بندی یا قرار گیری مطالب و ساخته و پرداخته شدن یک متن جدید را از ساختارگرایان اقتباس نمود و اصطلاحات و تکنیک‌های بیشتری که مبتنی بر کلام خود اوست بر آن افزود. روس مطالب روایت شناسی ژنت از مقالهٔ معروف او به نام گفتمان روایت به دست آمده است در این اثر ژنت گفتمان را به سه مقوله اصلی زمان، وجه، لحن طبقه‌بندی می‌کند که زمان شامل نظم و تکرار وبسامد می‌گردد و لحن به روایت چه کسی واز کجا روایت میکند بازمی‌گردد متن براساس آن مورد تحلیل قرار می‌گیرد. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی به بررسی الگوی روایی و زمانی با توجه به نظریه ژرا ژنت در تاریخ بیهقی پرداخته شده است. تاریخ بیهقی از متون نثر ارزشمند کهن فارسی و غنی از سلسه حوادث واقعی است که نظریه ژنت را بر روایت شناسی حکایت‌های بیهقی به روشنی می‌توان تحلیل نمود. یافته‌های این پژوهش مبین آنست که شیوهٔ روایت‌گری بیهقی از امکانات و توانایی‌های زبانی و روایی بی‌شماری برخوردار است.

واژگان کلیدی: نقد، روایت، روایت شناسی، تاریخ بیهقی، ژرارژنت.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

روایت‌شناسی از علوم نسبتاً جدید در حیطه نقد ادبی محسوب می‌گردد و نظریه پردازان مختلفی راجع به عناصر مختلف روایت‌گری نظرات خود را ابراز نموده‌اند و هر کدام از این نظرات در دنیای نقد ادبی مؤثر بوده‌اند در پژوهش حاضر سعی بر این است روایتگری با جنبه‌های مختلف آن شامل سطوح روایت انواع راوی در متن چگونگی ارتباط راوی با متن ارتباط راوی با روایت شنو و موارد وابسته به آن با توجه به نظریه ژراژنت بررسی می‌شود. جایگاه این موضوع و تحلیل ساختار روایت‌شناسی تاریخ بیهقی

در میان پژوهش‌ها و مقالات مربوط به آن یکی از اهم موضوعات تحلیلی تاریخ بیهقی می‌باشد و با توجه به دستاورد تحلیل ساختار متن می‌توان با خواندن هر متن به ساخت متن و اهداف ضمنی و ذهنی نویسنده دست پیدا نمود تا آنجایی که بررسی شده است تاکنون پیرامون روایت شناسی ژنت بر داستان‌های تاریخ بیهقی تحقیقات کمی انجام گرفته، بنابراین برآنیم تا قدمی با هدف تکمیل تحقیقات گذشته برداریم.

۲. روایت

به‌طورکلی روایت به معنای هر چیزی است که بیانگر یک داستان باشد می‌تواند یک کتاب ادبی، عکس، روزنامه یا فیلم باشد. روزنامه‌ها، گزارش‌ها، کتاب‌های تاریخی، رمان‌ها، فیلم‌ها، صحنه‌های کمدی، پانتومیم، رقص، شایعات بی‌اساس، جلسات روانکاوی تنها برخی از این روایات است که در زندگی ما رخنه می‌کنند (ریمون کنان،۱۱۵:۱۳۸۷). رویدادها در نزدیک ما اتفاق می‌افتند و ما آن‌ها را به‌صورت داستان برای اطرافیان خود بازگو می‌کنیم روایات داستان‌هایی را در مورد مبارزات سیاسی، تحولات تاریخ، حوادث طبیعی، گزارش کار روزانه، بازگو کردن قصه برای کودکان، حوادث و اتفاقات روزانه، روایت می‌تواند به‌صورت کلامی یا غیر کلامی عنوان شود می‌تواند حقیقی یا ساختگی واقعی یا غیر واقعی جلوه دهد روایت‌ها ممکن است بعد از بیان شدن در نزد افراد باقی بماند و به نسل‌های آینده نیز انتقال یابد و خوانده شود. «روایت‌ها می‌توانند از طریق رسانه‌های متفاوتی مانند روزنامه، مجله، کتاب، کارتون، نقاشی، تلویزیون، موسیقی، رقص، نمایشنامه و فیلم بیان شوند. روایت بنیاد قصه است»(مستور، ۷:۱۳۸٤). «کانون روایت به معنی بررسی نظرگاهی که داستان از آن روایت می‌شود از جمله مهم‌ترین متغیرهایی است که ویژگی گذرگاه میان سخن زنجیره رخدادها آن‌گونه که روایت شده‌اند و داستان را تعیین می‌کند. چراکه ما در ادبیات با رخدادها یا پدیده‌هایی خام سر و کار نداریم بلکه با رخدادهایی مواجه می‌شویم که به شیوه‌ای خاص و از دیده مشخص بازنمایی می‌گردند به‌طوری که دو دید. متفاوت نسبت به پدیده‌ای واحد دو پدیده متفاوت را به وجود می‌آورند و ابعاد هر واقعه‌ای را دیدی رقم می‌زند که از رهگذر آن به ما عرضه می‌شود؛ و از سویی دیگر راوی یا نویسنده به‌عنوان میانجی با انتخاب زاویه دید دلخواه داستان را از چشم انداز مورد نظر خود برای مخاطب نشان می‌دهد»(تودوروف،۶۳:۱۳۸۲).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۳. روایت شناسی

روایت شناسی علمی نو و نتیجه انقلاب ساختارگرایی در زمینه داستان می‌باشد. «در تحلیل ساختارگرایانه روایت جزییات ظریف درون متن مورد نظر بررسی می‌شود تا نتایج حاصل از کارکردهای روایی متنها مشخص شوند»(تایسن، ۳٦٤:۱۳۸۷). «معمولا روایت شناسی بر ساختار اصلی داستان‌ها تأکید نمی‌کند بلکه به شیوهٔ نقل داستان‌ها تأکید دارد»(برتنس،۸٦:۱۳۸۷). «روایت شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پیرنگ است»(مکاریک،۱٤۹:۱۳۸۵)؛ و در پی آن است که «واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح دستور پیرنگ یا دستور داستان را مشخص کند»(سجودی،۷۲:۱۳۸۲). ایرناریما مکاریک در دانشنامه «نظریه‌های ادبی معاصر روایت شناسی را مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی نظام‌های حاکی بر روایت داستان‌گویی و ساختار پیرنگ را می‌شناسد»(مکاریک،۱۳۸۵: ۱٤۹). «اصولاً روایت شناسی با ساختار بنیادین درون مایه داستان‌ها کار چندانی ندارد بلکه بر ساختار روایت که شیوه نقل داستان‌ها از طریق روایت است متمرکز می‌شود»(برتنس، ۸٦:۱۳۸۷). «روایت شناسان ساختارگرا مهم‌ترین قیاس زبان‌شناسی را قیاس بین ساختار روایت و نحو جمله می‌شناسند و بر پایه

این قیاس پرداخت کلی قصه از قواعد معینی پیروی دارد درست همان گونه که جمله از قواعد نحو پیروی دارد»(هارلند، ۳۶۱:۱۳۸۵). برتنز کشف الگوی جامع روایت را هدف نهایی روایت شناسی معرفی می‌کند و «معتقد است که این الگوی جامع باید تمامی روش‌های ممکن روایت را شامل شود و با همین روش‌هاست که معنا تولید به وجود می‌آید»(برتنز ۹۹:۱۳۸۲).

٤. نظریه روایی ژرار ژنت

ژرارژنت، نظریه‌پرداز ساختارگرا در دوران معاصر است. این نویسنده و تحلیل گر فرانسوی با پشتوانه فکری از دو حوزه ادبی صورتگرایان روس و ساختارگرایان فرانسوی نظریه ادبی خود را با عنوان روایت شناسی بنیان نهاده است. در نظریه روایت شناسی ژرارژنت اهم مطالب شامل تمایز داستان و روایت، سطوح گفتمان (مفهوم زمان و زیر شاخه‌های آن، وجه و لحن) و ترامتنیت است که به شکلی گسترده و با جزئیات قابل توجه به آن پرداخته است. نظریه روایت شناسی ژرارژنت به‌طور قابل ملاحظه ای دانش و اندوخته‌های مخاطب را در مورد وجوه روایت و نظام زمان افزایش می‌دهد. ژرار ژرارژنت در نظریه خود متأثر از رویکرد زبان‌شناسی فردینان دوسوسور بوده است و در حوزه بینامتنیت از آرای یولیا کریستوا و رولان بارت بهره مند گردیده است. «ژراژانت از چهره‌های برجسته حرکت فکری است که در دهه ۱۹۶۰ در حوزه مطالعات ادبی برای تطبیق و بسط نظریه‌های ساختارگرایانه فردینان دوسوسور در زبان‌شناسی و کلود لوی استروس در انسان شناسی توسط وی بررسی‌هایی صورت گرفت. عمده شهرت و تأثیرگذاری او به مطالعه ساختارگرایانه از روایت بازمی‌گردد که یکی از جامع‌ترین چارچوب‌های تحلیل متون روایی را ارائه می‌کند»(شیروانی، ۲۸:۱۳۹٤). «ژرا ژانت ساختارگرا و نظریه پرداز بنام فرانسوی است وی که از اثرگذارترین پژوهشگران در عرصه نظریه روایت به شمار می‌رود از سوی برخی منتقدان پدر علم روایت نام گرفته است»(بهمنی، ٦٧:۱۳۹۰). «روایت شناسی ژرارژنت بی‌تردید جامع‌ترین و پرکاربردترین رویکرد در این حوزه است. تقریباً هیچ جنبه‌ای از روایت نیست که ژرارژنت اصطلاحی برای آن ابداع نکرده و نکوشیده باشد به طرزی نظام من آن را تبیین نماید ژرارژنت این نظریه را در سال ۱۹۷۲ در کتاب خود با عنوان گفتار روایی رساله‌ای در باب روش مطرح نمود؛ و آن را در تحلیلی مشروح از رمان معروف در جست‌وجوی زمان از دست رفته نوشته مارسل پروست به‌کار برد»(حسین پاینده، ۲۱٤:۱۳۹۹).

www.anjomanfarsi.ir
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

٥. نظم (ترتیب زمانی)

نظم یا ترتیب زمانی عبارت است از رابطه میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی آن‌ها در متن روایی در ترتیب زمانی به دنبال این هستیم که بفهمیم آیا حوادث و اتفاقات براساس یک خط سیر مستقیم روایت شده‌اند. «در مبحث نظم ژرارژنت رابطه میان توالی رخدادهای داستان و نظم آن‌ها را بحث می‌نماید و ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را زمان پریشی معرفی می‌کند که به دو دسته گذشته نگر و آینده نگر تقسیم می‌گردد داستان برمی‌گردد برعکس آینده نگر روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه می‌باشد گویی روایت به آینده داستان.

زمان پریشی در حکایت پایان کار امیر محمد:

تفاوت میان دو زمان مطرح یعنی زمان روایت و زمان تقویمی را در این خط سیر می‌توانیم نشان بدهیم، «ژرارژنت هرگونه ناهماهنگی و انحراف در نظم و ارائه عناصر متن را از نظم وقوع عینی اتفاقات در داستان زمان پریشی معرفی می‌کند و این زمان پریشی نقل پاره‌ای از متن در مقطعی زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی و منطقی توالی رخدادهاست»(تولان، ٥٦:۱۳۸۳). تودوروف

دربارهٔ در این زمان پریشی می‌گوید «ترتیب زمان روایت سخن با ترتیب زمان روایت شده داستان متوازن نیست و ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب در تفاوت میان این دو زمان نهفته است زمانمندی سخن تک ساحتی است و زمانمندی داستان چند ساعتی می‌باشد در نتیجه ناممکن بودگی زمانمندی به زمان پریشی می‌انجامد»(تودوروف، ۵۹:۱۳۷۹).

«باز نموده‌ام پیش از اینکه حاجب بزرگ علی از تگین آباد سوی هرات رفت و در باب امیر محمد چه احتیاط کرد بر حکم فرمان عالی امیر مسعود که رسیده بود از گماشتن بکتکین حاج و خیر و شر این بازداشت را در گردن وی کردند و اکنون چون فارغ شدم از رفتن لشکرها به هرات و فرو گرفتن حاج علی غریب و از کارهای دیگر پیش بردن و به آن رسیدیم که امیر مسعود حرکت کند از هرات سوی بلخ آن تاریخ باز ماندم و بقیه احوال این بازداشت را پیش گرفتم تا آنچه رفت اندر این مدت که لشکر از تگیناباد به هرات رفت و وی را از این قلعه کوهتیز به قلعه مندیش بردند به تمامی باز نموده آید و تاریخ تمام گردد و چون از این فارغ شدم آنگاه به سر آن باز شوم که امیر مسعود از هرات حرکت کرد بر جانب بلخ انشاالله»(بیهقی،۷۹:۱۳۸٦).

توضیحات ابوالفضل بیهقی در ابتدای این حکایت دو مزیت دارد ابتدا نظم دادن به پاره‌های مجزای روایت بزرگتری که او می‌کوشد از دسیسه‌ها و تلاطم‌های سیاسی بعد از مرگ سلطان محمود نشان دهد و و دوم پررنگ نمودن نقش خود بیهقی در جایگاه روایت چرا می‌توان تأکید راوی بر کارکرد روایتگری خود دلالت‌هایی فراداستانی به تاریخ بیهقی می‌بخشد چنانچه خود او در جای جای کتاب به‌طور مکرر اظهار دارد که روایت‌های مختلفی را باز نموده ولی هنوز روایت اصلی و بزرگتر کامل نشده است. توضیحات اولیه بیهقی به وضوح نمایش می‌دهد که کتاب تاریخ بیهقی رویدادهای تاریخی را همان گونه که هستند باز نمی‌نماید بلکه ماوقع را با جابجایی‌های زمانی و با عوض کردن ترتیب رویدادها به روایت یا داستانی صورت می‌پذیرد.

زمان پریشی در حکایت برداركردن امیر حسنک وزیر:

در برخی قسمت‌ها بیهقی به لحاظ زمانی از دیدگاه ژرارژنت از شگرد زمان پریشی در داستانش بهره می‌جوید تا خواننده‌اش بر متن داستان آگاهی بیشتری یابد و در واقع نگاهی گذرا به گذشته دارد: «اما چون تعدی‌ها رفت از وی که پیش از این در تاریخ بیاورده‌ام یکی آن بود که عبدووس را گفت امیرت را بگوی که من آنچه کنم به فرمان خداوند خود می‌کنم اگر وقتی تخت ملک به‌طور صد حسنک را بردار باید کرد لاجرم چون سلطان پادشاه شد این مرد بر مرکب چوبین نشست»(همان:۲۱۸).

زمان پریشی در گریختن آلونتاش:

ابوالفضل بیهقی رویدادهای تاریخی را همانطور که اتفاق افتاده‌اند روایت نمی‌کند بلکه گاهی اوقات ماوقع ماجرا را با جابجایی‌های زمانی و با عوض کردن ترتیب رویدادها بیان می‌نماید که معمولا نگاهی به گذشته دارد که ژرارژنت آنرا زمان پریشی معرفی می‌کند و این زمان پریشی نقل پاره‌ای از متن در مقطعی زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی و منطقی عنوان می‌گردد. در داستان گریختن آلونتاش در قسمتی از روایتش از نامه امیر مسعود کمک می‌گیرد که او در نگاهی به گذشته دارد: «پدر ما امیر ماضی بود که از روزگار کودکی تا امروز او را بر ما شفقت و مهربانی بوده است که پدران را باشد بر فرزندان اگر بدان وقت بود که پدر ما خواست که وی را ولیعهدی باشد و اندران رای خواست از وی و دیگر اعیان از بهر ما را جان بر میان بست...»(همان:۱۰۲).

٦. دیرش (تداوم)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

«تداوم روایت نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف نمود تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را پیدا کرد که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید تعریف کرد کجا قصه گویی سرعت می‌پذیرد و کجا آرام می‌گردد»(احمدی: ۱۳۹۱، ۳۱۶). توصیف همزمان واژه‌های تداوم متن و تداوم داستان اندکی مشکل زا می‌باشد چراکه نمی‌توان تداوم متن را از هیچ راهی اندازه گرفت یگانه ابزار زمانی اندازه‌گیری مدت زمان قرائت متن می‌باشد که این امر از خواننده‌ای به خواننده دیگر تفاوت دارد و در نتیجه نمی‌توان آن را به منزله معیاری عینی انتخاب نمود بنابراین ژنت ثبات پویایی را به منزله معیار سنجش درجه‌های تداوم پیشنهاد می‌نماید که مراد از آن نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان می‌باشد با در نظر گرفتن پویایی ثابت به‌عنوان معیار می‌توان دو نوع هک و اصلاح یعنی شتاب مثبت و شتاب منفی را از یکدیگر تمیز داد. «اختصاص قطعه‌ای کوتاه از متن به زمان درازی از داستان شتاب مثبت و اختصاص بخشی بلند از متن به زمان کوتاهی از داستان شتاب منفی نام دارد که سرعت حداکثر را حذف و سرعت حداقل را مکث توصیفی می‌نامند که به لحاظ نظری میان شتاب مثبت و شتاب منفی بی‌نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته اما در عمل تمام این پویایی بناب بر قرارداد به دو پویایی تلخیص و صحنه نمایش تقلیل می‌گیرد»(همان: ۷۲). «مکث توصیفی زمانی رخ می‌دهد که جهان متحرک داستان متوقف می‌گردد و نویسنده به خواننده می‌گوید که چه می‌بیند به عبارتی نوع روایت از گونه‌ای توصیف می‌گردد به همین دلیل توصیف روایت را کند می‌کند و به خواننده امکان می‌دهد تا تصویر ثابتی از یک منظره خارجی یا حالت روحی را مشاهده نماید که شامل ظاهر شخصیت‌ها خصوصیات اخلاقی و فکری آن‌ها احساساتشان و مکان و اشیا می‌شوند» (بی‌نیاز: ۱۳۹۳، ۱۱۵). «داستان نویسان سنتگرا غالباً بدون اینکه به برخی از مراحل داستان اشاره‌ای کنند از آن عبور کرده و معمولاً به این اکتفا می‌کنند که مثلاً بگویند دو سال گذشت یا مدت زمان زیادی گذشت تا قهرمان برگشت و غیره که این فرایند حذف نامیده می‌شود»(حمدانی: ۱۹۹۱، ۷۷). «از نظر زمانی تجزیه و تحلیل حذف به بررسی زمان حذف شده داستان برمی‌گردد و اولین مسئله دانستن این نکته می‌باشد که آیا به آن دوره حذف شده اشاره گردیده یا به ذکر آن اعتنایی نشده است» (جنیت: ۱۹۹۷،۱۱۷). «به خلاصه کردن رویدادها و وقایعی که وقوع آن‌ها زمان زیادی به طول انجامیده سال‌ها ماه‌ها در قالب یک یا چند جمله تلخیص گفته می‌شود»(بوعذه: ۱۳۹۵، ۱۰۴). «وسرعت از طریق ایجاز متنی افزایش می‌یابد بدین ترتیب که یک دوره داستانی معین در بیان کوتاهی از مشخصه‌های اصلی آن خلاصه می‌شود»(تولان: ۱۳۹۳، ۹۱). تداوم نسبت میان طول مدت زمان داستان و زمان روایت می‌باشد، زمان روایت مدت زمانی است که به‌طور متوسط برای خواندن صرف می‌گردد که بستگی به تعداد کلمه‌ها خطوط صفحات دارد و از یک خواننده به خواننده دیگر متفاوت می‌باشد ولی زمان داستان زمانی است که صرف رخ دادن داستان می‌گردد، البته فاصله میان روایت و رخدادها از متنی به متن دیگر متفاوت است این رابطه ممکن است به‌صورت یکی از سه قسم شتاب ثابت شتاب مثبت و شتاب منفی انجام گردد. شتاب ثابت یکسان بودن نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن می‌باشد. شتاب مثبت اختصاص حجم کمی از متن به مدت زمان زیادی از داستان. شتاب منفی اختصاص حجم زیادی از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان. در مفهوم زمان روایت به دیرش و زیر مجموعه‌های دیرش که عبارت‌اند از: **حذف، تلخیص، تطویل، وقفه، صحنه پردازی** مواجه هستیم؛ تداوم زمان بازگویی رویدادها در زمانی کوتاه یا بلند و طولانی است به عبارت دیگر با شتاب ثابت که یکسان بودن نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن را دارد یا با شتاب مثبت اختصاص حجم کمی از متن به مدت زمان زیادی از داستان یا با شتاب منفی اختصاص حجم زیادی از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان.

حذف در حکایت گریختن آلونتاش از امیرمسعود:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.originalpaper.ir

در این قسمت بیهقی اشاره مختصری به دستور یافتن آلونتاش از طرف امیر مسعود جهت رفتن به خوارزم دارد هدف بیهقی رسیدن با سرعت بیشتر به نقطه اوج داستان و نتیجه حاصل از آن می‌باشد و نگاهی سطحی به این موضوع می‌کند: «همه اعیان و بزرگان نزدیک وی رفتند و سخت نیکو حق گزاردند؛ و دستوری یافت که دیگر روز برود»(همان:۹۸).

صحنه پردازی در حکایت پایان کار امیر محمد:

«صحنه نمایش ارائه گفته‌ها و اعمال شخصیت‌ها به شیوه مستقیم می‌باشد»(مارتون، ۱۹۹۸: ۱۶۳). «در صحنه نمایش تداوم داستان و تداوم متن بناب بر قرارداد یکسان فرض می‌گردد و دیالوگ ناب‌ترین شکل صحنه نمایش محسوب می‌شود»(ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۵). «چراکه در صحنه نمایش راوی پنهان می‌گردد و شخصیت‌ها با زبان لهجه و سطح ادراک خود صحبت می‌کنند و توصیف کاهش و تمایل به جزئیات افزایش می‌یابد»(زیتونی:۲۰۰۲:۱۵۵).

ابوالفضل بیهقی از شگرد دیگری به نام صحنه پردازی استفاده می‌کند او برای اینکه احساسات اشخاص را بیان کند صحنه را با جزئیات به نمایش می‌نشاند تا خواننده آن احساسات را درک کند و این شگرد به بیهقی مجال می‌دهد تا تجربیات یا سرگذشت شخصیت‌ها را برای خواننده روشن نماید و معمولاً در آن دیالوگ‌های طولانی را عیناً بازگو می‌کند. «و هم از استاد عبدالرحمان قوال شنودم پس از آنکه این تاریخ آغاز کرده بودم به هفت سال روز یکشنبه یازدهم رجب سنه خمس و خمسین و اربعمایه و به حدیث ملک محمد سخن می‌گفتم وی گفت با چندین اصوات نادر که من یاد دارم امیر محمد این صوت از من بسیار خواستی چنانکه کم مجلس بودی که من این نخواندمی و ابیات شعر:

لیس قدرکم بدع ولا عجب لکن وفاعکم من ابدع البدع
ماالشان فی غدرکم الشان فی طمعی وباعتدادی بقول الزو و الخدع

و هرچند این دو بیت خطاب عاشقی از فرامعشوقی خردمند را به چشم عبرت در این باید نگریست که این فالی بوده است که بر زبان این پادشاه –رحمت الله علیه– می‌رفت و بوده است در روزگارش خیر خیرها و وی غافل با چندان نیکویی که می‌کرد در روزگار عمارت خویش با لشکری و رعیت همچون معنی این دو بیت و المقدر و کائن»(بیهقی،۱۳۸۹:۸۶). بیهقی در این روایت احوال درونی محمد و سوز وگداز روحی او را به صحنه نمایش می‌کشاند و احساسات لطیفی را دربارهٔ امیر محمد در خواننده ایجاد می‌نماید. «و من و یارم، دزدیده با وی برفتیم که دل یاری نمی‌داد چشم از وی برداشتن و گفتم وفا را تا قلعه برویم و چون وی را آنجا رساندند بازگردیم چون از جنکل آباد برداشتند و نزدیک کوروالشت رسیدند از چپ راه قلعت مندیش از دور پیدا آمد راه بتافتند و بر آن جانب رفتند و من و این آزاد مرد با ایشان می‌رفتیم تا پای قلعه، قلعه‌ای دیدیم سخت بلند و نردبان پایه‌های بی حد و اندازه چنانکه بسیار رنج رسیدی تا کسی بر توانستی شد. امیرمحمد از مهد به زیر آمد و بند داشت با کفش و کلاه ساده و قبای زیبای لعل پوشیده و ما وی را بدیدیم و ممکن نشد خدمتی یا اشارتی کردن گریستن بر ما افتاد کدام آب دیده که دجله و فرات، چنانکه رود براندند ناصری و بغوی که با ما بودند و یکی بود از ندیمان این پادشاه و شعر و ترانه خوش گفتی بگریست و پس بدیهه نیکو گفت، شعر:

ای شاه چه بود اینکه تو را پیش آمد دشمنت هم از پیرهن خویش آمد
از محنت‌ها محنت تو پیش آمد از ملک پدر بهر تو مندیش آمد

و دو تن سخت قوی بازوی او گرفتند و رفتن گرفت سخت به جهد و چند پایه که بررفتی، زمانی نیک بنشستی و بیاسودی و دو تن سخت قوی بازوی او گرفتند و رفتند گرفت سخت به جهد و چند پایه که بر رفتی زمانی نیک بنشستی و بیاسودی چون دور برفت و

هنوز در چشم دیدار بود بنشست از دور مجمزی پیدا شد از راه امیر محمد او را بدید و نیز نرفت تا فرصت که مجمز به چه سبب آمده است و کسی را از آن خویش نزد بکتگین حاجب فرستاد مجمز در رسید با نامه، نامه‌ای بود به خط سلطان مسعود به برادر بکتگین حاجب آن را در ساعت بر بالا فرستاد امیر- رضی الله عنه- بر آن پایه نشسته بود در راه و ما می‌دیدیم چون نامه بخواند سجده کرد پس برخاست و بر قلعه رفت و از چشم ناپیدا شد و قوم را به آنجا رسانیدند و چند خدمتکار که فرمان بود از مردان و حاجتگین و آن قوم بازگشتند من که عبدالرحمان فضولی‌ام چنانکه زالان نیشابور گوید مادر مرده درم وام آن دو تن را که بازوی امیر گرفته بودند دریافتم و پرسیدم که امیر آنجا سجده چرا کرد ایشان گفتند تو را با این حکایت چه کار چرا نخوانی آنکه شاعر گوید؟ و آن این است، شعر:

ایعود ایتهاالخیام زماننا ام لا سبیل الیه بعد ذهابه

گفتم الحق روز این صوت است، اما آن را استادم تا این نکتهٔ دیگر بشنوم و بروم گفتند نامه‌ای بود به خط سلطان مسعود به وی که علی حاجب که امیر را نشانده بود فرمودیم تا بنشاندند و سزای او به دست او دادند تا هیچ بنده با خداوند خویش این دلیری نکند و خواستم این شادی به دل امیر برادر رسانیده آید که دانستند که سخت شاد شود و امیر محمد سجده کرد خدای تعالی را گفت. تا امروز هرچه به من رسید مرا خوش گشت که آن کافر نعمت بی‌وفا را فرو گرفتند و مراد او در دنیا به سر آمد و ما نیز با یارم برفتیم»(همان:۸٦). تلخیص در حکایت بر دار کردن امیر حسنک وزیر

با استفاده از این روش بیهقی وقایعی را که اتفاق افتادنشان در زمان طول کشیده است در روایت خود خلاصه کرده، طوری که جزئیات رویدادها را ذکر نمی‌کند و در نتیجه راوی به سرعت از آن‌ها می‌گذرد: «و آن روز و آن شب تدبیر بردار کردن حسنک در پیش گرفتند و دو مرد پیک راست کردند با جامه پیکان از بغداد آمده‌اند و نامه خلیفه آورده‌اند که حسنک قرمطی را بردار باید کرد و به سنگ باید کشت تا بار دیگر بررغم خلفا هیچ کس خلعت مصری نپوشد و حاجیان را در آن دیار نبرد چون کارها ساخته آمد دیگر روز چهارشنبه دو روز مانده از سفر...»(همان:۲۳۲). در این روایت بیهقی ماجرای یک روز را در چند سطر عنوان کرده و از آوردن جزییات خودداری کرده است و بدین گونه به سرعت داستان شتاب مثبت داده است. بعد از بردارشدن حسنک بیهقی بلافاصله از هفت سال پس از آن روایت می‌کند گویی بعد از حسنک هیچ رویداد دیگری اهمیتی ندارد : «و حسنک قریب ۷ سال بردار بمان چنان که پاهایش همه فروت تراشید و خشک شد چنان که اثری نماند تا به دستور فرو گرفتند و دفن کردند چنانکه کس ندانست که سرش کجاست و تن کجاست»(همان:۲۳٦).

۷. بسامد

تا قبل از ژنت سخنی از بسامد در میان نظریه پردازان نبود ژنت بسامد را تعداد دفعات تکرار شدن یک واقعه در روایت یا تعداد دفعات روایت شدن واقعه در داستان را گوید؛ بنابراین می‌توان گفت که بسامد شامل تکرار است و به سه دسته بسامد مفرد بسامد مکرر و بسامد بازگو تقسیم می‌گردد: «بسامد مفرد رویدادی که یک بار اتفاق افتاده و یک بار روایت می‌شود این نوع بسامد متداول‌ترین نوع بسامد است و در این داستان از هر نوع بسامد مشاهده می‌گردد

بسامد مکرر رویدادی که چند بار رخ داده و چند بار روایت شده است بسامد بازگورویدادی که چند بار رخ داده و یک بار روایت می‌گردد»(اسکولرز:۲٦۷، ۱۳۸۵).

بسامد در داستان حسنک

یازدهمین همایش پژوهشهای زبانی و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

بیهقی در داستان بردار کردن امیر حسنک وزیر از ترفند بسامد در روایت خود بهره گرفته است او بسامد قرمطی بودن حسنک را شش مرتبه در قسمتهای مختلف و از زبان راویان متفاوت به‌کار برده که به آن بسامد مکررگفته می‌شود:

«و معتمد عبدووس گفت روزی پس از مرگ حسنک از استادم شنودم که امیر بو سهل را گفت حجتی و عذری باید کشتن این مرد را بوسهل گفت حجت بزرگتر که مرد قرمطی است و خلعت مصریان استد تا امیرالمومنین بیازرد»(همان:۲۲٤).

در قسمت دیگری بیهقی اظهار دارد که «بونصر مشکان خبرهای حقیقت دارد از وی باید بازپرسید و امیر خداوند پادشاه است آنچه فرمودنی است بفرماید که اگر بر وی قرمطی درست گردد در خون وی سخن نگویم بدان که وی را در این مالش که امروز منم مرادی بوده است»(همان:۲۲۵).

بسامد در حکایت گریختن آلونتاش از امیرمسعود

بسامد رابطه ممکن و منطقی جهت تکرار رویدادها و حوادث در داستان می‌باشد در سطح اول داستان هر حادثه یک بار و در جایگاه زمانی ویژه‌ای پیش می‌آید اما در روایت گاه یک رویداد چندین بار بازگو می‌شود و از چند چشم اندازرویت می‌گردد. در حکایت گریختن آلونتاش از امیر مسعود از ترسیدن و شکوهیدن آلونتاش از امیرمسعود در چند قسمت یاد شده است: در قسمت اول خود بیهقی به‌عنوان راوی مرکزی هنگامی که آلونتاش رفته و عبدوس از نزد او برگشته وحال و اوضاع آلونتاش را برای امیر بازگو می‌نماید: «و چون عبدوس به لشگرگاه باز رسید و حال‌ها باز راند مقرر گشت که مرد سخت ترسیده بود»(همان:۱۰۰)؛ و در جای دیگر هنگامی که امیر مسعود پوشیده در این باب با بونصر مشکان به مشورت می‌نشیند نیز از ترسیدن آلونتاش صحبت می‌کند: «پس امیر رحمه علیه مرا بخواند و خالی کرد وگفت: چنان می‌نماید که آلونتاش مستوحش رفته است»(همان:۱۰۰). وبونصر مشکان اظهار دارد که «و نه همانا که مستوحش رفته باشد که مردی سخت بخرد و فرمان‌بردار است»(همان:۱۰۰).

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۸. نتیجه گیری

زمانی می‌توان ارزش یک اثر ادبی را نمایان کرد که با سایر آثار مشابه مقایسه یا با نظریه‌های جدید ادبی مورد سنجش قرار گیرد. تاریخ بیهقی به‌عنوان یک اثر شاخص و بی بدیل در حوزه ادبیات و تاریخ توانسته است در برابر زمان‌ها تاب آورد و خود را به ما برساند، پویایی نثر این کتاب، زمانهای بسیاری را در طی نموده است که حاکی از قلم توانای بیهقی است و گویی مرکب قلم بیهقی خشک ناشدنی و همچنان جاری است. سیالی جوهرش حتی به قلم معاصران ما هم رسیده است؛ بنابراین روایت‌های تاریخ بیهقی می‌تواند به لحاظ روایی مطابق با دیدگاه ژنت مورد تبیین و ارزیابی قرار گیرد که به ما این امکان را می‌دهد تا به تجزیه زمان و زبان روایی تاریخ بیهقی بپردازیم و درک مناسب وعمیق و جدیدی از شیوهٔ روایی تاریخ بیهقی بدست آوریم و حوادث گذشته را بطور ملموس و عینی به‌خوبی می‌توان دریافت نمود در تحقیق انجام شده با توجه به به اهداف تحقیق مشاهده شد که بیهقی در داستان خود و در بیان روایت تاریخی خود گاه با ایجاد تعلیق در داستان و همزمان با گره گشایی به واسطه همین نابهنگامی‌ها بهره می‌گیرد نویسنده در مواردی برای انتقال سریع پیام خود از شتاب مثبت به‌وسیله حذف برش زیادی از زمان رخداد بهره می‌گیرد و در مواردی دیگر به جزئیات به‌صورت دقیق و موشکافانه می‌پردازد و احساسات خود و احساس شخصیت‌ها را برای خوانندگان روشن می‌نماید، گویی که خواننده احساس می‌کند با شخصیت‌ها و قهرمان داستان زندگی می‌کند و آن‌ها را از نزدیک سال‌هاست که می‌شناسد و کاملاً به زوایای زندگی آن‌ها آگاهی پیدا می‌کند. همان گونه که در متن کتاب مشاهده می‌شود بیهقی پندهای ناشنوده روزگاران دور را به زبانی تراش خورده و همنوا با ضرب آهنگ این «جهان گذرنده که در آن همه بر کاروان گاه‌اند و پس یکدیگر

می‌روند و هیچ کس را در آن مقام نخواهد بود» به گوش «فصل خوانم از این دنیای فریبنده به یک دست شکر پاشنده و دیگر دست زهر کشنده گروهی را به محنت آزموده و گروهی را پیراهن نعمت پوشانیده تا خردمندان را مقرر گردد که دل نهادن به نعمت دنیا محال است».

منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۲). ***جام جهان‌بین***، چ ۱. تهران: نشر قطره.
- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۸). ***جهان بیهقی، یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی***، چاپ چهارم، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- بازرث (۱۳۸۰). ***تاریخ نگاری دوره غزنوی مندرج در تاریخ نگاری در ایران***، مجموعه پژوهش‌های تاریخ ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر گستره ۱۳۸۰.
- برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲). ***نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ فرزان سجودی، چاپ اول، تهران: آهنگ دیگر.
- برتنس، هانس (۱۳۸۷). **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم. تهران، نشر ماهی.
- تایسن، لیس (۱۳۹٤). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده، ویرایش دکتر حسین پاینده، چاپ سوم، تهران: نگاه امروز.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). ***بوطیقای ساختارگرا***، ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگه.
- چتمن، سیمور (۱۳۹۲). ***به‌سوی نظریه روایت***، گردآورنده ابوالفضل حری، جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت شناسی، تهران: خانه کتاب.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۹). ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، چ ۵، تهران: انتشارات علمی.
- ریکور پل (۱۳۸۴). ***زمان و حکایت پیکربندی زمان در حکایت داستانی***، ترجمهٔ‌مهشید نونهالی، جلد ۱، تهران: گام نو.
- ریمون کنان، شلومیتر (۱۳۸۷). ***روایت داستانی بوطیقای معاصر***، ترجمهٔ ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: نشر نیلوفر.
- ژنت ژرا (۱۳۹۲). ***تخیل و بیان***، ترجمهٔه الله اسداللهی حجرق تهران: سخن.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۲). ***نشانه‌شناسی کاربردی***، تهران: نشرقصه .
- سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر (۱۳۸٤). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، انتشارات طرح نو.
- شفیعی، محمد (۱۳۸۸). ***تراژدی‌های بیهقی***، یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی، چ ٤ ، مشهد، دانشگاه فردوسی.
- طاهری مبارکه، غلام محمد (۱۳۷۵). ***ریخت ودرون‌مایه داستان***، تهران: نقش جهان.
- فیاض، علی اکبر (۱۳۸۹). ***تاریخ بیهقی***، تهران: نشر علی.
- کرمی، محمدحسین (۱۳۸۹). ***تحلیل حکایت‌های تاریخ بیهقی***، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، شرکت به نشر.
- نورانی وصال، عبدالوهاب (۱۳۸۸). ***شخصیت آلتونتاش از نظر بیهقی یادنامه ابوالفضل بیهقی***، ج ۴، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- وبستر، راجر (۱۳۸۰). ***درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی***، ترجمهٔ مجتبی ویسی، چاپ اول، تهران: سپیده.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۵). ***درآمدی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت***، ترجمهٔ علی معصومی و دیگران، چاپ سوم، تهران: سرچشمه.
- یوسفی، علی و همکاران (۱۳۷۹). میزگرد فرهنگ و هویت ایرانی فرصت‌ها و چالش‌ها، ***فصلنامهٔ مطالعات ملی***، سال دوم، شماره ۴، صص ۱۱ -٦۱.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.farsi.ut.ac.ir

نقدی بر تصحیح ابیاتی از بوستان مصحَّحِ غلامحسین یوسفی

معصومه موسایی باغستانی
استادیار دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
mmusayi@yahoo.com

چکیده

از میان تصحیحات متعددی که در مورد بوستان سعدی انجام شده است، تصحیح غلامحسین یوسفی نسبت به چاپ‌های دیگر، در جامعهٔ ادبی و دانشگاهی، از اهمیت خاصی برخوردار است و به‌عنوان یکی از منابع اصلی درس «اشعار سعدی»، مورد استفاده و استناد استادان و دانشجویان رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی است. با توجه به این مطلب، سؤال این است که آیا تصحیح یوسفی کاملا قابل اعتماد و خالی از اشکال است؟ و آیا با وجود آن، خواننده از چاپهای دیگر بی‌نیاز است؟ نگارنده در پاسخ به این سؤال‌ها پس از جمع‌آوری و نقل ابیاتی که در تصحیح آن‌ها اشکال و ایرادی دیده می‌شود، با ذکر نسخه بدل‌ها و به شیوهٔ تحلیلی- انتقادی ضبطی را پیشنهاد کرده که به سبک زبان سعدی نزدیک‌تر است؛ ضمن اینکه هرجا لازم بوده، در تأیید نظر خود شواهدی از سعدی و شاعران دیگر نیز نقل کرده است. تعداد بیت‌هایی که در این مقاله بررسی شده، دوازده مورد است و اشکالات آن‌ها ناشی از بی‌توجهی مصحّح است به: معنای کلمه یا جمله، سبک سخن سعدی، یا در نظر نگرفتن ابیات قبل از بیت موردبحث و همچنین ترجیح بی‌توجیه ضبط نسخه‌بدل بر ضبط نسخه اساس.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: سعدی، بوستان، تصحیح، غلامحسین یوسفی.

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

کتاب بوستان سعدی از آغاز تألیف تاکنون از جهات مختلف مورد توجه خاص و عام بوده و هست؛ به نحوی که علاوه بر تدریس در مکتبخانه‌ها و مدارس قدیم، امروزه در دانشکده‌های ادبیات نیز تدریس می‌شود، به زبانهای مختلفی ترجمه شده است، برخی از محققان اروپایی و ایرانی به تصحیح آن همت گماشتند؛ از جمله: گراف آلمانی، رستم علی‌اف روسی، سودی بُسنوی، محمدعلی فروغی، اسماعیل امیرخیزی، محمدعلی ناصح، نوراللّه ایزدپرست، غلامحسین یوسفی. همچنین استادان بزرگی همچون سودی بسنوی، محمدعلی ناصح، محمد خزائلی، غلامحسین یوسفی، رضا انزابی‌نژاد و سعیداللّه قره‌بگلو و... هر کدام به نحوی به شرح و توضیح این اثر پرداخته‌اند.

از میان تصحیحات بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی که اولین بار در سال ۱۳۵۹ منتشر و تاکنون بارها تجدید چاپ شده است، بیش از چاپ‌های دیگر، مورد توجه و اقبال اهل ادب به‌ویژه دانشگاهیان قرار گرفته است و به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منابع درس «اشعار سعدی»، در دانشکده‌های ادبیات معرفی و تدریس می‌شود.

بوستان سعدی به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، حاوی سه بخش است: بخش اول شامل متن مصحَّح بوستان و بخش دوم شامل توضیحات مربوط به متن بوستان است. بخش سوم کتاب نیز به شرح نسخه‌بدل‌ها اختصاص دارد.

یوسفی متن بوستان را با استفاده از ده نسخهٔ خطی تصحیح کرده و از چاپهای معتبر و شرح‌ها و ترجمه‌های بوستان نیز استفاده کرده است. اساس کار ایشان نسخهٔ خطی کلیات سعدی متعلق به گرینوی است که تاریخ تحریر آن ماه صفر ۷۲۰ و نسخه‌ای است کامل و معتبر (سعدی، ۱۳۷۲: ۱۳) و از میان نسخ دیگر، به نسخه خطی کلیات سعدی کتابخانهٔ دیوان هند در لندن نیز که آن هم نسخه‌ای معتبر است، توجه خاص شده (همان: ۱۵).

نویسندهٔ مقالهٔ حاضر که سال‌هاست تدریس بوستان را در دانشگاه برعهده دارد و منبع اصلی او بوستان مصحَّح استاد یوسفی است، در طی مدت تدریس، به اشکالاتی برخورد که اغلب ناشی از بی‌توجهی مصحح است به معنی کلمه یا جمله و یا سبک سخن سعدی.

از این رو در مقالهٔ حاضر، نویسنده با توجه به نسخه‌بدل‌ها کوشیده است به شیوهٔ فنی و قیاسی به تصحیح مواردی از این دست بپردازد.

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

در باب تصحیح بوستان به‌ویژه در نقد تصحیح یوسفی، سه پژوهش انجام شده است:

۱. کتاب «بازیافت بوستانی‌های سعدی» تألیف دکتر جعفر مؤید شیرازی که در آن صد و ده بیت از بوستان، به لحاظ تصحیح بررسی شده است.

۲. مقالهٔ «نقد و نظری بر شرح و تصحیح ابیاتی از بوستان سعدی» از دکتر محمد نیک‌منش که به بررسی دوازده بیت پرداخته شده و البته اغلب به شرح ابیات مربوط می‌شود.

۳. مقالهٔ «تصحیح ۲۶ بیت از بوستان سعدی؛ مصحَّحِ دکتر غلامحسین یوسفی» از معصومه موسایی.

بدیهی است مواردی که نگارندهٔ این سطور، نقد و بررسی کرده است، جدای از ابیاتی است که در پژوهشهای پیشین آمده؛ به جز دو بیت (بیت‌های ۳۴۱۳، ۳۴۶۳) که در تکمیل نظر مؤید شیرازی مطرح شده است. (نک: مؤید شیرازی، ۱۳۷۷: ۱۹۵، ۲۱۲)

۱ - ۲. روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ تحلیلی‌انتقادی و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. به این ترتیب که نگارنده پس از جمع‌آوری ابیاتی از بوستان که در تصحیح آن‌ها اشکال و ایرادی دیده می‌شود، با ذکر نسخه بدلهای مربوط و با ذکر دلیل، ضبطی را پیشنهاد کرده که به سبک زبان سعدی نزدیکتر است و البته در صورت لزوم در تأیید نظر خود شواهدی از سعدی و شاعران دیگر نیز نقل کرده است.

بیتهای مورد بحث، به ترتیب شمارهٔ هر بیت مطرح شده و شمارهٔ بیت‌ها مربوط به چاپ یوسفی است. در استناد به مقدمه و شرح نسخه‌بدل‌ها که در چاپ یوسفی آمده، به شماره صفحه ارجاع داده شده است ولی هرجا بیتی از بوستان یوسفی نقل شده، شماره بیت با حرف «ب» مشخص شده است. در ارجاع به چاپهای دیگر بوستان و قصاید و غزلیات سعدی و نیز اشعار شاعران دیگر، به شماره صفحهٔ مربوط استناد شده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱ـ۳. ضرورت پژوهش

بوستان تصحیح یوسفی در جامعهٔ ادبی و دانشگاهی از اهمیت خاصی برخوردار است و به‌عنوان یکی از منابع اصلی درس اشعار سعدی مورد استفاده و استناد استادان و دانشجویان است ولی با وجود محاسن بسیار خالی از اشکال نیست. از این رو نگارنده ضمن ارج نهادن به کوشش‌های ارزنده ایشان بر خود فرض می‌داند اشکالاتی که حین مطالعه و تدریس به نظرش رسیده است با خوانندگان این اثر به‌ویژه جامعهٔ دانشگاهی در میان بگذارد.

۲. بحث و بررسی

دوازده بیتی که نقد و تصحیح شده، از این قرار است:

بیت ۳۳

ز مشرق به مغرب مه و آفتاب روان کرد و **گسترد** گیتی بر آب

با توجه به بیت‌هایی از سعدی از جمله:

جهان بر آب نهاده‌ست و زندگی بر باد غلام همّت آنم که دل بر او ننهاد

(۱۳۶۳: ۷۱۰)

جهان بر آب نهاده‌ست و عاقلان دانند که روی آب نه جای قرار و بنیاد است

(همان: ۷۰۷)

که از «نهادن جهان بر آب» سخن رفته است و نه «گستردن» آن، در بیت حاضر، ضبط «بنهاد» بر «گسترد» مرجّح است؛ کما اینکه در چاپهای فروغی، ناصح (سعدی، ۱۳۷۲: ٤۲۰) و خزائلی (سعدی، ۱۳٦٦: ٤۱) نیز چنین است:

ز مشرق به مغرب مه و آفتاب روان کرد و **بنهاد** گیتی بر آب

بیت ۸۸ و ۸۹

خدایا به حق بنی فاطمه که بر قول ایمان کنم خاتمه

اگر دعوتم رد کنی ور قبول من و دست و دامان آل رسول

در نسخهٔ خطی کلیات سعدی متعلق به گرینوی که «تاریخ تحریر این نسخه ماه صفر سال ۷۲۰ است و نسخه‌ای است کامل و معتبر» (همان: ۱۳)، این دو بیت در متن نیست و در حاشیه نوشته شده است (همان: ٤۲۲) و به نظر می‌رسد، برافزوده و جعلی باشد. با وجود این و با اینکه اساس کار یوسفی در تصحیح بوستان همین نسخه است (همان: ۱۳)، این دو بیت برخلاف نسخه اساس، در متن گنجانده شده است.

دلایل دیگری که نشان می‌دهد این دو بیت با سبک سخن سعدی همخوانی ندارد و بعید است از سعدی باشد، این است که:

۱. در نسخه‌های دیگر، ضبط مصرع دومِ بیت ۸۸ متفاوت است (همان: ٤۲۲):

که بر قول ایمان کنی خاتمه/ که بر قولم ایمان کنی خاتمه/ که بر قولم ایمان کنم خاتمه

بدیهی است که هیچ یک از این ضبط‌ها فصیح و مفید معنای دقیقی نیست؛ به عبارت دیگر خاتمه کردن بر قول ایمان یا خاتمهٔ کسی بر قول ایمان کردن، هم از لحاظ معنایی و هم از لحاظ نحو زبان خالی از اشکال نیست.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۴ – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲. مفهوم کلی بیت ۸۹ جای سؤال دارد؛ چراکه متوسل شدن به دامان رسول در صورت رد دعوت گوینده، وجهی دارد اما در صورت قبول دعوت، نیازی به این کار نیست.

۳. در تمامی ابیات این بخش، مخاطب شاعر، پیامبر است و تغییر مخاطب از پیامبر به خداوند، در اینجا نه تنها بلیغ نیست بلکه مخلّ فصاحت نیز هست و از لحاظ معنایی و هنری وجهی ندارد. در واقع با حذف این دو بیت نه تنها به معنی ابیات، خللی وارد نمی‌شود، بلکه انسجام و نظم منطقی ابیات حفظ می‌شود.

با این توضیحات، صحت انتساب این دو بیت به سعدی بسیار ضعیف است و جای تعجب است که مصحِّح محترم بدون هیچ توضیح و اظهار نظری، این دو بیت سست و ضعیف را در متن گنجانده است، هرچند در میان کروشه آورده است. درحالی‌که بهتر بود خارج از متن و در شرح نسخه‌بدل‌ها بدان اشاره می‌کرد.

بیت ۱۴۱

اگر زیردستی بیفتد **چه خاست؟** زبردست افتاده مرد خداست

در شش نسخهٔ خطی به جای «چه خاست»، «سزاست» ضبط شده و در سه نسخه «رواست» (سعدی، ۱۳۷۲: ۴۲۳) و از لحاظ معنایی، هر دو بر ضبط متن ترجیح دارد و با توجه به بیتهای زیر، ضبط «رواست» ارجح است:

درد دل دوستان گر تو پسندی **رواست** هر چه مراد شماست غایت مقصود ماست

رواست گر نکند یار، دعوی یاری چو بار غم ز دل یار بر نمی‌گیرد

در بیت مورد بحث، شاعر می‌گوید: اگر زیردستی، افتاده و فروتن باشد، شایسته است ولی مهم این است که انسان در عین بزرگی و والایی مقام، متواضع باشد:

اگر زیردستی بیفتد **رواست** زبردست افتاده مرد خداست

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴

بیت ۲۴۴

خرابی کند **مردِ** شمشیرزن نه چندان که دود دلِ **طفل و زن**

در چاپ گراف و دو نسخه خطی کلیات سعدی یکی متعلق به کتابخانه آستان قدس رضوی و دیگری متعلق به کتابخانه ملی پاریس که تاریخ تحریر آن‌ها به ترتیب ماه صفر ۷۶۶ ق؛ و جمادی‌الاولی ۷۶۷ ق. است (سعدی: ۱۳۷۲: ۱۴) به جای «طفل و زن» از «پیرزن» یاد شده (همان: ۴۲۵) که با سخن سعدی سازگارتر است؛ چراکه هرگاه سخن از مظلومیت و بی‌پناهی و ناتوانی و نیز آه و ناله است، از پیرزن یاد می‌کند:

فریاد پیرزن که برآید ز سوز دل کیفر بَرَد ز حملهٔ مردان کارزار

با این توضیحات، صورت صحیحِ بیت که از لحاظ معنایی، دقیق‌تر و بلیغ‌تر از ضبط متن است، مطابق نسخه‌بدلهای یادشده اینگونه است:

خرابی کند **مرد** شمشیرزن نه چندان که دود دل **پیرزن**

البته در چاپ گراف علاوه بر این اختلاف، ضبط مصرع دوم هم متفاوت با متن است که محل بحث ما نیست.

بیت ۱۶۴۳

گرت جان بخواهد، به **لب** برنهی **وگر** تیغ بر سر نهد، سر نهی

سخن در باب عشق است و اینکه معشوق هرچه بگوید و هرچه کند، تو (عاشق) به دیدهٔ منّت می‌پذیری، حتی اگر قصد جان تو کند.

بدیهی است که در مصرع اول، «جان به کف نهادن» صحیح و فصیح است؛ نه «جان بر لب نهادن». در مصرع دوم هم «ورت» مناسب‌تر است: وگر تو را تیغ بر سر نهد (و اگر تیغ بر سرت بنهد).

بنابر این صورت صحیح بیت، مطابق چاپهای قریب، گراف و امیرخیزی (سعدی، ۱۳۷۲: ٤٥٩) چنین است:

گرت جان بخواهد، به **کف** برنهی ‌ ‌ ‌ **ورت** تیغ بر سر نهد، سر نهی

بیت ۱۹۹۲

همان کاین سخن مرد رهرو شنید ‌ ‌ ‌ برون رفت و بازش **نشان کس** ندید

برای بررسی این بیت، لازم است ابیات قبل و بعد آن را نیز پیش رو داشته باشیم:

۱۹۸۹ جوانی خردمند پاکیزه بوم ‌ ‌ ‌ ز دریا بر آمد به دربند روم

۱۹۹۰ در او فضل دیدند و فقر و تمیز ‌ ‌ ‌ نهادند رختش به جایی عزیز

۱۹۹۱ سر صالحان گفت روزی به مرد ‌ ‌ ‌ که خاشاک مسجد بیفشان و گرد

۱۹۹۲ همان کاین سخن مرد رهرو شنید ‌ ‌ ‌ برون رفت و بازش **نشان کس** ندید

۱۹۹۳ بر آن حمل کردند یاران و پیر ‌ ‌ ‌ که پروای خدمت ندارد فقیر

۱۹۹۴ دگر روز خادم گرفتش به راه ‌ ‌ ‌ که ناخوب کردی به رای تباه...

مصرع دوم بیت ۱۹۹۲ (برون رفت و بازش **نشان کس** ندید) گویای این است که مرد رهرو برای همیشه از آنجا رفت و زان پس هیچ کس نشانی از او نیافت. درحالی‌که در بیت ۱۹۹٤ می‌گوید: «دگر روز خادم گرفتش به راه» و این، منافات دارد با بیت ۱۹۹۲. چراکه اگر مطابق این بیت، مرد رهرو برای همیشه از آنجا رفته باشد، چگونه روز بعد خادم او را می‌بیند؟ این اشکال را در بعضی چاپ‌ها و نسخ معتبر نمی‌بینیم؛ از جمله: نسخهٔ خطی کلیات سعدی در کتابخانهٔ هند لندن که نسخه‌ای است معتبر و در تصحیح بوستان مورد توجه خاصِ مصحِّح بوده (سعدی، ۱۳۷۲: ۱۵) و نیز چاپهای فروغی، قریب، امیرخیزی و ناصح (همان: ٤٦٦) چراکه مصرع دوم بیت ۱۹۹۲ در چاپ‌ها و نسخه یاد شده چنین است:

همان کاین سخن مرد رهرو شنید ‌ ‌ ‌ برون رفت و بازش **کس آنجا** ندید

یعنی او را دیگر در مسجد ندیدند؛ نه اینکه برای همیشه از آنجا رفته باشد. ضمن اینکه ضبط اخیر هم از لحاظ معنایی فصیح‌تر است و هم از لحاظ آوایی.

بیت ۲۰٤۳

نگون مانده از شرمساری سرش ‌ ‌ ‌ روان آب حسرت به **شیب** و برش

واژهٔ «شیب» در این بیت، کلمه مناسبی نیست؛ این واژه در لغتنامه به معنی پیری، مو و سپیدی مو آمده است. (دهخدا، ذیل شیب) سعدی نیز در بیت زیر، آن را به معنای پیری به‌کار برده است:

ز پشت پدر تا به پایان شیب ‌ ‌ ‌ نگر تا چه تشریف دادت ز غیب

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(سعدی، ۱۳۷۲: ب ۳۳۱۶)

از سوی دیگر در هفت نسخهٔ خطی و نیز در چاپهای امیرخیزی و رستم علی‌اف به جای این واژه، کلمهٔ «روی» آمده است (همان: ٤٦٧) که بر ضبط متن، ارجح است:

نگون مانده از شرمساری سرش　　روان آب حسرت به **روی** و برش

بیت ۳۱۹۰

مبین دلفریبش چو حور بهشت　　کز آن رویِ دیگر چو **غول** است زشت

در چهار نسخه خطی و سه نسخه چاپی به جای «غول»، «دیو» آمده (همان: ٤٨٦) و مناسبتر است؛ چراکه معمولاً حور در تقابل با دیو می‌آید نه غول:

کبر یک سو نه اگر شاهد درویشانی　　**دیوِ** خوش‌طبع به از **حورِ** گره‌پیشانی

(سعدی، ۱۳٦۳: ٦٤۱)

نه حور شود دیو گرش نام نهی دیو　　نه دیو شود حور گرش نام نهی حور

(قطران، ۱۳٦۳: ٤۸۳)

عالمی بس دیورای است ارنه من　　نام، حورِ دلفریبش کردمی

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۹۳۵)

بیت ۳٤۳۹

ز نخوت بر او التفاتی نکرد　　جوان سر برآورد کای پیرمرد

در شرح نسخه‌بدل‌ها به این بیت اشاره‌ای نشده ولی در نسخه خطی متعلق به میناسیان (تاریخ کتابت: ۱۳۱٦ ق.) و نیز چاپ امیرخیزی (سعدی، ۱۳۱۰: ۲۱٦) به جای «پیرمرد» واژه «نیکمرد» آمده که مناسبتر است؛ از این جهت که در بیت قبل می‌گوید:

فقیهی بر افتاده مستی گذشت　　به مستوری خویش مغرور گشت

و چنان که می‌بینیم به پیر بودن فقیه اشاره‌ای نشده ولی چون به مستوری خود مغرور شده، بلاغت کلام سعدی اقتضا می‌کند که جوان مست او را به طنز «نیکمرد» خطاب کند که یادآور «زاهد پاکیزه‌سرشت» است در این بیت حافظ:

عیب رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت　　که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(٥٦:۱۳٦۹)

بنابر این ضبط ارجح چنین است:

ز نخوت بر او التفاتی نکرد　　جوان سر برآورد کای نیک مرد

بیت ۳٤٦۳

گر از حق نه توفیق خیری رسد　　کی از بنده چیزی به غیری رسد؟

به نظر می‌رسد «چیزی» مصحّف «خیری» باشد؛ زیرا «خیری» در این بیت نسبت به «چیزی» فصیح‌تر و متناسب با زبان سعدی است؛ کما اینکه در پنج نسخه خطی و چهار نسخه چاپی (سعدی، ۱۳۷۲: ٤۹۱) نیز «خیری» ضبط شده است. با پذیرش

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

ضبط «خیری»، این واژه در بیت تکرار می‌شود و تکرار از ویژگیهای پربسامد سبک سخن سعدی است؛ ضمن اینکه بین «خیری» و «غیری» سجع متوازی نیز هست و بیت روان‌تر و آهنگین‌تر می‌شود:

گر از حق نه توفیق خیری رسد کی از بنده چیزی به غیری رسد؟

بیت ۳۴۷۹

طمع کرده رایان چین و چگل چو سعدی وفا زان بت سخت‌دل

در هفت نسخهٔ خطی و شش نسخهٔ چاپی، صفت «سنگدل» برای بت آمده (همان: ۴۹۲) که هم از لحاظ آوایی و هم از لحاظ بسامد بالای آن در آثار سعدی بر ضبط «سخت‌دل» ارجحیت دارد. علاوه بر این، واژه «سخت‌دل» از ترکیبات نامأنوسی است که در آثار سعدی به ندرت و در خدمت آرایه‌های بدیعی به‌کار رفته است؛ چنانکه در بیت زیر، از جهت رعایت ایهام تضاد بین سخت و سست، چنین ترکیبی را می‌بینیم:

ای سخت‌دلان سست‌پیمان این شرط وفا بود که بی‌دوست...

(سعدی، ۱۳۶۳: ۶۵۰)

ولی ترکیب «سنگدل» را مکرر در آثار سعدی به‌ویژه در غزلیات او می‌بینیم؛ از جمله:

آخر ای سنگدل سیم‌زنخدان تا چند؟ تو ز ما فارغ و ما از تو پریشان تا چند؟

(همان: ۴۹۳)

بنابر این ضبط مرجّح بیت مورد بحث، مطابق نسخ متعدد به این صورت است:

طمع کرده رایان چین و چگل چو سعدی وفا ز آن بت **سنگدل**

بیت ۳۴۸۶

نبینی که چشمانش از کهرباست وفا جستن از سنگ‌چشمان خطاست

این بیت در مورد بتی است که سعدی در حکایت مشهور از آن سخن گفته است:

بتی دیدم از عاج در سومنات مرصّع چو در جاهلیت منات

بتی از جنس عاج که جواهرنشان است و چشمانش از کهرباست. سخن بر سر «سنگ‌چشمان» است که در شرح نسخه بدل‌ها مسکوت مانده و با مراجعه به چند نسخه از بوستان مشخص شد که کلمه موردبحث در چاپهای قریب (۱۳۴۶: ۱۹۱)، امیرخیزی (۱۳۱۰: ۲۱۰) و نسخه خطی متعلق به میناسیان، «تنگ‌چشمان» ضبط شده و البته بر ضبط متن ارجح است؛ زیرا ترکیب «سنگ‌چشم» در متون ادبی بی‌سابقه است ولی «تنگ‌چشم» صفتی است که در مورد زیبارویی که چشمانی خرد و کشیده دارد، به‌کار رفته است:

شاه از آن تنگ‌چشم چین‌پرورد خواست کز خاطرش فشاند گرد

(نظامی، ۱۳۹۰: ۲۶۸)

همه تنگ‌چشمان مردم‌فریب فرشته ز دیدارشان ناشکیب

(نظامی، ۱۳۷۸: ۴۲۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

علاوه بر این تنگ‌چشمان (کنایه از زیبارویان) مطابق سنن ادبی به بی‌وفایی مشهورند و در بیت موردبحث هم به این نکته اشاره شده، ضمن اینکه تنگ‌چشمان به ایهام به معنی افراد خسیس و تنگ‌نظر است که بوی خیری از آنان نمی‌آید.

ارتباط تنگ‌چشم (زیبارو) با بت هم که معمولا استعاره از زیبارویان است از نظر نباید دور داشت.

باری اگرچه در وهلهٔ اول به دلیل ارتباط کهربا با سنگ، ضبط «سنگ‌چشمان» پذیرفتنی می‌نماید اما بنا به دلایلی که گفته شد و البته خردی و کوچکی کهربا، ارتباط کهربا با تنگ‌چشمان پذیرفتنی‌تر است.

با این توضیحات، صورت صحیح بیت چنین است:

نبینی که چشمانش از کهرباست وفا جستن از **تنگ‌چشمان** خطاست

۳. نتیجه‌گیری

مجموع اشکالاتی که مطرح شد، به چهار دسته می‌توان تقسیم کرد:

اشکالاتی که به معنای کلمه یا جمله مربوط می‌شود؛ به این نحو که یا جمله مبهم است یا کلمه‌ای در آن آمده که معنای آن مناسب متن نیست؛ مثل بیت‌های: ۸۸، ۱٤۱، ۱٦٤۳، ۲۰٤۳، ۳٤۸٦.

اشکالاتی که ناشی از بی‌توجهی به سبک سخن سعدی است، چه از لحاظ فصاحت کلام یا انتخاب واژه مناسب و چه از لحاظ آرایه‌های ادبی؛ از جمله در بیت‌های: ۳۳، ۲٤٤، ۳۱۹۰، ۳٤٦۳، ۳٤۷۹.

دو مورد از اشکالات، ناشی از بی‌توجهی مصحّح به ابیات قبل از بیت موردبحث است (بیت‌های: ۱۹۹۲، ۳٤۳۹).

ترجیح بی‌توجیه ضبط بعضی نسخ بر ضبط نسخهٔ اساس هم مورد اشکال است که در مقالهٔ حاضر، به یک نمونه ضمن توضیحات مربوط به بیتهای ۸۸ و ۸۹، اشاره شده است.

ابیاتی که بررسی شد، نمونه‌هایی از اشکالات مربوط به تصحیح بوستان است و می‌توان گفت: تصحیح غلامحسین یوسفی با وجود محسنات بسیار، خالی از اشکال نیست و در استفاده از آن و استناد بدان، مراجعه به نسخه‌بدل‌ها را نباید از نظر دور داشت.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳٦۹). ***دیوان***، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. چ ٦، تهران: زوار.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۹۳). ***دیوان***، به کوشش ضیاءالدین سجادی. چ ۱۱، تهران: زوار.
- دهخدا. ***لغتنامه***
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳٤٦). ***بوستان***، به اهتمام و تصحیح و حواشی عبدالعظیم قریب. چ ۲، تهران: علمی.
- ـــــــــــــ (۱۳٦٦). ***بوستان***، شرح محمد خزائلی. چ ٦، تهران: جاویدان.
- ـــــــــــــ (۱۳٦۸). ***بوستان***، به کوشش نورالله ایزدپرست. تهران: دانش.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۱). ***بوستان***، شرح اشعار و حواشی از محمدعلی ناصح. به کوشش خلیل خطیب رهبر، چ ۲، تهران: صفی علیشاه.
- ـــــــــــــ (۱۳۷۲). ***بوستان***، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ٤، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۲.
- ـــــــــــــ (۱۸۵۸). ***بوستان***، تصحیح و شرح گراف. وین، ۱۸۵۸ م.
- ـــــــــــــ (۱۳۱٦). ***بوستان***، نسخه خطی متعلق به کارو میناسیان. تاریخ کتابت: ۱۳۱٦ ق.

- ـــــــــــــــــ (۱۳۱۰). ***سعدی‌نامه*** یا ***بوستان***، تصحیح اسمعیل امیرخیزی. تبریز: کتابخانه ادبیه، ۱۳۱۰.
- ـــــــــــــــــ (۱۳٦۳). ***کلیات***، به اهتمام محمدعلی فروغی. چ ٤، تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۳.
- قطران تبریزی (۱۳٦۳). ***دیوان***، تصحیح محمد نخجوانی. تهران: ققنوس.
- مؤید شیرازی، جعفر (۱۳۷۷). ***بازیافت بوستانی‌های سعدی***، شیراز: ایما.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸). ***شرفنامه***، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. چ ۳، تهران: نشر قطره.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰). ***هفت پیکر***، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. چ ۱۰، تهران: نشر قطره.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نگاهی به اردیبهشت روز در فرهنگ کهن ایران

علی محمد شاه سنی

استادیار دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

لیلا عرب اسدی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

چکیده

این مقاله به بررسی جایگاه و اهمیت روز اردیبهشت، در تقویم و فرهنگ ایران باستان می‌پردازد. اردیبهشت دومین ماه از سال در تقویم زرتشتی و یکی از ماه‌های مهم گاهشماری ایرانی است که با مفهوم پاکی، نظم و عدالت پیوند خورده است.

این مقاله بعد از پرداختن به گاه‌شماری ایرانی، مفهوم اردیبهشت و ریشه‌یابی واژهٔ آن، به تحلیل نقش اردیبهشت در آیین ها، جشن‌ها و باورهای ایران باستان می‌پردازد و نشان می‌دهد که این روز به‌عنوان نمادی از راستی، صداقت، اخلاق و نظم در فرهنگ ایران کهن مورد احترام بوده است. مطالعه کتاب اوستا و نیز متون پهلوی بند هش، دینکرد، گزیده‌های زادسپرم و ستایش سی روزه نیز این مطلب را تایید می‌کند.

درنهایت مقاله به این نتیجه می‌رسد که اردیبهشت روز نه تنها یک رویداد تقویمی بلکه بخشی از هویت فرهنگی و معنوی ایرانیان است که تا به امروز (به‌ویژه زرتشتیان) تأثیر خود را حفظ کرده است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

واژگان کلیدی: گاهشماری، اردیبهشت روز، ایران کهن

www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

گاه‌شماری ایرانی و سیر تحولی آن، بی گمان یکی از پیچیده ترین و بحث انگیزترین مباحث ایران شناسی بوده است. تاریخ این گاه شماری به بیش از چهار هزار سال پیش باز می‌گردد که با گذر زمان و در تاریخ، تغییرات زیادی به خود دیده است.

یافته‌ها نشان می‌دهد که گاه شماری در ایران، از گاه شماری بابلی که نوعی گاه شماری خورشیدی–مهی بود، ریشه گرفته است. حدود دوهزار و پانصد سال پیش، یعنی بعد از میلاد زرتشت و شکل گیری حکومت هخامنشیان، گاه شماری در ایران تغییراتی کرد. با گسترش آیین زرتشت، گاه شماری زرتشتی در ایران رسمیت یافت. با توجه به پژوهشهای محققان، گاه شماری در ایران باستان مراحل زیر را پشت سر گذاشته است.

الف) قبل از هخامنشیان: «قدیمی ترین تقویم قبل از هخامنشیان با بنای اقتصاد کشاورزی ایرانیان و نیاز به تعیین فصول، تقویمی فصلی بود و تا زمان هخامنشیان نیز ادامه داشت. دوازده ماه سال، مطابق با جشنهای گوناگون یا فصول زراعی، شبانی

نامگذاری شده بود. هر شش سال یکبار ماه سیزدهمی هم برای نگاهداشت سال خورشیدی با گردش ماه‌های قمری به این تقویم اضافه می‌شد.» (تقی‌زاده،۱۳۱٦: ۵۹-۳۰)

به استناد نوشته‌های ابوریحان بیرونی: «در نواحی شرقی ایران، تقویمی خورشیدی شبیه تقویم زرتشتی با هر ماه سی روزه، با کبیسهٔ یکماه در هر شش سال و مضافاً کبیسهٔ یک ماه در هر صدوبیست سال مرسوم بوده است.» (بیرونی، ۱۳۸٦: ۲۳۵)

ب) در دورهٔ هخامنشیان: در این دوره تقویم پارسی قدیم یا فرس هخامنشی مرسوم بود. کتیبه‌های باقی مانده از داریوش بزرگ در کوه بیستون، ما را از تقویم رسمی امپراطوری ایران و چگونگی اصول زمان سنجی در این روزگار آگاه می‌سازد. متن این کتیبه‌ها نشان می‌دهد که ایرانیان قدیم، سال را به دوازده ماه تقسیم می‌کردند و فصول را می‌شناختند. به استناد قول ابوریحان: «ایرانیان سال خورشیدی را ۳٦۵ روز و قدری بیشتر از $\frac{1}{4}$ روز می‌دانستند که$\frac{1}{60}$ ساعت است.» (همان، ۱۳۸٦: ص ۳۰۸) «در تقویم هخامنشی، فصول عبارت بودند از: وَهار (بهار)، وَهامین (تابستان) و پاتیژ (پاییز)، آغاز سال از فصل پاتیژ شروع می‌شد.» (بیات، ۱۳۸۱: ۱٤)

ج) گاه شماری زرتشتی: «بعد از پادشاهی داریوش بزرگ، گاه شماری زرتشتی در ایران گسترش یافت. این گاه شماری، تقویم دین مزدیسنا یا گاه شماری اوستایی نیز نامیده می‌شود. واحدهای تقسیم زمان این گاه شماری مانند روز، برج، فصل و سال براساس باورها و آیین‌ها و اسطوره‌های مذهبی زرتشتی است و بنابر نیازهای دینی زرتشتی و انجام مراسم و فرایض دینی زرتشتیان بنا شده است.» (اوشیدری، ۱۳۷۱: ۷٤)

«گاه شماری اوستایی کهن براساس اوستاست. گمان می‌رود که مطابق سال و ماه اوستایی قدیم در همان ناحیه ای که اوستا و مخصوصاً قسمت قدیم آن، گات‌ها سروده شده و محل ظهور زرتشت بوده (به ظن قوی، در مشرق ایران در خوارزم بوده) و در زمان خود زرتشت، استفاده می‌شده است. این گاه شماری به شش فصل ٤۵، ٦۰، ۷۵، ۳۰، ۸۰، ۷۵ روزه تقسیم می‌شده است که جمعاً ۳٦۵ روز می‌شود.» (تقی زاده، ۱۳۱٦: ۱۹۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

این فصول را به اصطلاح گاه می‌خواندند و پنج روز آخر هر یک از این فصول را عیدی به نام گاهنبار می‌نامیدند. به علت اهمیت این اعیاد دینی، مواقع آن‌ها در سال به دقت تمام نگه داشته می‌شد. به علت انتشار آریایی‌ها در سرزمین‌های مختلف و اختلاط و زندگی آریایی‌های هند و ایرانی با هم، بین گاهشماری اوستایی قدیم و گاه شماری هندی، موارد مشابه زیادی دیده می‌شود. (رضی، ۱۳۸۲: ۱۰)

www.anjomanfarsi.ir

د) تقویم در دورهٔ اشکانیان: در دورهٔ اشکانیان، تقویم دو نوع سلوکی و پارتی بود. مبدأ تاریخ سلوکی سال ۳۱۲ ق م یعنی ابتدای تأسیس سلسلهٔ سلوکی و مبدأ تاریخ پارتی سال ۲٤۷ ق م یعنی ابتدای سلطنت تیرداد اول بود. در روی مسکوکات، هر دو تقویم ذکر می‌شد اما در بین مردم، همین مبدأ پارتی رواج داشت.

در این تقویم ترتیب سال‌ها شمسی است و اسامی دوازده ماه همان اسامی اوستایی است؛ که اکنون نیز متداول است؛ مانند فروردین، اردیبهشت و...

ه) گاه شماری اوستایی نو: «این گاه شماری جانشین اوستایی کهن شد. محققان براین نظرند که این گاه شماری در زمان هخامنشیان رایج شد و متأثر از گاه شماری مصری است. تاریخ رواج آن را ٤٤۱ ق م در دوران اردشیر دراز دست می‌دانند. بنا به قراین این گاه شماری در دوران اشکانیان هم متداول بوده اما بیشترین اطلاعات در مورد آن از عهد ساسانی به بعد است.»تقی زاده، ۱۳۱٦: ۱٤۳)

و) تقویم دورهٔ ساسانیان: «در زمان ساسانیان، سال مرکب از ۳٦۵ روز و دوازده ماه سی روزه بود که پنج روز آخر سال اندرگاه نامیده می‌شد. این اصطلاح بعد از انقراض ساسانیان، به خمسهٔ مسترقه (پنجهٔ دزدیده) معروف شد. این پنج روز به‌صورتی مستقل به شمار می‌آمد و به هیچ یک از ماه‌ها مربوط نمی شد.» (بیات، ۱۳۸۱: ۱۵)

«این تقویم گذشته از این که تحت‌تأثیر تقویم‌های ملل متمدن جهان آن روزگار بوده، از خصوصیات دین مزدیسنا نیز برخوردار بوده است. به‌ویژه در اسامی ماه‌ها و اعیاد مربوط به اهورامزدا و فرشتگان زرتشتی، این مطلب، نمایان است. هر روز ماه به یک فرشته منسوب بوده است. در هر ماه، روز همنام با آن ماه را جشن می‌گرفتند. هر یک از پنج روز آخر سال به نام یکی از فصول گات‌ها خوانده می‌شد.» (بیرونی، ۱۳۸٦: ۲۳۸)

اسامی ماه‌ها عبارت بودند از:

«۱-فروردین، ماه اول سال و نام روز نوزدهم هر ماه. یکی از ایزدان دین زرتشتی.

۲-اردیبهشت که در ادامه بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

۳-خرداد، یکی از امشاسپندان دین زرتشت و به معنای کمال و رسایی و درستی است. نام روز ششم هر ماه.

٤-تیر، ایزد نگهبان باران و نام روز سیزدهم هر ماه.

۵-امرداد، یکی دیگر از امشاسپندان، به معنی جاودانگی و نام روز هفتم هر ماه

٦-شهریور، امشاسپندی دیگر به معنی کشور برگزیده، نام روز چهاردهم هر ماه

۷-مهر، پاسبان عهد و پیمان در آیین زرتشتی و نام روز شانزدهم هر ماه

۸-آبان (آپیس)، نام روز دهم هر ماه و فرشتهٔ محافظ آب

۹-آذر، ایزد نگهبان آتش و نام روز نهم هر ماه

۱۰-دی، به معنی آفریننده در آیین زرتشتی و نام روز پانزدهم هر ماه

۱۱-بهمن (وهومن)، یکی دیگر از امشاسپندان، به معنی منش نیک، محافظ چهارپایان سودمند و نام روز دوم هر ماه

۱۲-اسپندارمذ (اسفند)، آخرین امشاسپند، نگهبان زمین، نمایندهٔ بردباری و سازش اهورامزدا و نام روز پنجم هر ماه.» (بیات، ۱۳۸۱: ۱۸)

تاریخ گاه‌شماری خورشیدی سنتی و باستانی با رسیدن به کمال خود تاکنون تقویم رسمی ایران است. البته امروزه نام روزها از یاد رفته ولی فصول، ماه‌ها و تعداد روزها همان است. با این تفاوت که هر چهار سال یکبار سال کبیسه بوده و یک روز به بیست و نه روز اسفند اضافه می‌شود.

مطالب فوق خلاصه‌ای از تحولات تاریخ و تقویم ایران از دوران کهن تاکنون است.

ازآنجاکه پژوهش پیش رو در نظر دارد با نگاهی به روزهای ایران باستان به بررسی مفهوم، محتوا، واژه شناسی، ریشه شناسی و جشن‌های اردیبهشت بپردازد، بنابراین برای بررسی بهتر آن، ناگزیر از بیان مقدمه ای در بارهٔ گاه شماری در ادوار مختلف ایران کهن بودیم.

به نظر می‌رسد درک مضمون حقیقی اردیبهشت با توجه به ارتباط و پیوند نزدیک بین امشاسپندان، ایزدان و جشنها، تبلور می‌یابد. امید آن است که این پژوهش، مقدمه ای برای تحقیقات علمی محققان، اندیشمندان و دانشجویان، پیرامون گذشتهٔ این سرزمین باشد.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۱. بیان مسئله

«در گاه‌شماری زرتشتی که گاه شماری به شیوهٔ خورشیدی است، سال ۳۶۵ روز و تعداد ماه‌ها ۱۲ ماه سی روزه می‌باشد. دسته بندی زمان در بازده زمانی کوچکتر از یک ماه در میان ملل باستانی به شیوه‌های گوناگون انجام می‌شده است.» (صفی پور،۱۳۹۸: ۱۵۸)

«در این گاه شماری سی روز ماههای سال هر روز به نام یکی از ایزدان نام گذاری می‌شد. این نام گذاری به گونه‌ای است که چنین گمان می‌رود، به مانند گاه شماری‌های بین النهرین یا گاه شماری یهودی، مسیحی و اسلامی، سنجهٔ هفته وجود داشته است، زیرا در آن نام ایزدان که برروی روزهای ماه‌ها گذاشته شده است، در چهار گروه دسته بندی می‌شود. دو دستهٔ اول هفت روزه و دو دستهٔ پس از آن هشت روزه است، اما در کتب معتبر التفهیم، آثار الباقیه و یا معرفه التقویم خواجه نصیر طوسی و همچنین متون زرتشتی گزارشی از مقیاس هفته و نشانه‌های آن نیامده است.» (همان، ۱۳۹۸: ۲۶۰)

با توجه به دسته بندی هفت و هشت روزه در شیوهٔ چیدمان نامهای ایزدان برای سی روز ماه چیزی شبیه به هفته در گاه شماری زرتشتی دیده می‌شود در بند هشن، فرنبغ دادگی صفحه ۴۲، در بارهٔ نام سی ماه چنین آمده است:

«نام آن سی روز که بر ماه‌ها نهاده شده است، این است، هرمزد، بهمن (وهومن)، اردیبهشت (اَشَه و هیشته)، شهریور، سپندارمذ، خرداد، اَمرداد، دی، آذر، آبان، خور، ماه، تیر، گوش، دی، مهر، سروش، رشن، فروردین، بهرام، رام، باد، دی، دین، ارد، اشتاد، آسمان، زامیاد، مارسپند، انقران.»(مهرداد بهار، ۱۳۸۰: ۴۲)

«باز آوری نام دی به گونه‌ای است که گمان می‌رود نام گذاران این روزها، دانسته و آگاهانه چنین دسته بندی همانند هفته و هشته ساخته اند. با این وجود، پژوهشگران، این دسته بندی هفته و هشته را مرتبط با سنجهٔ هفته نمی‌دانند.»(پور داوود، ۱۳۵۵: [ش ۲۵۳۵]: ۷۸-۷۹)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

در بند هشن در باره جستار دسته بندی ایزدان چنین آمده است که : «هرمزد نام سی امشاسپند را بر آن سی روز چنین نهاد که نخست هرمزد است. سپس شش امشاسپند که می‌شود هفته هشت دی، دادار است.

پس شش امشاسپند هفتم دی دادار است.

سپس هفت امشاسپند، هشتم دی، دادار است.

سپس هفت امشاسپند، هشتم دی، دادار است.

چنان نام خویش را به چهار جای در ماه‌ها جای نهاد. هرمزد و آن دی، یکی نام، یکی گاه، یکی دین و یکی زمان است که همیشه بوده اند.» (مهرداد بهار، ۱۳۸۰: ۴۷)

از آنچه عنوان شد بر می‌آید که هر روز ماه در گاه شماری زرتشتی یک نام دارد که دوازده تای آنها، اسامی ماههاست. با توجه به این که اسامی یکی از روزها و در ماه دی استثناناً سه روز با اسم ماه، مطابقت می‌کند، بنا به توصیهٔ زرتشت، در هر روز که مطابق با نام ماه است، زرتشتیان جشن بر پا می‌کنند. آنچه در این پژوهش، مدنظر است، بررسی اردیبهشت می‌باشد که نام یکی از ماه‌ها و نیز نام روز سوم از هر ماه در گاه شماری زرتشتی، همچنین نام یکی از امشاسپندان است. ریشه شناسی، مفهوم واژه، جایگاه اردیبهشت در کتب معتبر و جشنهای مربوط به اردیبهشت روز در ایران باستان از جمله مباحثی است که تاکنون به آن پرداخته نشده است. این که واژهٔ اردیبهشت به چه معناست؟ در متون معتبر کهن چه جایگاهی دارد؟ و جشن‌ها و مراسم آن به چه صورت بوده است؟

سئوالاتی است که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد. امید آنکه نگارش این مقاله به شناخت بهتر و بیشتر آداب و رسوم نیاکان مان منتهی شود.

۱ - ۲. اهمیت و ضرورت پژوهش

بازتاب اندیشه‌های دینی و زرتشتی در تقویم خورشیدی و پیوند آن با فرهنگ دیرین ایران، پژوهشی است که نیاز به شکافتن مفاهیم و واژه‌ها دارد. یکی از مؤلفه‌ها و نمودهای عینی فرهنگ کهن ایران، بحث نام گذاری روزهای هر ماه، جشن ها، امشاسپندان و ایزدان با محوریت اهورامزدا است.

این نام‌ها در تقویم زرتشتی به‌صورتی سامان مند دیده می‌شود که دقیقاً به شناسنامه و جایگاه آنان اشاره دارد. گفتنی است که مسئلهٔ درک دقیق مفاهیم و محتوای روزها، چکیده و عصارهٔ اندیشهٔ ایران باستان می‌باشد. چراکه این دریافت‌ها نماد فرهنگ و تمدن قوم کهن ایرانی است. در نتیجه ضرورت آشنایی علاقه‌مندان و پژوهشگران جوان با این مفاهیم، بدیهی به نظر می‌رسد.

۱ - ۳. پیشینهٔ پژوهش

در بررسی محتوا و مفهوم اردیبهشت روز تاکنون پژوهشی متمرکز و جامع، مشاهده نشده است. برخی محققان، ایران شناسان و اوستا شناسان پیشگام مانند موله، پور داوود، بهار، آموزگار، اوشیدری و... در آثار خود به‌ویژه در فرهنگهای ریشه شناختی واژه‌ها به امشاسپندان و جشن‌های روزها پرداخته‌اند ولی هیچ کدام در مفهوم، محتوا و ریشه شناسی اردیبهشت، بحثی به میان نیاورده اند. از جمله پژوهشهای انجام شده در این زمینه عبارت‌اند از:

۱-بویس، مری، دربارهٔ گاه شماری جشنهای زرتشتی، مترجم محسن میرزایی، نشریهٔ هفت آسمان، بهار و تابستان ۱۳۹۸، سال بیست و یکم، شماره ۷۶: صص ۱۰۷-۶۳؛

در این پژوهش، محقق، گاه شماری‌های دوگانه سال ۳۶۰ و ۳۶۵ روزه را نپذیرفته و این دو نوع را حاصل گاه شماری واحدی دانسته که عبارت است از سال ۳۶۵ روزه و سال ۳۶۶ روزهٔ کبیسه دار متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی. در این پژوهش صرفاً اشارهٔ مختصری به نام ایزدان شده است.

۲-شعبانی، رضا، صفی پور، علی، دسته بندی ایزدان و روزهای ماه در گاه شماری زرتشتی، نشریهٔ تاریخ علم، بهار و تابستان ۱۳۹۸، شماره ۲۶: صص ۱۸۵-۱۵۷.

در این پژوهش، به شیوهٔ زمان بندی روزهای هفته در تمدن اوستایی اشاره و به بررسی رابطه و پیوند نام ایزدان با زمان بندی روزهای ماه پرداخته شده است.

۳-حسینی، نغمه، بررسی جایگاه ایزد بانو اشی در باورهای ایران باستان، نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناسی، بهار ۱۳۸۹، شماره ۱۸: صص ۸۰-۶۵.

پژوهشگر در این مقاله، اشی را ایزدی پیش زرتشتی می‌داند که در گاهان، اشی بیشتر به‌عنوان مفهوم انتزاعی به‌کار رفته است و بر مفاهیمی چون سهم و قسمت دلالت می‌کند.

٤-سرحدی، حسین علی، واثق عباسی، عبدالله، ریشه یابی جشن‌های آتش و آداب و رسوم آن در فرهنگ‌های ملل مختلف، نشریهٔ مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، پاییز ۱۳۹۵، دورهٔ دوم، شماره ۱-۳: صص ٦۱-٤۷.

دانشگاه بین المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

محققان در این مقاله جشن اردیبهشتگان را یکی از جشن‌های آتش خوانده اند که هزاران سال است در میان پیروان زرتشت برگزار می‌شود. آن‌ها با رویکرد ارزش و اهمیت آن در زندگی بشر، از دوره‌های باستان تاکنون روایات اعتقادی و آیینی زیادی را نقل کرده‌اند.

۵-خلیلی محله، منیژه، سرمد، زهره، قربانی مرودشتی، لاله جشن‌های اسطوره ای ایران نماد فرهنگ و تمدن قوم آریایی. همایش بین المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی، آرشیو www.sid.ir

این پژوهش به توضیح جشنهای اسطوره ای ایران باستان می‌پردازد و جشن‌های ۱۲ گانهٔ سال (مطابقت با روزها) از جمله اردیبهشتگان را شرح می‌دهد، متن جشن‌ها را نمادی از فرهنگ غنی ایران و آینهٔ تمام نمای عقاید و آداب و رسوم ایرانیان می‌داند که ریشه در دین و خداپرستی آنان دارد.

۱ - ٤. روش تحقیق

در این پژوهش از روش تحقیق توصیفی، تحلیلی، تطبیقی و اسنادی برای واکاوی مفهوم و محتوای اردیبهشت، استفاده شده است.

۱ - ۵. اهداف تحقیق

هدف کلی: نگاهی به اردیبهشت روز در فرهنگ کهن ایران

اهداف جزئی:

بررسی مفهوم اردیبهشت از نظر ریشه شناسی و واژه شناسی

بررسی مفهوم اردیبهشت در اوستا

بررسی مفهوم اردیبهشت بند هشن

بررسی مفهوم اردیبهشت دینکرد

بررسی جشنهای مخصوص اردیبهشت

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲. بحث و بررسی

مفهوم واژهٔ اردیبهشت : دهخدا در لغت نامه ذیل این واژه می‌نویسد: «در اوستا اَشه و هیشته[1] و در پهلوی ارته و هیشته[2] مرکب از دو جزء است. اول، اَشَه به معنی درستی و راستی، پاکی و تقدس، دوم و هیشتَ صفت عالی از «وه» به معنی بِه و خوبست و کلمهٔ مرکب به معنی بهترین راستی است. (دهخدا ۱۳۷۳، ذیل واژه اردیبهشت)

مؤلف برهان چنین آورده است: «معنی ترکیب این لغت به معنی مانند بهشت باشد، چه اُرد به معنی شبیه و مانند، آمده است و چون این ماه وسط فصل بهار است و نباتات در غایت نشو و نما و گل‌ها و ریاحین تمام شکفته و هوا درنهایت اعتدال، بنابراین اردیبهشت خوانند. (خلف تبریزی، ۱۳٤۲، ذیل کلمهٔ اردیبهشت)

۱. Aša- Vahīšta

۲. Arta-Vahīšta

اردیبهشت در فرهنگ فارسی معین، یکی از امشاسپندان است. وی در جهان معنوی، نمایندهٔ پاکی و تقدس و قانون ایزدی اهورامزدا است. در جهان خاکی، نگهبانی آتش به او سپرده شده است. موکل، بر روز سوم هر ماه شمسی (اردیبهشت روز ۹ و ماه دوم هر سال شمسی (اردیبهشت ماه) می‌باشد. (معین، ۱۳۸٤، ذیل واژه اردیبهشت)

ریشهٔ واژه اردیبهشت: نام اشه وهیشته (aša – vahīšta) که پس از بهمن در مقام دومین امشاسپند قرار دارد، مرکب از واژهٔ اشه (aša) که دارای معانی متعددی از جمله راستی، درستی، نظم، تقدس، قانون، آیین ایزدی و پاکی است و کلمهٔ وهیشته (vahīšta) صفتی عالی به معنی بهترین است. از این رو کل این واژه به معنی بهترین راستی و یا بهترین درستی است. (پور داوود، ۱۳۷۷: ۹۱) در دین زرتشت اردیبهشت مظهر نظم، راستی، پاکی و قانون الهی است. او یکی از امشاسپندان یاریگر اهورامزدا است. نگهبانی آتش و نبرد با بدی و دروغ از خویشکاریهای (وظایف) اردیبهشت است. پورداوود می‌نویسید: «واژه ارد در اردشیر و اردوان هم دیده می‌شود.» (پورداوود، ۱۳۵۵: ۵۵)

بررسی مفهوم اردیبهشت در اوستا: در اوستای گاهانی، اَشه تنها یکی از فروزه‌های اهورامزدا است. زرتشت درگاهان از اشه از دیگر صفات اهورامزدا سخن می‌راند. درگاهان تنها در یسنه ۲۸، بند ۸، این واژه همراه با صفت وهیشته آمده است. در هات ۲۸، بند ٤ زرتشت از اهورامزدا می‌خواهد که او را در مسیر اشه هدایت کند.

نام او اغلب همراه با نام اهورامزدا است. در یسنه‌های (٤٤ بند ۳، ٤۷ بند ۲ و ۳۱ بند ۸) از اهورامزدا در مقام پدر و آفریدگار اشه یاد می‌شود. در یسنه ٤٦ بند ۱۷، از اشه در مقام مشاور اهورامزدا یاد شده و همهٔ آنچه که اهورامزدا بوسیلهٔ سپندمینو، آفریده با همفکری وی بوده است. در یسنه ۳۱ بند اول از جهان یا آفریدگان به‌عنوان اشه نام برده شده است. روان مرد پارسا که به اشه پیوسته، بهترین پاداش‌ها را دریافت خواهد کرد. (یسنه ٤۹، بند ۹، مری بویس، ۱۹۸۵: ۳۸۹)

در هات ۹، بصورت مستقیم به اشه وهیشته به‌عنوان یک امشاسپند اشاره و به او به‌عنوان بهترین راستی، درود فرستاده می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

– اشه و هیشته در اوستای متأخر: در اوستای متأخر نیز فراوان از او یاد می‌گردد اردیبهشت یشت، یشت سوم اوستاست که به‌طور کامل به اشه وهیشته اختصاص دارد. در این یشت صفات و نقش اشاه وهیشته به‌عنوان امشاسپند آمده است. او زیباترین امشاسپند خوانده شده و دشمن دیو خشم، از میان برندهٔ بیماری، مرگ، جادوان و خرفستران (جانوران موزی) است.

www.aryanmehr.ir

در ویسپرد: در این بخش از اوستا آمده که اهورامزدا آنچه را به دست بهمن آفریده است به دستیاری اردیبهشت، افزایش خواهد داد. (دوست خواه، ۱۳۸۸، ۹۰۷) همچنین دعای معروف اَشَم وهو (ašam- vahū) را دعای اشه وهیشته نیز گویند. (اوشیدری، ۱۳۷۱، ۹۳) در ویسپرد اغلب از امشاسپندان و ایزدان نام برده می‌شود و در میان این نامها، اشه وهیشته نیز مورد ستایش قرار می‌گیرد.

در خرده اوستا: خرده اوستا شامل مجموعه ای از نیایش‌ها و دعاهای کوتاه است که برای استفاده روزانه مؤمنان گردآوری شده. در این بخش به دفعات نام اشه وهیشته ذکر شده است.

در نیایش‌های گاهان که در اوقات مختلف روز خوانده می‌شود، از اشه وهیشته درخواست کمک و یاری می‌گردد. در دعاهای مربوط به آتش، اشه وهیشته به‌عنوان نگهبان آتش مورد ستایش قرار می‌گیرد. در دعاهای مربوط به پاکی و راستی، او مظهر راستی و پاکی است.

قابل ذکر است که در ویسپرد و خرده اوستا به اندازهٔ یسنا و یشت‌ها و به‌صورت مستقیم به اشه وهیشته نپرداخته‌اند اما با تأکید بر پاکی، صداقت و نبرد با دروغ، به آن اشاره شده است.

متون فارسی میانه: (بند هش، دینکرد، گزیده‌های زاداسپرم و ستایش سی روزه)

در متون فارسی میانه نام این امشاسپند به‌صورتاردوهیهشت (arda vahīšta) و اَشو هیشت (aša vahīšta) آمده است. در ادامه به جایگاه اردیبهشت، در این کتب می‌پردازیم.

الف) بند هش: در بند هش چنین می‌خوانیم: «سدیگر از مینویان، اردیبهشت است. او از آفرینش مادی، آتش را به خویش پذیرفت. به یاری و همکاری او آذر، سروش، بهرام و نریوسنگ، داده شدند، بدان روی که در دوران اهریمنی، آتش را که در خانه نشانده و سامان یافته است، بهرام، پناه دهد، سروش پاسبانی کند، چون خاموش شود از بهرام به سروش، از سروش به آذر و از آذر به اردیبهشت پیوندد تا دیوان را توان میراندن آن نباشد. (مهرداد بهار، ۱۳۸۵: ٤٩)

در همین کتاب آمده که: «اردیبهشت را خویشکاری (وظیفه) این است که دیوان را نهلد تا روان گناهکاران را اندر دوزخ بیش از گناهی که ایشان را هست، پادافره کنند و نیز آمده که هر مزد، پس از آفرینش امشاسپندان، از ایشان پرسید که: «مارا که آفرید؟» از آنان یکی پاسخ نکرد. پس اردیبهشت گفت که «ما را تو آفریدی» آن گاه امشاسپندان دیگر، همان گونه گفتند. گل مرزنگوش نیز به این امشاسپند، تعلق دارد.»(همان، :۱۱۱ و ۸۸)

در جای دیگر می‌گوید که: «اردیبهشت امشاسپند را کار آن باشد که مردمان، کار کرفه (ثواب) کنند. در آن جهان، خرمی و رامش از اردیبهشت امشاسپند باشد.

راه چینودپل را بر پاکان، اردیبهشت امشاسپند، فراخ کند.»(عفیفی،۱۳۸۳: ۱۷۲)

همچنین اردیبهشت در کنار وهومن (بهمن) دیگر امشاسپند، به‌عنوان همکار و دستیار او در راست کردن جهان و نابودی بدی‌ها فعالیت می‌کند. وهومن مظهر اندیشه نیک است و اردیبهشت با کمک او، سبب گسترش راستی و نظم در جهان می‌شود. در بخشهای مختلف بند هش و به‌صورت پراکنده از اردیبهشت یاد شده در قسمت آفرینش جهان، اردیبهشت به‌عنوان امشاسپند، در هستی شناسی و کیهان شناسی (نقش اردیبهشت در نظم جهان)، در بخش توصیف امشاسپندان و آیین‌ها و مراسم دینی (حضور اردیبهشت و اهمیت آن در این مراسم) از اردیبهشت سخن رفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

باید توجه داشت که بند هش یک کتاب جامع است که بسیاری از موضوعات مربوط به دین در آن آمده و به اردیبهشت هم به‌عنوان یکی از شخصیتهای مهم در آن اشاره شده است.

www.anjomanfarsi.ir

ب) دینکرد: در دینکرد از اردیبهشت به‌عنوان زیباترین امشاسپند یاد می‌شود. او نمایندهٔ قانون ایزدی و نظم اخلاقی در جهان است. این امشاسپند مذکر و هماورد اصلی او ایندره می‌باشد که روح ارتداد در انسان است. (بویس، ۱۳۸٤: ٤٦)

در دینکرد چهارم، بند ۱۰ و ۹ آمده است که «اردیبهشت سوم آفریده در میان ترس آگاهان، بوده است. ترس آگاه سوم اردیبهشت راست کردار است.» (مهرداد بهار، ۱۳۸۵: ٦٣ و ٦١)

در دینکرد هفتم، در بخش ۲ بندهای ۱۹، ۱۸، ۱۷ می‌خوانیم که اورمزد با بهمن و اردیبهشت پیکار کرد [گفت‌وگو کرد] که شما آن ما در او [زرتشت] را دیده اید که تا زرتشت را بیافرینم؟... و اردیبهشت پاسخ گفت: که تو ای مینوی افزونی براین، آگاهی که زرتشت را بیافرینیم. تو ما را ای اورمزد آفریده ای تو دانی که ما امشاسپند ایم، تو جایی پیدا کن... و آنگاه اورمزد با بهمن، اردیبهشت، شهریور، اسپندارمذ، خرداد و امرداد [شش امشاسپند] پیکار کرد [گفت‌وگو کرد] که فرو فرستادن زردشت به جهان مادی زبانمند [سخن گو] پسند من نیست. (راشد محصل، ۱۳۸۹: ۲۱۰-۲۰۹)

در بند ۲۵ و ۲٤، اشاره به این است که اردیبهشت و بهمن با هم دیدار کردند و بر جهان مادی بگشتند و بد آنجا فراز آمدند که دو مرغ به فرزند خواهی نشسته و مار را، فرزندشان را خورده بودند. بهمن و اردیبهشت، بدان اندیشه درآمدند و ما را بکشتند. (همان:۲۱۱ و ۲۱۰)

در بند ۷٤ بخش هم پرسی اورمزد، آمده است که دادار اورمزد چند [تن] بهمن، اردیبهشت و آتش افزونی را به پیامبری بهسوی گشتاسب فرستاد. (همان: ۲٤۳)

ج) گزیده‌های زادسپرم: در این کتاب اگر چه کم ولی چند جملهٔ مهم در بارهٔ اردیبهشت آمده است: در بخش ۳۵ بند ۹ می‌خوانیم کسی که نخست دین پذیرفت، اردیبهشت می‌باشد. او سروری و ردی [سرکردگی و ریاست] اورمزد را ستود. (راشد محصل، ۱۳٦٦: ٦٤) در پایان جهان، اردیبهشت برای چاره نهایی دیو آز، به یاری فرشتهٔ ایریمن (ayrīmana) به زمین آید و این را نیز فرمان دهد که آدمی هستید! این چنین گوسپند کُش مباشید! چنانکه از این پیش عملاً می‌کُشتید. (همان، ۱۳۸۵: ۹٦)

د) ستایش سی روزه: پور داوود در کتاب خرده اوستا، در بیان روزهای سی روزهٔ کوچک، اردیبهشت را به‌عنوان زیباترین امشاسپند می‌شناسد. (پور داوود، : ۱۹۵)

در سی روزهٔ بزرگ، برای روز سوم ماه که به نام اردیبهشت خوانده شده، جملاتی این چنین آمده: «اردیبهشت زیباترین امشاسپند را می‌ستاییم. در ریشونگاه می‌خوانیم: «اردیبهشت و آذر، پسر اهورامزدا را می‌ستاییم. (پور داوود،۲۰٦) همچنین در اردیبهشت در ستایش سی روزه آمده است : آن‌گونه از پیش تو ای اردیبهشت! تاریکی گریزد. درد و رنج را نیافرینی که تو را آب در نباید و به نیروی خویش، گرمی تابی، سنگ و گوهر و دین اورمزد، بر تو روا بود.» (عفیفی، ۱۳۸۳ : ۲۱۳-۲۱۲)

جشن‌های اردیبهشت: در ایران باستان در اردیبهشت ماه سه جشن، برگزار می‌شد که اکنون نیز در بین زرتشتیان معمول است. این جشن‌ها عبارت‌اند از :

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

■ **اردیبهشتگان (گلستان جشن) :** اردیبهشتگان یا گلستان جشن از جمله جشن‌های آتش است. روز سوم از هر ماه در تقویم زرتشتی به نام اردیبهشت می‌باشد و سوم ماه اردیبهشت که نام روز و ماه با یکدیگر، مطابق می‌شوند، جشن اردیبهشتگان برگزار می‌گردد. خلف تبریزی آورده که در این روز، نیک است به معبد و آتشکده رفتن و از پادشاهان حاجت خود خواستن و به جنگ و کارزار شدن. (رضی، ۱۳۵۸: ۲٦۳)

www.anjomanfarsi.ir

بیرونی در کتاب آثار الباقیه چنین می‌نویسد: «روز سوم اردیبهشت ماه و آن عیدی است که اردیبهشتگان نام دارد. برای آنکه هر دو با هم متفق شده‌اند و معنای این نام آنست که راستی، بهتر است؛ و برخی گفته اند که منتهای خیر است و اردیبهشت، ملک آتش و نور است و این با او تناسب دارد...» (بیرونی، ۱۳۸٦: ۳۳۳)

ایرانیان در این روز لباس سپید رنگ برتن می‌کردند که نشان پاکیزگی است و مردان کلاه سپید و زنان سرپوش سپید بر سر می‌کردند. شهریاران و پادشاهان بار عام اعلام می‌کردند تا مردم به دربار بیایند و موبد موبدان آیین مخصوص را در حضـــور پادشاه به‌جای می‌آورد. سران سر هر گروه، به پادشاه معرفـی می‌شدند و هنرمندان پاداش، می‌گرفتند.

این جشن همزمان با شکوفا شدن گل‌ها در بسیاری از شهرهای ایران از جمله یزد می‌باشد. چون این سرور، به نوعی جشن گل‌ها نیز هست، به آن گلستان جشن هم گفته می‌شود.

■ **میدیوزَرم:** (midyōzarma) نخستین گاهنبار سال، میدیوزَرمَ، نامیده می‌شد. در این روز آسمان خلق شد. این جشن در اردیبهشت ماه و روز دی بمهر (پانزدهم) برگزار می‌شد، پنج روز طول می‌کشید. روز آخر روزهایی که برای هر یک از گهنبارها معین

گردیده، مهم‌ترین روز جشن بود. جشن‌های گاهنبار از جمله مراسمی بوده که ریشه آن در تقدس و احترام به عناصر طبیعت است و پیوند ناگسستنی با زندگی دامپروری و کشاورزی مردم دارد. دهش و گستراندن سفره‌های خوراکی از آداب خاص این مراسم است. واج یشتِ گاهنبار از آداب مشترک گاهنبارهاست که از دیرباز مورد توجه ایرانیان و زرتشتیان بوده است.

در هنگام سپیده‌دم، نخستین روز از چهره گاهنبار، مراسم واج یشت گاهنبار در محل آتش و هِرام [بهرام] در شهر برگزار می‌شود. یکی از موبدان، هفتاد و دو هات یسنا را می‌سراید و موبد دیگری در سرودن قسمت‌هایی از یسنا با او همکاری می‌کند.

در این مراسم پس از یزشن خوانی و سرودن یَسنا، شربت پَراهوم، توسط موبدان تهیه می‌گردد که در پایان مراسم در ظرفهای کوچک می‌ریزند و به شرکت کنندگان می‌دهند. (نجفی، ۱۳۸۵: ۲۵۹-۲۷۰)

■ **بیرونی می‌گوید:** «روز بیست و ششم این ماه (اردیبهشت) اشتاذ روز است که اول گهنبار سوم باشد و آن سه روز است که آخر آن، آخر ماه می‌باشد و خداوند زمین را در این وقت بیافرید و نام گهنبار فیشَهَهیمَ (fišāhahima) گاه است.» (بیرونی، ۱۳۸٦: ٤ و ۳۳۳)

بیرونی، این جشن را به همراه جشن اردیبهشتگان و میدیوزَرم، جزء جشن‌های ماه اردیبهشت می‌شمارد.

۳. نتیجه‌گیری

آنچه مشخص است اینکه بررسی اردیبهشت روز در فرهنگ ایران باستان، فراتر از یک مطالعهٔ تقویمی ساده است. این روز با مفاهیم تعلیمی و اخلاقی، نشان‌دهندهٔ اهمیت عدالت، راستی، پاکیزگی نظم و داوری است. از آیین‌ها و جشن‌های مرتبط با این روز گرفته تا تأثیرات آن در ادبیات، هنر و فلسفه، نشان می‌دهد که اردیبهشت روز، نمادی از تلاش انسان برای رسیدن به کمال اخلاقی است.

اگر چه بسیاری از آیین‌های باستانی امروزه به‌ندرت انجام می‌شود، اما ریشه‌های عمیق فرهنگی و معنوی آن، همچنان در هویت و فرهنگ ایرانیان قابل مشاهده است. مفهوم اردیبهشت به معنی بهترین راستی و جایگاه آن به‌عنوان یکی از امشاسپندان یاریگر اهورامزدا، اهمیت آن را چند برابر می‌کند. او به انسان‌ها یادآوری می‌کند که راستی و عدالت از اصول اساسی زندگی است.

اردیبهشت نه‌تنها یک مفهوم مذهبی بلکه یک مفهوم اخلاقی و تربیتی است. همچنین وجود جشن‌ها در هر ماه و به بهانه‌های مختلف نشاندهندهٔ اهمیت شادی و سرخوشی در میان ایرانیان است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷٦). ***تاریخ اساطیری ایران***، چاپ دوم، تهران: سمت.
- اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۱). ***دانشنامهٔ مزدیسنا***، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- بویس، مری (۱۳۸٤). ***زرتشتیان باورها و آداب دینی آن‌ها***، ترجمهٔ عسکر بهرامی، تهران: ققنوس.
- بهار، مهرداد (۱۳۸٦). ***ادیان آسیایی***، چاپ ششم، تهران: نشر چشمه.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۵). ***بند هش***، تهران: انتشارات توس.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۱). ***پژوهشی در اساطیر ایران***، چاپ نهم، تهران: نشر آگه.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۳). ***جستاری چند در فرهنگ ایران***، تهران: فکر روز.
- بیات، عزیزالله (۱۳۸۱). ***کلیات گاهشماری در جهان***، تهران: مرکز چاپ و نشر دانشگاه شهید بهشتی.

- بیرونی، ابوریحان (۱۳۸٦). ***آثار الباقیه عن القرون الخالیه***، چاپ پنجم، ترجمهٔ اکبر دانا سرشت، تهران: امیرکبیر.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۰). ***سینا***، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.
- پورداوود، ابراهیم (بی تا). ***خرده اوستا***، انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی و انجمن ایرانی لیگ بمبئی.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). ***یشتها***، چاپ اول، جلد اول، تهران: نشر اساطیر.
- پور داوود، ابراهیم (ش ۲۵۳۵) (۱۳۵۵). ***فرهنگ ایران باستان***، جلد اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- خلف تبریزی، محمد حسین (۱۳٤۲). ***برهان قاطع***، جلد اول، چاپ دوم، تهران: ابن سینا.
- تقی زاده، حسن (۱۳۱٦). ***گاه شماری در ایران قدیم***، تهران: باهتمام کتابخانهٔ تهران.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۸۸). ***اوستا***، چاپ ۱٤، جلد دوم، تهران: مروارید.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳). ***لغت نامه***، چاپ ۱۵، تهران: روزنه.
- راشد، محصل، محمدتقی (۱۳۸۹). ***دینکرد هفتم***، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- راشد، محصل، محمدتقی (۱۳٦٦) و (۱۳۸۵). ***گزیده‌های زاداسپرم***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رضی، هاشم (۱۳۵۸). ***گاه شماری و جشن‌های ایرانیان***، تهران: انتشارات فروهر.
- رضی، هاشم (۱۳۸۲). ***گاه شماری و جشن‌های ایران باستان***، چاپ دوم، تهران: نشر بهجت.
- صفی پور، علی؛ شعبانی، رضا (۱۳۹۸). دسته بندی ایزدان و روزهای ماه درگاه شماری زرتشتی، ***نشریهٔ تاریخ علم***، شمارهٔ ۲٦، صص ۱۵۷-۱۸۵.
- عفیفی، رحیم (۱۳۸۳). ***اساطیر فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی***، چاپ دوم، تهران: توس.
- فضیلت، فریدون (۱۳۸۱). ***دینکرد***، تهران: انتشارات فرهنگ دهخدا.
- معین، محمد (۱۳۸٤). ***فرهنگ فارسی***، چاپ سوم، جلد اول، تهران: ادنا.
- نجفی، شمش الدین (۱۳۸۵). «گاهنبارها، جشن‌های دینی ایران باستان»، ***نشریهٔ مطالعات ایرانی***، شمارهٔ ۹، صص ۲۵۹-۲۷۰.
- Boyce,mery (۱۹۸۵),Ard wahišt, Enclopadia irani ca,London and newyork

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ خرداد تا ۵ شهریور ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نگاهی به شکل‌گیری و ویژگی‌های گویش دری (فارسی) شهرستان سرخرود ننگرهار

طارق ذاکر

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ننگرهار افغانستان

Tariq.zakir@yahoo.com

لوتز ژهاک

استاد گروه سیمینار آسیای مرکزی، دانشگاه هومبولت، برلین آلمان

Lutz.rzehak@hu-berlin.de

چکیده

سرخرود یکی از شهرستان‌های پرنفوس استان ننگرهار افغانستان است. باشندگان این شهرستان به زبان‌های دری و پشتو تکلم می‌کنند. دری زبانان سرخرود از گذشته‌های دور در کنار اقوام مختلف پشتون زندگی مشترک اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و امثال آن دارند. تعداد قابل ملاحظهٔ گویشوران دری سرخرود در اصل پشتون هستند که با گذشت زمان زبان مادری‌شان را فراموش کرده‌اند و یا در کنار زبان پشتو به گویش دری سرخرود تکلم می‌کنند که این امر سبب شده است تا اکثر مردم این شهرستان دو زبانه باشند. گویش دری سرخرود از نظر آوایی، دستوری و واژگانی با دیگر گویش‌های دری افغانستان تا اندازه‌ای تفاوت دارد؛ زیرا گویشوران دری سرخرود شدیداً تحت تأثیر زبان و فرهنگ پشتو زبانان قرار گرفته‌اند. گویش دری شهرستان سرخرود با داشتن ویژگی‌های بخصوص خود، از گویش‌های مهم محلی زبان دری در افغانستان است که در این مورد تا حال کار علمی انجام نشده است. در این جستار گویش دری این شهرستان به گونهٔ میدانی به بررسی گرفته شده است. از نتایج این پژوهش روشن می‌گردد که زندگی مشترک دری زبانان سرخرود با پشتو زبانان و ایجاد فاصله‌های زمانی و مکانی زیادی با دری زبانان دیگر استان‌ها سبب شکل‌گیری این گویش شده است. دری زبانان سرخرود از نظر فرهنگی و اجتماعی از اقوام مختلف پشتون متاثر شده‌اند که این امر به عوامل مختلفی چون مراودات اجتماعی با پشتون‌ها، برنامه‌های آموزشی مدارس و حوزه‌های علمی و ادارات دولتی به زبان پشتو و امثال آن بستگی دارد. در گویش دری سرخرود علاوه واج‌های زبان دری، حدود پنج واج زبان پشتو نیز کاربرد دارد. این گویش از نظر دستوری هم تا جایی زیر تأثیر زبان پشتو قرار گرفته است؛ اما از نظر واژگانی تأثیرات قابل ملاحظه زبان پشتو در این گویش به چشم می‌خورد.

واژگان کلیدی: گویش، گویش دری، سرخرود، زبان دری، دو زبانه.

۱. مقدمه

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

سرخرود یکی از مهم‌ترین و پر نفوس‌ترین شهرستان‌های استان ننگرهار افغانستان محسوب می‌گردد که تخمیناً (۷۰) درجه، (۲۲) دقیقه و (۵۹) ثانیهٔ طول البلد شرقی و (۳۴) درجه، (۲۸) دقیقهٔ عرض البلد شمالی واقع است. طول این منطقه (۱۸) و عرض آن (۳) کیلومتر تخمین گردیده است (آریانا دایرةالمعارف، ۱۳٤۰: ۴۶۸۲). به طرف شرق این ناحیه رود کابل و شهر جلال‌آباد، به طرف غربش شهرستان خوگیانی، به طرف شمالش سیاه کوه و به طرف جنوبش شهرستان چپرهار موقعیت دارد که معبر عمومی کابل - جلال‌آباد هم از این ناحیه می‌گذرد. مرکز حکومتی این شهرستان در دهکدهٔ سلطان‌پور سفلی که در (۱۳) کیلومتری شهر جلال‌آباد در کنار معبر عمومی سابق جلال‌آباد ـ کابل واقع می‌باشد، قرار دارد (قاموس جغرافیایی افغانستان، ۱۳۳٦: ۴۲۲) که مساحت این شهرستان (۳۸۳ $\mathbf{km^2}$) و (۱۱۹۸۱) هکتار زمین زراعتی دارد. باشندگان این شهرستان را اقوام مختلفی از قبیل جیک، ستانکزی، جبارخیل، کاکر، سادات، صافی، دورانی، خروتی، مهمند، عرب، احمدزی و اقوام کوچی (بیتنی، علی‌خیل، دولت‌زی، دستوخیل و امثال آن) تشکیل داده است و مردم سرخرود به زبان‌های دری و پشتو تکلم می‌کنند.

زبان دری افغانستان هم مانند سایر زبان‌ها در محدودهٔ جغرافیایی خود دارای گویش‌های زیادی است. این زبان با داشتن ساحهٔ وسیع جغرافیایی و روابط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی با گویندگان زبان‌های دیگر به گویش‌ها و گویش‌های زیادی تقسیم شده است که هر یک از این گویش‌ها ویژگی‌های بخصوص خود را دارند. در برخی مناطق استان‌های شرقی افغانستان (ننگرهار و لغمان) دری زبانان زندگی می‌کنند و به گویش‌های مختلف زبان دری حرف می‌زنند. گویش‌های این نواحی با دیگر گویش‌های دری تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای دارند. دری زبانان نواحی شرق به دلیل این‌که در مناطق مختلف جغرافیایی و در میان پشتو زبانان مسکن‌گزین‌اند، عناصر بی‌شمار زبان پشتو در گفتار آنان راه یافته است. قابل یادآوری است که دری زبانان مشرقی هم گویش واحدی ندارد چون در منطقهٔ واحدی به سر نمی‌برند و از سوی دیگر میزان ارتباط‌شان با پشتو زبانان متفاوت است که این خود سبب تفاوت‌های گویشی در این نواحی شده است؛ به‌طور مثال زبان دری مردم لغمان با دری ننگرهار تفاوت‌هایی دارد و از طرف دیگر مردم نواحی مختلف لغمان نیز داری گویش واحدی نیستند. به همین ترتیب، گویش دری سرخرود نیز با گویش‌های دیگر منطق ننگرهار مثل گویش «کندی‌باغ» و «عرب‌های» ننگرهار تا حدی متفاوت است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر انجام شده است:

چه عواملی سبب شکل‌گیری گویش دری شهرستان سرخرود شده است؟

گویش دری شهرستان سرخرود دارای چه ویژگی‌هایی است؟

با توجه به پرسش‌های بالا گویش دری شهرستان سرخرود به گونهٔ میدانی به بررسی گرفته شده است. به خاطر رسیدن به نتیجهٔ علمی و پذیرفته شده‌ای با افراد مختلفی مصاحبه و گفت‌وگو انجام شده و از سوی دیگر بنده هم سال‌ها است که با مردم این شهرستان در ارتباط هستم و عادت‌های زبانی‌شان را از نزدیک زیر نظارت دارم. در نتیجه می‌توان گفت که گویش دری سرخرود بنابر عوامل گوناگونی شکل گرفته است، چون دری زبانان این منطقهٔ جغرافیای از گذشته‌ها با پشتو زبانان زندگی مشترک دارند، این روابط تاریخی سبب شده است تا در این حوزهٔ جغرافیایی گویش‌یی به وجود بیاید که از سایر گویش‌های دری افغانستان تا اندازه‌ای متفاوت باشد. علاوه بر این، عواملی دیگری هم در تقویت این گویش نقش ارزنده‌ای دارد، مانند پشتو بودن نصاب درسی مکاتب، مدارس و مراکز آموزشی، عدم ارتباط با دری زبانان دیگر استان‌های افغانستان و امثال آن که در قسمت‌های بعدی این مقاله به تمام این موارد پرداخته خواهد شد.

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

در مورد زبان‌ها و برخی گویش‌های مشهور افغانستان تا حال کارهای انجام شده است؛ اما به تعدادی از گویش‌ها و زبان‌های افغانستان توجه چندانی نشده است. در بارهٔ گویش شهرستان سرخرود هم کار دقیق و همه‌جانبه‌ای صورت نگرفته است. قابل یادآوری است که در چند تحقیقی اشاره‌هایی به برخی از ویژگی‌های گویش شهرستان سرخرود شده است که در اینجا بدان خواهیم پرداخت:

محمد حسین یمین در کتابی با عنوان «درآمدی بر لهجه‌شناسی در زبان فارسی دری» (۱۳۸۸)، به‌صورت کلی برخی از واژه‌های گویشی استان‌های شرقی افغانستان پرداخته است که سرخرود هم یکی از شهرستان‌های این استان‌ها است. طارق ذاکر در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «روش بررسی لهجه‌های محلی» (۱۳۹٤)، به ویژگی‌های آوایی و دستوری گویش سرخرود پرداخته است.

در جستار حاضر علاوه بر ویژگی‌های آوایی، دستوری و واژگانی گویش سرخرود، عوامل شکل‌گیری و عادت‌های زبانی گویش دری سرخرود به بررسی گرفته شده است. از این جهت تحقیق حاضر با کارهای انجام شده کاملاً متفاوت است.

۲. بحث و بررسی

۲ - ۱. گویش دری شهرستان سرخرود

باشندگان شهرستان سرخرود به زبان‌های دری و پشتو تکلم می‌کنند. دری زبانان سرخرود از نظر فرهنگی و اجتماعی از زبان و فرهنگ پشتو خیلی تأثیر پذیرفته‌اند. این تأثیر به اندازه‌ای است که اکثر تاجیکان، سادات و دیگر اقوام باشندهٔ سرخرود نیز خود را پشتون می‌دانند، به‌ویژه زمانی که در سطح ولایات بحث زبانی و فرهنگی مطرح می‌گردد. برخی خانوادهای دری زبان را می‌شناسم که در محیط خانوادگی دری سخن می‌زنند و زبان نخست‌شان دری است و خانم‌های این خانواده‌ها اصلاً پشتو بلد نیستند؛ ولی پسران جوان آن‌ها در بیرون از محیط خانه، به‌ویژه در برابر دیگران به زبان پشتو تکلم می‌کنند و در شبکه‌های اجتماعی نیز کاملاً از زبان پشتو استفاده می‌کنند. دقیقاً به یاد دارم، زمانی که محصل دورهٔ لیسانس بودم، با دیگر جوانان دهکدهٔ خود (شمشپور) بنیاد یک نهاد علمی و فرهنگی را گذاشتیم، بعد از مدتی تصمیم گرفتیم که از ادرس این نهاد یک اخبار و یا هم مجله چاپ کنیم. وقتی که روی مضامین و زبان نشریه بحث می‌کردیم، اکثر جوانان دری زبان تأکید داشتند که مطالب پشتو باید نسبت به زبان دری بیشتر باشد و استدلال هم می‌کردند که ننگرهار یک ولایت پشتون‌نشین است و ما در اصل پشتون هستیم؛ درحالی‌که در جلسهٔ حاضر خود این افراد هم به زبان دری حرف می‌زدند. نکتهٔ دیگری که تأثیر عمیق فرهنگی پشتو را نشان می‌دهد این است که دری زبانان سرخرود در مجالس و محافل با هم دری حرف می‌زنند؛ ولی زمانی که فردی می‌خواهد برای جمع سخنرانی کند، از زبان پشتو استفاده می‌کند؛ به‌خصوص وقتی که جلسه و یا هم برنامه به گونهٔ رسمی شروع شود؛ به عبارت دیگر، در این‌گونه محافل و جلسات دو زبان به‌کار می‌رود؛ یعنی در عقب میز خطابه و یا هم در میان حاضران (ممکن فردی در مراسم خاکسپاری و یا هم برنامه‌های دیگر میان حاضران بایستد و سخنرانی کند) غالباً از زبان پشتو استفاده می‌کند و دیگر اشتراک کنندگان با هم اکثراً به گویش دری تکلم می‌کنند.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

از سوی دیگر، ادبیات این مردم نیز تحت تأثیر ادبیات پشتو قرار گرفته است و این تأثیر به اندازه‌ای است که دری زبانان اکثراً شعر و ادبیات دری را به فراموشی سپرده‌اند و به ادبیات پشتو روی آورده‌اند. ازاین‌رو، دری زبانان این ناحیه بیشتر با شعر و ادبیات پشتو انس دارند و از شنیدن و خواندن آن لذت می‌برند، حتی شاعران و نویسندگان دری زبان این منطقه نیز به زبان پشتو شعر می‌سرایند و آثار خود را نیز به همین زبان می‌نگارند. این تأثیرگذاری به اندازه‌ای است که هنگام تکلم اکثراً از شعر و ضرب‌المثل‌های زبان پشتو استفاده می‌کنند نه از دری. ضرب‌المثل‌هایی که غالباً از زبان دری به پشتو راه یافته است و یا هم در هر دو زبان موجود است، صورت پشتوی آن را ترجیح می‌دهند؛ به گونهٔ مثال ضرب‌المثل: «دورودگری کار بوزینه نیست» که در ترجمهٔ کتاب «کلیله‌ودمنه» به‌کار رفته است و در میان دری زبانان برخی مناطق افغانستان نیز به همین شکل کاربرد دارد. در پشتو به گونهٔ «ترکانی د بیزو کار نه دی» استعمال می‌شود که دری زبانان سرخرود از گونهٔ پشتوی آن استفاده می‌کنند. همین‌گونه، ضرب‌المثل‌های «ژرنده که د پلار ده هم په وار ده»، «د یو لاس نه ټک نه خیژی»، «د پردی کټ تر نیمو شپو دی» و امثال آن که همه روزه در گفتار آنان مشاهده می‌شود. قابل یادآوری است که گویش دری سرخرود آثار ادبی مدون و ادبیات شفاهی که بتواند ذوق هنری و ادبی گویندگان آن را سیراب کند، ندارد که این خود یکی از دلایل روی آوردن این مردم به ادبیات و فرهنگ پشتو است. از سوی دیگر مردم سرخرود با ادبیات و زبان ادبی دری آشنایی ندارد که امر سبب شده است تا از موسیقی و آهنگ دری لذت آنچنانی نبرند و به‌تدریج از آن بیگانه شوند. از این جهت اینان اکثراً به خاطر اقناع ذوق هنری‌شان به ادبیات و موسیقی پشتو روی آورده‌اند. دری زبانان سرخرود موسیقی پشتو را از دل و جان دوست دارد و در محافل خوشی‌شان از هنرمندانی دعوت می‌کنند که پشتو می‌خوانند، حتی هنرمندان دری زبان این شهرستان نیز به زبان پشتو آهنگ می‌خوانند. من بارها از جوانان، به‌ویژه جوانان تحصیل کردهٔ سرخرود، در مورد علاقه‌مندی‌شان با موسیقی دری و پشتو پرسیده‌ام؛ آنان علاقهٔ‌شان را به موسیقی و هنرمندان زبان پشتو نشان داده‌اند. به باور آنان موسیقی پشتو لذت‌بخش است و لذتی که در آهنگ و موسیقی پشتو است، در موسیقی دری وجود ندارد. حتی این‌که جمعی از جوانان نسبت به موسیقی دری، آهنگ و موسیقی هندی را ترجیح می‌دهند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ و ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

قابل ذکر است که تأثیر فرهنگی زبان پشتو بر این گویش به حدی است که نسل جوان سرخرود تقریباً با ادبیات و آثار زبان دری به‌ویژه شعر و ادبیات معاصر بیگانه‌اند. اگر از جوانان دری زبان تحصیل‌کردهٔ سرخرود پرسیده شود که چند تن از شاعران معاصر دری را نام ببرند، به‌جز تعداد محدودی و آن هم اضافه از دو سه شاعر اسم برده نخواهند توانست؛ اما بر عکس اگر از شعر و شاعران معاصر زبان پشتو پرسیده شود، به‌یقین که از چندین شاعر اسم خواهند برد و حتی شعرهای شاعران کلاسیک و معاصر پشتو را نیز در حافظه خواهند داشت. البته این بی‌توجهی در برابر شعر و ادبیات دری در این اواخر افزایش یافته است. در گذشته‌ها شعر و ادبیات فارسی در سرخرود جایگاه خاص خود را داشت. در نصاب درسی مدارس دینی متون دری مثل گلستان و بوستان سعدی، پنج گنج نظامی و آثار دیگر شاعران و نویسندگان دری خوانده می‌شد که این خود موجب آشنایی باشندگان این منطقه به زبان و ادبیات دری شده بود؛ اما با گذشت زمان زبان دری از نصاب درسی مدارس دینی حذف شد که این امر سبب کم‌علاقگی و فراموشی ادبیات دری در میان این مردم شد.

رسمی بودن زبان پشتو در نهادهای تعلیمی و تحصیلی نیز در تقویت گویش دری سرخرود نقش خود را داشته است. دری زبانان سرخرود مجبور و مکلف‌اند که به خاطر فراگیری آموزش در مکاتب، مدارس دینی و دیگر نهادهای تعلیمی و تحصلی و پیشبرد زندگی روزمره، زبان پشتو را بیاموزند. البته در کنار آموزش زبان پشتو، اصطلاحات علمی و ادبی را که تا حال نشنیده‌اند و در گویش‌شان برای آن معادلی ندارد، از زبان پشتو گرفته‌اند و در موقع ضرورت از آن استفاده می‌کنند. از سوی دیگر تمام رسانه‌ها و

نشرات دولتی و غیر دولتی ولایت ننگرهار هم به زبان پشتو است که این خود تا اندازه‌ای تأثیرات زبان و فرهنگ پشتو را بر دری زبانان سرخرود افزایش داده است.

علاوه‌براین، گویش دری سرخرود بنابر عوامل گوناگونی شکل گرفته است که در اینجا هر یک را به گونهٔ جداگانه به بررسی می‌گیریم:

الف) گرایش پشتو زبانان به زبان دری: دری زبان شدن تعدادی از پشتون‌های این شهرستان نیز در گسترش و تقویت این گویش نقش ارزنده‌ای داشته است، چون اکثر دری زبانان سرخرود در اصل از قوم پشتون هستند و با گذشت زمان زبان نخست‌شان (پشتو) را به‌تدریج از دست داده‌اند و به دری روی آورده‌اند تا جایی‌که برخی از این پشتون‌ها امروزه با زبان پشتو آشنایی کامل ندارند. این یک حقیقت مسلم است که چنین افراد عناصر، ویژگی‌ها و عادات زبان نخست‌شان را به زبان دوم انتقال داده‌اند که از این طریق عناصر و رفتارهای بی‌شمار زبان پشتو وارد گویش دری این مردم شده است.

ب) دو زبانه بودن: ناگفته نباید گذاشت که جمع کثیری از باشندگان اصلی سرخرود دو زبانه هستند و این دو زبانه بودن به عوامل مختلفی بستگی دارد: اول این‌که اکثر دری زبانان از سال‌ها بدینسو با پشتو زبانان ارتباط اجتماعی، اقتصای، سیاسی و غیره دارند که چنین روابط دیرینه و تاریخی موجب دو زبانه شدن اکثر این مردم شده است. دوم، پشتو بودن نصاب درسی مراکز آموزشی و رسانه‌ها نیز دو زبانگی را در این شهرستان تقویت کرده است. قابل ذکر است که در مکاتب سرخرود، تعدادی از معلمانی که زبان نخست‌شان دری است و در گفتار پشتو مشکل دارند و یا هم تشریح و توضیح مطالب علمی به زبان دوم برای‌شان دشوار است، سعی می‌کنند تا مطالب درسی را به زبان دری شرح می‌کنند؛ البته این معلمین کسانی هستند که در فهم و خوانش متون پشتو مشکل ندارد؛ ولی پشتو سخن گفتن برای‌شان دشوار است و یا هم گاهی شاگردان ترجیح می‌دهند که مطالب درسی به زبان نخست‌شان توضیح شود زیرا برخی از آنان نیز در آموزش مطالب به زبان دوم مشکل دارند. البته چنین کار غالباً در مناطقی صورت می‌گیرد که اکثر باشندگان آن دری زبان هستند؛ اما در مناطقی که اکثر باشندگان آن پشتو زبان هستند، معلمین سعی می‌کنند تا حد امکان از زبان پشتو استفاده کنند و گاهی هم برخی از معلمین مضمون دری را نیز به زبان پشتو توضیح و تشریح می‌هند. در سال (۱۳۹۰) خورشیدی مضمون «تاریخ معاصر افغانستان» را در دارالمعلمین (تربیت معلم) سرخرود تدریس می‌کردم، تعدادی از دانش‌آموزان ما آموزگاران مدرسه‌ها و کارمندان ادارات دولتی سرخرود و دیگر ادارات دولتی بودند. روز نخست زمانی که وارد صنف شدم، بعد از تعرف و سخنان مقدماتی، در مورد چگونگی بیشبرد درس نظرخواهی کردم. شاگردان صنف به سه بخش تقسیم شد، برخی‌ها گفتند: به هر زبانی که درس توضیح شود مشکلی نداریم؛ تعدادی هم پافشاری می‌کردند که درس باید به زبان دری شرح شود؛ اما برعکس برخی دیگر به‌ویژه کسانی که جدیداً از شهرستان‌های دیگر به سرخرود آمده بودند و با زبان دری آشنایی کامل نداشتند و یا هم کسانی که با دری آشنایی داشتند ولی تعصب زبانی داشتند، با این کار موافق نبودند و اصرار داشتند که مطالب درسی باید به زبان پشتو بیان شود.

ج) مهاجرت دیگر اقوام به سرخرود: در قسمت‌های مختلف این مقاله یادآوری شد که تعداد زیادی از باشندگان سرخرود از دیگر مناطق آمده‌اند و در نواحی مختلف این شهرستان مسکن‌گزین شده‌اند. این مهاجرت نیز در تقویت گویش دری سرخرود بی‌تأثیر نبوده است؛ زیرا مهاجرت نیز می‌تواند سبب پیدایی تنوعات و دگرگونی‌های زبان شود. هنگامی‌که سخنگویان یک زبان به مناطق دیگر می‌روند، این امر می‌تواند تفاوت‌های زبانی را در پی داشته باشد؛ زیرا در این حالت مهاجران ویژگی‌های زبانی گوناگون را به مناطق مختلف با خود انتقال می‌دهند (صبوری، ذبیح‌نیا عمران، ۱۳۹٤). در سرخرود علاوه بر پشتون‌ها، پشه‌ای‌زبانان هم

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

آمده‌اند؛ اما تأثیر زبان پشه‌ای قابل مشاهده نیست؛ زیرا تعداد این مهاجرین خیلی کم بوده و از سوی دیگر مهاجرت این اقوام در چند دهۀ اخیر صورت گرفته است.

۲ - ۲. آیندۀ گویش دری سرخرود

اکثر باشندگان سرخرود به زبان دری و پشتو حرف می‌زنند که ساحۀ گسترش این دو زبان در بخش‌های مختلف اجتماع یکسان نیست. در محیط رسمی و اداری زبان پشتو کاربرد زیاد دارد و با گذشت هر روز دایرۀ استعمالش گسترده‌تر می‌گردد تا جایی که اکثریت مطلقِ روحانیون، سیاسیون و بزرگان قومی دری زبان این منطقه هم در جلسات و برنامه‌های رسمی و غیر رسمی به زبان پشتو سخنرانی می‌کنند. علاوه بر این، همۀ نویسندگان و شاعران این شهرستان آثار خود را به زبان پشتو می‌نگارند و در شبکه‌های اجتماعی نیز در حدود هفتاد در صد مردم سرخرود به زبان پشتو می‌نویسند. قابل ذکر است که در گذشته‌ها در ادارات دولتی شهرستان سرخرود و سایر ادارات دولتی ولایت ننگرهار مکتوب‌ها و اسناد رسمی به دلیل این‌که اکثر کارمندان ادارات دولتی دری زبان بودند، به زبان دری نوشته می‌شد. درحال حاضر هم در محاکم و بعضی ادارات رسمی و غیر رسمی قباله‌ها و اسناد ملکیت به زبان دری نوشته می‌شود. علاوه براین، کاربرد زبان دری در کابل (مرکز افغانستان) و ادارات مرکزی نیز بر گسترش زبان دری در ادارت ننگرهار تأثیر عمده و اساسی داشت؛ اما برعکس در میان عوام نفوذ زبان دری رو به افزایش است حتی نسل جوان پشتون‌هایی که در چند دهۀ اخیر به سرخرود آمده‌اند، به زبان دری روی آورده‌اند. از طرف دیگر، اگر دری زبانان سرخرود را از نظر قومی بررسی کنیم، شاید بخش بزرگی از آن از اقوام مختلف پشتون باشند که اجدادشان در گذشته‌ها به این شهرستان آمده‌اند و به‌تدریج به زبان دری روی آورده‌اند. عامل دیگری که در زمینۀ گسترش زبان دری در سرخرود با اهمیت پنداشته می‌شود، رابطه‌های خویشاوندی میان پشتو زبانان و دری زبانان است؛ زیرا از گذشته‌ها بین گویندگان این دو زبان رابطۀ خویشاوندی وجود دارد که این خود سبب گسترش زبان دری و مراودات زبانی بین زبان‌های این شهرستان شده است. در خانواده‌هایی که دختران دری زبان ازدواج کرده‌اند، خیلی به‌ندرت زبان پشتو را فراگرفته‌اند و فرزندان‌شان هم با تأثیرپذیری از مادر، به زبان دری روی آورده‌اند، ولی برعکس پشتون‌هایی که در خانواده‌های دری زبانان عروسی شده‌اند، اکثراً به زبان دری روی آورده‌اند و فرزندان‌شان هم مثل دیگر دری زبانان زبان پشتو را به گونۀ زبان دوم در جامعه و یا هم مراکز آموزشی می‌آموزند نه از مادر؛ زیرا اکثر این مادران در محیط خانوادگی با فرزندان‌شان دری تکلم می‌کنند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ۳. دو زبانگی در سرخرود

دو زبانگی در اکثر جوامع یک امر طبیعی است. ازاین‌رو، اکثر باشندگان سرخرود دو زبانه هستند چون بافت اجتماعی سرخرود طوری است که بدون آشنایی با این دو زبان پیشبرد زندگی دشواری است؛ زیرا شرایط گروه‌های قومی در یک مکان خاص آن‌ها را وامی‌دارد بدون آن‌که بخواهد دو زبانه شوند تا بتوانند زندگی کنند (هاردینگ و رایلی، ۱۳۸۸: ۳۳). دری زبانان سرخرود غالباً زبان پشتو را می‌دانند و می‌توانند مشکلات روزمرۀ زندگی‌شان را حل کنند؛ اما قضیۀ پشتون‌ها تا حدی متفاوت است زیرا در چند دهۀ اخیر پشتون‌های دیگر شهرستان‌های ننگرهار به‌ویژه خوگیانی، حصارک و چپرهار به مناطق مختلف سرخرود، به‌خصوص در مناطق دری زبانان سرازیر شده‌اند که زبان دری این مردم با پشتون‌های بومی سرخرود و پشتون‌هایی که سال‌ها قبل به این نواحی آمده‌اند، متفاوت است. به‌طورکلی می‌توان گفت که نسل جوان پشتون‌ها نسبت به پدران‌شان بیشتر با زبان دری آشنایی دارد، حتی این‌که

برخی از آنان درست مثل دری زبانان حرف می‌زنند. البته این موضوع به مدت زمان زندگی در سرخرود و نوع رابطه با دری زبانان این منطقه بستگی دارد.

دو زبانه‌های سرخرود از نظر میزان تسلط بر دو زبان (دری و پشتو) خیلی متفاوت هستند. البته هیچ‌کس نمی‌تواند آن میزان تسلط بر دو زبان را که در آن یک فرد دو زبانه به حساب می‌آید مشخص کند. این تمایز نسبی است (هاردینگ و رایلی، ۱۳۸۸: ٤۲). تعداد محدودی از دو زبانه‌های سرخرود بر هر دو زبان تسط کامل دارند و دیگر اکثر دو زبانه‌های سرخرود بر یکی از این زبان‌ها نسبت به دیگری تسلط بیشتر دارند. قابل یادآوری است که دری زبانان سرخرود غالباً دو زبانهٔ مصنوعی و پشتو زبانان غالباً دو زبانهٔ طبیعی هستند چون دری زبانان زبان دوم را از طریق آموزش یاد می‌گیرند و دو زبانه می‌شوند و گروه دوم هر دو زبان را در محیط خانه یا در اجتماع به‌صورت طبیعی و بدون آموزش مستقیم می‌آموزند (مدرسی، ۱۳۹۱: ٥٤).

اکثر دری زبانان سرخرود و فرزندان مهاجرینی که در سرخرود تولد و بزرگ شده‌اند، دو زبانه هستند. کسانی را که زبان نخست‌شان دری است و دوران کودکی خود را در سرخرود سپری کرده‌اند، غالباً در سخن گفتن به زبان پشتو مشکل دارند. این افراد هیچگاهی هم مثل پشتون‌هایی که زبان نخست‌شان پشتو است، به زبان پشتو تکلم کرده نمی‌توانند. این‌ها همواره در کاربرد برخی کلمات و قواعد دستوری زبان پشتو دچار اشتباه می‌شوند، پشتو زبانان و کسانی که با قواعد زبان پشتو آشنایی دارند، به راحتی متوجه این اشتباهات می‌شوند. من بارها دیده‌ام که دری زبانان با ارتکاب اشتباهات زبانی مورد انتقاد قرار گرفته‌اند که در اینجا به ذکر چند نمونهٔ این اشتباهات اشاره می‌کنم:

چند سال قبل در پوهنتون ننگرهار با دو تن از دوستان دو زبانهٔ خود که زبان نخست یکی از این‌ها دری و از دیگری پشتو است و هر دو باشندهٔ شهرستان سرخرود هستند، رو به رو شدم. بعد از احوال پرسی و چند لحظه صحبت، از دوست دری زبان ما که سر معلم یک مکتب دولتی نیز بود، پرسیدم که با برنامه‌های کمپیوتر آشنایی داری؟ وی به ما نگاه کرد و گفت: «خپل خَرونه د ختو نه ویستی شو» که با کاربرد چنین جمله‌ای مورد انتقاد و تمسخر دوست پشتو زبان مان قرار گرفت زیرا چنین جمع بستن واژهٔ «خر» خلاف قاعدهٔ زبان پشتو است. به همین ترتیب، چند سال قبل مادر کلان یکی از دوستانم فوت کرده بود، یک دوست ما در سخنان خود جملهٔ «نیا یې مړ شوی» را به‌کار برد که با عکس‌العمل طفل خوردسالی مواجه شد و آن طفل گفت: «نیایی مړه شوی»؛ یعنی خانم فوت کرده. روزی با چند تن از دوستان دری زبان خود به شهرستان مهمندرهٔ ننگرهار رفتیم که مردم مهمندره همه پشتو زبان هستند، ما هم ناگزیر به پشتو حرف می‌زدیم. یکی از دوستان دری زبان ما در مورد توصیف چهرهٔ ظاهری شخصی این جملهٔ پشتو را به‌کار برد: «غټ غټ بروتونه یې وو» که کاربرد «بروتونه» در زبان پشتو درست نیست؛ دوست دیگر ما به دیدن اطفالی که گاز می‌خوردند گفت: «ماشومان څومره به خوشحالی غوز خوری» که «غوز» یک واژهٔ گویشی سرخرود است و در زبان پشتو اصلاً کاربرد ندارد؛ همین گونه جملهٔ «غټه جومات شا ته زمونږ کور دې» را چند روز قبل از یک دری زبانی که در پشت تیلفون با کسی صحبت می‌کرد و ادرس منزل خود را برایش می‌داد، شنیدم. قابل یادآوری است که اکثر دری زبانان سرخرود هنگام پشتو صحبت کردن حتماً دچار اشتباه می‌شوند. این یک حقیقت مسلم است که تکلم و آموزش زبان پشتو برای گویندگان دیگر زبان‌ها دشوار است و هیچگاهی هم گویندگان دیگر زبان‌ها نمی‌توانند مثل یک پشتو زبان حرف بزنند که دری زبانان سرخرود نیز از این امر مستثنی نیستند.

۲ - ٤. ویژگی‌های گویش دری سرخرود

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲ - ٤ - ۱. ویژگی‌های واجی

دستگاه آوایی و واجی گویش دری سرخرود نیز زیر تأثیر زبان پشتو قرار گرفته است. دری سرخرود از این نگاه با دیگر گویش‌های دری و زبان معیار تا اندازه‌ای تفاوت دارد. این گویش نیز مانند سایر گویش‌های دری هشت واکه دارد و تنها تفاوت آن با دیگر گویش در واکهٔ /a/ است. این واکه در گویش سرخرود خیلی بلند ادا نمی‌شود؛ اما همخوان‌های دری سرخرود با سایر گویش‌های دری افغانستان، ایران و تاجیکستان تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای دارد؛ زیرا تعدادی از واج‌های زبان پشتو مانند: (ṭ، ĉ، ḍ، ṛ و ṇ) نیز از طریق واژه‌های پشتو وارد گویش سرخرود شده است. البته کاربرد این واج‌ها تنها محدود به واژه‌های پشتو نیست، بلکه در برخی از واژه‌های زبان دری این نواحی نیز کاربرد دارد که در قسمت آخر این مقاله به واژه‌های گویشی دری سرخرود پرداخته خواهد شد.

با توجه به معلومات فوق می‌توان نتیجه گرفت که گویش دری سرخرود از نگاه خصوصیات آوایی با دیگر گویش‌های دری تا اندازه‌ای متفاوت است، زیرا در این گویش پنج واج مخصوص زبان پشتو راه یافته است و گویندگان این گویش واج‌های ذکر شده را در واژه‌های وامی پشتو و برخی واژه‌های دری گویش خود نیز به‌کار می‌برند. قابل یادآوری است که از میان این پنج واج پشتو، واج /ĉ/ تنها در یک مورد مشاهده شده است و آن هم در کلمهٔ /ĉalor/ که این واژه در زبان پشتو عدد است، ولی این واژه در گویش سرخرود به منعی عدد نسیت. این واژه اسمی است که در بعضی از مناطق سرخرود به معنی میوه و یا هم شیرینی‌یی که پسر و یا هم خانواده‌اش، در مراسم عروسی‌یی که نامزدش اشتراک کرده باشد، می‌آورند و به حاضرین مجلس، به‌ویژه خانم‌ها تقسیم می‌کنند.

۲ - ٤ - ۱ - ۱. خوشهٔ همخوانی

خوشهٔ همخوانی در دری معیار در وسط و آخر واژه‌ها کاربرد دارد ولی در شروع کلمه‌ها استعمال نمی‌شود؛ اما در گویش سرخرود بر خلاف زبان معیار، در شروع واژه‌ها نیز به‌کار می‌رود؛ به‌طور مثال: byâdar (برادر)، jwâr (جَواری)، jwâl (جَوال)، xwâr (خواهر)، swâr (سَوار) و امثال آن.

۲ - ٤ - ۱ - ۲. تحول واج‌های گویش دری سرخرود

کاهش

گویندگان این گویش گاهی کلمه‌ها را به گونه‌ای به‌کار می‌برند که این امر سبب می‌شود تا برخی از واج‌ها از تلفظ بیفتند. در این گویش کاهش غالباً در آخر واژه‌ها بیشتر صورت می‌گیرد؛ به‌طور نمونه: واج /h/ که یک واج سایشی، چاکنایی و بی‌آوا است، در این گویش به‌طور کامل از تلفظ خارج شده است؛ مثل واژه‌های ذیل:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
hamrâh	amrâ
kotâh	kotâ
cahâr	câr
râh	râ
sîyâh	sîyâ

www.anjomanfarsi.ir
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۱

در گویش سرخرود علاوه براین‌که واج /h/ غالباً از واژه‌ها حذف شده، در برخی از واژه‌ها واج‌های ماقبل آن هم تغییر کرده‌اند است. این تغییر به دو نوع صورت گرفته است؛ در کلمه‌هایی که قبل از /h/ واج /a/ آمده باشد، واج /h/ حذف شده و /a/ به /â/ تبدیل شده است؛ به‌طور نمونه:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
Šahr	Šar
nahr	nâr
qahr	qâr
dahlez	dâlez

اگر واج /i/ قبل از /h/ آمده باشد، /h/ حذف شده و واج /i/ به /e/ بدل شده است:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
bihtar	betar
tihrân	terân

اگر واج /u/ قبل از /h/ آمده باشد، /h/ حذف شده و واج /u/ به /o/ تغییر یافته است:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
muhmand	momand
suhrâb	sorab

همین‌گونه در کلمه‌هایی که واج /h/ قبل از /î/ آمده باشد؛ /h/ به نیمه واول /y/ بدل شده است:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
mâhî	mâyî
kohî	koyî
šâhî	šayî

تعدادی از واجهای این گویش به‌ویژه در آخر کلمه‌ها تلفظ نمی‌شوند؛ مثل:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
bixur	buxu
bigîr	bigî
binšîn	bišî
bibîn	bibi
râst	râs
âsyâb	asyâ
daqîqa	daqa

ابدال

در تغییرات صوتی این گویش، ابدال نسبت به دیگر نوع تغییرات زیادتر دیده می‌شود. ابدال به گونه‌های مختلف صورت گرفته است؛ گاهی برخی از صداها در کلمه‌ها به‌ویژه در شروع و در آخر و خیلی هم به‌ندرت در وسط به واج دیگر تحول یافته است. به‌طور مثال واج /b/ در اکثر کلمه‌ها غالباً به نیمه واکه /w/ بدل شده است:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
bâz	wâz
bardâšt	wardâšt

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۲ اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

sawz	sabz
širwâ	šorbâ
aw	âb
jâṛû	jârûb
mâtâw	mahtâb
aftâw	âftâb
šaw	šab

در گویش سرخرود، واج /d/ که یک واج باآوا است، در آخر بعضی کلمه‌ها به واج بی‌آوا /t/ بدل شده است:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
âbâd	**a**bât
jalâlâbâd	jilâlâbât
zyâd	zyât

همچنان در واژه‌هایی که /a/ در میان واج‌های /j/ و /l/ قرار گرفته باشد، در این گویش به واج /i/ تغییر یافته است، مثل:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
jalâlâbâd	jilâlâbâd
jalâb	jilâb
jaljalâlahû	jiljilâlahû

در این گویش گاهی واج /u/ در میان واج‌های /d/ و /l/ به واج /i/ تحول یافته است؛ مثل واژهٔ /abdullâh/ که به شکل /abdillâ/ تلفظ می‌شود.

به همین ترتیب، در این گویش واج /?/ (سایشی، حلقی و باآوا) نیز کابرد ندارد؛ یعنی این واج در گویش سرخرود مثل دیگر گویش‌های دری به‌طورکلی حذف شده است؛ به‌طور مثال در واژه‌های زیر دیده می‌شود که واج /?/ کاملاً حذف شده و گاهی هم واج قبلی آن به واج دیگر تغییر یافته است:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
?ilm	ilm
?alî	ali
?abdullah	abdillâ
mu?alim	mâlim
?arosî	ârosî
?îd	îd

همچنان در برخی از روستاهای این شهرستان واج /f/ کاملاً به واج /p/ تحول یافته است. به‌طور مثال واژه‌های /fikr/، /fahmîdan/ و /furoxtan/ و امثال آن را به گونهٔ /pikr/، /pâmîdan/ و /puroxtan/ تلفظ می‌کنند.

افزایش

در برخی کلمه‌های دری این ناحیه افزایش اصوات نیز مثل دیگر گویش‌های دری قابل مشاهده است؛ به‌طور مثال:

صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
jin	jind
xarman	xarmand
dum	dumb

ISC Islamic World Science Citation
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ خرداد تا ۳ تیر ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

mankas	magas

۲ ـ ٤ ـ ۲. ویژگی‌های صرفی گویش دری سرخرود

این گویش از نگاه ویژگی‌های دستوری هم با دیگر گویش‌های دری تا اندازه‌ای تفاوت دارد؛ برخی از این تفاوت‌ها مختص به خود این گویش است و تعدادی هم درنتیجهٔ رویارویی با زبان پشتو شکل گرفته است.

۲ ـ ٤ ـ ۲ ـ ۱. پسینه (را)

در گویش سرخرود پسینهٔ /را/ وجود دارد و آن هم با توجه به واج پایانی واژه‌ها به دو گونهٔ مختلف به‌کار می‌برند. اگر واج آخر اسم واول باشد، واج /â/ به /a/ تحول می‌یابد، یعنی پسینهٔ /râ/ به /ra/ تغییر می‌یابد؛ مثل:

واج	صورت اصلی کلمه	گویش دری سرخرود
a	mulâ râ guftam	mulâ ra guftum
a	xâna râ xarîdam	xâna ra xarîdum
û	kadû râ xuš dâram	kadû ra xuš dârum
e	mâmâyam râ guftam	mâme ra guftum
Î	bilandî râ sayl kû	bilandî ra sayl kû

قابل یادآوری است که در جریان تحقیق هیچ اسمی را نیافتم که با واول‌های /o/، /u/ و /i/ پایان یافته باشد و بعد از آن پسینهٔ /râ/ آمده باشد؛ بدین اساس، /râ/ با اسم‌های پایان یافته با پنج واول فوق‌الذکر به‌کار می‌رود.

در این گویش پسینهٔ /râ/ با اسم‌های پایان یافته با همخوان‌ها به شکل /a/ می‌آید؛ به‌طور نمونه:

واج	صورت اصلی کلمه	گویش دری سرخرود
b	kitab râ âwardam	kitaba âwurdum
t	daraxti tût râ šikastandam	diraxti tûta šikistandum
d	farîd râ dîdam	farîda dîdum
m	qalam râ byâr	qalama byâr

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲ ـ ٤ ـ ۲ ـ ۲. پیشینه‌ها

پیشینه‌های زبان دری عبارت‌اند از: /ba/، /bar/، /ba/، /barây/، /dar/، /az/، /az bahri/، /tâ/، /andar/، /be/، /hamrây/ و امثال آن. در گویش سرخرود تعدادی از این پیشینه‌ها بدون تغییر استعمال می‌شوند؛ مثل /ba/، /az/، /bâ/ و /be/ و برخی هم کاربرد ندارند، مثل /bahr/ و /andar/ و بعضی هم با تغییر شکل به‌کار می‌روند؛ به گونهٔ مثال:

پیشینه		نمونه‌ها	
صورت اصلی	گویش دری سرخرود	صورت اصل کلمه	گویش دری سرخرود
bar	sari	bar cawkî	sari cawkî
bâ	kati	bâ birâdar	kati byâdar
barây	bari	barây šumâ	bari šumâ
dar	da	dar xâna	da xâna

اما در برخی جاهای سرخرود پیشوند /dar/ به شکل /day/ و آن هم خیلی به‌ندرت بعد از برخی اسم‌ها به‌کار می‌رود؛ مثل: day ast/ /xâna، یعنی او در خانه است و یا /ahmad maktab day bûd/، یعنی احمد در مکتب بود.

۲ـ٤ـ۲ـ۳. نشانه‌های ربط

نشانه‌های ربط زبان دری عبارت‌اند از: /na/، /ham/، /nez/، /pas/، /sipas/، /dîgar/، /bâz/، /yâ/، /magar/، /agar/، /tâ/، /wale/،/ki/ ، /ci/، /con/، /zerâ/، /bidoni/ و غیره (یمین، ۱۳۹۱: ٦١). از این میان در گویش سرخرود نشانه‌های ربط /na/، /ham/، /bâz/، /yâ/، /tâ/، /ci/، /wale/، /ci/، /bidoni/ به شکل اصلی آن، یعنی بدون کدام تغییر کاربرد دارند؛ اما برخی از این نشانه‌ها با اندکی تغییر به‌کار می‌روند؛ به‌طور مثال:

نشانه‌ها		گویش سرخرود
صورت اصلی	گویش سرخرود	
dîgar	diga	diga xâna narî
magar	magam	nagam ali dars namexâna
agar	aga	aga dars bixânî kâmyâb mešî

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

۲ـ٤ـ۲ـ٤. پیشوندها

پیشوندهای گویش سرخرود هم تا اندازه‌ای با زبان معیار متفاوت است؛ به دلیل این‌که از میان پیشوندهای /me/ و /hame/ استمراری، /n–/ نفی، /m–/ و /b–/ تأکید؛ تنها /me/ استمراری، /n–/ نفی که در این گویش برای نفی و نهی استفاده می‌گردد و /b–/ تأکید با اندکی تغییر، کاربرد دارد، به گونهٔ مثال:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

پیشوندها		نمونه‌ها	
زبان معیار	گویش سرخرود	زبان معیار	گویش سرخرود
/ن– / نفی /na/	/ن– / نفی /na/	naguft	naguft
/م / نهی /ma/	/ن– / نهی /na/	maraw	narû
/ب– / تأکید /bi/	/ب / تأکید /bu/	biraw	buru

www.anjomanfarsi.ir

۲ـ٤ـ۲ـ٥. پسوندها

پسوندهای این گویش هم تا اندازه‌ای با زبان معیاری تفاوت دارد که در اینجا مورد بررسی قرار گرفته است.

پسوندهای فاعلی: پسوندهای فاعلی این گویش هم تا اندازه‌ای با دیگر گویش‌های دری تفاوت دارد:

صورت اصلی پسوندها	am	em	î	îd	ad	and
پسوندهای فاعلی گویش سرخرود	um	em	î	e	a	an

آوانگاری	mexorum	mexorîm	mexorî	mexore	mexora	mexoran

قابل یادآوری است که در برخی موارد تأثیر صرفی زبان پشتو نیز در این گویش قابل مشاهده است. از جمله گویندگان این گویش بعضی از پسوندهای فاعلی زبان پشتو را در گفتارشان به‌کار می‌برند. به گونهٔ مثال پسوند /jan/ و /mâr/ را اکثراً مثل دیگر عناصر صرفی زبان دری در گفتار روزانهٔ خود استفاده می‌کنند؛ مثلاً در واژه‌های /doroγ -jam/، /ṭag -mâr/، /dyâṛî _mâr/ و امثال آن.

به همین ترتیب پسوندهای اضافی /am، amân، at، atân، aš، ašân/ که با اسم می‌آیند نیز در این گویش با اندکی تفاوت به‌کار می‌روند؛ به گونهٔ مثال: /kitâbi -m/، /kitâbi -mâ/، /kitâbi -t/، /kitâbi -tân/، /kitâbi -š/ و /kitâbi -šân/ به‌کار می‌رود. علاوه براین، با کلمات پایان یافته با واول‌ها به این‌گونه به‌کار می‌رود: /mâme -m/ (مامایم)، /mâme -t/ (مامایت)، /mâme -š/ (مامایش)، /kâki -m/ (کاکایم)، /kâki -t/ (کاکایت)، /kâki -š/ (کاکایش) و امثال آن. البته گاهی در حالت ندا به ماما و کاکا /mâme/ و /kâki/ نیز می‌گویند.

۲ـ٤ـ۲ـ٦. پسوندهای جمع

پسوندهای جمع دری سرخرود نیز با نشانه‌های جمع زبان معیار تفاوت دارد. البته پسوندهای زبان دری در این گویش به‌صورت کاهش یافتهٔ آن کاربرد دارد. در این گویش تمام کلمات با پسوند /a/ جمع بسته می‌شوند؛ به‌طور مثل: parindâ، parindâ، insânâ، kitâbâ، zânwâ. قابل یادآوری است که پسوندهای عربی مستعمل در زبان دری نیز در این گویش کاربرد ندارند.

۲ـ٤ـ۲ـ۷. پسوندهای تصغیر

در گویش دری سرخرود علاوه از پسوندهای تصغیر زبان دری، یک پسوند تصغیر زبان پشتو نیز کاربرد دارد و آن عبارت است از پسوند /î/. البته این پسوند پشتو در دری سرخرود به /ay/ تغییر یافته است که معمولاً با اسم‌های خاص به‌کار می‌رود؛ به‌گونهٔ مثال: karîmay، najîbay، qadîray و غیره.

۲ـ٤ـ۲ـ۸. ضمایر

کاربرد ضمایر در این گویش با زبان معیار و دیگر گویش‌های دری اندکی تفاوتی دارد، البته تنها ضمایر شخص سوم (غایب) /o?/ و /?onhâ/، /ânhâ/ در گویش سرخرود به گونهٔ /o/ و /owâ/ به‌کار می‌روند.

۲ـ٤ـ۲ـ۹. فعل‌های گویش سرخرود

در قسمت فعل‌های دری سرخرود باید گفت که فعل ماضی قریب با ماضی مطلق یکی است، به جز از شخص سوم مفرد که به گونهٔ /xordas/ به‌کار می‌رود. دیگر انواع فعل ماضی با بقیه گویش‌های دری تفاوت چشمگیری ندارد، بنابراین در اینجا از ذکر آن خودداری می‌کنیم.

فعل مستقبل یا آینده نیز در این گویش ویژگی‌های خود را دارد. در گویش دری سرخرود فعل حال از ریشهٔ حال /xât/ یا /xây/ و یا هم /xâ/ + ریشهٔ ماضی + پسوندهای ضمیری فاعلی ساخته می‌شود؛ مثل: /xât-guftum/ یا /xây-guftum/ و یا هم /xâ-guftum/.

www.anjomanfarsi.ir
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)

۲ـ٤ـ۳. واژه‌های گویش سرخرود

گویش دری سرخرود از نظر واژگانی هم ویژگی‌های مختص به خود را دارد. این گویش با داشتن برخی واژه‌های متفاوت با دیگر گویش‌های دری سبب تفاوت چشمگیر آن با دیگر گویش‌های دری افغانستان شده است. در بخش‌های قبلی یادآوری شد که گویش سرخرود بنابر عوامل مختلفی شکل گرفته است؛ ازاین‌رو، در ساختار واژگانی این گویش نیز عوامل مختلفی از قبیل فاصلهٔ زمانی و مکانی با دیگر دری زبانان و زندگی مشترک گویندگان آن با پشتو زبان و امثال آن نیز تأثیر مستقیم دارد؛ بنابراین، واژه‌های این گویش را نظر به ویژگی‌هایی که دارد، می‌توان به سه نوع (واژه‌های مشترک با دیگر گویش‌های دری، واژه‌های ویژهٔ دری سرخرود و واژه‌های وامی زبان پشتو) تقسیم کرد. در اینجا به واژه‌های مشترک دری سرخرود با دیگر گویش‌ها نمی‌پردازیم زیرا این واژه‌ها در شکل‌دهی و تفاوت آن با سایر گویش‌های دری افغانستان نقش ارزنده‌ای ندارند.

واژه‌های ویژهٔ دری سرخرود عبارت از واژه‌هایی است که مختص به گویندگان این گویش و دیگر گویش‌های دری ولایات مشرقی بوده و در دیگر گویش‌های دری افغانستان کاربرد نداشته و یا هم در برخی گویش‌های دری با تغییر شکل و معنی به‌کار می‌روند. در حقیقت این نوع واژه‌ها سبب شده است که گویش سرخرود مورد توجه قرار گیرد و گویشوران آن به راحتی از دیگر دری زبانان شناخته شوند. ناگفته نباید گذاشت که در این نوع واژه‌ها نیز تأثیر واجی زبان پشتو قابل مشاهده است. برای وضاحت هرچه بیشتر تعدادی از این نوع واژه‌ها را ذکر می‌کنیم:

/mând/: آشیانه، به‌ویژه آشیانهٔ پرندگان.

/manjîla/: پیچیدن، گرد خود پیچیدن؛ به‌طور مثال «مار خوده منجیله کده».

/maṭeq/: بقه، قورباغه.

/bacgî/: شاخه‌های نازک و باریک درختان و نباتات.

/ewânak/: طفلک، واژهٔ مذکور در گویش سرخرود اسم تصغیر است که از زبان پشتو وارد این گویش شده است. در پشتو به اطفال گاهی حیوان می‌گویند و این واژه در گویش سرخرود تغییر کرده است، یعنی واج آغازین /h/ به /e/ بدل شده است و در اخیر نشانهٔ تغییر هم پذیرفته است.

/âṛung/: میوهٔ خام و نارسیده.

/punḍuk/: شگوفه.

/patang/: بادبادک، گودی‌پران.

/gaṛonke/: کوزهٔ کوچک.

علاوه براین، دستگاه واژگانی زبان پشتو هم بر شکل‌دهی گویش دری سرخرود تأثیر قابل ملاحظه‌ای دارد. دری زبانان سرخرود با داشتن رابطهٔ طولانی و تنگاتنگ با پشتو زبانان، عناصر بی‌شمار واژگانی زبان پشتو را پذیرفته‌اند و در زبان خود به‌کار می‌برند. این عناصر واژگانی گاهی بدون تغییر و به همان صورت اصلی آن به‌کار می‌رود و برخی اوقات با اندکی تغییر استعمال می‌گردد؛ به‌طور نمونه واژهٔ /paṭay/ پشتو که به معنی زمین است و شکل جمع آن در پشتو /paṭî/ است، در گویش سرخرود صورت جمع این واژه به معنی مفرد استعمال می‌شود و با اضافه شدن /â/ جمع بسته می‌شود مثل /paṭyâ/. تعداد واژه‌های وامی زبان پشتو در این گویش خیلی زیاد است که در اینجا به ذکر برخی از این واژه‌ها می‌پردازیم:

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

/brag/: ابلق، دو رنگه، غالباً سیاه و سفید.

/torbor/: پسر کاکا، کنایه از دشمن؛ این واژه بیشتر جنبهٔ منفی دارد.

/ṭaγar/: گلیم.

/ṭag/: فریبکار، دروغگو.

/jîg/: بلند.

/câṭî/: خم، خم بزرگ آب.

/cârcâper/: چهار اطراف.

/dâṛamâr/: چپاولگر.

/dâng/: کتک، چوب دستی که چوپانان مواشی خود را با آن مواظبت می‌کند.

/danḍ/: برکه، حوض.

/soc/: فکر.

/qâbû/: منتظر فرصت برای حمله.

منابع

- ***دایرةالمعارف آریانا*** (جز بیست و چهارم) (۱۳٤۰). کابل: مطبعهٔ دولتی.
- صبوری، نرجس بانو، ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹٤). ***مقدمه‌ای بر گویش‌شناسی***، یزد: انتشارات هومان.
- ***قاموس جغرافیایی افغانستان*** (جلد دوم)، ۱۳۳۶. کابل: از نشرات انجمن آریانا دایرةالمعارف.
- ***کتاب جمع آوری معلوماتی*** (۱۳۸۸ـ۱۳۹۰). مدیریت خدمات سکتور تخنیکی شعبهٔ اداری سرخرود، چاپ نشده.
- مدرسی، یحیی (۱۳۹۱). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- هاردینگ، ادیت، رایلی، فیلیپ (۱۳۸۸). ***دو زبانگی در خانواده***، ترجمهٔ ماندانا ارفع کبودوند، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- یمین، محمد حسین (۱۳۸۸). ***درآمدی بر گویش شناسی در زبان فارسی دری***، چاپ دوم، کابل: انتشارات سعید.
- ـــــــــــــ(۱۳۹٤). ***دستور معاصر زبان پارسی دری***، کابل: انتشارات میوند.

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.farsilangmanfarsi.ir

نمادینگی آتش در شعر فولکلور کُردی (گویش کلهری)

موسی پرنیان

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

dr.mparnian@yahoo.com

کیومرث زرافشان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

k.zarafshan@chmail.ir

چکیده

ادبیات هر ملّتی آیینهٔ تمام‌نمای باورها، رازها و رمزهای آن ملّت است؛ زیرا هر آنچه در یک جامعه وجود داشته باشد، می‌تواند در ادبیات آن جامعه بازنمون یابد. قدما بر این باور بودند که جهان از چهار عنصر خاک و باد و آب و آتش تشکیل شده است که به آن آخشیجان می‌گفتند. به باور آنان هرچه در جهان است برایندی از آخشیجان است. آتش یکی از این چهار عنصر است که به واسطهٔ ساختار و کارکردش در زندگی بشری، بسیار مورد توجه بوده است. این عنصر آنچنان مهم بوده است که در میان ملل مختلف جلوه‌های متنوع اسطوره‌ای پیدا کرده است. آتش در ادبیات کُردی بسامد قابل توجه دارد. در این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است، شعر سنتی کردی (گویش کلهری) از جهت نمادینگی آتش در آن مورد واکاوی و کاوش قرار گرفته است. برایند پژوهش نشان می‌دهد که شعر سنتی کُردی (کلهری) با وجود سادگی حاوی نکاتی است که ریشه در اسطوره‌های کهن ایران زمین دارد. آتش در این نوع از شعر در سه وجه مادّی، مینوی و اسطوره‌ای و غنایی کاربرد دارد.

واژگان کلیدی: اسطوره، آتش، ادبیات کُردی، نماد.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

قدما بر این باور بودند که جهان از چهار عنصر خاک و باد و آب و آتش تشکیل شده است که به آن آخشیجان می‌گفتند. به باور آنان هر چه در جهان است برآیندی از آخشیجان است. لذا هرکدام از این عناصر چهارگانه از ازمنه بسیار دور و حتی دوران پیش از تاریخ در جایگاه خود دارای اهمیت ویژه بوده‌اند تا بدان حد که به صورت اسطوره در آمده و از آن زمان تا کنون در فرهنگ ملت‌های مختلف ساری و جاری‌اند.

آتش یکی از این چهار عنصر است که به واسطهٔ ساختار و کارکردش در زندگی بشری، بسیار مورد توجه بوده است. این عنصر آنچنان مهم بوده است که در میان ملل مختلف جلوه‌های متنوع اسطوره‌ای دارد. گاه در فرهنگی مقدس و قابل ستایش بوده و گاه در فرهنگ دیگر شرور و مورد سرزنش. «فلاسفه یونان باستان از آن میان، فیثاغورث و پیروان وی اعتقاد داشتند که آتش بُن‌مایهٔ جهان

هستی است و تمامی مظاهر طبیعت از جمله خورشید، ماه، ستارگان، زمین و دیگر اجرام به گرد کانونی از آتش می‌گردند.» (قائم‌مقامی و محمودآبادی، ۱۳۸۸: ۱۶۰). «آتش مثل بسیاری دیگر از آفریده‌های سودمند اهورامزدا، در نظر ایرانیان قدیم، محترم و مقدّس شمرده می‌شده است در آیین مزدیسنا، هرچه که آفریدهٔ اهورامزدا است، پاک و مقدّس تلقّی می‌شد و به این دلیل، آتش نیز به‌عنوان فروغ ایزدی، در نظرِ مزدیسنان ستوده شده است.» (مسرّت، ۱۳۹۷: ۲۲۶).

آتش که در زبان کُردی از آن با عناوین «ئاگر»، «ئایْر» و «ئاور» یاد می‌شود، در فرهنگ و ادب دارای بسامد است. اگر قبول کنیم که قوم کرد برآمده از فرهنگ مزدیسنای ایرانی پیش از اسلام است. (که البته چنین است) طبیعی است این فرضیه را بپذیریم که اسطورهٔ آتش در این فرهنگ از خودآگاه فردی تا ناخودآگاه جمعی این جامعه همچنان گرم و شعله‌ور است. اگر بخواهیم گرمای اسطورهٔ آتش را در ادبیات قوم کُرد حس کنیم باید فرهنگ و فولکلور آن را مرور کنیم.

«چهارشنبه‌سوری و آیین‌های آن در بین کردان، با شدت بیشتری اجرا می‌شود و بسیار شبیه‌تر است به گاهنبارها که جشن آفرینش انسان است .در میان کردان، واژهٔ سور، هنوز در اصطلاحات عامیانه و روزمره رایج است؛ سور به معنی یک شئ سرخ و داغ است و معمولاً برای آتش، کاربرد دارد و صفت آتش است؛ یعنی آتش سوزان و این واژه، یک واژهٔ اصیل آریایی است .در بین آنان، آتش در روز چهارشنبه بر افروخته نمی‌شود بلکه در آخرین شب سال، باید این آتش روشن گردد.» (باوان‌پوری و محمّدی، ۱۳۹۷: ۵۵). بر این اساس هدف از این نوشتار پژوهش در زوایای شعرِ به ظاهر سادهٔ فولکلور و سنتی کُردی (گویش کلهری) به منظور بررسی نمادینگی و جایگاه آتش در این نوع از شعر است. لذا سؤال اصلی این است که آیا آتش در ادبیات فولکلور کردی جایگاه اسطوره‌ای یا نمادین دارد؟ منظور ما از ادب فولکلور کُردی در این پژوهش در واقع شعر سنتی گویش‌های جنوبی این زبان است.

این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی است که با تجزیه و تحلیل فکری و محتوایی صورت گرفته و بنیادی است. در گردآوری داده‌ها و تحلیل آن‌ها از روش اسنادی و کتابخانه‌ای به شیوهٔ برگه‌نویسی استفاده شده است. سعی شده است داده‌های خام این پژوهش از آخرین مقالات علمی-پژوهشی و کتب معتبر باشد. داده‌های اولیه پس از گردآوری به روش برگه نویسی، بر حسب موضوع طبقه بندی شده‌اند. در نهایت این داده‌ها تحلیل و با ارائه شاهد مثال‌ها به تفصیل در متن شرح داده شده‌اند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۱ - ۱. پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهشی مستقل و مشخص که دربارهٔ اسطورهٔ آتش در ادب فولکلور کُردی باشد به چاپ نرسیده است بنابراین پژوهش حاضر اولین اثری است که در این حوزه صورت گرفته است؛ اما چند تألیف و پژوهش در موضوع آتش در ادب فارسی منتشر شده است. ازجمله:

معین (۱۳۲۶) در بخشی از کتاب «مزدیسنا و تاثیر آن در ادبیات پارسی» به موضوع آتش در ادب منظوم فارسی پرداخته است. معین با ارائهٔ شواهد فراوان از فردوسی، دقیقی و دیگران معتقد است که «در ادبیات پارسی از تقدس و احترام زرتشت نسبت به آتش بارها سخن رفته است.»

حبیبی (۱۳۹۱) در مقاله ای با نام «آتش و نمادپردازی های اساطیری، مذهبی و ادبی آن در غزل های حافظ» به این موضوع پرداخته و ابیاتی از حافظ را از این دیدگاه بررسی نموده است.

مسرّت (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با نام «نمود آتش در شاهنامه و باورهای مردم» به بررسی این مسئله پرداخته و به این نتیجه رسیده است که براساس یافته‌های شاهنامه و اوستا، آتش آفریده‌ای مقدس و پاک بوده است که مؤمنان و خداشناسان همواره خود را به رعایت احترام آن، ملزم کرده‌اند.

واحد دوست (۱۳۸٤) در مقالهٔ خود با نام «نمادینگی آتش و بازتاب آن در متون اساطیری و حماسی ایران» به باورهای اساطیری و دینی دربارهٔ آتش پرداخته است.

محمّدزاده (۱۳۹٤) موضوع گذر از آتش را در مقالهٔ خود با نام «بررسی تطبیقی نمودهای گذر از آتش» بررسی نموده است وی در این مقاله نمودهای ملی، مذهبی و اساطیری گذر از آتش در قالب داستان هایی مانند ابراهیم (ع)، سلامان و ابسال، ویس و رامین، داستان زرتشت و اپیزود سیاوش و سودابه را تشزیح نموده است امّا اشاره ای به این موضوع در ادبیات کردی نکرده است.

از دیدگاه تاریخی و اساطیری نیز به موضوع آتش توجه شده و پژوهش‌هایی نیز انجام شده است. امّا در این پژوهش‌ها به تاریخ و اساطیر قومی توجه نشده است. در زیر به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

قائم‌مقامی (۱۳۹۰) موضوع آتش و جایگاه آن را از بُعد تاریخی، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جایگاه آتش در تاریخ ایران باستان» بررسی نموده است که مباحث آن تاریخی است و به جنبه‌های ادبی اشاره نشده است.

چنانکه گفته شد همهٔ پژوهش‌های فوق در حوزهٔ ادب فارسی است و هیچکدام از آثار فوق به موضوع آتش در ادب کُردی اشاره‌ای نکرده‌اند.

قائم‌مقامی و محمودآبادی (۱۳۸۸) در پژوهشی با موضوع خویشکاری آتش در اساطیر ایرانی، بر این باورند که خویشکاری آتش بُن مایهٔ اساطیر ایرانی را تشکیل می‌دهد.

باوان‌پوری و محمّدی (۱۳۹۷) در مقاله ای با عنوان «تشریح جایگاه آتش در میان جامعهٔ کُرد» به به موضوع آتش در جامعهٔ کُرد پرداخته اند. این مقاله نزدیک‌ترین اثر به پژوهش حاضر است با این تفاوت که آتش را در بعد فرهنگی بررسی نموده است نه از بعد ادبی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

۲. انواع آتش در آیین مزدیسنایی

«اگرچه عناصر چهارگانه از دوره‌های کهن پیش‌آریایی مانند دورهٔ ایلامی‌ها در نزد ایرانیان تقدیس می‌شدند، امّا آتش به دلیل خویشکاری‌های گوناگونی که در عرصه‌های مختلف زندگی اجتماعی ایرانیان و دیگر اقوام دورهٔ باستان داشته است، نه تنها در اعتقادات ایشان از جایگاه خاصی برخوردار بوده بلکه پیوسته بر تقدیس و تکریم آن نیز افزوده می‌شد.» (قائم‌مقامی و محمودآبادی، ۱۳۸۸: ۱٦۱). تا اینکه تقدیس این عنصر در آیین مزدیسنا به اوج خود رسید. در این آیین روز نهم آذرماه جشن آذر برپا می‌شده است. در آیین زرتشتی پنج نوع آتش وجود دارد که در جهان مینو و گیتی فروزان هستند: برزی سونگه[۱]، وهوفریانه[۲]، اوروازیشته[۳]، وازیشته[۱]، اسپنیشته[۲].

۱ .Barzisavangah

۲.Vôhu-Fryana

۳ .Urvāzišta

«۱-برزی سونگه یا بَرزی سو آتشی است که پیش اورمزد خدای درخشد. برزی سونگه آتشی سپهری است و جایگاه آن در آسمان است؛ مانند کدخدای است بر خانه که افزونی نیروی او، از روشن بودن و درخشیدن آتش و سوزاندن بوی خوش و پاکی جای ستایش ایزدان و ثواب کردن است. بَرزی در فرهنگ کردی به معنی بلندی و بلند آوازگی و سونگه به معنی فرصت و سود است.

۲ - وهوفریانه که به معنای دوستدار نیکی است آتشی است که در تن مردمان و گوسفندان است. همان آتشی که در کالبد انسان و دام است. وهوفریانه حرارت غریزی و اخگر زندگی در تن آدمی است. تافتن تن و چشمان را روشن ساختن از وظایف اوست. از این آتش است که بدن‌ها گرم و زندگی جنبش و جریان دارد. وهوفریانه همان گرمای طبیعی است که نشان حیات است.

۳ - اوروازیشته به معنای شادمانی بخشنده‌تر و آن آتشی است که در گیاهان است یعنی همان انرژی که بانی بالندگی و شادابی نباتات است. او را زمین سفتن، آب را تراویدن و بدان شکوفه گیاهان را دلپسند، نیک چهره و خوشبوی کردن و میوه را رساندن و به بس مزه تبدیل کردن اندر خویشکاری است.

٤ - وازیشته یا آتش پیش‌برنده‌تر، سودمندتر که روشنایی ظاهری است و آن آتشی است که در ابر است و بر ضد اسپنجروش (دیو بازدارندهٔ باران) به جنگ ایستد. وازیشته آتش آذرخش است که از گرز ایزد تیشتر (فرشتهٔ باران) شراره می‌کشد و در پهنهٔ آسمان دیو اسپنجروش را هلاک می‌کند. معروف است که از گرز تشر خروش برخاسته است و این همان خروشی است که پیش از رعد و برق ظاهر می‌شود. وازیشته همان روشنایی برق و نور ستارگان است.

۵ - اسپنیشته که در لغت به معنی مقدس‌تر است، آتش پاک بهشتی است و در پیشگاه اهورامزدا مشتعل است و در گرودمان (عرش اعلا) آفریده می‌شود و تجلی مادی و زمینی آن آتش سوزان زمینی است و فزایندگی آن این است که هر گونه‌ای را در سرشت خویش بیفزاید.» (واحددوست، ۱۳۸۷: ۳۶۹-۳۶۸)[۳].

واژهٔ اسپند در زرتشتی به معنی مقدس است. به نظر می‌آید که اسپنیشته مقدّس‌ترین و مهم‌ترین آتش در آیین مزدیسنای است این آتش مخصوص اهورامزدا بوده است که هیچگاه خاموش نمی‌شده و نیایش آن طی تشریفات ویژه‌ای انجام می‌گرفته است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲ الی ۴ اردیبهشت ۱۴۰۲

۳. آتش و اسطوره

www.anjomanfarsi.ir

اهمیّت آتش در زندگی بشری و ایفای نقش در مراسم و آیین‌های باستانی موجب برجستگی این عنصر در اسطوره‌ها نیز شده است. به طوری که آتش به‌عنوان نمادی از زندگی و قدرت شناخته شده است. از این لحاظ آتش پیوندی دیرینه با گذشتهٔ حیات بشر دارد. «آتش، نماد پالایش دنیاست و از طرف اهورا مزدا آمده است تا انسان‌ها و موجودات دیگر را بپالاید. انسان‌ها برای قربانی کردن از آتش استفاده می‌کنند، همانگونه که آیین قربانی به هابیل باز می‌گردد که او نیز از آتش استفاده کرد یا به ابراهیم که از آتش برای پالایندگی او استفاده شده است و آن را مظهر نماد و راستی دانسته‌اند.» (باوان‌پوری و محمّدی، ۱۳۹۷: ٤٤). همچنین پرومتئوس در اساطیر یونان آتش را از خدایان دزدید و به انسان‌ها بخشید اما در عوض به سختی مجازات شد. ققنوس پرنده‌ای اسطوره‌ای که با سوختن در آتش از نو متولد می‌شود و نمادی از مرگ و تولد دوباره است. این داستان در فرهنگ‌های ایران، یونان،

---

۱. Vāzišta

۲. Espaništa

۳. مطالب این بخش علاوه بر منبع فوق دارای اضافاتی از نگارنده است.

مصر، چین و حتی داستان‌های مدرن مانند هری پاتر دیده می‌شود. در آئین یهود نیز آتش دارای مقامی والا و ارجمند است. «در این آئین یهوه خدای یهود با پیامبر خود موسی با زبانه آتش در گفت‌وگوست و زبانه آتش زبان خداوندی است در سراسر تورات از این عنصر مقدس سخن رفته و گاه کنایه از خداوند و گاه کنایه از نیروی روحانی و گاه کنایه از مرگ و هلاکت است. در قربانگاه‌ها آتش جاودانی همیشه فروزان بوده است.» (عفیفی،۱۳۷٤ :٤٠٨).

٤. نمادینگی آتش در شاهنامه

در شاهنامه اختراع آتش به هوشنگ نسبت داده شده است. هوشنگ به طور تصادفی آتش را کشف می‌کند اما آن را پاس می‌دارد و هدیه‌ای از طرف یزدان می‌شمارد:

یکی روز شاه جهان سوی کوه — گذر کرد با چند کس هم‌گروه
پدید آمد از دور چیزی دراز — سیه رنگ و تیره تن و تیز تاز
دو چشم از بر سر چو دو چشمه خون — ز دود دهانش جهان تیره‌گون
نگه کرد هوشنگ باهوش و سنگ — گرفتش یکی سنگ و شد تیز چنگ
به زور کیانی رهانید دست — جهان‌سوز مار از جهان‌جوی جست
بر آمد به سنگ گران سنگ خرد — همان و همین سنگ بشکست گرد
فروغی پدید آمد از هر دو سنگ — دل سنگ گشت از فروغ آذرنگ
نشد مار کشته و لیکن ز راز — از این طبع سنگ آتش آمد فراز
جهاندار پیش جهان آفرین — نیایش همی کرد و خواند آفرین
که او را فروغی چنین هدیه داد — همین آتش آنگاه قبله نهاد
بگفتا فروغی است این ایزدی — پرستید باید اگر بخردی

(خالقی مطلق، دفتر ۱، ۱۳٦٦: ۳۰)

همچنین در داستان سیاوش دیگربار جلوه‌ای اسطوره‌ای از آتش می‌بینیم. آن هنگام که در پی فتنه انگیزی سودابه، سیاوش از میان آتش گذر می‌کند:

سرانجام گفت ایمن از هر دوان — نگردد مرا دل نه روشن روان
مگر کاتش تیز پیدا کند — گنه کرده را زود رسوا کند
چنین پاسخ آورد سودابه پیش — که من راست گویم به گفتار خویش
فگنده دو کودک نمودم بشاه — ازین بیشتر کس نبیند گناه
سیاووش را کرد باید درست — که این بد بکرد و تباهی بجست
به پور جوان گفت شاه زمین — که رایت چه بیند کنون اندرین
سیاوش چنین گفت کای شهریار — که دوزخ مرا زین سخن گشت خوار

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت — ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

اگر کوه آتش بود بسپرم ازین تنگ خوارست اگر بگذرم

(خالقی مطلق، دفتر ۲، ۱۳٦۹: ۲۳۳)

۵. نمادینگی آتش در روانشناسی

آتش نه‌تنها در دین و عرفان بلکه در روانشناسی هم کاربردی نمادگونه پیدا کرده است. فروید در مقالهٔ «بخشی از تجزیه و تحلیل یک مورد هیستری، دورا» می‌نویسد که آتش با «معنای نمادین مرتبط به افکار عشق» مرتبط است و یونگ در کتاب محبوب خود انسان و نمادهایش، تفسیر فروید از آتش را به‌عنوان نمادی از شور و عشق یاد می‌کند؛ و می‌گوید: «آتش و شعلهٔ آتش، نماد گرما و عشق، احساس و اشتیاق است.» کتاب روانکاوی آتش براساس نظریات فروید مهم‌ترین کتابی است که در این زمینه به رشتهٔ تحریر درآمده است. در این زمینه اریک فروم معتقد است که آتش نمادی جهانی است. به باور او «گویی انرژی آتش پایان‌ناپذیر و رقص آن جاودانی است.» (فروم، ۱۹۸۸ :۲۰). در روانشناسی آتش استعاره‌ای از عشق است. فروید دیدگاهی جنسی به آتش دارد و «پیدایش و دگردیسی آن را در پیوند با آن، روشنگری می‌کند.» (واحددوست، ۱۳۸۷ :۳٦٤). یونگ آتش را نمادی از تجدید و دگرگونی درونی می‌دانست.

٦. نمادینگی آتش در شعر فولکلور کُردی

آتش نماد مادّه

آتش در میان جامعهٔ کُرد همچون سایر ملل از اهمیّت فراوان برخوردار بوده است. تا آن حدّ که خاموش شدن اجاق خانه را شوم می‌دانسته‌اند. در بسیاری از اشعار فولکلور از آتش در معنی مادهٔ آن یاد شده است:

شوون باواند وه کوڵەی نەێ بوو ناگر لێ بچوود شەماڵ لە پەێ بوو

(فولکلور)

برگردان: (الهی!) خاندانت یک دسته نی خشک شود آتش بگیرد و باد شمال به دنبال آن بوزد.

جایگاه آتش و سنت تقدیس آن در آثار تاریخی این مناطق برجسته است. نقش برجستهٔ گوردخمهٔ «دکان داوود» در جنوب شرقی شهر سرپل زهاب «مغی را نشان می‌دهد که لباس بلندی بر تن دارد که تا قوزک پایش را می‌پوشاند. نکتهٔ مهم آن است که وی دسته‌ای از گیاه بَرسم به دست گرفته و دست راست خود را نیز برای نیایش و احترام در مقابل آتش بلند کرده است.» (قائم مقامی، ۱۳۹۰: ۱٦۹). برجستگی این جنبه از آتش و حس نوستالوژیکی آن را می‌توان در شعر سعید عبادتیان مشاهده کرد:

بڵووزەێ ئاگر گوڕەێ کۆتەسەور بەن بەن سقانم بکەێدن وە بەور

بەورم بەن وە دەس با شەماڵەوە بوەێدەم وە ماواێ کوردە ماڵەوە

با شەمال بەورم بوە تا و ە دەیشت تا جی پاێ خودا تا باخ بەهەیشت

(زرافشان،۱٤۰۲: ٦۹)

برگردان: شعلهٔ آتش و حرارت چوب سوزان، بند بند استخوانم را خاکستر کند.

خاکسترم را به دست نسیم شمال دهید. تا مرا به سرمنزل کُردها ببرد.

ای نسیم شمال خاکسترم را به دشتها ببر. تا جای پای خدا و تا باغ بهشت.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

آتش ذکر شده در بیت زیر در معنی مادّی آن به‌کار رفته است:

آتش نماد بهرام

سادگی شعر فولکلور کردی گاه ذهن را گمراه می‌کند به طوری که خواننده در نگاه اول جز معنای ظاهری بیت را درنمی‌یابد اما در خوانش دوم است که ظرافت و باریک‌اندیشی‌های آن آشکار می‌شود. آتش به‌کار رفته در دو بیت زیر، به دلیل زبان سادهٔ آن در نگاه اول همان آتش مادّی را در ذهن مجسم می‌کند و به‌ظاهر ارتباطی با اسطورهٔ آتش ندارد، اما با اندکی دقّت می‌توان به ژرف ساخت آن و ارتباطش با اسطورهٔ آتش پی برد:

تریوسکەیْ ئاگر سیامالْ نوو خوەش خوەش مەسووزوو وە دامان کوو

(همان،۱٤۰۲: ٦۸)

برگردان: پرتو آتش در سیاه چادرهای نو چه خوش می فروزد در دامان کوه

تریوسکەیْ ئاگر باوان لەیله باوانیْ برمیْ ئرا بیْ‌مەیله؟

(همان،۱٤۰۲: ۸٦)

برگردان: پرتو آتش (خانواده) پدری یار (است) اجدادش بر باد باد! چرا بی میل است؟

در آیین مزدیسنایی مهم‌ترین و مقدس‌ترین نوع آتش، آتش بهرام بوده است. این آتش هیچگاه در خانه‌ها خاموش نمی‌شده است؛ بنابراین مهمترین عنصر وجودی خانه همان آتش بوده است. در بیت فوق نیز شاعر خودآگاه یا ناخودآگاه به مهمترین عنصر خانهٔ دلدار خویش اشاره کرده است که می‌توان آن را حاصل تداعی ناخودآگاه جمعی جامعه به حساب آورد. قرینه‌های صارفه‌ای نیز در ابیات فوق وجود دارد که جنبهٔ اسطوره‌ای آن را تقویت می‌کند.

الف) اشاره به آباء و اجداد (باوان) و یا خاندان که در شاهنامه با نام نژاد خوانده شده است. نژاد همان چیزی است که پشت به پشت تا دوران تاریک تاریخ که سرمنشأ اسطوره‌هاست ادامه می‌یابد.

ب) عبارت «خوەش خوەش مەسووزوو» اشاره به آتشی است که پرتوان درحال فروزش است و گمان نمی‌رود خاموش شود؛ بنابراین به اعتبار اینکه خاموش نمی‌شود می‌توان گفت که همان آتش بهرام است؛ زیرا در باور زرتشتیان آتش بهرام هیچگاه خاموش نمی‌شود.

ج) عبارت «وه دامان کوو» صارفهٔ دیگری است که بر اسطوره‌ای بودن این آتش تأکید دارد زیرا زرتشتیان آتش را در بلندی‌ها و آتشکده‌ها را بر فراز کوه‌ها می‌ساختند.

آتش نماد وهوفریانه

انسان همواره در طول زندگی خود برای رسیدن به نیازها و خواسته‌هایش و همینطور برای ادامه زندگی و رسیدن به اهدافش، نیاز به یک نیروی محرک دارد که او را وادار به ادامه حیات برای رسیدن به خواسته‌های خود کند. این نیرو به انگیزه معروف است. انگیزه موجب هدایت رفتارها و واکنش‌ها می‌شود؛ و به بیانی دیگر ضرب‌آهنگ زندگی است. انسان بدون انگیزه قادر به ادامه زندگی نمی‌باشد. با کمی دقّت می‌توان قرابت و همسانی انگیزه و آتش وهوفریانه را در آیین زرتشتی دریافت. «وهوفریانه آتشی است که در کالبد انسانی است یا به عبارت دیگر حرارت غریزی است که امتیاز نوابغ علم و ادب و سیاست از دیگران، به سبب نیرومندی آتش درونی آنانست.» (معین، ۱۳۳۱ :۲۷۳-۲۷۷)؛ به عبارت دیگر وهوفریانه ضرب‌آهنگ و انگیزشی است که از درون آدمی شعله

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

می‌کشد و او را از دیگران متمایز می‌گرداند. این تعریف رابطهٔ نزدیکی با فطرت انسانی دارد. می‌توان در برخورد با انسان آن را فطرت و در سایر جانداران آن را انگیزه یا غریزه نامید.

ههی ئاو ههی ئاگر ههی ئاگر ههی ئاو ههی ئاو وەدەسەیل ئاگر ها له ناو

(فولکلور)

برگردان: آی آب آی آتش! آی آتش آی آب! ای آب به دستان آتش در درون است

در این بیت همچنانکه در خود بیت نیز به صراحت بیان شده است، آتشی که به جان شاعر افتاده است را نمی‌توان آتش مادّی تعبیر کرد؛ یعنی همان آتشی که آب به دستان بتوانند آن را خاموش کنند. بلکه بیان و نمودی اسطوره‌ای به سان وهوفریانه دارد. این نوع از آتش در واقع انگیزشی آتشین در کالبد انسان است که او را وادار به زندگی و عشق ورزیدن می‌کند. یک آتش و تف و گُر گرفتگی نیرومند که از درون می‌فروزد و موجب تمایز او از دیگر همنوعان می‌شود و این تمایز چیزی جز عشق نیست.

شەوان شەم سزێ لە سزیان من وەێ لەێ ئاگرە ها لە گیان من

(فولکلور)

برگردان: سوختن شمع در شب از وجود من است. امان از این آتش که در درون من است!

آتشی که به جان شاعر افتاده است در واقع همان انگیزش و همان وهوفریانه‌ای است که شوق انجام کاری که چه بسا عشق باشد را در کالبد صاحبش برمی‌انگیزد. آتشی که در بیت فوق مبهم بیان شده بود در اشعار زیر تا حدودی روشن‌تر بیان شده است:

تا چەمود کیشێ، لە قەێ قیارە یا خەێدوە ئەبرۆو، خەمێ دووارە

یا نەغمەی نازد، چیو ترنگەێ واران رەسی وە گووش، شەو زندەداران

ئاگر دەروون، بڵوزە کێشێ چمایێ ئاسمان، وە یەێهەو نیشێ

(پرنیان، ۱۴۰۳ : ۸۰)

برگردان: همین که چشمت از کمر شمشیر می‌کشد، یا خمی دیگر در ابرویت می‌افتد،

یا نغمهٔ ناز تو همچون زلالی باران، به گوش شب زنده‌داران می‌رسد،

آتش درون شعله‌ور می‌شود و انگار که آسمان فرومی‌ریزد.

با توجه به توضیحات داده شده، واضح است که این آتش جلوه‌ای اسطوره‌ای داشته و نماد وهوفریانه است.

آتش نماد عشق

«عشق آن محبت شدید و افراط را می‌گویند که به چشم و جان و خمیر و قلب عاشق داخل می‌شود و به تمام قوایش مسلط می‌گردد و غیر از معشوق از دیده و قلب و زبان عاشق همه چیز را به کلی محو می‌کند.» (پاشایی، ۱۳۹۹ : ۶۰). در دیوان حافظ اتحاد بین حافظ و آتش و عشق انکار ناپذیر است:

بگشای تربتم را بعد از وفات و بنگر کز آتش درونم دود از کفن بر آید

(خطیب رهبر، ۱۳۸۳: ۳۱۵)

نمود پدیدهٔ عشق در ادبیات آنچنان زیاد است که می‌توان گفت عشق به مثابه خون در رگ شعر است. در شعر فارسی و کردی فراوان به این پدیده برمی‌خوریم امّا مفهوم عشق در ادبیات تنها با واژهٔ عشق نمود پیدا نمی‌کند بلکه در واژه‌های مختلف تجلی

دانشگاه بین المللی امام خمینی
ISC
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

می‌یابد. یکی از این واژه‌ها، آتش است. آتش، به‌عنوان نمادی از عشق در ادب فارسی و به‌ویژه در شعر پیشینهٔ دیرپا و فراگیری دارد. این نماد در دواوین شعرا به کرّات آمده است. «مولانا دربارهٔ عشق سخنان رسا و شیوایی دارد و بیش از ۱۵۰ بار در مثنوی از عشق سخن گفته است.» (امامی و عبدی مکوند، ۱۳۸۹: ۳). مثنوی با آتش عشق شروع می‌شود:

آتش است این بانگ نای و نیست باد　　هر که این آتش ندارد نیست باد!

آتش عشق است کاندر نَی فتاد　　جوشش عشق است کاندر مَی فتاد

(زمانی، ۱۳۹۸ : ۵۷)

مقصود نور آمد عالم تنور آمد　　وین عشق همچو آتش وین خلق همچو

(فروزانفر، ۱۳۸۱: ٦٠٦)

و عطار می فرماید:

آتش عشق تو در جان خوش تر است　　دل زعشقت آتش افشان خوش تر

هر که خورد از جام عشقت قطره‌ای　　تا قیامت مست وحیران خوش‌تر است

مضمون عشق و دلدادگی در شعر فولکلورکردی چشمگیر است امّا نکتهٔ قابل توجه این است که در این نوع از شعر کمتر از واژهٔ عشق استفاده شده است بلکه این مضمون را در لفافه‌ای از جملات و واژگان دیگر از جمله آتش بیان می‌کنند:

هەیْ داد هەیْ هاوار مەگەر من گەورم ئاگر هەڵسێد لە گووشەیْ قەورم

(فولکلور)

برگردان: ای داد، ای بیداد، مگر من گبر هستم؟ (استفهامی) که آتش از گوشهٔ قبرم برمی‌خیزد.

همانندی این بیت به شعر حافظ که در سطور قبل ذکر گردید کاملاً مشهود است این همانندی نشانگر یکسانی نوع آتشی است که هر دو سراینده درک کرده‌اند و ان جز اتش عشق نیست.

ئەر دووس بزانیْ لە داخیْ چیونم سەد کیورەیْ ئاگر ها لە دەریونم

(فولکلور)

برگردان: اگر دوست بداند که از دوری و فراق او چگونه‌ام (درخواهد یافت که) صد کورهٔ آتش در درون من است.

تأویل این کوره‌های دود و آتش که از کفن و گوشهٔ قبر شاعر برمی‌خیزد همان آتش عشق است؛ زیرا عشق در جمیع موجودات و تمام کائنات جاری و ساری است. در بیت زیر نیز آتشی که به جان شاعر افتاده است جز آتش عشق نیست:

ئاگر چێ لە لیم بەو خامووشم کە حەڵقەیْ غوڵامی درِ لە گووشم کە

(زرافشان،۱٤۰۲: ۸۷)

برگردان: آتش به جانم افتاده است. بیا مرا خاموش کرده و نشان غلامی را در گوش من بیاویز.

وابستگی در عشق یکی از جنبه‌های پیچیده و عمیق روابط عاطفی است که به علل مختلفی برمی‌گردد. در ادبیات فولکلور کردی این وابستگی اینگونه بیان می‌شود:

خوەم دیورو خوەد دیور وە دیورید قەسەم هەر وەختە بچوود ئاگر وە جەسەم

(زرافشان،۱٤۰۲: ٦٧)

www.anjomanfarsi.ir

برگردان: من دور، تو دور، به این دوری قسم چیزی نمانده که آتش تنم را بسوزاند.

عشق آتش است و چنانچه فراقی در این عشق پدید آید، آن آتش جسم و جان عاشق را خواهد سوزاند. از طرفی وابستگی به فرد دیگر می‌تواند منشأ احساسات مثبت و منفی باشد. عشق همانگونه که لذت عظیمی را به همراه دارد، می‌تواند رنج و درد بیکرانی را نیز به همراه داشته باشد. «عشق مانند آتش دارای مفاهیمی چندجانبه و نامحدود است، هر دوی آن ها در عین حال هم می سوزانند و از بین می برند و هم تطهیر می کنند و جاودانگی می بخشند و اگر بخواهیم چکیدهٔ مشترکات عشق و آتش نمادین را بیان کنیم، باید بگوییم مرگ و زندگی را با هم در یک جا جمع کرده اند، جامع اضداد گشته اند و محال را ممکن گردانیده اند.» (حبیبی، ۱۳۹۱: ۲٤). بیت زیر درد عشق را معادل صد کورهٔ آتش می‌داند:

خودا خوەێ زانێد من ارادِ چیونم سەد کیورەێ ئاگر ها لە دەریونم

(زرافشان،۱٤۰۲: ۸٤)

برگردان: خدا خود می‌داند که من (در عشق تو) چگونه‌ام. انگار که صد کورهٔ آتش در درونم روشن شده است.

نسخه دیگر از بیت فوق نیز به شکل زیر نیز در دست است:

خودا مەزانو من پەی تو چوونم سەد کوورەی ئاگر ها لە دەروونم

۷. نتیجه‌گیری

با بررسی شعر فولکلور کردی می‌توان به این برآیند دست یافت که زبان شعر فولکلور کردی در ظاهر ساده امّا در پس این زبانِ ساده حامل معانی عمیق از جمله باورهای اسطوره‌ای قومی به جا مانده از دوران تاریخ و حتّی ماقبل آن است. آتش در این نوع ادبی دارای دو بعد مادّی و مینوی است. همانند شعر فارسی اگر چه گاه در معنی مادّی به‌کار می‌رود امّا اغلب دارای تأویل است. این تأویل گاه به اهمیّت آتش و تقدیس آن در آیین زرتشت و نمادینگی اسطوره‌ای آن می‌رسد و گاه سوز و گدازی است که حاصل عشق است. لازم به ذکر است که به دلایل زبانی در گویش سرهٔ کلهری واژهٔ «عشق» بسامد چندانی ندارد امّا مفهوم آن با عبارات و واژگان دیگر از جمله آتش بیان می‌شود؛ بنابراین آتش در شعر فولکلور کُردی گاه نماد عشق نیز می‌شود. ذکر آتش در اشعار فولکلور کردی گاه از آگاهی فردی شاعر از جایگاه آن در اسطوره‌ها خبر می‌دهد و گاه تصادفی است و شاید نشان از ناخودآگاه جمعی و قومی داشته باشد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳) اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.ajamanjoo.ir

منابع

- امامی، نصرالله، عبدی مکوند، اسماعیل (۱۳۸۹). «آتش عشق از دیدگاه مولانا»، ***پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات فارسی***، دورهٔ دوم، شمارهٔ پنجم، بهار، صص ۱ - ۱٤.
- باوان‌پوری، مسعود؛ محمّدی، توران (۱۳۹۷). «تشریح جایگاه آتش در میان جامعهٔ کُرد»، ***فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی***، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال دهم، شمارهٔ ۳۵، تابستان، صص ٤۱ - ٦۱.
- پاشایی، محمّدرضا (۱۳۹۹). «آتش عشق در ادبیات عرفانی»، ***آفتاب اسرار***، سال سوم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، پاییز و زمستان، صص ۵۹ - ٦۲.
- پرنیان، موسی (۱٤۰۳). ***غزل زرد***، چاپ نشده.
- حافظ (۱۳۸۳). ***دیوان غزلیات حافظ***، تصحیح خلیل خطیب رهبر، چ سی‌وهفتم، تهران: چاپ مروی.
- حبیبی، پریسا (۱۳۹۱). «آتش و نمادپردازی‌های اساطیری، مذهبی و ادبی آن در غزل‌های حافظ»، ***ششمین همایش ملی پژوهش‌های***

ادب‌ی، شمارهٔ ۵ و ٦ دی ماه؛ صص ۱ - ۲۹.

- زرافشان، کیومرث (۱٤۰۲). ***بررسی آثار و احوال علی‌اکبر نقی‌پور***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، کرمانشاه: دانشگاه رازی.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷٤). ***اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته های پهلوی***، چ اول، تهران :توس.
- فردوسی (۱۳٦٦). ***شاهنامه***، تصحیح خالقی مطلق، جلال، نیویورک: Bibliotheca Persica.
- فروم، اریک (۱۹۸۸). ***زبان از یاد رفته***، ترجمهٔ ابراهیم امانت، چ چهارم، تهران: مروارید.
- قائم‌مقامی، محسن (۱۳۹۰). «بررسی جایگاه آتش در تاریخ ایران باستان». ***فصلنامهٔ علمی-پژوهشی تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهرا (س)***. سال بیست و یکم. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۱۲. پیاپی ۹۷. زمستان، صص ۱٦۳ - ۱۸۲.
- قائم‌مقامی، محسن، محمودآبادی، سیّداصغر (۱۳۸۸). «خویشکاری آتش در اساطیر ایرانی»، ***تاریخ ایران***. شمارهٔ ٦۳/۵. زمستان، صص ۱۵۹ - ۱۸۰.
- محمّدزاده، مریم (۱۳۹٤). «بررسی تطبیقی نمودهای گذر از آتش»، ***فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۲۱، پاییز، صص ۲۳۱ - ۲٤۹.
- مسرت، مهین (۱۳۹۷). «نمود آتش در شاهنامه و باورهای مردم»، ***فصلنامهٔ بهارستان سخن***، سال پانزدهم، شمارهٔ ٤۲، زمستان، صص ۲۲۳ - ۲٤۲.
- معین، محمد (۱۳۲٦). ***مزدیسنا و تاثیر آن در ادبیات پارسی***، چ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مولوی (۱۳۹۸). ***شرح جامع مثنوی معنوی***، تصحیح کریم زمانی، دفتر اول. چ اول، تهران: انتشارات اطلاعات.
- مولوی (۱۳۸۱). ***کلیات شمس تبریزی***، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چ چهارم، تهران: گلبان.
- واحددوست، مهوش (۱۳۸٤). «نمادینگی آتش و بازتاب آن در متون اساطیری و حماسی ایران»، ***مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز***، دورهٔ بیست‌ودوّم، شمارهٔ اول، بهار، صص ۱۷٦ - ۱۸٦.
- واحددوست، مهوش (۱۳۸۷). ***نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی***، چ اول، تهران: سروش.

ISC Islamic World Science Citation Center
INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

نمودهای طنز در شعر سید اسماعیل بلخی

سید عوض‌علی کاظمی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

مسئلهٔ اصلی در این نوشته، پی‌گیری نمودهای طنز در شعر سید اسماعیل بلخی، یکی از شاعران استبدادستیز افغانستانی است تا دریابیم، بلخیِ واعظ و مبارز سیاسی که در دههٔ چهل خورشیدی با درک وضعیت سیاسی به نقد استبداد در افغانستان پرداخت و جایگاهی خوبی در میدان سیاست و فرهنگ به دست آورد، شعرهایی سروده که از صراحت لهجه برخوردار است و موضوعات متعدد سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را به‌صورت صریح و با زبان کنایه و نیش‌دار به مردم و حکومت گوشزد کرده است. پرسش این‌جا مطرح می‌شود که آیا این شاعر به‌سمت طنز و شوخ‌طبعی هم رفته است یا نه؟ اگر نگاه طنزی در شعر او وجود دارد، چه نکاتی را در قالب زبان غیرمستقیم به نقد کشیده و از چه شگردهایی ادبی استفاده کرده است؟ این نوشته که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای تدوین شده، نشان می‌دهد، شاعر درعین داشتن ده‌ها قطعه شعر سیاسی و انقلابی با لحن اعتراضی و صریح، قطعات و ابیات طنز و شوخ‌طبعانه هم دارد که برخی از نارسایی‌هایی اجتماعی و فرهنگی را از طریق آن به‌صورت ترکیب‌های جدید و واژه‌سازهای طنزآمیز بیان نموده، نابرابری‌های سیاسی را با کنایات دل‌انگیز به نقد کشیده است؛ کنایاتی چون راست نشدن کجی شیخ، شکلات جویده و تشبیه ریشه و پشم صوفی به بز و... از نمودهای خوب طنز در شعر او ست.

واژگان کلیدی: شعر معاصر افغانستان، شعر اعتراضی، طنز، هجو، سید اسماعیل بلخی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

هر آدمی که اندکی دردهای انسانی را حس کرده باشد، با دیدن زخم‌های التیام‌ناپذیر مردم، متأثر می‌شود و نمی‌تواند ابراز احساسات نکند. فکر و حس آدم‌های دردآشنا همواره با مردم است و تا توان دارند، برای رفع گرفتاری‌های جامعه تلاش می‌کنند؛ چون هدف چنین انسان‌هایی، رسیدن به یک جامعهٔ انسانی و به‌دور از تعصب و تبعیض است. در این میان، مبارزان راه آزادی و عدالت انسانی با درک وضعیت نامطلوب اجتماعی، وقتی پی می‌برند که جز اعتراض راه دیگری وجود ندارد، به صورت‌های متفاوت و بنا به وضعیت مکانی و زمانی شکل‌های اعتراضی خاصی را در پیش می‌گیرند که ممکن است این اعتراض به‌صورت یک نه گفتن تنها و عدم همکاری با عاملان ظلم و استبداد باشد و زمانی به‌صورت تشکیل جبهه‌های مسلحانه بروز پیدا کند. گاهی هم معترض به اقتضای زمان، با سلاح قلم در میدان مبارزه گام می‌گذارد و با نوشتن متن‌های ادبی و سیاسی و زبان طنز و هجو در قالب شعرهای

بلند اعتراضی، گروه‌های اجتماعی و فرهنگی را هدف قرار می‌دهد. زمانی هم با آتش‌زدن کاخ استبداد، بیخ و بنیاد ظلم را خاکستر می‌کند تا اذهان خفتهٔ مردم بیدار شود.

ارزیابی متون تأثیرگذار بر جامعه را جامعه‌شناسی ادبیات برعهده دارد که نتیجهٔ آن نشان می‌دهد در عصری که فضای جامعه از لحاظ سیاسی و اجتماعی فاقد آزادی کامل و کافی است، از میان متون ادبی، طنز و کنایه کارایی و تأثیرگذاری بیشتری دارد؛ چون ورای خنده‌های مردم، دردهایی نهفته‌اند که با زبان صریح قابل بیان نیست و تنها آگاهان منتقد هستند که از راه غیر مستقیم به سراغ کاستی‌ها و مفاسد جامعه می‌روند. از گذشته‌های دور، حتی پیش از عصر رسانه‌های همگانی، تنها شاعران و سخنورانی که جزو مداحان و موافقان حکومت‌ها نبودند، با زبان اعتراض مشکلات را برملا می‌ساختند؛ به همین سبب، آثار کمتر شاعر زبان فارسی را می‌یابیم که از ژانر طنز، هجو و هزل خالی باشد؛ اما نوع جهان‌نگری و محیط زندگی، تفاوت‌های عمدهٔ آنان را در کاربرد این ژانرهای ادبی رقم می‌زند.

یکی از شاعرانی که نمودهای طنز در شعر او قابل تحلیل و تبیین است، سید اسماعیل بلخی، شاعر انقلابی و معترض افغانستانی، است که بین سال‌های ۱۲۹۹ تا ۱۳۴۷ خورشیدی در عصر خفقان سیاسی زندگی می‌کرد؛ به همین سبب، حقیقت‌هایی را می‌دید که دیگران از دیدن آن‌ها عاجز بودند یا بی‌اعتنا از کنارشان می‌گذشتند، بلخی برای عبور از این تاریکی، تلاش می‌کرد و برای رسیدن به جامعهٔ آزاد و متکثر، سال‌ها مبارزه و حتی در راه اهداف خود جان‌اش را به ملت تقدیم کرد.

در طول سال‌ها مبارزه و رویارویی با همهٔ مشکلات و موانع بزرگ، هرگز توانش را از دست نداد، با ظالمان کنار نیامد، از پیگیری آرمان‌هایش عقب ننشست و تا نفس داشت از هر وسیلهٔ ممکن استفاده کرد تا مردم را از وضعیت نامطلوب نجات دهد؛ به همین دلیل، شعر برای بلخی هدف نبود؛ وسیله‌ای بود که در راه مبارزه او را کمک کند. اگر با این رویکرد به شعر او نگاه کنیم، بخش عمدهٔ آن را نقدهای تند سیاسی و اجتماعی به‌صورت جملات کنایی، تمثیل و طنز تشکیل می‌دهد که از نظر آماری، ابتدا کنایه، بعد ضرب‌المثل و در نهایت طنز قرار می‌گیرد. با تحلیل کنایات در این مختصر کاری نداریم و فقط به تحلیل نمودهای طنز در دیوان بلخی (مجموع‌های از اشعار دههٔ نود) اکتفا می‌کنیم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۳
www.orientalgarden.ir

ممکن است پرسشی پیش بیاید که میان اندیشهٔ بلخی به‌عنوان یک عالم دین و سیاستمدار بزرگ و طنز و شوخی‌طبعی، چه رابطه‌ای می‌تواند وجود داشته باشد؟ باید گفت که مشکل جامعهٔ ما در عدم شناخت دقیق ارزش‌های ادبی، به‌ویژه ژانرهایی است که بد فهمانده شده یا برای طیف‌های گسترده توصیف نشده‌اند. مفهوم طنز در نگاه عامهٔ مردم، بیشتر به فکاهی و هزل تعبیر شده، مصداق‌های آن را بیشتر با افراد بذله‌گو و دلقک‌صفت می‌شناسند؛ ازاین‌رو، بین طنز و مطالب مبتذل، فرقی نمی‌بینند و به محض شنیدن عنوان طنز، ذهن‌ها به‌سمت دیگری می‌رود و اهمیت و کارکرد طنز پنهان می‌ماند؛ درحالی‌که مفهوم طنز در هزل‌های غیرهنری خلاصه نمی‌شود. طنز، از مهم‌ترین ژانرهای ادبی در دنیای امروز است که مطالعات گسترده‌ای دربارهٔ آن انجام شده است. بهتر است آثار شاعران با رویکرد مثبت‌نگر به طنز، بررسی شود. درست است که طنز با دو شاخهٔ دیگر مشترکات و پیوند دارد، ولی هر هجو و هزلی، طنز نیست. ارزشمندی طنز از لحاظ اهداف و روش آن است که در مرتبهٔ بالاتر از هجو و هزل قرار می‌گیرد؛ به همین دلیل، بررسی طنز در شعر بلخی نه‌تنها در تضاد با شخصیت آن سیاستمدار انقلابی نیست، بیانگر نوع نگاه صادقانه‌اش نسبت به نارسایی‌های اجتماعی زمانهٔ او نیز است. چون راهی برای نشان دادن نارسایی‌های اجتماعی و انتقاد مستقیم وجود نداشت، در مواردی طنز مؤثر بود. در آن زمان، هنر و جرئت طنز را نیز از مردم گرفته بودند و این هنر را نیز هر کسی نداشت که سیاست موجود را

به چالش بکشد و در قالب شعر، به بیداری و انتقادگری بپردازد. اکثر آگاهان هم‌دورهٔ بلخی با یک بال پرواز می‌کردند که نتیجهٔ آن، سقوط حتمی بود؛ یا کاملاً سیاستمدار بودند یا فرهنگی محض؛ اما بلخی هردو مهارت را در اختیار داشت.

۱ - ۱. بیان مسئله

از منابع تاریخی، روایت‌های شفاهی نزدیکان و محتوای شعر بلخی پیداست که او یک مبارز سیاسی به تمام‌معنا و بیدارگر واقعی بود و نیاز زمان، ویژگی ذاتی و تجربه‌های کشورهای منطقه، از او چنین شخصیتی منحصربه فرد در قرن اخیر ساخته بود. عصر بلخی، زمانهٔ طوفان و جنگ نبود؛ اما مردم با عوامل متعددی، قربانی روحی و روانی می‌شدند و استبداد، بیشتر از پیش با مکیدن خون آزادیخواهان، فربه‌تر می‌گردید؛ اما هیچ کسی جرأت نمی‌کرد زبان بگشاید و از این تفاوت‌های فاحش و عدم تناسب طبقات حاکم و محکوم، حرفی به میان آورد. شهید بلخی تنها کسی بود که نتوانست این وضعیت را تحمل کند و وارد میدان مبارزات عدالت‌خواهی گردید و از هر گزینهٔ ممکن در مبارزات استفاده کرد. جایی که منبر و مسجد و میدان باز بود، از آن‌ها استفاده کرد. وقتی که محدودیت وضع شد و زندانی گردید، از شعرهای انقلابی برای انتقاد از حاکمان مستبد و آگاهی‌دهی به مردم استفاده کرد. پیش از گرفتاری و زندان، در سخنرانی‌های شورآفرین خود در تکایا و مساجد، از نقدهای صریح و طنزهای هنری بهرهٔ کافی برد تا ملت را هم بخنداند و هم بگریاند.

هدف این نوشته، تحلیل و تبیین جلوه‌های طنز در شعر این شاعر مبارز است که از طنز به‌طور هنری استفاده کرده و نکات ارزشمندی را در قالب این ژانر، در تاریخ ثبت کرد که بعد از سال‌ها هنوز برای جامعهٔ افغانستان تازگی دارد؛ درحالی‌که اغلب طنزها تاریخ مصرف خاصی دارد و بعد از گذشت چند صباحی، خواننده ندارد؛ ولی طنزهای نهفته در دل متون شعری تا حدّ زیادی این‌گونه نیستند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

۱ - ۲. پرسش‌های پژوهش

بلخیِ واعظ و مبارز سیاسی که سال‌ها، نزد مردم با اشعار انقلابی و اعتراضی شناخته می‌شود تا چه حدّی به‌سمت طنز و شوخ‌طبعی رفته است؟

www.anjomanfarsi.ir

در اشعار طنزآمیز بلخی، از چه شگردهای ادبی و زبانی برای تأثیرگذاری روی مخاطبان بهره گرفته شده است؟

۱ - ۳. فرضیه‌های پژوهش

مفروض است که بلخی درعین‌حال که شخص معترض و انقلابی جدی بود، در گفتار و رفتارش شوخ‌طبعی هم وجود داشته که هم نمودهای طنز در شعرش این مطلب را تأیید می‌کند و هم روایت‌های شفاهی معاصران شاعر.

آن‌چه احتمال می‌رود، این است که بیشترین کاربرد طنز و شوخی‌های بلخی با شگرد کنایه بیان شده تا هم جنبهٔ ادبی و هم تأثیرگذاری اقناعی برای مخاطبان داشته باشد.

۱ - ٤. پیشینهٔ پژوهش

جست‌وجوی ما نشان می‌دهد دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ بلخی، مقاله‌ها و نوشته‌های تحلیلی و ژورنالیستی زیادی در افغانستان و نشریات فرهنگی جامعهٔ مهاجر در بیرون از کشور نوشته شده که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

موسوی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل افکار علامه شهید سید اسماعیل بلخی در دیوان اشعار وی»، بیشتر به استخراج اصطلاحاتی چون صلح، توکل و قیامت و صفات اخلاقی بدون آمار بسنده کرده و در واقع تلاش او تکرار مکررات قبلی‌ها است. تابش (۱۳۹۲) در کتاب «علامه شهید سید اسماعیل بلخی و اندیشه‌های او»، ضمن بررسی مفاهیم اجتماعی و اخلاقی به‌کاررفته در شعر بلخی، در تحلیل‌های خود نگاه عرفانی داشته و خواسته به نحوی، بلخی را یک عارف معرفی کند.

شجاعی (۱۳۸۳) در کتاب ستارهٔ شب دیجور ـ که دربرگیرندهٔ مقالات تحلیلی و نیمه‌تحقیقی از نویسندگان افغانستان است ـ بیشتر به زندگی و مبارزات سیاسی شاعر از زاویهٔ برون‌متنی پرداخته است.

به ده‌ها نوشتهٔ ذوقی دیگر نیز می‌توان برخورد که بررسی آن‌ها از حوصلهٔ این بحث خارج است؛ اما در زمینهٔ طنز و هجو نیز، در ادب فارسی پژوهش‌های درخور توجهی در دانشگاه‌ها و مراکز علمی ایران و افغانستان صورت گرفته، ولی دربارهٔ جایگاه طنز در شعر بلخی، به پژوهشی برنخوردیم؛ بنابراین، نوشتهٔ پیش رو ممکن است برای تعدادی از علاقه‌مندان شهید بلخی تازگی‌هایی داشته باشد که از چشم پژوهشگران دیگر، دور مانده است.

۱ ـ ۵. کارنامهٔ سیاسی و فرهنگی علامه بلخی

در نگاه نخست، سید اسماعیل بلخی در افغانستان و کشورهای همسایه، به‌عنوان یک انقلابی و مبارز سیاسی شناخته می‌شود؛ بنابراین، کارهای ادبی او تحت‌الشعاع جنبهٔ سیاسی شخصیت او قرار گرفته و کمتر به زوایای ناشناختهٔ مبارزات فرهنگی او پرداخته شده است؛ درحالی‌که بررسی کارنامهٔ سیاسی بلخی، بدون توجه به شعر و ظرافت‌های هنری در ژانرهای ادبی او، ناقص خواهد بود؛ چراکه در این بعد ادب و فرهنگ، کمتر از عرصهٔ سیاست کار نکرده است و در بررسی زندگی‌نامهٔ او نیز، باید این دو جنبه با هم در نظر گرفته شوند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت ـ اخرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

براساس روایت‌های موجود، علامه سید اسماعیل بلخی در سال ۱۲۹۹ خورشیدی در دهکدهٔ بلخاب استان/ ولایت سرپل دیده به جهان گشود و دوران کودکی را تا سن پنج سالگی در آن‌جا گذراند. سپس پدرش به‌خاطر آموزش فرزندش به مزار شریف و کابل مهاجرت کرد؛ اما با بررسی وضعیت نه‌چندان مناسب تعلیم و تربیت در آن دو شهر، رهسپار مشهد مقدس گردید و فرزندش در آن‌جا مشغول علم‌آموزی شد و در دوران تحصیل با جدیت تمام، از محضر استادانی چون آیت‌الله میرزا محمد کفایی، شیخ محمدتقی ادیب نیشابوری، آیت‌الله علی‌اکبر نهاوندی، علامه آقا بزرگ، آیت‌الله سید صدرالدین صدر و آیت‌الله حاج شیخ هاشم قزوینی بهرهٔ کافی برد و در کنار دروس حوزوی، به دلیل علاقهٔ وافر به ادبیات، با ادیب نیشابوری آشنا شد و پرسش و پاسخ‌هایش از ادیب، سبب تمایل او به ورود در حوزهٔ شعر گردید و تصمیم گرفت با جدّیت روی آن کار کند و وقتی لذت شعرسرایی را دریافت تا آخرین روزهای زندگی، شعرهای درخور توجهی سرود و در مبارزات فرهنگی، از این ابزار مناسب، استفاده کرد.

پیشرفت علمی از یک‌سو و جهان‌بینی وسیع و درک سیاسی از طرف دیگر، سبب شد بلخی پا به عرصهٔ سیاست بگذارد؛ به همین دلیل، سفرهایی به برخی از کشورهای منطقه انجام داد و در برابر سیاست‌های استبدادی پهلوی، به سخنرانی‌های تند و مهیّج برای مردم پرداخت؛ اما حکومت محدویت‌هایی را برای او وضع کرد که مجبور شد ایران را ترک نموده، مخفیانه وارد هرات شود. در سال ۱۳۱۵ وقتی هم به هرات رفت، آرام ننشست و بر ضد ژریم پادشاهی افغانستان، شروع به تبلیغات کرد و جوانان را به آگاهی و بیداری فرا خواند و دوباره در سال ۱۳۱۶ از طریق بندر کراچی پاکستان و بندر بوشهر، به عراق رفت و با سخنرانی در صحن حرم امام علی (ع) در میان جمع کثیر علما و طلاب، شهامت و دانش خود را نشان داد. بعد از مدتی اقامت در عراق، از دانشگاه الازهر دیدن کرد و

با علمای مصر دیدار نمود که استادان آن دانشگاه بزرگ اسلامی با شناختن بلخی، از وی استقبال خوبی کردند. سپس از مصر به عربستان رفت و بعد از حج عمره، دوباره به هرات بازگشت که استقبال مردم هرات از بازگشت بلخی، به حکومت زنگ هشدار داد که بعد از مدتی، حکم ممنوع الخروجی او صادر شد و به‌شدّت زیر نظر اطلاعاتی قرار گرفت؛ اما در این ایام هم آرام ننشست و از منبر و مسجد به‌عنوان سکوی مبارزه علیه ظلم و بیداری ملت، استفادهٔ حداکثری کرد و روحیهٔ انقلابی را در دل جوانان زجردیده به حرکت درآورد. در سال‌های دیگر، ضمن مسافرت به شهر مزار شریف و سایر مناطق افغانستان، برنامه‌های خود را همچنان دنبال می‌کرد تا این‌که در سال ۱۳۲۲ اهدافش را در قالب حزب «ارشاد» علنی کرد و خواست تلاش‌هایش را منسجم‌تر پیش ببرد. بعد از آن در جهت اصلاح قانون انتخابات و سایر امور، نظریات اصلاحی را مطرح می‌کرد و پیوسته با انتقاد از مشکلات درون حکومت، نظام پادشاهی را به چالش می‌کشید و فریادهای عدالت‌خواهانه‌اش را ادامه می‌داد. این مسایل سبب شد حکومت محدودیت‌های بیشتری علیه او وضع کند تا در یک شهر نتواند ساکن شود؛ چنان‌که گاهی از هرات به مزار شریف و از آن‌جا به سایر مناطق افغانستان سفر می‌کرد و به هر جایی که می‌رسید، صدای را به گوش خفتگان وحشت و ترس می‌رساند و زمینه‌هایی را برای شعله‌ور شدن آتش زیر خاکستر جامعه فراهم می‌کرد؛ تا این‌که در سال ۱۳۲۸ خورشیدی به فرمان حکومت وقت، به کابل انتقال یافت و سه شب در صدارت[1] زندانی شد و بعد از وساطت بزرگان علم و فرهنگ به شرط دخالت نکردن در سیاست، آزاد گردید؛ ولی نه‌تنها از سیاست کناره‌گیری نکرد که با همکاری تعدادی از فرهنگیان و سیاست‌مداران، اقدام به تشکیل انجمن‌ها و تشکل‌های انقلابی نمود و ژریم پادشاهی را بیشتر به هراس واداشت؛ تا این‌که در سال ۱۳۲۸ خواست انقلاب مردمی را عملاً وارد صحنه سازد؛ اما این امر با خیانت جاسوس داخلی طرح حزب ارشاد و انقلابیون، افشا گردید و بلخی و یازده تن از یارانش دستگیر شدند و نزدیک به پانزده سال در زندان‌های کابل با شکنجه‌های سخت سپری کردند؛ اما با این‌که صحنه‌های اجتماعی از بلخی گرفته شده بود، دست از فعالیت نکشید و این بار با سلاح شعر و ادبیات، کاخ ستم را نشان می‌گرفت و از کنج زندان، به جوانان فریاد «بلخی ز زندان هر نفس تلقین همت می‌کند/ هان ای جوانان همتی این است پیغام جوان» (بلخی، ۱۳۹۳: ۲۱۲) را هدیه می‌کرد و اخطار می‌داد: «ز خون بنویس بر دیوار ظالم/ که آخر سیل این بنیاد خون است» (همان: ٤٤). با این اشعار، به جان‌های بیداری نفس می‌داد؛ بالاخره بعد از اصلاح قانون اساسی در ۱۳٤۳ از زندان آزاد گردید؛ ولی باز به فعالیت‌های سیاسی و فرهنگی و ادبی ادامه داد؛ تا این‌که در ۲٤ سرطان/ تیر ۱۳٤۷ خورشیدی در راه آرمان‌های بلندش به شهادت رسید (اکبرزاده، ۱۳۹۷: ۹۱).

با آن‌که دربارهٔ شهید بلخی کتاب‌ها و مقالاتی متعددی نوشته شده و هرکدام از زوایهٔ خاصّی به کارنامه و اندیشهٔ او انقلابی پرداخته‌اند، ولی تا آن‌جا که جست‌وجوی ما نشان می‌دهد، پژوهش مشخّص و روشمندی با محوریت نمودهای طنز در شعر بلخی انجام نشده است. شاید یکی از دلایل آن به گفتهٔ زرقانی، تک‌ساحتی کردن و مطلق‌گرایی شاعران از سوی پژوهشگران باشد که تعدادی از کسانی که دربارهٔ بلخی قلم زده‌اند، نخواسته‌اند بین مرد انقلابی و عاشورایی‌سرایی مثل بلخی و ژانر شوخ‌طبعانهٔ طنز رابطه‌ای بیابند که کسر شأن محسوب می‌شود؛ چون این رویه در گذشته نسبت به شاعران دیگر وجود داشته تا آن‌ها را در یک جنبهٔ متعالی، خلاصه کند. برای مثال، سنایی غزنوی که هجوها و طنزهایش مورد نکوهش قرار گرفته که چرا سنایی با آن شهرت، چنین اشعار صریحی هم داشته باشد. «اینکه ما دلمان می‌خواهد که شخصیت‌هایی که بارقه‌هایی از کمال در آن‌ها ظهور کرده بکلی از

۱. صدارت: در افغانستان به کاخ و دفتر کار نخست‌وزیری، صدارت و به نخست‌وزیر، صدراعظم گفته می‌شود. با این‌که ساختار حکومت در افغانستان تغییر کرده، دیگر صدراعظم وجود ندارد، ولی معاون اول رئیس‌جمهور در بیست سال اخیر، در کاخ صدارت فعالیت می‌کرد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

خطا دور باشد، ریشه در یک حس مطلق‌گرایی و تعالی‌خواهی شرقی دارد؛ اما وقتی به دنیای واقعیت‌ها روی می‌آوریم، در می‌یابیم که یک چنین کمالی فقط خاص پیامبران و امامان معصوم است و بس» (زرقانی، ۱۳۷۸: ۱۵)؛ درحالی‌که طنز نه‌تنها نقص نیست، هنری است که همانند شعر خوب، امتیاز نیز محسوب می‌شود. نگاه به شعر بلخی از این زاویه هم می‌تواند گوش‌های از جهان‌نگری و توان فکری او را با نگاه متفاوت‌تر از هم‌قطارانش در آن دوران، نشان دهد.

۱ـ۶. مبانی نظری

۱ـ۶ـ۱. مفهوم طنز و کاربرد آن

آدمی ذاتاً اجتماعی است و نمی‌تواند بدون رابطه با دیگران، زندگی کند؛ ولی این زندگی همواره بر پایهٔ حقوق مساوی و دو سویه پی‌ریزی شده است. زمانی که گروهی به دلیل حس برتربینی، خود را در مرتبهٔ بالاتر و دستهٔ دیگر را در طبقهٔ فروتر می‌بینند، روند متعادل زندگی به هم می‌خورد. این نوع نگاه، سبب هرج و مرج اجتماعی و نقض حقوق همنوع می‌شود؛ بنابراین، گروهی برای مقابله با این معضل اجتماعی، از هیچ تلاشی باز نمی‌ایستند. حتّی وقتی می‌بینند نمی‌توان به‌طور مستقیم وارد صحنه شد، از راه غیر مستقیم و به شکل‌های هنری و دراماتیک، گام به میدان مبارزهٔ فرهنگی می‌گذارند. یکی از سلاح‌های تأثیرگذار فرهنگی، ادبیات و ژانرهای مهمی چون هجو، هزل و طنز است که در کنار نشاندن خنده بر لب، با بیدارگری و زبان انتقاد همراه هستند. طنز به دلیل ویژگی‌های خاص خود، بیشتر از موارد دیگر تأثیرگذاری و کشش دارد. مطابق دیدگاه براهنی، طنز در یک جامعه در سه مرحله ساخته می‌شود:

۱. وضعیت غیر واقعی که طنزنویس از طریق اغراق و مبالغه، به‌وجود می‌آورد؛

۲. وضعیت واقعی از پشت سر وضعیت غیر واقعی؛ وضعیتی که واقعی است و ما را به طرف خود دعوت می‌کند؛

۳. موقعیت اجتماعی که از طریق اصل نخستین و دوم، به اصل سوم پی می‌بریم (براهنی، ۱۳۶۸: ۵۳۹-۵۴۱).

با توجه به این سه اصل، ممکن است وضعیت غیر واقعی یا به‌صورت هجو و هزل یا به شکل طنز بروز کند؛ اما چون هدف این نوشته پی‌گیری طنز در شعر بلخی است، از تفصیل موارد دیگر چشم‌پوشی می‌کنیم. فقط برای آگاهی بیشتر خوانندگان، به ویژگی طنز و تفاوت آن با دو ژانر هجو و هزل اشاره می‌کنیم.

در یک تقسیم‌بندی، طنز ژانری ادبی است که در وضعیت ناهنجار سیاسی و اجتماعی به‌وسیلهٔ افراد خلاّق و نکته‌سنج در یک جامعه نسبتاً بسته شکل می‌گیرد. نیکوبخت در تفاوت هجو، هزل و طنز، ویژگی‌هایی را برشمرده که درخور یادآوری است:

۱ـ۶ـ۲. تفاوت هجو و طنز

ـ «قصد هجو تخریب است و قصد طنز تنبیه و اصلاح؛

ـ در هجو غلبه بر تصریح، وضوع و تیزی و تندی است و در طنز پوشیدگی، کنایه و تعریض؛

ـ در هجو اغراض شخصی حاکم است نه آرمان‌خواهی؛ اما در طنز مقاصد اصلاح‌طلبانه و اجتماعی و آرمان‌خواهی؛

ـ مقصود از هجو، مردم‌آزاری و مراد از طنز اصلاح و تزکیه؛

ـ گاهی در هجو بوی کذب و دورغ مشام جان را می‌آزارد؛ درحالی‌که آدمی در آینهٔ طنز، تصویری غیر از خود یا مطلوب و محبوب تصور می‌کند؛

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomvirayesh.ir

ـ طنز از دوستی مایه می‌گیرد، هجو از دشمنی و کینه‌ورزی؛

ـ در هجو فرد یا چیز معینی مورد هدف قرار می‌گیرد؛ اما در طنز هر فرد یا هر چیزی با آن خصوصیات می‌تواند مقصود باشد.

ـ هجو محصول دوران آزادی است و طنز محصول دوران خفقان» (نیکوبخت، ۱۳۷۵: ۱۲۷).

ممکن است گاهی کسانی با متون انتقادی طنز در شعر فلان شاعر یا داستان بهمان نویسنده روبه‌رو شود و از سر ناآگاهی آن را با هزل که شاخ‌های از ادبیات انتقادی به حساب می‌آید، اشتباه بگیرد و با نگاهی تحقیرآمیز از کنار آن رد شود؛ به همین دلیل، طنز در شعر بلخی هم شاید در نگاه نخست، برای تعدادی ناخوشایند به نظر آید؛ اما وقتی تعریف و تفاوت طنز با هجو و هزل مشخص شد، آن‌گاه به لذت طنز در شعر دست خواهیم یافت؛ ازاین‌رو، تفاوت‌های هزل و طنز نیز آورده می‌شود:

۱ ـ ٦ ـ ۳. تفاوت هزل و طنز

ـ هزل بی‌هدف است و طنز هدف‌دار؛

ـ هزل وقیح و بی‌پرده است؛ ولی طنز در پرده و همراه با تملک نفس؛

ـ هزل بی‌رگ است و طنز، متعصب؛

ـ هزل فقط می‌خنداند؛ ولی طنز می‌خنداند و عبرت می‌دهد؛

ـ هزل از طبع شوخ و شنگ مایه می‌گیرد و طنز از روح صاف و صادق؛

ـ هزل رندانه می‌خنداند و طنز حکیمانه طعنه می‌زند؛

ـ در هزل نیش قلم با زخم زبان و صراحت و وضوع همراه است؛ اما در طنز، نیش قلم با استهزا و رمز و کنایه؛

ـ در هزل خنده برای خنده است؛ ولی در طنز خنده برای بیداری و تنبیه و به اندیشه واداشتن؛

ـ هزل غفلت‌زاست و طنز بیدارکننده؛

ـ در هزل، خنده غایت و هدف است؛ اما در طنز خنده وسیله برای رسیدن به هدف؛

ـ هزل بلاهت‌های آدمی را به سخره می‌گیرد و ابلهی را برای انسان می‌پسندد تا بهتر بتواند او را دست بیندازد؛ اما طنز می‌گوید ابله نباش، می‌توانی خردمند باشی.

ـ در هزل شمع اندیشه با پایان یافتن خنده، خاموش می‌شود؛ اما در طنز، چراغ تفکر با خاموش شدن خنده روشن می‌شود. (همان: ۱۲۸).

با توجه به این شاخصه‌ها، تعریف‌های متفاوتی از طنز ارائه شده که هرکدام به جنبه‌ای از آن توجه کرده است و در این جستار برای روشن شدن مطلب، صرفاً به دو، سه نمونه از آن، اشاره می‌کنیم که در نهایت، متن بر مبنای تعریف برگزیده، تحلیل خواهد شد.

حری در تعریف طنز آورده است: «طنز به تمام آثاری اطلاق می‌شود که در آن‌ها با استفاده از انواع فنون رایج ادبی، معایب و مفاسد اجتماعی به طعن و تمسخر گرفته شود... به طرز نکوهش‌آمیز رفتارهای زشت و معایب انسان‌ها و جوامع را برملا سازد» (حری، ۱۳۹۰: ٦۲).

از نظر شفیعی کدکنی، طنز: «عبارت است از تصویر هنری اجتماع نقیضین» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۵۱).

از میان تعاریف ذکر شده، نظر شفیعی کدکنی بیشتر با رویکرد نوشتهٔ حاضر مطابقت دارد؛ بنابراین با توجه به این نگاه، به سراغ نمونه‌های شعر بلخی رفته‌ایم تا اجتماع هنرمندانهٔ نقیضه‌های روزگار را در زبان این اشعار پی بگیریم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ضمن این‌که در اشعار بلخی، به کنایات طنزآمیزی برمی‌خوریم که لحن تند و جدی دارد؛ ولی به‌سوی هزل گرایش پیدا نمی‌کند. معمولاً شخص خاصی مورد حمله قرار نمی‌گیرد؛ اما اگر به تحولات آن روزگار نگاهی داشته باشیم، می‌توانیم مصداق‌های بارزی برای آن‌ها بیابیم؛ چنان که ممکن است نوک انتقادی قلم به جان بسیاری اصابت کند و سبب زهرخندهایی شود که در پشت لبان خندان، خشم و کینه و نفی دیگران ترسیم گردد.

۲. بحث

۲ - ۱. نمودهای طنز در شعر بلخی

در تقسیم‌بندی‌هایی که پژوهشگران از طنز ارائه کرده‌اند، با گونه‌های طنز سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، مذهبی روبه‌رو هستیم (نورانی، ۱۳۹٤: مقدمه) که البته این تقسیم‌بندی زمانی به‌کار می‌آید که در شعر و متن مورد تحقیق، بسامد ژانرهای طنز بالا و برجسته باشد. در شعر بلخی با بسامد بالای طنز مواجه نیستیم تا به گونه‌های مختلفی دسته‌بندی شود؛ ولی نمودها و رگه‌هایی از طنز هنری در حوزهٔ سیاست، دین و اجتماع وجود دارد که مخاطبانی از طیف‌های مختلف اجتماعی، از صوفی‌نمایان بی‌مرام گرفته تا سیاستمداران بی‌عدالت و قاضیان بی‌مروت را نقد می‌کند و از حیث کیفیت، نمونه‌های برجسته‌ای است که به بازخوانی انتقادی نیاز دارد. در این جستار نیز، کوشش می‌شود نمونه‌های موجود از هر طیف، تحلیل شود.

۲ - ۱ - ۱. خندیدن کفش

از میان اشعار زیادی که گفته می‌شود بلخی سروده، اینک فقط مقداری (حدود بیش از چهار هزار بیت) در دست است که در میان آن‌ها، قطعاتی وجود دارد که مشتمل بر نمونه‌های خوب نقد اجتماعی و سیاسی به‌ویژه طنز است. برای مثال، غزلی نوزده‌بیتی با ردیف خندد وجود دارد که اوج نگاه شوخ‌طبعانهٔ شاعر را نسبت به مسائل جاری نشان می‌دهد و با این‌که تمام ابیات این غزل چاشنی طنز ندارد، ولی به‌طور صریح در دو سه بیت آن، با تصویر هنری طنز مواجهیم. برای مثال، این بیت:

«از این هر سو دویدن‌ها و منزل نارسیدن‌ها
دهان کفش پا بر هرزه‌گردی‌های پا خندد!» (بلخی، ۱۳۹۳: ۱۱۵)

مهم‌ترین تصویر بیت، «خندیدن کفش» پاست که در نگاه نخست، خواننده را متوجه صحنهٔ خنده‌آوری می‌کند و با شنیدن این گزاره، دچار شگفتی می‌شود و ممکن است از خود بپرسد که کفش بی‌جان چگونه می‌تواند بخندد؛ اما وقتی از خنده فارغ می‌شود و به عمق مسئله می‌اندیشد، با واقعیتی روبه‌رو می‌شود که به گفتهٔ براهنی در پشت وضعیت غیر واقعی، یک وضعیت واقعی جا داده شده که همان تلاش‌های بیهوده و به هر سو دویدن‌ها و نرسیدن‌های جمعی است که وانمود به رسیدن به سرمنزل مقصود می‌کنند. در چنین وضعیتی، شاعر حال و روز چنین آدم‌هایی را قابل مسخره می‌داند که حتی باز بودن دهان کفش پا، ناکامی صاحب کفش را برملا می‌سازد؛ چون هر چه دویده، به مقصد نرسیده است.

۲ - ۱ - ۲. خندیدن شفق

بیت دیگری که در این غزل با چاشنی طنز همراه است، حسن تعلیلی است که شاعر با تشبیه خندهٔ غنچهٔ گل به باد صبا و خندهٔ شفق و غفلت شب‌های انسان برقرار کرده است. در این‌جا هم با اجتماع نقیضین مواجهیم که شاعر سپیدی شفق را در برابر سیاهی

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

شب و حرکت نور را در کنار خواب غفلت انسان آورده است. ابتدا مخاطب متعجب می‌شود که شفق چگونه می‌خندد؛ ولی وقتی به خود می‌آید، در می‌یابد که بر خود باید بگرید.

«سحرگه غنچه چون بر چهرهٔ باد صبا خندد

شفق هم آن زمان بر غفلت شب‌های ما خندد» (همان: ۱۱۵)

۳-۱-۲. راست نشدن کجیِ شیخ

یکی از هنرمندانه‌ترین نمودهای طنز در شعر بلخی، شوخی او با ملاها و اهالی دستار است که این نگاه طنزآمیز به گروه خاصی را در شکل‌های مختلف شاهدیم. به باور شهید بلخی، شیخ‌جماعت سرتاپا کج است و هیچ‌گاه قابل راست شدن و اصلاح هم نیست. دلیل کجی هم در دو حرفی نهفته که با گوشت و پوست و خون جناب شیخ عجین شده است. این دو حرف، یکی «ق» قاضی‌گری و دیگری «ف» فضایل است که با هم ترکیب شده و واژهٔ «قِف» را ساخته است (واژه قِف در زبان عربی، مفهوم امر به معنی توقف را می‌رساند).

بلخی در این بیت، جناب شیخ را مخاطب قرار داده و گفته که همواره توقف کن. هیچ‌گاه از جاه و جلال، منصب و مال، یال و کوپال، زن و زندگی، جل و پلاس، رشوه و اختلاس نگذر و در راه رفتن به‌سوی عدالت و راستی قدم از قدم برندار!! مدعای شاعر این است که اگر این دو حرف در وجود شیخ نمی‌بود، امکان راست شدنش خیلی بعید به نظر نمی‌رسید؛ ولی حالا باید به دل آب یخ زد و واژه را در مدخل فرهنگ محالات جست‌وجو کرد.

«کجیِ شیخ اگر راست نشد، علت داشت

قاف قاضی‌گری و فای فضایل همراه

هر دو ترکیب شد و «قِف» شد و معنی این شد

که توقف کن و مگذر ز سر منصب و جاه» (بلخی، ۱۳۸۸: ۳۰۹)

یکی از مخاطبان اصلی شعر بلخی در بسیاری موارد، دستهٔ عالمان بی‌عمل و شیوخ ریایی است که بارها مورد نکوهش قرار گرفته‌اند. شاعر علاوه بر بیت فوق، در جای دیگری هم از به راه راست نیامدن شیخ سخن گفته است:

«بس نامه جوانان بنوشتند، ملل لیک

نه شیخ به راه آمد و نه شاب سیاست» (همان: ٤۷)

٤-۱-۲. دام ریش زاهد

یکی از شعرهای ویژه و مشهور بلخی در میان افغانستانی‌ها، غزلی است که با ردیف «اینجا» در دیوان شعر ثبت شده است. این غزل از لحاظ محتوایی، وضعیت نابه‌سامان و مشکلات اجتماعی و سیاسی و دینی کشور را به‌زیبایی ترسیم کرده است.

«حاجتی نیست به پرسش که چه نام است اینجا

جهل را مسند و بر فقر مقام است اینجا» (بلخی، ۱۳۸۸: ۱۰۵)

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

در این غزل دوازده‌بیتی، چاشنی طنز به‌خوبی حس می‌شود؛ چنان‌که در بیتی، زاهدان ریایی نشانه گرفته شده، شاعر باورمند است، در کنار عوامل متعدد به‌وجودآورندهٔ فقر و فلاکت و موانع پیشرفت، یکی هم ریش زاهد ریایی است که در کنار قلم منشی و فرم افسر نظامی، دامی برای بستن پای تفکر و زندگی کردن گسترده شده است.

«ریش زاهد، قلم منشی و فرم افسر

حلقهٔ حزب جوان‌ها همه دام است اینجا» (همان)

احتمالاً شاعر با نگاهی طنزآمیز، شباهت بین تارهای سیاه و گاهی رنگین ریش زاهد و حلقه‌های دامی را تصور کرده که پیش از به‌وجود آمدن تارهای نایلون صنعتی از موی دم اسب و گاو درست می‌کرده و روزها در دود آشپزخانه آویزان می‌نمودند تا رنگ دیگری بگیرد و به چشم پرندگان معلوم نیاید که در فصل معین سال، یکی در بهار و دیگری در خزان، بر سر راه پرندگان وحشی همانند کبک و کبک ذری در کمرهای کوه کشیده، صدها پرنده را شکار می‌کردند. این دسته آدم‌های به‌ظاهر دیندار و عارف‌مسلک با گذاشتن ریش بلند، مردم را همواره فریب داده‌اند.

۲-۱-۵. حق با اهل زر

یکی دیگر از جاهایی که چاشنی طنز کام‌ها را شیرین می‌کند، بیتی است که بلخی در آن پرسشی را با شیخ مطرح می‌سازد و پاسخی هم دریافت می‌کند. او از شیخ معظم و مکرم شهر می‌پرسد که حق با کیست؟ جناب شیخ با لب خندان پاسخ می‌دهد که معلوم نیست. باید ببینیم زر در جیب چه کسی است، آن‌گاه حق معلوم خواهد شد!

«گفتم به شیخ شهر بگو حق به‌سوی کیست

خندید و گفت: دیده شود زر به جیب کیست!!» (همان: ۱۵۰)

در بیت بعدی ادامه می‌دهد که ما در کشوری زندگی می‌کنیم که فرصت پرسش نیست؛ وگرنه این پرسش پیش می‌آمد که جناب شیخ شهر، دلار به جیب کیست؟

«ما راست کشوری که مجال سؤال نیست

ورنه سؤال هست که دالر به جیب کیست» (همان: ۱۵۱)

۲-۱-۶. شیخ، یعنی بلا

اگر قرار باشد از لحاظ بسامد واژگانی، شعر بلخی بررسی شود، «شیخ» یکی از آن‌ها خواهد بود؛ چنان‌که بارها از صفت‌های زشت گروهی یاد شده که با استفاده از تریبون مراکز دینی، مردم را گمراه کرده‌اند. شهید بلخی، در یکی از غزل‌هایش، بیت دعایی آورده که جنبهٔ شوخی و طنز دارد و طبق نظریهٔ اجتماع نقیضین، شیخ در ردیف بلاهای دیگر اجتماعی قرار گرفته است؛ همانندی شاه و شحنه، بلای جان و دامنگیر مردم است و شیخ هم مترادف آن‌ها، از جملهٔ بلاهاست که از خدا می‌خواهد بلایا برطرف شود:

«بلخیا شاه بلا، شحنه بلا، شیخ بلا

از سر خلق مگر جمع بلا برخیزند» (همان: ۱۹۳)

۲-۱-۷. ارادت به بز

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

از حیث بسامد، صوفیان در دومین دستهٔ مخاطبان طنز بلخی قرار می‌گیرند که در چندین مورد بر آن‌ها تاخته است. البته هدف شاعر، کل عرفای حقیقی نیست؛ بلکه صوفی‌نمایانی است که از تصوف، تنها «صوفش» را گرفته، از معرفت فقط «لاف و پوفش» را بر زبان دارند؛ درحالی‌که ابیاتی در شعر بلخی وجود دارد که دالّ بر طرفداری جدی از عرفان است. عرفایی که وادی‌های طریقت را با راهنمایی پیران حقیقت و توسل به منابع اصلی و زیر نظر انسان کامل پیموده و به مراحلی از شناخت حق دست یافته، مورد ستایش قرار گرفته است.

شاعر در نقد صوفیانی‌که فقط به‌صورت چسپیده، از عالم معنا خبری ندارد، طنز جالبی دارد و با شوخ‌طبعی می‌گوید اگر منظور از عرفان و تصوف تنها ریش و پشم، ناپاکی ظاهری و کثافت درونی و سخنان هوایی و چرندیات کذایی باشد، بهتر است آدم به‌جای ارادت به تارهای ریش ناشستهٔ صوفی بی‌صفا، مرید یک نربز مه‌لقا و گوسفند باوفا شود؛ چون این‌ها به لحاظ داشتن ریش از آن پیر خانقاهی پیش‌تر هستند، درون و برون یک‌رنگ دارند، کم‌آزار و کم‌خوار هستند و نه‌تنها پشم عالی می‌دهند، خشم هم ندارند و شیر هم می‌دهند. در چنین مقایسه‌ای، اولویت با بز و گوسفند خواهد بود. احتمالاً شاعر به مثلی نظر داشته که مردم می‌گویند: «اگر ریش نشانهٔ اسلام است، پس بز حجت الاسلام است».

«تصوف گر همان پشمینه‌پوشی است
بشو جانا مرید هر بز و میش» (همان: ۲۳۵)

۸-۱-۲. تقسیم میراث با شیخ!

یکی از شوخ‌طبعی‌ها و نمودهای طنز در شعر بلخی را در قصیده‌ای با ردیف «از ما» می‌بینیم که در قالب گفت‌وگو و کنایی با موضوع تقسیم میراث زندگی بین شیخ و عارف یا شاعر سروده شده و در مجموع شامل پنجاه و یک بیت سراسر جدال کنایی و طنز است؛ اما مهم‌ترین نقطه‌ای که هم خنده دارد و هم گریه، آن‌جا است که بلخی با شگردهای زبانی و مترادفات، طنز ساخته و در تقسیم‌بندی زیرکانه‌ای، صفت‌های زشت پی‌درپی به شیخ نسبت داده و صفت‌های انسانی را که در نظر شیخ حقیر به حساب می‌آیند، مال خودش حساب کرده است؛ چنان‌که بین شیرینی و قند (نوع مرض) اجتماع نقیضین برقرار کرده و در برابر آن، سهم خودش را تلخی آورده یا در تقسیمی دیگر، مکیدن خون مردم را به شیخ داده و خون جگر را از خود شمرده یا گفته که چون تو شیخی، گور و کفن مال تو؛ اما بدن بی‌غسل و کفن درحال احتضار مال ما... چون تو شیخی، بهترین‌هایش مثل عیش سفر امریکا و اروپا مال تو؛ اما آه یتیمان در سفرها ما را بس است!!

«ای شیخ چو با ما به ره راست نرفتی
مازاد تو را باشد و ارث پدر از ما
آن نفع که از ظلم و ستم آمده از تو
این کسب قناعت که تو دانی ضرر، از ما
ما غرق دل خویش و تو چون پشّه زنی نیش
خون دگران از تو و خون جگر از ما
ای دزد کفن، گور و کفن جمله تو را باد
این جثّهٔ بی‌غسل و کفن محتضر از ما

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

جشن و خوشی و موتر عطر و عرق از تو
بیدادی ملت ز تو و درد سر از ما
با جور روان کردن اشک بصر از تو
بر غمزدگان ریخته اشک بصر از ما
امریک و اروپا همه عیش سفر از تو
با آه یتیمان و غریبان سفر از ما
شیرینی و بیماری قند و شکر از تو
بر تلخی اوقات فقیران نظر از ما
هر وقت که کوشی پی اغوای خلایق
شیطان‌صفتی از تو و رمی جمر از ما (همان: ١٤)

۹-۱-۲. شکلات جویده

بعضی از نشانه‌ها در شعر بلخی، گویای آن است که او مرد شوخ‌طبع و خوش‌برخوردی بوده است؛ ولی موقعیت اجتماعی و جایگاه دینی و فضای بستهٔ فرهنگی آن روزگار، به او اجازه نمی‌داده بیشتر از این در وادی طنز و شوخ‌طبعی گام بردارد. بااین‌همه روی سخنش با بسیاری از طیف‌های جامعه بوده است. برای مثال، در یکی از غزلیاتش خطاب به شخصی به‌نام «هدی» که احتمالاً جوان هم بوده، نکات زیبایی را در قالب مزاح و شوخی بیان کرده و به او توصیه نموده نباید در دوران تحصیل، داماد شود و ازدواج کند؛ چون اگر در چنین فصلی ازدواج کند، همانند شکلات، جویده خواهد شد.

در پشت این نگاه طنزآمیز، دو نکته نهفته است؛ یکی این‌که دانشجویی که درس می‌خواند، قطعاً تحت فشار روحی و روانی قرار دارد و از حیث جسم، فربه نیست؛ بنابراین، در چنین زمانی اگر ازدواج هم اتفاق بیافتد، فشار دو برابر خواهد شد که هم جسماً ضعیف و هم روحاً متأثر می‌شود و در وضعی قرار می‌گیرد که جوان رعنا برای زلف و خال سیاه از شکلات جویده هم بدتر خواهد شد. خلاصه این‌که این بیت، خیلی زیباست؛ هم شوخ‌طبعی شاعر را می‌رساند، هم آگاهی است برای کسی که اگر در فصل جوانی و اوج رشد، شهوت خود را کنترل نکند، هم از خدا می‌ماند، هم از خرما.

«وقت تحصیل اگر شوی داماد
چاکلیت جویده را مانی!!» (همان: ٣٤٢)

۱۰-۱-۲. گرمی بازار خدا

واژهٔ مفتی بسامد چشمگیری در شعر بلخی دارد؛ چون شاعر بارها هم به‌طور جدی و صریح، هم غیر مستقیم او را مورد نقد قرار داده و در یک مورد به‌صورت کنایی و طنز گفته که مفتی ما از بس در بازار شهر کالای قسم عرضه کرده، بازار خدافروشی گرم است. خرمافروش هم خدافروش شده، بنابراین دراین روزها دیگر کسی خرما نمی‌خرد، بیشتر خدا می‌خرد و خدا می‌فروشد:

«مفتی ما بس‌که بر مردم قسم را عرضه کرد
بیع بازار خدا گرم است از خرمافروش» (همان، ٢٣٤)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱۱-۱-۲. شیشهٔ جیب زاهد

در یک مورد شوخ‌طبعانه شاعر می‌گوید که در شبی از شب‌های چلهٔ مستان و خراباتیان آن آستان که به بدنامی مشهورند، شیشهٔ شراب مفقود شد که بعد از کاوش‌های پنهانی و علنی، در جیب پاک و مقدس حضرت زاهد پیدا شد. دنیاگریزانی که سال‌ها با شراب دشمنی می‌کردند و به‌ظاهر انگار هیچ رابطه‌ای با شراب نداشتند، اهل شراب و کباب درآمدند.

«شبی در بزم مستان شیشهٔ می از میان گم شد

پس از یک کاوشی از جیب زاهد یافتم بازش» (همان: ۲۲۹)

۱۲-۱-۲. اهل تقوا؟

در جایی دیگر، بلخی در جملاتی شوخ‌طبعانه، تقوای شیخ را برابر با همان لباس فاخر و زیبا می‌داند که اوج پرهیزگاری اوست و خطاب به شیخ با تقوا می‌گوید که من بلخی، حاضرم از زندگی بگذرم؛ ولی تو از لباس فاخرت نگذشتی و دست نشستی؛ پس حالا بگو که کدام ما اهل تقواییم.

«من از حیات گذشتم تو نگذری ز لباس

کدام ما و تو ای شیخ، اهل تقواییم؟» (همان: ۲۷۹)

۱۳-۱-۲. ارباب مقالات

«واعظ نشوی رنجه چو پندت نپذیریم

ما لهجهٔ ارباب مقالات شناسیم» (همان: ۲۷۸)

۱۴-۱-۲. خندهٔ شیطان

«چنان از اختلاف شیخ و صوفی فتنه برپا شد

که شیطان لعین از طعنه بر دین خدا خندد» (همان: ۱۶۹)

۱۵-۱-۲. خندهٔ نقش بوریا

«به مسجد چند می‌خوانی نماز با ریا زاهد

که نقش بوریا بر آن نماز با ریا خندد» (همان)

۱۶-۱-۲. به ریش پیشوا خندیدن

«سیاست‌بازی امروز ما هم عقده نگشاید

در این بازی ملل یکسر به ریش پیشوا خندد» (همان)

۱۷-۱-۲. پهلوان‌خوابیده

«از حریفان اگر عقب مانی

ISC Islamic World Science Citation Center
دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

پهلوان خویده[1] (۲) را مانی»(همان: ۳۴۳)

۱۸-۱-۲. ماس چکیده

«با حسن ترش گر کنی خود را
دوغ و ماس چکیده را مانی» (همان)

۳. نتیجه‌گیری

آنچه از تبیین و تحلیل نمودهای گونه‌هایی از طنز و ابیات شوخ‌طبعانه در دیوان اشعار سید اسماعیل بلخی به‌دست آمد، این است که طنز در شعر او هم جنبهٔ سیاسی دارد و هم بار معنایی اخلاقی و تربیتی و شاعر در عین داشتن ده‌ها قطعه شعر سیاسی و انقلابی که اغلب با لحن اعتراضی و صریح سروده شده، در مواردی از زبان طنز و لحن شوخ‌طبعانه هم برای برانگیختن توجه بیشتر مخاطبان بهره گرفته و دربارهٔ عواقب بی‌عدالتی و استبداد به حاکمیت هشدار داده و مردم را به بیداری فراخوانده است.

نکتهٔ مهمی که طنزهای این شاعر را از طنز سایر هم‌عصران او متمایز می‌کند، توجه او به ساختار ترکیب‌سازانهٔ واژگان و نام‌های مقامات است که هم خنده‌دار است، هم بار معنایی سیاسی را با توجه به موقعیت زمانی در بردارد؛ چنان‌که از حرف «ق» قاضی و «ف» فضایل، واژهٔ عربی «قف» به معنای توقف کن ساخته و استدلال طنزی زیبایی ارائه کرده است. نیز در تقسیم‌بندی میراث با شیخ، نکات درخور توجهی دارد. صوفیان را با گذاشتن ریش و پشم بدون معرفت، به بز تشبیه می‌کند یا عبارت کنایی «جاکلیت جویده» را در حق جوانانی به‌کار می‌برد که در ایام تحصیل ازدواج می‌کنند و موارد دیگری که در متن تحلیل شده‌اند

اگر بخواهیم به‌طورکلی، سبک اندیشگانی بلخی را از لحاظ کاربرد صناعت ادبی معرّفی کنیم، سبک او بیشتر کنایی است که طنزهای او هم ریشه در همین کنایه‌گویی‌ها دارد. ضمن این‌که بیشتر نابرابری‌های سیاسی را با کنایات دل‌انگیز به نقد کشیده است.

منابع

- اکبرزاده، سیده شکوفه (۱۳۹۷). «همراه با ستارهٔ شب دیجور». ***عدالت و امید***، ش دوم، صص ۸۴-۹۱.
- براهنی، رضا (۱۳۶۸). ***قصه‌نویسی***، چ چهارم. تهران: البرز.
- بلخی، سید اسماعیل (۱۳۹۳). ***دیوان***، چ چهارم. قم: بی‌نا.
- بلخی، سید اسماعیل (۱۳۸۸). ***دیوان علامه بلخی***، کابل: صبح امید.
- تجبّر، نیما (۱۳۸۹). ***نظریهٔ طنز بر بنیاد متون برجستهٔ طنز فارسی***، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد. استاد راهنما: ابوالقاسم قوام.
- حری، ابوالفضل (۱۳۹۰). ***دربارهٔ طنز: رویکردهای نوین به طنز و شوخ‌طبعی***، چ سوم. تهران: سورهٔ مهر.
- زرقانی، مهدی (۱۳۷۸). ***افق‌های شعر و اندیشهٔ سنایی غزنوی***، تهران: روزگار.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). ***مفلس کیمیافروش: نقد و تحلیل شعر انوری***، تهران: سخن.
- نورانی، جلال (۱۳۹۴). ***هنر طنزپردازی: کتاب سوم، چهارم و پنجم***، کابل: انتشارات کتب بیهقی.

۱. خویده: در گفتار مردم افغانستان برای کسی‌که در میدان رقابت و مردانگی شکست‌خورده، از اصطلاح خوگری و خویده استفاده می‌شود.

- نیکوبخت، ناصر (۱۳۷۵). ***سیر تصور هجو در شعر فارسی: از آغاز تا پایان قرن هشتم***، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس. استاد راهنما: اسماعیل حاکمی والا.

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی
یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

واکاوی اشعار عربی در *المضاف الی بدایع الازمان*

محمّدرضا نجّاریان
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران
reza_najjarian@yazd.ac.ir
محسن ابراهیمی‌پور
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد، یزد، ایران
mebrahimipour861@gmail.com

چکیده

«المضاف الی بدایع الازمان فی وقایع کرمان» تألیف حمید الدین احمد بن حامد کرمانی ملقب به افضل کرمانی شامل روایت حوادث سال‌های ٦٠٢ تا ٦١٢ ه. ق؛ دورهٔ سلجوقیان در شهر کرمان است. این اثر، تصحیح بخش‌هایی از کتاب است. این کتاب، ضمن شرح کامل تاریخ «کرمان»، تاریخ «سلاجقهٔ کرمان» را نیز به‌صورت مبسوط توضیح داده و چون از لحاظ زمانی، دورهٔ مزبور به زمان تسلّط «ملک دینار» و دو پسر او «عجم‌شاه» و «فرّخ شاه» و دست‌اندازی‌های «ملوک شبانکاره»، «اتابکان فارس» و عمّال «خوارزمشاهیان» نزدیک‌تر بوده و اسناد و مدارک بیشتری از این دوره در اختیار داشته، مشتمل بر شرح تاریخ همین دوره است. وجود اشعار گوناگون عربی در «المضاف الی بدایع الازمان» نوعی تعقید معنوی برای فهم اطلاعات تاریخی و سیاسی ایجاد کرده است. از سوی دیگر این اشعار حاوی مفاهیم ادبی، نکات اخلاقی، باورها و سنت‌های عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و مسائل سیاسی ـ اجتماعی است که در این مقاله به تحلیل جایگاه نحوی ـ بلاغی آن‌ها در میان نثر می‌پردازیم. انتساب ابیات به شاعران مختلف و خطاهای سهوی نیز در این میان بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: افضل کرمانی، حمیدالدین حامد کرمانی، المضاف الی بدایع الازمان، تاریخ کرمان، نثر قرن هفتم.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۱. مقدمه

از دیدگاه ادبی نثر فنی اوج تلفیق زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات عربی است. این ترکیب طبیعی و حاصل رویارویی زبان و ادبیات این قوم در طی چند قرن بود. نویسندگان نثر فنی با زحمت بسیار باید از گنجینه ادب دو زبان بخش‌هایی را برگزیده و ماهرانه در کنار هم درزمینهٔ بحث خود تلفیق کنند و بر صاحبان فضل معلوم است که این کار تا چه مایه صعب و محتاج ممارست است. نثر مرسل در نیمهٔ دوم قرن پنجم تحولی پیدا کرد و سرانجام در قرن ششم تبدیل به نثر فنی شد. نثر فنی، نثر قرن ششم و هفتم است. این نثر از پایان قرن هفتم دچار تکلف بیشتر شد و تبدیل به نثر مصنوع گردید. (شمیسا:۱۳۹۰: ۹۷-۹۸)

در نثر فنی نویسنده برای بیان معنی، کوتاه‌ترین راه را انتخاب نمی‌کند بلکه خواننده را همراه خود از راه طویل پیش می‌برد تا در طی این مسیر مجال آن داشته باشد که او را با مناظر گوناگون و زیبایی آشنا کند. در این نوع نثر، معانی در پرده‌ای از الفاظ و ترکیبات و صنایع لفظی پوشیده و نهفته است و الفاظ در پی ایجاد تناسب با مفردات و کلمات مجاور و توجه به هماهنگی و تقارن نثر را به‌صورت تصویری رنگین در می‌آورند که در آن گاه پیوستگی معنوی کلام برای رعایت تقارن لفظی سست و ضعیف می‌شود. در نثر فنی هدف اصلی از تألیف کلام ابداع و استعمال هرچه بیشتر ارکان زینتی است که در آغاز به‌صورت کلمات مترادف یا متوازن و مسجع و مرصع و سپس به‌صورت ترکیباتی از همین‌گونه، در جمل راه می‌یابد. در این نوع، ارکان. اجزای دیگر نیز، از قبیل آیات قرآنی و احادیث نبوی و اخبار و حکم و اشعار استعمال می‌شود. نویسندگان این شیوه را هم برای ابراز مهارت خود در هنر نویسندگی و نشان دادن وسعت دایرهٔ معلومات و قدرت حافظه و هم به منظور پرمایه ساختن و تأکید موضوع و معنی به‌کار می‌بردند و رشتهٔ سخن را برای استعمال هرچه بیشتر این ارکان، به طریق اطناب و تطویل از معنی‌ای به معنی‌ای و از موضوعی به موضوع دیگر می‌کشاندند. (خطیبی، ۱۳۸٦: ۵۷-٦۰) درج و تضمین اشعار و امثله، در نثر فارسی به تقلید از نثر عربی از اوایل قرن ششم هـ. ق به غایت تکلف انجامید و نثر، مصاریع و ابیات شعری را نیز، هم به جهت زینت و آرایش کلام و هم در بیان معنی و مفهوم به‌کار می‌گرفت. درج اشعار و امثله به پایه‌ای رسید که در تمامی اقسام نثر، به‌جز نثرهای علمی به‌کار می‌رفت و در بعضی از متون شعر بر نثر غلبه می‌یافت. در نثر تواریخ و قصص، درج و تضمین شعر فراوان و متنوع بود و به طریق تأیید، تضمین، تشبیه، توصیف، تنظیر، تطبیق و نظایر آن در رشتهٔ کلام جای می‌گرفت و گاه ابیات عربی و فارسی در پی هم قرار می‌گرفت؛ به‌گونه‌ای که رشتهٔ معنی با نقل ابیات متوالی از هم دور نیفتد. (همان: ۲۱۱-۲۱۳)

۱ - ۲. پیشینهٔ تحقیق

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

تحقیق دربارهٔ «واکاوی اشعار عربی در المضاف الی بدایع الازمان» نادر است؛ اما موارد زیر معرفی می‌گردد:

پروین ترکمنی آذر در مقالهٔ «تأملی بر آداب ملوک و قاعده ملکداری در نگاه افضل الدین کرمان» (۱۳۸۸) معتقد است افضل‌الدین کرمانی مورخ است؛ زیرا در تاریخ دو کتاب مهم بدایع‌الزمان فی وقایع کرمان و المضاف را ذیل آن تألیف کرده است. افضل‌الدین ادیب است، چون به شغل دبیری در دیوان امرای کرمان اشتغال داشته است و نوشته‌هایش حکایت از وسعت اطلاعات او در زمینهٔ ادب و نمونه‌ای از انشای مصنوع و متلکف منشیانه ارائه می‌دهد.

محمد امیری هنزایی در پایان‌نامهٔ «سبک‌شناسی مجموعه آثار افضل‌الدین ابوحامد کرمانی» (۱۳۹۱) معتقد است که افضل کرمانی به‌عنوان یک نویسندهٔ هنرمند به‌جز آثار پیشینیان، تأثیر فراوانی از قرآن، احادیث نبوی و سخنان بزرگان گرفته است که با بهره‌گیری از شگردهای زبانی، بیانی و بدیعی توانسته است نثر فنی را تکامل ببخشد و یکی از زیباترین، پخته‌ترین و شیرین‌ترین نثرهای ادبیات فارسی را بیافریند و تبدیل به یکی از بزرگ‌ترین ادیبان و مورخان کرمان بشود.

۱ - ۳. ضرورت تحقیق

اشعار عربی موجود در کتاب حاضر موجب تعقید معنوی در تفهیم و تفهّم متن حاضر است و چنانچه واکاوی نشود وجه ارتباط متن فارسی با عربی نامشخص می‌ماند؛ لذا هم ترجمه لازم است و هم تفسیر بیت تا خورشید معرفت از ابر ابهام بیرون تابد.

۲. معرفی کتاب

کتاب چنین آغاز می‌شود:

المضاف الی بدایع الازمان فی وقایع کرمان بسم الله الرحمنِ الرحیم: چنین گوید امیر امام عالم ملک الحکما والفضلا صاحب النظم والنثر تاج الادبا افضل کرمان حمیدالدین احمد بن حامد رحمه الله که در مناظم قصص تواریخ متقدم و اجزاء که مجلد شده است فرضی از من فائت شده و ذکر بهترین مخدومان و بزرگ‌ترین خداوندگاران، خورشید حمل شرف و بزرگواری و جمشید سریر حشمت و نامداری از موضعی که محل ذکر او بود فرو شده نه بر سبیل سهو بل که بر طریق قصد و عمد چه آنجا که لایق بشرح مناقب ذات و ذکر صفات آن صدر بزرگوار بود اغیار زحمت داده بودند و اغمار غوغا بر آورده و حقوق نعمت آن خداوندگار رخصت نداد که منابر ذکر فضایل او در مقابر اراذل بینم و عذر آن اهمال در اثناء قصه معلوم گردد.

قصه حال خداوند صاحب عالم عادل: مؤید منصور مظفر رکن الدولهٔ والدین، ملک الوزراء العالمین محمد بن صلاح الدین المظفر ا وشرح نسب شریف وحسب منیف او و ترقی او بر درجات مناصب از مبدأ عمر و عنفوان شباب تا امروز که بفضل الله و کمال لطفه بدرجه اعلی حشمت رسیده است و در عالم رفعت مناسب بر سر آمده، وزارت کرمان و فارس کرده، در وزارت آن دو حضرت آن شیوهٔ کرم پیش گرفته و آن طریق لطف و مرّوّت رفته که صیت محاسن ایام و لطایف اکرام آل برمک را بخاک افکنده و جراید عواید و دفاتر مآثر آل فرات را بآب فرو داده.

این کتاب از روی نسخهٔ منحصربه‌فرد کتابخانهٔ واتیکان به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، استاد دانشگاه تهران (۱۳۳۱ شمسی) است. افضل الدین ابوحامد احمدبن حامد کرمانی از دانشمندان و رجال کرمان در اواخر عهد قاوردیان (= سلاجقهٔ کرمان) و عهد تسلط غزان بر کرمان و بعد از آنان در دوره دست اندازی اتابکان سلغری بر آن سامان است. از پادشاهان غز با ملک دینار که در اول رجب سال ۵۸۳ هجری (۱۱۸۷ میلادی) بر کرمان استیلا یافته بود معاصر بوده است و بعد از آن شاهد کشاکش‌های عمال اتابک فارس سعدبن زنگی و قطب الدین مبارز امیر شبانکاره و سلطان محمد خوارزمشاه برای تسلط بر کرمان بوده و آثار خود را در همین اوان تألیف می‌نموده است. از آثارش عقدالعلی للموقوف الاعلی از همه مشهورتر است که آن را به سال ۵۸٤ هجری (۱۱۸۸ میلادی) بنامه ملک دینار پرداخت. دیگر بدایع الازمان فی وقایع کرمان که شامل جغرافیا و تاریخ مفصل کرمان از دوره قبل از اسلام تا پایان عهد قاوردیان و غزان بوده است. (صفا، ۱۳۹۱: ۱۲۸). از زندگی ابوحامد در نیمهٔ دوم قرن ششم هجری تا حدی اطلاع داریم و این در زمانی است که افضل، سنین جوانی را پشت سرگذاشته و به منصب ندیمی و منشی گری ملوک و امرای کرمان رسید. از دورهٔ اولیه زندگانی افضل اطلاعی در دست نداریم و شرح این مورخ در جایی مضبوط نیست (افضل کرمان، ۱۳۵٦: ٦)

نثرکتاب بدایع الازمان و عقد العلی، مصنوع و آراسته به انواع صنعت‌های لفظی و امثال و اشعار عربی و فارسی و افراط در به‌کارگیری لغات عربی است؛ «به‌طوری که گاه در یک صفحهٔ آن (جملات و عبارات) و اشعار و لغت‌های عربی به نزدیک هشتاد و پنج درصد متن می‌رسد و واژه‌های فارسی از پانزده درصد تجاوز نمی‌کند (کشاورز، ۱۳۸۸، ج دوم:۳۷). همین یک بند از متن کتاب شاهدی متقن بر این نکته است: «اگر نسیم لطائف لهجه دُرپاشش بر بیمار مدقوق وزد از دَقّ دِقّ باز رهد و اگر مخمور در هوای سایه شاخ شیمت فرخش نفسی برآرد از صدوع صداع خلاص یابد... و همتی که جرم سِماک شِراک تعل را نپسندد و هلال را به‌جای نعل باز رَخش نبندد»(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲٤).

۲ - ۱. دوره‌های تاریخ ادبیات عرب

۲ ـ ۱ ـ ۱. دورهٔ جاهلی

کُثَیِّر عَزَّه

...و حیاتی که اگر دیده نرگس درو نگرد چون لاله رخش سرخی خجالت گیرد و لطف لفظی که یحلُّ العُصمَ سهلَ الاَباطح

وَأَدْنَیتِنِی حَتَّی إِذَا مَا مَلَکتِنِی بِقَوْلٍ یحِلُّ العُصْمَ سَهْلَ الأَبَاطِحِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲٤)

ترجمه: تو مرا نزدیک به خود گردانیدی با اینکه صاحب من نبودی و با سخنی که مشکلات را حل می‌کند و زمین‌ها را هموار می‌سازد.

بیت به طریق تکمیل و توصیف اثرپذیری سخنان ممدوح آمده است و معنای نثر بدون مصراع دوم بیت کامل نیست به عبارت دیگر نویسنده قسمتی از معنی نثر را در مصراع دوم که جنبه مثلی دارد، قرار داده است و مفهوم ادامه نثر بدون آن کامل نیست؛ به عبارت دیگر ادامه نثر این‌گونه است: لطف لفظی که مشکلات را حل می‌کند و زمین‌ها را هموار می‌سازد.

بیت با اندکی تغیر، در دیوان مجنون لَیلَی، از شعرای عصر اموی نیز یافت شد:

وَأَدْنَیتِنِی حَتَّی إِذَا مَا فَتَنْتِنِی بِقَوْلٍ یحِلُّ الْعُصْمَ سَهْلَ الْأَبَاطِحِ

۲ ـ ۱ ـ ۲. دورهٔ مخضرم

حسان بن ثابت انصاری

«و همتی که جرم سماک شراک نعل را نپسندد و هلال را بجای نعل باز رَخش نبندد شعر:

لَه هِمَمٌ لا مُنتَهَ لِکبارِها وَهِمَّتُهُ الصُّغری اَجَلُّ مِنَ الدَّهرِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۵)

ترجمه: او آرزوهای بی‌پایانی دارد. همت کوچک او از روزگار بزرگ‌تر است.

بیت به طریق تکمیل و توصیف همت ممدوح آمده است و معنای نثر بدون بیت نیز کامل است. مصحح بیت را از حسان بن ثابت انصاری در مدح حضرت رسول دانسته است؛ اما با جست‌وجو در دواوین و کتب مختلف عربی این نتایج حاصل شد:

۱ ـ در کتاب محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء از راغب اصفهانی بیت از متنبی است (الاصفهانی، ۱٤۲۰، ج ۱: ۵۲٤)

۲ ـ در دیوان المعانی از ابوهلال عسکری آمده است: «ومن أجود ما قیل فی کبر الهمة قول بعض العرب:

لَه هِمَمٌ لا مُنتَهَ لِکبارِها وَهِمَّتُهُ الصُّغری اَجَلُّ مِنَ الدَّهرِ

له راحه او أن معشارُ جودَها علی البرِّ کان أندی من البحر

ارجاع این چنین است: «الاول لبکربن أبی النطاح فی شرح دیوان أبی الطیب المتنبی للمعری» (عسکری، ۱۳۲٤: ۲٤٦)

۳ ـ در کتاب معاهد التنصیص علی شواهد التلخیص در ذکر تقدیم مسند آن را از حسان بن ثابت انصاری و لبکربن أبی النطاح می‌داند. (خلایه، ۲۰۰٦ م: ۹۵)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.SID.ir

٤ ـ در کتاب ربیع‌الأبرار ونصوص‌الأخبار (الجزء الرابع، باب الثانی) بدون ذکر نام شاعر، همین ابیات آمده است.

فتی تهرب الأموال من جود کفه کما یهرب الشیطان من لیلة القدر

لَه هِمَمٌ لا مُنتَهَ لِکبارِها وَهِمَّتُهُ الصُّغری اَجَلُّ مِنَ الدَّهرِ

له راحه او أن معشارُ جودَها علی البرِّ کان أندی من البحر

(زمخشری، ١٤١٢: ٣٧٠)

٥ ـ ابوهلال عسکری در کتاب دیگر خود «الصناعتین» بدون ذکر نام شاعر این شعر را آورده است (عسکری، ١٩٩٨: ٧٥)

٦ ـ از بکر بن النطاح، شاعر عصر اُموی، بخش قصاید با همین مطلع:

لَه هِمَمٌ لا مُنتَهَ لِکبارِها وَ هِمَّتُهُ الصُّغری اَجَلُّ مِنَ الدَّهرِ

٧ ـ از العکوک، شاعر عصر عباسی، بخش قصاید، با مطلع:

أَلا رُبَّ هَـمٍّ یمنَـعُ النَـومُ دونَهُ أَقامَ کقَبضِ الراحَتَینِ عَلی الجَمرِ

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی

۲ ـ ۱ ـ ۳. دورهٔ اموی

زیاد الأعجم

«و آنجا که اکفا و اقران او به چیدن گل لذات از شاخ هوی اشتغال می‌نمود او در طلب رفعت مناصب و ارتقاء مدارج مراتب سعی می‌پیوست، شعر:

IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران

قادَ الجیادَ لِخَمسَ عَشرَة حِجَّة وَلِـداتُهُ إذ ذاک فی أَشغالِ

قَعـدَت بِهِـم هِمَّـاتُهم وَ سَـمَت بِه هِمَـمُ المُلوک وَ سَورهی الأَبطالِ

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(منشی کرمانی، ١٣٢٨: ٣)

ترجمه: او ارتش را برای پانزده لشکرکشی رهبری کرد درحالی‌که بچه هایش در آن زمان مشغول بودند. هوس هایشان آن‌ها را گرفتار و مسمومشان کرد (ترجمه براساس مصراع سوم که در کتاب افضل کرمان آمده: نگرانی‌هایشان با آن‌ها همراه و مشخص بود که به نظر می‌رسد با توجه توضیحات قبل از شعر، هوا و هوس درست تر باشد و یا شاید بتوان گفت منظور از «نگرانی هایشان» همان دل مشغولی به آرزوها و هوس‌ها باشد که باعث نگرانی عدم رسیدن به آن‌ها می‌شود)

این دو بیت به جهت تنظیر و تطبیق چنانچه معنای شعر درج شده، به‌گونه‌ای نظیر معنای عباراتی است که در آن قرار گرفته است. در کتاب ترجمه تاریخ یمینی در مصراع دوم به‌جای «إذ»، «عن» آمده است (جرفادقانی، ١٣٣٤: ١٤). این دو بیت در دیوان الکمَیتُ بنُ زیدٍ الأسدی در مدح مخلد ابن یزید بن مهلّب با اندکی تغییر آمده است:

قادَ الجُیوشَ لِخَمسَ عَشرَة حِجَّة وَلِـداتُهُ عَـن ذاک فی أَشغالِ

قَعَدَت بِهم هِمَّـاتهم وَسَمَت بِهِ هِمَـمُ المُلوک وَ سَورة الأَبطالِ

۲ ـ ۱ ـ ٤. دورهٔ عباسی

بحتری

الف-«و پدرش صلاح الدین المظفر صدری بود بزرگ محتشم، شرف قدری با شرف بروج فلک مجاور و بصر بصیرتی بر اسرار مقادیر مطلع، شعر:

صارمُ الحزمِ، حاضرُ العزمِ ساری الفکرِ ثَبتُ المقامِ، صُلبُ العودِ

(منشی کرمانی، ۱۳۳۱: ۱)

ترجمه: مرد دلاور دور اندیش، آمادهٔ تصمیم، نافذ الفکر، ثابت قدم و استوار در راه و رسم است

بیت در مدح محمد بن عبدالملک الزیات با مطلع: «بَعضَ هَذا العِتابِ وَالتَفنیدِ» است. کاربرد این بیت برای ذکر اوصاف صلاح الدین مظفر است که نویسنده قسمتی از اوصاف او را به نثر و قسمی دیگر را با تضمین بیتی از بحتری به رشته عبارت کشیده است و چنان با مهارت در متن جا گرفته است که علاوه بر زیبایی کلام، تسلسل و توالی اوصاف، چشم نواز است به‌گونه‌ای که اگر ترجمه بیت را در ادامه متن قرار دهیم خللی در ساختار، معنا و حتی قصد نویسنده ایجاد نمی‌کند.

ب-«صحیفه ظاهرش بفرند صلاح و سداد متحلی و صرّه سینه اش بنقود دیانت و خویشتن داری ممتلی، شعر:

مُتَکرِّمٌ مُتَوَرِّعٌ مِن کُلِّ ما یَتَجَنَّبُ المُتَکرِمُ المُتَوَرِّع

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲)

ترجمه: سزاوار ستایش، روی گردان از هر چیزی که هر انسان پرهیزگاری از آن روی گردان نبود.

این بیت در ستایش صلاح الدین مظفر و در مدح أمیرالمؤمنین المتوکل با مطلع: شَوقٌ إلَیک تَفیضُ مِنهُ الأَدمُعُ است. در دیوان به‌جای «من»، «عن» آمده است.

ج-«و هروز به قوت جد و معونت عقل پای بر درجه منصبی رفیع‌تر می‌نهاد و دست اقبال در دولت خانه تازه بروی می‌گشاد و ...؛ و هرشب انوار کواکب شمایل نامدار او شعاع افزون می‌داد تا کلمات اکابر کرمان بر یگانگی او متفق شد و آثار روزبهی بر ناصیه ایام مبارکش واضح:

لـهُ حَرَکـاتٌ موجِبـاتٌ بِـأَنَّهُ سَیعلو وخیمُ المَرءِ اَعدَلُ شاهِدِ

مَواعِـدُ لِلأَیـامِ فیـهِ وَرَغبَـتی إلـی اللَـهِ فی إنجازِ تِلک المَواعِدِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳)

ترجمه: دارای حرکاتی است که نشان می‌دهد جوهر شمشیر، عادل ترین شاهد، آدمی را بزرگ می‌کند. برای ایام وعده‌هایی است و آرزوی من این است که خداوند آن قرارها را محقق کند.

این دو بیت به‌صورت تتمیم و تکمیل، دنباله معنی عبارت را بیان می‌کند؛ یعنی اگر نویسند قصد داشت در ادامهٔ متن، به‌جای تضمین بیت عربی، متنی منثور بیاورد، مفهوم این دو بیت را به قلم می‌آورد. ابیات در مدح الفتح بن خاقان ویمدح أبا الفتح ابنه با مطلع: مِثالُک مِن طَیفِ الخَیالِ المُعاوِدِ است. در دیوان بحتری مصرع دوم اینگونه است: «سَیعلو عُلُوَّ البَدرِ بَینَ الفَراقِدِ»: ماه کامل در میان روزها طلوع خواهد کرد؛ که با توجه توضیحات قبل دربارهٔ ماه، هلال، بدر و نور این مصرع درست تر به نظر می‌رسد.

د-«... در فارس و کرمان همه را استخراج فرمود و بخزانه معموره خود نقل کرد و مثال داد تا بر ارباب شکایت موفر دارند و قریب پانصد دینار خراجی بعوض موضوع باز ائمه فرمود و هر تقصیری که در رعایت حقی رفته بود تدارک آن واجب داشت، شعر:

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

تَـدارَک بَعـدَ اللَـهِ أَنفُـسَ مَعشَرٍ أَطَلَّـت عَلـی حَتـمٍ مِـنَ المَـوتِ واجِبِ
وَ قـالَ لَعـاً لِلعـاثِرینَ وَقَـد رَأی وُثـوبَ رِجـالٍ فَرَّطُـوا فـی العَـواقِبِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۵-۳۶)

ترجمه: بعد از خدا مواظب جان مردم ما باشید که مرگ حتمی و واجب را به تعویق انداخته است؛ و گفت: لعنت بر لغزندگان، درحالی‌که اکراه مردانی را دید که از عواقب آن غفلت کردند.

ابیات به طریق نقل قول و تکمیل به جهت ارشاد و راهنمایی خوانندگان و توضیح بیشتر در متن تضمین شده است.

ابوتمام

الف – «... بکمال فضل و ادب و شمول کیاست و هنر و خفت روح و حلاوت حرکات و حسن محاورت و لطف محاضرت و سهوات اخلاق و متانت رای و فرط خردمندی بر چشم و دل وزرا ملک و اکابر عصر چنان محبوب و شیرین شد که هیچ حل و عقد و ابرام و نقض امور ممالک بی‌مداخلت و مشاورت او نبود، شعر:

چو خواهد بود روز برف و باران پدید آید نشان از بامدادان
إنَّ الهِلالَ إذا رَأَیـتَ نُمُـوَّهُ أَیقَنـتَ أَن سَیکونُ بَدراً کاملاً

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲)

ترجمه: همانا هرگاه بزرگ شدن هلال ماه را دیدی، مطمئن باش که بدر کامل خواهد شد.

بیت ارسال المثلی است حکمت آمیز به جهت تأکید و تأیید آمده است. همان‌طور که «ماه هلالی» ذاتا و طبیعتا این استعداد را دارد که روزی به ماه کامل یا «بدر کامل» تبدیل شود؛ پادشاه زادگان نیز چنین هستند و روزی به چنان درجه‌ای خواهند رسید که بدون مشورت و نظر آن‌ها، هیچ تصمیم و اقدامی صورت نمی پذیرد.

دیوان ابوتمام، در مرثیه دو پسر عبدالله طاهر است که اینجا در مدح صلاح الدین مظفر به آن استشهاد شده است (رضایی، ص ۸۳).

ب –... «صدر کبیر نظام الدوله، خواجه‌ای بود دانا و زیرک و صاحب مروت و بذل و خورنده و بخشنده، شعر:

تَعـوَّدَ بَسـطَ الکـفِّ حَتّـی لَـو أَنَّـهُ ثَناها لِقَبـضٍ لَـم تُطعه أَنـامِلُه
وَلَـو لَـم یکـن فـی کَفِّـهِ غَیرُ روحِهِ لَجـادَ بِها فَلیتَّـقِ اللّـهَ سـائِلُه

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۷)

ترجمه: به بازکردن کف دست عادت کنید حتی اگر خواست که بسته شود، انگشتان دست، او را اطاعت نکند. (کنایه از اینکه همیشه بخشنده باشید و به این کار عادت کنید) حتی اگر چیزی جز روحش در دستش نبود، برای دادن آن تلاش کند (جانش را هم می‌بخشد) پس هر که از او درخواست کند از خدا بترسد.

بیت در جایگاه ارسال المثل و در راستای معنی و مفهوم متن است. توصیفی اغراق آمیز از بخشندگی «نظام الدوله» که حتی اگر کسی از او جانش را هم بخواهد، او می‌بخشد. در واقع نویسنده با تضمین این دو بیت عربی قصد انتقال عینی و تصویری صفت بخشندگی ممدوح در ذهن خوانندگان داشته است. از سه شاعر: ۱ ـ أبو تَمّام طایی شاعر عصر عباسی: مصراع دوم این‌گونه است:

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

ثَناها لِقَبضٍ لَم تُجِبهُ أَنامِلُه. در دیوان المعانی ابوهلال عسکری نیز آن را از ابوتمام ذکر کرده است (عسکری،۱٤۲٤ هـ ق: ۲۵۷). ۲ ـ أبوبکر الشبلی، شاعر عصر عباسی از متصوفه. ۳ ـ از ابن الوردی با اندکی تغییر، از تابعین

ج –«و این سعد الدین فضلی و خطی داشت اما مردی پراگنده افّاکَ سفّاک بود و در میزان معاملت کفّه قول او با کفه عمل موازی نه: شعر:

و کأنَّ وسواسَ الفُؤادِ یَرُوعُه مِن جَنّهٍ او نشوَهٍ او أفکَلِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۰)

ترجمه: گویا بددلی او را هراسناک کرده بود، از جنون و خلسه یا لرزش (ترس).

بیت در نکوهش سعدالدین و در ادامه معنای متن به خوبی در جایگاه خود قرار گرفته است و نوعی بیان علت این که چرا کفه قول او با عمل او برابر نبوده است. مصراع دوم بیت از بحتری است و بیت کامل آن این چنین است:

وَتَظُنُّ رَیعانَ الشَبابِ یروعُهُ مِن جُنَّة أَو نَشوَة أَو أَفکلِ

صاحب الزنج

چون یک سال برین عذاب بگذشت و هیچ تیر حیله در جعبه تدبیر نماند و سال نو در آمد هم آن خداوند در بحر تفکر بطلب دُر صواب غوطه خورد و رائی زد که هرگز اندیشه آن چهار شخص که دهاه عرب بوده‌اند یعنی معاویه و زیاد و عمر و بن العاص و مغیره بن شعبه بکنه آن نرسیدی

اذا هَمَّ اَلقَی بین عینیه عَزمُه و نَکَّبَ عَن ذِکرِ العواقِبِ جانِبا

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۲)

ترجمه: وقتی نگران است، عزمش در مقابل چشمانش دیده می‌شود و از بیان عواقب آن خودداری می‌کند.

بیت در جایگاه مدح و ستایش تیزفکری رکن‌الدین و در ادامه معنای متن آمده است که اگر معنای بیت را درمتن قرار دهیم همان مفهوم ما قبل خود را افاده می‌کند و شاید بتوان آن را نوعی شاهد مثال جهت توضیح و تأکید بیشتر دانست. مصحح کتاب حاضر، آن را در دیوان حماسه ابوتمام یافته است از آن سعد بن ناشب (ص ۱۲)

متنبی

الف –«و پیش از این شرح داده شد که روز رحلت عزالدین فضلون از کرمان چه صعب روزی بود بر مردم، آن روز در جنب خروج آن بزرگوار عید می‌نمود، شعر:

رَحَلتَ فکم باکٍ بِأَجفانِ جَوذَرٍ علیَّ وکَم باکٍ بِأَجفانِ ضَیغَمِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۷)

ترجمه: تو رفتی و من به شدت گریه کردم برای تو (به نظر علیک درست تر می‌نماید: بر تو) و چقدر با پلک‌های خسته گریه می‌کنی.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

این بیت به طریق تکمیل و به جهت توضیح و تشریح بیشتر در متن تضمین شده است. روز رحلت عزالدین فضلون از کرمان، روز سختی بود و من و مردمان بسیار گریه کردیم. در واقع مفهوم گریه کردن را در با بیتی که تضمین کرده آورده است و ادامه نثر را بدین طریق تکمیل کرده است.

از سه شاعر با اندکی اختلاف لفظی:

۱ ـ ابن أبی خصال از مغرب وأندلس و از أصحاب تصانیف:

وحَسبُ الّتی تبکی بأَجفانِ شادِنٍ بـأَنّی أُبکی‌ها بأَجفـانِ ضَیغَمِ

۲ ـ از متنبی، شاعر شاعر عباسی:

رَحَلـتُ فَکـم بـاک بِأَجفـانِ شـادِنٍ عَلَـی وَکـم بـاک بِأَجفـانِ ضَیغَمِ

۳ ـ باجی المسعودی، شاعر عصر حدیث و از اصحاب تصانیف:

فَرُحـتَ وَکـم بـاک بِأَجفـانِ شـادِنٍ عَلَیک وَکـم بـاک بِأَجفـانِ ضَیغَم

ب –«... اثر غیبت او این ساعت نکایت می‌نماید که حکایت شکایت او تعذری دارد لاجرم بی‌مربی و پناه مانده ام و خانه برخود زندان کرده و گرسنگی و برهنگی شعار و دثار ظاهر و باطن خود گردانیده بیت:

چشمی که ترا دیده بودای دلبر خود چون نگرد بروی دلخواه دگر

فلو أَنّی قَدَرتُ غَضَمتُ عَینی فَلَم أُبصِر بها حتّی أَراکا

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۸)

ترجمه: اگر قدرت داشتم، چشمانم را می‌بستم و چیز دیگری را نمی دیدم.

بیت نوعی ترجمه مفهومی بیت فارسی ماقبل خود و در معنای غزلی و عشقی است اما در اینجا جایگاه عاشقی و معشوقی نیست و صرفا مفهوم «تنها ماندن و به کس دیگری التفات ننمودن» مد نظر نویسنده بوده است.

ج –«در میانه آن محاصره و مهم بزرگ که در پیش پادشاه اسلام بوداز سرحد خراسان شاغلی پیدا شد و فتقی حادث و خاطر عاطر پادشاه از آن هاجم ناگاه و ناجم نااندیشیده متشوع و متوزع شد، شعر:

حُشاشَـة نَفـسٍ وَدَّعَـت یـومَ وَ دَّعـوا فَلَـم أَدرِ أَی الظـاعِنَینِ أُشَـیَعُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۸)

ترجمه: جانی که روزی خداحافظی می‌کند، خداحافظی کرد اما من نمی دانستم از کدام یک از مسافرین (از کسانی که درحال جان دادن بودند) حمایت کنم. بیت به طریق تنظیر و نقل قول به جهت توصیف، توضیح و تأیید در متن تضمین شده است.

شعر را متنبی در مدح علی بن احمد الطائی سروده است و افضل الدین کرمانی جمال الدین گزلی خان (از خویشان ترکان خاتون مادر خوارزمشاه) نائب سلطان محمد خوارزمشاه در نیشابور به کرمان به آن تمثل جسته است؛ اما با جست‌وجو در کتاب «نفحه الریحانه» این نتایج حاصل شد:

بیت از متنبی است (المحبی، ۱۳۸۷ هـ ق: ج ۱: ص ٤٨) و همچنین مصراع دوم از حریری آمده است (همان: ۱۱۰). شعر را به‌گونه‌ای دیگر از قصیده متنبی آورده است:

حُشاشَـة نَفـسٍ وَدَّعَـت یـومَ وَدَّعـوا و قـلـبَ لأظـغـانِ الحِبهِ یـتبعَ

و صبرُ نَوَی التَّرحال یومَ رحیلهم فَلَم أَدرِ أَی الظاعِنَینِ أُشَیعُ

(همان: ج ٤: ٦٨)

د –...«تا بکرم شامل و بذل وافر شوارد دل‌های خاص و عام را صید و طوطی زبان دوست و دشمن را بذکر خوب خویش گویا [کرد]

یُقِرُّ له بِالفَضلِ مَن لایَوَدُّهُ وَ یَقضِی لَه بِالسَّعدِ مَن لایُنَجِّم

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ٤)

ترجمه: به فضل و بخشش تو اقرار می‌کند کسی که او را دوست ندارد حکم به خوشبختی او می‌کند کسی که طالع بینی نمی داند.

بیت در مدح یکی از پسران صلاح الدین مظفر و در توضیح بخشندگی ممدوح، تأیید و تأکید ادامهٔ متن است.

هـ –«و به مدد جهالت او غرض خود برآورد، وجود و حضور حاجب عمر فرصت تمام دانست و از پس پرده حماقت حاجب همر حکم موقوف داشتن رکن الدین و نظام الدوله بیرون آورد و هردو را بعلت مصادره مال محبوس داشت؛ و بقول:

وَ اِذا انتَهَبتَ اِلی السلامهِ فی مَداکَ فلاتَجاوز

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۷)

اینجا دیگر سر پلی است که بی‌اجازت حفاظ بر نمی‌توان گذشت و باژگاهی منعمی است که بی‌رشوت ثنا مجاوزت نمی‌توان کرد...»

ترجمه: و اگر به‌دنبال سلامتی در محدوده خود هستید، از حد خود تجاوز نکنید.

این سخن معروف (بقول)، ارسال المثلی است به جهت مقدمه‌ای برای ادامه متن در جایگاه مضتف الیه؛ به عبارتی، مقدمه‌ای برای بیان مطلبی است که قصد دارد آن را در ادامه بیان کند و بیشتر جنبه تعلیمی و اخلاقی و در ارتباط با متن جنبه اجتماعی و حکومتی دارد؛ اگر می‌خواهی آسیبی به تو نرسد، حد خودت را نگه دار؛ اینگونه استباط می‌شود که حکومت آن زمان حکوتی قدرتمند بوده که هیچ کس چنین اجازه‌ای به خود راه نمی داده است که از خود فراتر رود و باید آداب ملوک - رعیتی را رعایت کند.

و –...«اعمال حضرت و مصالح مملکت برأی او موکول و به نظر حسن تدبیر او موصوف و انتظار خدم چنانکه ساعةً فساعه تجدید تولیت استیناف رود. فرض فائت را بقدر طاقت قضا کرده شد و سخن برسید و از مناقب ذات و جلائل او هزار یکی گفته نشد - شعر:

یَفنَی الکَلامُ و لایُحیطُ بِوَصفِه أَیحیطُ ما یَفنَی بِما لا یَنفَدُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱٦)

ترجمه: سخن به پایان رسید درحالی که وصف او قابل توصیف نیست چیزی که از بین می‌رود توسط چیزی احاطه می‌شود که قابل نابودی نیست (چیزی که ناپایدار است توسط ممدوح من که پایدار است احاطه شده، صفت در درون موصوف احاطه شده و قابل نابودی نیست)

متنبی بیت را در مدح شجاع بن محمد الطائی سروده است و ارسال المثلی است دربارهٔ عدم توانایی برشمردن ذکر خوبی‌ها و صفات رکن الدین محمد صلاح الدین وزیر (رضایی، ص ۸۹)

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
انجمن علمی ویراستاری ایران
یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی و ۱ بهمن ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

ز -«و سخایی که اگر مزرعه دنیا را باقطاع به‌سگ داری دهد در چشم مکرمت او آن وزن سنجدی نسنجد و اگر جمله خزائن قارون به هار و نی بخشد آن در حوصله او قدر کنجدی نگنجد:

یُعطیکَ مُبتَدئاً فإن اَعجلتَهُ اَعطاکَ مُعتذِراً کَمَن قَد اجرَما

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۵)

ترجمه: او بدون چشمداشتی عطا می‌کند و اگر از او بخواهی با اعتذار به تو می‌دهد گویا که جرم کرده در تأخیر عطا.

بیت در مدح و ستایش پادشاه و به طریق تکمیل و تنظیر ادامه نثر آمده است به‌گونه‌ای که می‌توان با حرف ربط «که» متن را با ترجمه بیت ادامه داد و معنا را تمام کرد.

ح -«و عجب‌تر آنکه چهل روز معسکر می‌مون برظاهر بردسیر بود در میان ده‌ها پیوسته و در این چهل روز هیچ سوار و پیاده در دهی نشد و یک من کاه یا هیمه بطریق زور یا زاری درخواست نکرد بل که جمله حشم غله و کاه و هیمه و مایحتاج مقام بزر خریدند، شعر:

فَبهاؤهُ مِلءُ العیونِ و جِسمُهُ مِلءُ الصُّدورِ و جِدُّهُ مَوهوبُ

فَالأَمنُ حَیثُ خِیامُهُ مَضروبَهٌ النصرُ حَیثُ حُسامُهُ مَخضُوبُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۸)

ترجمه: زرق و برق او چشم‌ها را و بدنش سینه‌ها را پر می‌کند و عظمت او بلند است. امنیت جایی است که خیمه هایش برپا باشد و پیروزی جایی است که شمشیرش خونین باشد.

این دو بیت به طریق مدح و ستایش و در توصیف عظمت و شکوه پادشاه و امنیت حاصل از آن است.

ط -... «اگر خصمی مستضعف برطرفی از آن تقلب نموده است به کمتر سعی جهاد پادشاه تطهیر آن خطه از خبث فساد خصم حاصل می‌گردد، از این نهضات می‌مونه که بحدود عراق و لرستان می‌فرماید که اگر نامزد کرمان شود مجرد رعب و مهابت پادشاه پیش از ملاقات آن مهم کفایت کند، شعر:

قَد نابَ عنکَ شدیدُ الخُوفِ و اصطَنَعَت لکَ المهَابهُ ما لا تَصنَع البُهَمُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۰)

ترجمه: شما بسیار ترسیده اید و من برای شما ترسی ایجاد کردم که با ترس نمی‌توانید ایجاد کنید.

بیت در جایگاه توصیف مهابت و ترس از پادشاه و در ادامه معنای متن آمده است.

ابونواس

«و از اخلاق فظیع و افعال شنیع او بخلی بود که گربه را لقمه نمی داد و موری از انبار او دانه نمی کشید، شعر:

و یَحبِسُ الرِّوثَ فی اعفاجِ بَغلَتِه بُخلاً علی الحَبِّ مِن نَقرِ العَصافیرِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۰)

ترجمه: سرگین را در کیسه صفرا قاطر خود پنهان و از دانه‌ای که پرندگان بر آن نوک می‌زنند امساک می‌کرد. (حتی نسبت به چیزهای بی‌ارزش بخل می‌ورزید)

بیت در جایگاه ارسال‌المثل جهت تعریض و کنایه‌ای اغراق‌آمیز از بخل و خست فرد مورد نویسنده است. شعر در کتاب البدیع ابن معتز درقسمت التعریض والکنایة با اندکی اختلاف لفظی از ابونواس آمده است:

یا حابس الروث فی أعفاج بغلته خوفاً علی الحب من العصافیر

(ابن معتز، ۱٤۱۰ ه. ق: ۱۳۲)

علی بن الجهم

«روزی از دیوان وجهی محقر بدادندی تا پیوسته سرای او بی‌نوا و بی‌ترتیب می‌ماند برایهام آنکه از حضرت شیراز چنین می‌فرماید و این کودک بکمال تجلد و خردمندی بدین مشیت تصبر می‌نمود و طریق تحمل مسلوک می‌داشت، شعر:

وَ عاقِبَهُ الصَّبرِ الجمیلِ جَمیلَهٌ و اَحسَنُ اَخلاقِ الرِّجالِ التَجَمّلُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۰)

ترجمه: و عاقبت صبر جمیلش، نیکوست و بهترین آداب برای مردان، آراستگی است.

این بیت در مدح و ستایش صبر عماد الدین محمد زیدان به طریق تکمیل و توضیح بیشتر و تعلیم در متن و با هدف بیان یک نکته اخلاقی (صبر و آراستگی مرد) تضمین شده است.

شعر در کتاب المنتحل و لباب الآداب و خاص الخاص از ابومنصور ثعالبی از علی بن الجهم شاعر دوره اول عباسی با اندکی اخلاف لفظی آمده است: (ثعالبی، ۱۳۱۹ هـ ق، ص:۱۲۸، همان، ۱٤۱۷ هـ ق، ص: ۹۲، همان، ۱٤۲۹ هـ ق،: ۹۳)

و عاقبة الصبرِ الجمیل جمیلة و أفضلُ أخلاقِ الرّجالِ التفضّلُ

ولا عارَ إن زالتْ عن الحرّ نعمة و لکنَّ عاراً أن یزولَ التجمُّلُ

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

أبزون العمانی

«اما صفت خلق و خُلق آن پادشاه دام ملکه، اگر جمله اصحاب عبارت رشیقه و ارباب اشارات انیقه در نعت و وصف محاسن ظاهر و باطن اندیشه کنند و دقایق سخن انگیزد اگر طناب اطناب کشیده شود و سُهوب اسهاب پیموده گردد آخر الامر قلم تحریر بشکنند و انگشت تقریر بخایند و بعجز اعتراف نمایند، شعر:

مَلِکٌ منی فَلک الّسماءِ لوانَّه بِجَلالِه بَدَل الکَواکِبَ زَیَّنا

أَلِـفَ العُلـوَّ فکـاد یـأبی حُلّـهُ إلا السـناء و حِلّـة الا السّـنا

فَإذا تری فی مَواکِبِه لَنا حَسُدَت جَوارُحهُ عَلَیه الأَعیُنا

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۳)

ترجمه: پادشاهی از من رنگ فلک آسمان به‌جای ستارگان به زیبایی جلالتش است. او چنان به بلندی عادت کرده که تقریباً از پوشیدن چیزی غیر از بلندی و رفعت امتناع می‌ورزد. وقتی می‌بینیم او با ما همراهی می‌کند، چشمانمان به او حسادت می‌کند.

بیت به طریق تمثیل و تشبیه و در جایگاه مدح و ستایشی اغراق آمیز آمده است؛ اما معنی نثر بدون شعر نیز کامل و تمام است و به شیوه نقل قول بیت تضمین شده است. دو بیت اول از أبزون العمانی است و شاعر بیت سوم، مشخص نشد. البته مصحح کتاب هر سه بیت را از بحتری پنداشته است (ص ۲۳).

بحتری

الف –«اول عنوان ظاهر جمالی ازو شعشه انوار سلطنت لائح و لوامع برق مملکت واضح، شعر:

کَالشَّمسِ اَلّا آنها لم تَکسِف والبَدرِ اِلا اَنّه لم یَغرُبُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۳)

ترجمه: مثل خورشید جز اینکه کسوف ندارد و مانند ماه است جز اینکه غروبی ندارد.

بیت به طریق تشبیه تفضیل و برای توضیح و عینی‌تر کردن توصیف پادشاه آمده است و یک ارتباط لفظی با نثر نیز دارد: شمس، ماه، شعشه، انوار و برق: یعنی پادشاه خورشیدی همیشه تابان و ماهٔ همیشه درخشان است (زوال‌ناپذیر است). مصحح بیت را از بحتری در مدح اسحاق بن ابراهیم دانسته است؛ اما با جست‌وجو در دواوین شاعران عرب این نتیجه حاصل شد:

۱ ـ بحتری:

کالبَدرِ إلّا آنها لا تُجتَلی وَالشَمسِ إلّا آنها لا تَغرُبُ

۲ ـ صَفِی‌الدینِ الحِلّی از شاعران دولت مملوکیه:

کالشَمسِ إلّا أنَّهُ لا یختَفی وَالبَدرِ إلّا إنَّهُ لا یمحَقُ

۳ ـ مهیار الدیلمی، شاعر عصر عباسی:

کالریم لو کانت تصاد بحیلة والبدرِ إلا آنها لا تُکسَفُ

٤ ـ ابن خیاط دمشقی، از شاعران دولت فاطمیه:

هُوَ الْبَدْرُ إلا أَنَّهُ لا یغِبُّه عَلَی طُولِ أَوقاتِ الزَّمانِ کمالُ

عرضی دید لآلی معالی ازو متلالی و هیئتی دید سیماء تأیید سمائی از او لایح و رأیی دید برق خنده فتوت ازو جهنده و خلقی دید نسیم مشک مروّت ازو دمنده، شعر:

تَدَفُّقُ کَفٍّ بِالسَماحَة ثَرَّة وَإسفارُ وَجهٍ بِالطَلاقَة مُشرِقُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۳)

ترجمه: آنچه را که در دست داشت ریخت مانند آب روان و درخشندگی صورتش به روشنی مشرق است.

بیت، ارسال المثلی زیبا برای بخشندگی و درخشندگی چهره ممدوح است.

ب–«اما رسوخ عرق کریم آن پادشاه دام ملکه در جهانداری و شرف اصالت او در پادشاهی شعر:

وَرِثَ الممالکَ کابراً عن کابرٍ کالرُّمح اُنبوباً علی اُنبوبِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۸)

ترجمه: او پادشاهی‌ها را یکی پس از دیگری مانند گره‌های پی درپی نیزه به ارث برد.

بیت به طریق تنظیر و نقل قول به جهت تأیید مطلب ماقبل خود است. در واقع مفهوم بیت تضمین شده با قبل خود یکسان است و حذف آن خللی در ادامه متن ایجاد نمی‌کند. با جست‌وجو در دواوین و کتب مختلف عربی این نتایج حاصل شد:

۱ ـ بیت قصیده از بحتری (به نقل از صاحب المنتحل) در مدح ابوالفضل اسماعیل نوبختی بخش قصاید با اندکی اختلاف لفظی:

ISC Islamic World Science Citation Center
IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY
www.anjomanfarsi.ir

شرف تتابع کابراً عن کابر کالرُّمحِ أُنبوباً علی أُنبوبِ
وأری النّجابة لا یکونُ تمامها لنجیب قوم لیس بابن نجیبِ

(ثعالبی، ۱۳۱۹: ۳۱)

۲ ـ مصراع دوم آن در دیوان ابن الوردی آمده است:

أمفارقی طفلاً أشبْتَ مَفارقی إذْ کنتَ محبوباً إلی محبوبی
فجرَتْ أنابیبُ الدموعِ عواليا کالرمحِ أنبوباً علی أنبوبِ

۳ ـ مصراع دوم آن در دیوان لسان الدین بن الخطیب، شاعر مغرب و اندلس نیز آمده است:

نُظَمُوا بِلَبَاتِ الْعُلَی واسْتَوسَقُوا کالرُّمْحِ أَنْبوباً عَلَی أَنْبوبِ

الدولة الفاطمیه

إمام أبو إسماعیل أنصاری

«چون از مهم اصفهان فارغ شد و در کنف دولت و ضمان سلامت بازدارالملک شیراز آمد خواجه اثیرالدین سمنانی را که وزیر بود نامزد کرمان فرمود و زیور وزارت از وی فرو گشاد و بر عروس روزگار رکن الدین بست، شعر:

بِعَدلِکَ ادرک المَظلومُ ثارَه و فضلُک شادَبانی المَجدِ دارَه
وَ قَبلَکَ هُنّئ الوزراء حتی نَهَضتَ لها فَهُنِّئتِ الوزراه

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۵)

بدور دولت او جهان مجد و شرف را آیین بست و عالم فضل و کرم را بیاراستند در سایه جناح معدلت او دیده شاهین آشیان فرخ حمام شد و از موادّ مکارم او در حدود فارس. کرمان هیچ محتاج نماند...»

ترجمه: با وجود عدالت تو مظلوم به انتقام خود فکر نمی‌کند و فیض تو به شکوه و عظمت جلال بخشید.

شعر در مدح و ستایش رکن الدین به طریق توصیف و توضیح و تطبیق به جهت تأیید مفهوم مابعدخود است؛ که نوعی تشبیه تفضیل نیز در آن به‌کار رفته است: شکوه و عدل ممدوح حتی از خودِشکوه و عظمت و عدالت نیز بالاتر است. این دو بیت را نویسنده در کتاب دیگر خود «عقد العلی للموقف الاعلی» نیز آورده است. (کرمانی،۱۳۱۱: ۱٤٤). نیز آن را از خواجه عبدالله انصاری در مدح خواجه نظام الملک طوسی سروده است (رضایی: ۸۸).

دوبیت با اندکی تغییر از إمام أبو إسماعیل أنصاری (الدوله الفاطمیه) از تابعین:

بجاهک ادرک المَظلومُ ثارَه و یمنک شاد بانی العدل داره
وَ قَبلَکَ هُنّئ الوزراء حتی نَهَضتَ بها فَهُنِّئتِ الوزراه

الباخرزی صاحب الدمیة از شاعران دولت فاطمیه

...«و هزار بار بثغور روم جهاد کرده حالی جره باز صولت پادشاه آن بوم اشکال شوم افعال را مرغ وار در قفس حبس محاصره پر بریده و بال شکسته می‌دارد و امید بفضل اله و اقبال پادشاه چنانکه عن قریب سورت ظفرنازل شود و آیت جعلنا عالی‌ها سافلها بر مؤتفکات آن اشقیا خواند و دفع آفت و استیصال شافت ایشان حاصل گردید و منادی نصرت نداء شعر:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

وفـتِ السـعودُ بوَعـدِها المَضـمونِ وتَرادَفَـتْ بالطـائر المَیمُـونِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۸)

ترجمه: خوشبختی به وعده تضمین شده خود عمل کرد و با پرنده فرخنده همراه شد.

بیت در دفع فتنه اراذل غز به ان استشهاد جسته است. به طریق تکمیل معنای جمله و به شیوه اضافی در متن تضمین شده است؛ چنانکه می‌توان آن را اینگونه نوشت: «منادی نصرت نداءِ وفـتِ السـعودُ بوَعـدِها المضـمونِ وترادفـتْ بالطـائر المیمـون» یعنی «منادی نصرت، نداءِ خوشبتی به تو روی آورده، سرداد».

نامعلوم

-«بحسن سیرت آن پادشاه در آن بلاد بساط امن مبسوط شد و امور ممالک بیمن ایالت او مضبوط و این ساعت اخبار اتابک شیر باریک در حفظ قوانین جهانداری سائر است و آثار او در ولایت شیراز از عمارت بقاع و بنا خیرات ظاهر، شعر:

اِنّ آثارنا تدلُّ علینا فانظُرُوا بعدنا الی الآثار

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۰)

ترجمه: آثار ما به ما اشاره دارد، پس به آثار پس از ما نگاه کن.

بیت جهت تأیید و تأکید بر مفهوم نثر در مدح اتابک سنقر امده است؛ به عبارت دیگر همان مفهوم نثر، علی الخصوص جمله آخر در بیت عربی نیز آمده است و قرابت مفهومی دارد.

-«اگر گویند چرا ذکر خداوند رکن الدین آنجا که امیر قطب‌الدین مبارز منصب نیابت تفویض بوی فرمود نکردی گویم از آنکه نخواستم که مصروف سعدالدین افاک سفاک باشد اگر گویند چرا آنجا که با نظام الدین تیغ مقاتلت کشید و درع مجادلت پوشید نکردی گویم از آنکه نخواستم که سمت خروج بر پادشاه بحسن خصال او منسوب باشد، شعر:

کَتَمتُ سِرّالهوی و القَلب مُنشِئُهُ و کیفَ اَکتُمُه و الدّمعُ مفشِئُهُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۱)

آنچه حکم حلال‌زادگی و شرط حسن خدمتکاری بود در آن موضع بجای آوردم و تلویح بجای تصریح بداشتم چون ...»

ترجمه: من راز اشتیاق خود را پنهان کردم و که قلب منبع آن بود و چگونه می‌توانم آن را پنهان کنم وقتی اشک‌ها آن را بیرون می‌ریزند؟(آن را فاش می‌کنند)

این بیت به جهت توضیح یا تطبیق آمده است. به این صورت که نویسنده نخست معنی شعری که در عبارت تضمین خواهد کرد به نثر بیان داشته و سپس شعر را برای تأکید معنی می‌آورد؛ به عبارت دیگر، مصراع اول این بیت در ارتباط با ماقبل خود و مصراع دوم در ارتباط با مابعد خود است. به‌گونه‌ای که مفهوم بند ماقبل بیت «راز داری و کتمان کردن اسرار» با مصراع اول و مفهوم بند مابعد بیت «به‌صورت غیرمستقیم مطلبی را ذکر کردن» با مصراع دوم قرابت دارد.

-«و آن امیر فخرالدین عباس پیری بود از امرای قدیم فارس و پیش از صحبت ما بحسن سیرت و سداد سریرت مذکور بوده است، طالع منحوس و بخت معکوس اهب کرمان را پوستین صلاح بازگردانید تا رنج دل درویشان و دعا بد بیچارگان بخود کشید و آب روی و نام نیکو که در مدت هشتاد سال کسب کرده بود بر باد داد و در خدمت پادشاه بی‌حرمت شد و هرجفایی که با خلق خدای کرده بود جزاء آن بازدید، شعر:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱ الی ۳ اردیبهشت ۱۴۰۴ – ۱ خرداد
www.anjomanfarsi.ir

وَغَدا یُناقِشُ فی الدَّقائِقِ مِثلَ ما قدکانَ یَفعَلُ بِالوَرَی بَل اَبلَغا
وَ مَضَی یَعَضُّ علی الوِلایهٔ کَفَّهُ و یَوَدُّ لو لم یَبغِ فیها ما بغَی

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳٦)

ترجمه: فردا در جلسه‌ای (فردای قیامت موقع حسابرسی) اعمال ما مورد بحث قرار خواهد گرفت، آن‌ها را در همان صورتی که انجام می‌دادند، نشان می‌دهند. (درآن لحظه آرزو می‌کرد که) از ولایت خودداری می‌کرد و ای کاش در آن گناه نمی کرد.

ابیات به طریق نقل قول و تکمیل به جهت انذار و هشدار به خوانندگان و توضیح بیشتر و تأیید و تأکید مفهوم متن تضمین شده و در ادامه معنای نثر آمده است.

-«چون غز شوکت فارسی دید و انضام وزیر و خواجگان و حشم کرمان با ایشان حد معرت او مفلول شد و دست کفایت او مغلول، از شهر برون جستند و روی بجانب بم نهادند و ملک کرمان و شهر بردسیر پادشاه اسلام را ملک معظم خاقان اعظم وارث سریر سلیمان سلغر سلطان ... ابوالمظفر اتابک زنگی حرس الله ظلال اقباله وارسی قواعد ممکته مسلم شد و عزالدین فضلون در شهر و لشکر فارس بسلامت بازگردید، شعر:

فعَمَّ الاَمنُ و انقطع التَّعادِی و آبَ المُلکُ مُخضَرَّ المُراد

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ١٤)

ترجمه: امنیت و استواری حاکم شد و تجاوزگری به پایان رسید و درخت مراد پادشاهی او باطراوت شد.

این بیت نیز مانند بیت قبل، در جایگاه توضیح و توصیف جهت تأکید بیشتر است و در وصف پادشاهی سعد زنگی پنجمین اتابک از اتابکان سلغری فارس است. (رضایی: ۸۷).

-«و چون آیت دولتش منسوخ شد و عهد عمرش مفسوخ اتابک زنگی برادرش بر سریر ملک فارس مستولی شد و بر درجات دولت مستعلی، پادشاهی بود گوهر نفس او از شراست مطبوع و بنا خلق او برشکارست موضوع، شعر:

و لَطَالَما هابَ المُلوکُ مَکانَه حَتَّی یَکادُ یَهابُهُ المَلَکانُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۰)

ترجمه: چه بسا پادشاهان همیشه از جایگاه او ترسیدند حتی نزدیک بود نکیر و منکر هم بترسند.

بیت در مدح زنگی بن مودود از سلسله اتابکان فارس است. (رضایی: ٩٦)

-«... و لشکر عراق را هزیمت کرد و قطب الدین و تابک یزد را هردو در مصاف بگرفت، اما اتابک یزد رکن الدین سام را چنانکه عادت سلاطین کریم باشد مشمول نواخت و اکرام باز خانه یزد فرستاد، شعر:

قَبِلَ العِدَی بِالصَّفحِ عن هَفَواتِهِم و الصَّفحُ فی عُنُقِ العَدوِّ صَفیحُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۲)

ترجمه: دشمن را با گذشت از خطاهایشان پذیرفت و بخشش بر گردن دشمن سنگینی می‌کند.

بیت به طریق تتمیم و تمکمیل و مدح به جهت توضیح، توصیف و تأکید بیشتر در متن تضمین شده است.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت تا خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

-«...و همراه خاطر آن پادشاه بقهر امراء آن جانب مایل و چند نوبت بنفس خویش حرکت فرمود و دست برد سلطنت نمود تا بعضی بلاد و قلاع را گشاد و مضاف ولایت خویش داشت و چون او را طور وفاتی که ملازم حیاتست دررسید، بیت:

منادی برآمد زهفت آسمان که سعدبن زنگیست شاه جهان
الله اکبر اِنَّ االسعدَ قد طَلَعا و قد تَصرَّم حبلُ الحیفِ وانقَطَعا

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳٤)

ترجمه: همانا خوشبختی طلوع کرده است (به ما روی آورده است) ممکن است طناب (خوشبختی) پاره و قطع شود

این بیت به طریق ارسال المثل آمده است و یکی از خوش نشین‌ترین تضمین‌های کتاب حاضر است؛ از یکطرف به مناسبت واژه «سعد» در بیت عربی و «سعدبن زنگی » در بیت فارسی و طرف دیگر ارتباط مصراع اول با بیت فارسی و ارتباط مصراع دوم بیت عربی با قسمت آخر متن بر زیبایی این تضمین افزوده است.

«برید تأیید کتب ظفر او در فضا شش جهت دوان است و فرات احکام او در شام احتشام روان، در جهاد اهل عناد بر مقتضی عادت حزم درع صبر اوالوالعزم پوشیده است، لاجرم در مواقف مخاوف منصورست که النصر مع الصبر:

ناصبوران چو خاک و چون بادند ظفر و صبر هردو همزادند
وَتَلقَی اذا صَابَرتَ فی حَومَهِ الوَغا جَمالَ عَروسِ النَّصرِ فی حُلَلِ الّصبرِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳٤)

ترجمه: اگر در میدان جنگ صبور باشید، زیبایی عروس پیروزی را در لباس صبر دریافت خواهید کرد

بیت به طریق تنظیر و نقل قول، همان مفهوم نثر با تضمین بیت عربی مجددا به جهت تأکید و توضیح بیشتر آمده است.

-«امیر حسام الدین ایبک شهر خبیص تسلیم کرد و بیرون آمد و عباس در خبیص سجاده سالوس بگسترد و از خوردن خرمای هربستانی تحرز نمود و از خوردن آب هر جویی تقرز، شعر:

صَلّی فأعجَبَنی و صامَ فَرابَنی نحِّ القَلُوصَ عنِ المُصَلّی الصّائِم

و مردم را بدین زرق بفریفت و اقضی القضاه ولایت و جماعتی که بدین معنی مطلع شدند نمنی کردند که پادشاه عباس را نامزد کرمان کند و ...» (منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۹)

ترجمه: او نماز خواند و من آن را پسندیدم و او روزه گرفت و من آن را پسندیدم قلوص را از نمازگزار روزه دار جدا کنید

یکی از ارسال‌المثل‌هایی هست که به خوبی و زیبایی در جای خودش قرار گرفته است؛ که مصراع اول آن در ارتباط با ماقبل خود و مصراع دوم آن با مابعد خود ارتباط دارد و یک مفهوم را افاده می‌کند و حتی مصراع اول کاملاً با ادامه متن سازگار است. نویسنده قبل از تضمین بیت عربی مطلبی را بیان می‌کند: «مفهوم ریاکاری» که همین مضمون در مصراع اول به‌گونه‌ای دیگر آمده است و بعد از بیت عربی مردم از این ریاکاری حسام الدین مطلع می‌شوند و از پادشاه درخواست می‌کنند که او را برکنار کنند و شخص دیگری را بگمارند که با مصراع دوم بیت عربی تطابق دارد. در ریاکاری فخرالدین عباس از امیران شیراز به آن تمثل جسته است.

-«چندان دود آه حسرت بر می‌کشید که شعله آتش توجع بآسمان می‌رسید و چندان اشک گلگون نثار خیری چهره‌ها می‌کردند که آن خداوند ملول می‌شد و بشفاعت مردم را گسیل می‌کرد، شعر:

ذُکِرَ الرحیلُ فَفاضَ منّی الأدمُعُ و دَنا الفراقُ فَفُضَّ مِنّی الأضلُعُ

و علمتُ اَنَّ القلبَ بعدَ فِراقِهِم کَالدّمع مِن اَلم الجَوَی تَتَقَطَّعُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۷)

ترجمه: از رفتن سخن گفت پس اشک از من سرازیر شد فراق نزدیک شد و دنده هایم (از درد فراق) از هم جدا شدند. من می‌دانستم که قلب پس از جدایی آن‌ها مثل اشکی که از درد درونی می‌ریزد، خواهد بود

بیت در جایگاه توصیف و توضیح ادامه متن است. در سوگ عزالدین فضلون فرستاده اتابک سعد بن زنگی برای فتح کرمان به آن استشهاد شده است. (رضایی: ۸۹)

-«هرچه او را از حطام دنیاوی بدست می‌افتاد بر اخوان انفاق می‌کرد و ایثار اخدان می‌فرمود تا چنان شد که هیچ دانشمند و صوفی و علوی و محتاج و اهل خیر در کرمان نماند که نه او را رسمی نهاد از زر و غله و خرما و مال در بهای جاه مصروف می‌داشت، شعر:

لیسَ مَغبُوناً بِحالٍ مُشتری عِزٍّ بِمالِ

والفَتَی مَن جَعَلَ الأموا -لَ اَثمانَ المَعَالی

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳)

ترجمه: دربارهٔ کسی که جلال را با پول می‌خرد فریب نمی خورد و جوانمرد کسی نیست که پول را بهای بزرگی قرار می‌دهد.

این دو بیت به‌صورت تتمیم و تکمیل در متن قرار گرفته؛ به‌گونه‌ای که شعر بلافاصله ادامه معنای نثر را بیان می‌کند؛ به عبارت دیگر ادامه متن با این نکته پندآموز و اخلاقی با تضمین دو بیت عربی تکمیل می‌شود؛ یعنی اینگونه: او بسیار بخشنده بود و همه از بخشندگی او بهره مند بودند که البته او این جاه و مقام (پادشاه زادگی) را با پول به دست نیاورده و پول باعث بزرگی او نشده است.

ابیات با اندکی اختلاف لفظی در سمط العلی آمده ست:

لیس بالمغبونَ عقلاً مِن شری عزاً بمال

والفتی من جعل الاموا ل اثمان المعانی

انما یدّخر المال لحاجات الرجال

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ٦۰)

-«چون از مهم اصفهان فارغ شد و در کنف دولت و ضمان سلامت باز دارالملک شیراز آمد خواجه اثیرالدین سمنانی را که وزیر بود نامزد کرمان فرمود و زیور وزارت از وی فرو گشاد و بر عروس روزگار خداوند رکن الدین بست، شعر:

فَحازَ شیرازُ ما لم یُؤتِه اَحدا و ضَمَّ فارِسُ ما لم یُلقِهِ اَبَدا

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۱۵)

ترجمه: شیراز چیزی نصیبش شد که به هیچ کس داده نشده بود و فارس چیزی را در برگرفت که هیچکس ندیده بود.

بیت در وصف حضور خواجه رکن الدین محمد صلاح الدین وزیر در شیراز استشهاد شده است (رضایی: ۸۸)

ـ فی الجمله وزیر بو زُهیر آن دو بزرگ را بدست حشم خوارزم بازداد و در ایذاء و مطالبت وصیت می‌کرد تا اصداف کیانی ایشان از دُرَر نعمت تهی گردانید و اخلاف کدخدایی ایشان از دِرَر ثروت خالی کرد و چون حاجب عمر درین میانه سقط شد پسر ابله

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

خود را جمله کرد و پنداشت که اشارت وزیر بوزهیر فرمان خدای است، نظام الدوله را بقلعه کوه فرستاد ... چون وزیر نظام الملک طوسی عمیدالملک جهشیار را هلاک کرد در آن معنا یکی از شعرا گفت:

اَتَفرَحُ أن قَتَلتَ جُهشیَارَ فَکَم لِلّهِ مِثلُ جُهشیار

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۹)

ترجمه: اگر جهشیار را بکشی خوشحال می‌شوی؟ پس برای خدا مانند جهشیار بسیار است. مراد عمیدالدوله ابوالفوارس جهشیاربن بهمنیار بن فارس، رئیس و والی و وزیر فارس بوده است در اواسط عهد ملکشاه سلجوقی (همان: ۹)

بیت در وصف جهشیار و به طریق تکمیل و ادامه نثر در متن تضمین شده است.

-«و سخایی که اگر مزرعه دنیا را باقطاع بسگ داری دهد در چشم مکرمت او آن وزن سنجدی نسنجد و اگر جمله خزائن قارون بهارونی بخشد آن در حوصله او قدری کنجدی نگنجد ...

فَکَأنَّمَا کانَت لَدَی آبائِه قِدماً لآبَاءِ العفاهِ وَدائعُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۵)

ترجمه: پس گویی که در نزد پدرانش بوده است زیرا؛ پیشینیان، پدرانی عفیف و امانت‌دار هستند.

بیت در جایگاه توصیف و تعلیل صفت پسندیده ممدوح آمده است که اگرچه معنا و مفهوم نثر بدون آن نیز کامل است؛ آوردن این بیت به طریق تکمیل بر لطف و زیبایی نثر افزوده است؛ در واقع بخشندگی ممدوح، ارثی است که از پدران او به ارث رسیده است.

-...«زهی رحمت شامل و زهی عدل کامل و زهی پادشاه رعیت پرور و زهی خسرو انصاف گس‌تر که شعر:

وَقَفَ الضَّمیرُعَلی مُرَاعاهِ العُلَی وَ کَفَی الرَّعِیَّهَ رَعُهَ العُدوَانِ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۲۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت ۱۴۰۱ www.anjomanfarsi.ir

ترجمه: وجدان بر جایگاه بلندی ایستاده است و برای رعیت، ترس از تعدی کافی است.

بیت به طریق تأیید و توضیح بیشتر ادامه نثر آمده است و معنای نثر بدون بیت نیز کامل و تمام است گویا نویسنده برای تأیید مطلب خود شاهد مثالی آورده است.

-«امیر نظام الدین محمود بن الحسن امیر ایگ که از عقاب اوج هوا رفیع‌تر بود و کوه پایه‌های دارالملکش از برج آسمان منیع‌تر اقبال این پادشاه او را دست بسته بپای تختش آورد، مملکت کرمان که سلطان سنجر شست سال در آن تمنی بود که او را خطبه میسر شود بهزار زور وزرای، لقمه وار در دهان کام او نهاد، شعر

خَطَبَتکَ اَبکارُ البِلادِ و عُونُها فَعَلَیکَ مِن بَینِ المُلوکِ سُکُونُها

غارَتَ عَلَیکَ جِبَالُها وَ سُهُولُها وَ صَبَت اِلَیکَ قِلَاعُها وَ حُصُونُها

وَ سَتَملِکُ لآفاقَ بَعدُ وَ بالحَریّ اَن تَملُکَ الآفـــاقَ افریدُونُها

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳٤)

ترجمه: بهترین شهرها و یاران آن شهر تو را مورد خطاب قرار داده است پس در میان پادشاهان باید در آرامش باشید.

کوه‌ها و دشت‌هایش بر تو هجوم آورده‌اند، قلعه‌ها و دژهایش به‌سوی تو فرستاده شده است (تمام پادشاهان جهان به خدمت تو آمدند) آفاق را بعد از آزادی به تصرف در می‌آوری زیرا اگر افق‌ها را در اختیار داشته باشید، بی‌مانند خواهید بود.

این سه بیت به طریق تتمیم و تکمیل و به جهت وصف بیشتر ممدوح آمده است که البته معنا ادامه نثر بدان وابسته نیست اما می‌تواند به‌طور ضمنی، مقدمه‌ای برای ادامه متن و شروع مطلب باشد؛ به عبارت دیگر هم با ماقبل خود ارتباط معنایی دارد و هم با ما بعد خود اما نبود آن خللی در روند مفهومی نثر وارد نمی‌شود.

-«و چون لطف نصیحت ناجع نیامد لابد آخِرُ الدواءِ اَلکیُّ بربایست خواند و اگرچه قمع آن شِنابه حشم و نِفایه خدم را حرکت و تجشم این پادشاه بزرگوار دریغ است که شعر:

نَجَا بِکَ لَومُکَ مَنجَی الذَّبَاب حَمَتهُ مَقاذِرُهُ اَن یَنَالا

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ۳۷)

ترجمه: سرزنش تو را مثل یک مگس نجات داده است، پلیدی‌های آن، او را بر آن داشت تا به مقصد برسد

شعر به طریق ارسال و اطلاق و به جهت تشریح بیشتر و تعلیل و تکمیل و تتمیم در متن بدون قطع یا انحرافی تضمین و رشته معنی به شعر واگذار شده است به‌گونه‌ای که معنا و مفهوم نثر بدون آن کامل نیست.

-...«و به تشریف و نواخت و انواع اکرام مخصوص شدند و پادشاه اسلام در ظل ظفر و ضمان دولت روی سراپرده عزیمت می‌مونه باز صوب شیراز فرمود بر راه سیرجان و بافت، شعر:

وَعادَ قَرِیرُ العینِ یَصحَبُهُ النَّصرُ وَ فازَ بِأجرٍ لایُعادِلُهُ اَجرُ

(منشی کرمانی، ۱۳۲۸: ٤۱)

ترجمه: آرامش دل (پادشاه) به همراه پیروزی برگشت و پاداشی یافت که با هیچ پاداشی قابل مقایسه نیست.

بیت به طریق تنظیر و تتمیم و در جایگاه مدح و به شیوه نقل قول، بیت تضمین شده است؛ اما معنی نثر بدون شعر نیز کامل است.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت -۱ خرداد ۱۴۰۴

۳. نتیجه‌گیری

کتاب بدیع الازمان از جمله نثرهای مصنوع آراسته به انواع صنعت‌های لفظی و امثال و اشعار عربی و فارسی و افراط در بکارگیری لغات عربی است. یکی از شاخصه‌های اصلی این کتاب استفاده از اشعار عربی از شاعران مختلف است. نویسنده در مجموع ٦٦ بیت عربی را به طرق مختلف در متن تضمین کرده است که شاعر ۲۸ بیت مشخص نشد و ۳۸ بیت آن مربوط به شاعران دوره‌ای جاهلی (کثیره عزه: ۱ بیت)، دوره مخضرم (حسان بن ثابت انصاری: ۱ بیت)، دوره اُموی (زیاد الأعجم: ۲ بیت)، دوره عباسی (بحتری:۹ بیت، ابوتمام: ٤ بیت، صاحب الزنج: ۱ بیت، متنبی: ۱۰ بیت، ابونواس ۱ بیت، علی بن الجهم: ۱ بیت، اَبزون المعانی: ۳ بیت، السری الرفا: ۲ بیت)، دوره دولت فاطمیه (امام ابو اسماعیل انصاری: ۲ بیت، الباخزری: ۱ بیت) و مهم‌ترین دوره مورد توجه شاعر، دوره عباسی با ۳۱ بیت است که از میان شاعران دوره عباسی به متنبی با ۱۰ بیت و بحتری با ۹ بیت بیشتر نظر داشته است. به‌طور حتم می‌توان گفت که در عصر نویسنده دو شاعر عرب زبان متنبی و بحتری بیشتر مورد توجه نویسندگان نثر فنی و ادبی بوده است.

ابیات بیشتر به طریق تتمیم، تکمیل، تنظیر، اطلاق و ارسال المثل و به جهت تشریح، توصیف، توضیح و تأکید بیشتر در نثر تضمین شده‌اند. بعضی از ابیات بدون قطع یا انحرافی تضمین و رشته معنی به شعر واگذار شده است به‌گونه‌ای که معنا و مفهوم نثر بدون آن‌ها کامل نیست؛ اما بعضی دیگر معنی نثر بدون ابیات عربی نیز کامل و تمام است و در برخی موارد مفهوم بیت تضمین شده

با قبل خود یکسان است و حذف آن خللی در ادامه متن ایجاد نمی‌کند. اشاره به باورها و سنت‌های عامیانه و بیان نکات اخلاقی در قالب ابیات عربی، مورد توجه نویسنده بوده است. برخی از ابیات، با اختلافات لفظی یا عینا در دیوان دیگر شاعران نیز آمده و برخی نیز برساخته از دستکاری‌ها و تصرفات شاعرانه نویسنده است.

منابع

- إبن أبی الإصبع (۱۳۸۳ق). ***تحریر التحبیر فی صناعة الشعر والنثر***، تحقیق: الدکتور حفنی محمد شرف، الجمهوریة العربیة المتحدة، لجنة إحیاء التراث الإسلامی.
- ابن الأثیر، عز الدین (۱٤۱۷ ق). ***الکامل فی التاریخ***، تحقیق: عمر عبد السلام تدمری، بیروت ـ لبنان: دار الکتاب العربی.
- ابن انباری (۱٤۲۸ق). ***الانصاف فی مسائل الخلاف بین النحو البصریین و الکوفیین***، بیروت ـ لبنان: المکتبة العصریة.
- ابن فهد حلی، احمدبن محمد (۱٤۰۷ق). ***المهذب البارع فی شرح المختصر النافع***، محقق: مجتبی عراقی، قم: مؤسسهٔ نشر اسلامی.
- ابن‌معتز، عبد الله بن محمد (۱٤۱۰ق). ***البدیع فی البدیع***، بی‌جا: دار الجلیل.
- ـــــــــــــــ (۲۰۰۹م). ***طبقات‌الشعراء***، المحقق: عبدالستار أحمد فراج، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف.
- أبو نعیم الأصبهانی، أحمد بن عبد الله (۱۳۹٤ق). ***حلیةالأولیاء وطبقات الأصفیاء***، مصر: مطبعة السعادة.
- الإصفهانی، الراغب (۱٤۲۰ق). ***محاضرت الادبا و محاورت الشعرا و بلغا***، به تصحیح الدکتور عمر الطباع، لبنان: بیروت، شرکت دارالارقم بن أبی الأرقم.
- امیری هنزایی، محمد (۱۳۹۱). «**سبک‌شناسی مجموعه آثار افضل الدین ابوحامد کرمانی**»، [پایان نامهٔ کارشناسی ارشد] به راهنمایی محمود مدبری، دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- الأمین، السید محسن (۱۳٦۸ق). ***اعیان الشیعه***، ج ۱، بیروت: دارالتعارف للمطبوعات.
- التبریزی، أبو زکریا (۱٤۲۱ق)، ***شرح دیوان الحماسه***، الجزء ۱، بیروت: دارالقلم.
- ترکمنی آذر، پروین (۱۳۸۸). «تأملی بر آداب ملوک و قاعده ملکداری در نگاه افضل‌الدین کرمان»، ***نشریهٔ جستارهای تاریخی*** (فرهنگ)، پاییز، شمارهٔ ۳(مسلسل ۷۱)، صص ۱۵ -۵۱.
- ثعالبی، عبدالملک بن محمد (۱۳۱۹ق). ***المنتحل***، به تصحیح احمدابوعلی، مصر: اسکندریه، انتشارات مطبعة التجاریه.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸٤ق). ***ثمار القلوب***، ج ۱، به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره: دارالمعارف.
- ـــــــــــــــ (۱٤۹۲ق). ***خاص الخاص***، تحقیق، تعلیق و تقدیم محمد زینهم محمد عزب، مصر: قاهره، انتشارات الدار الثقافیه للنشر
- ـــــــــــــــ (۱٤۱۷ق). ***لباب الآداب***، به تحقیق، تعلیق و تقدیم احمد حسن لبج، لبنان: بیروت، دارالکتب علمیه.
- الجاحظ، عمرو بن بحر (۱٤۱۰م). ***البرصان و العرجان و العمیان و الحولان***، جلد ۱، تحقیق عبدالسلام محمد هارون، بیروت - لبنان: دارالجیل.
- الخطیب البغدادی (۱٤۱۷ق). ***تاریخ بغداد***: ج ۱، محقق: مصطفی عبدالقادرعطا، بیروت - لبنان: دار الکتب العلمیة.
- خطیبی، حسین (۱۳۸٦). ***فن نثر در ادب پارسی***، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.
- خلایه، محمدخلیل (۲۰۰٦م). ***المصطلح البلاغی فی «معاهد التنصیص علی شواهد التلخیص» لعبد الرحیم العباسی***، اردن: اربد، انتشارات عالم الکتب الحدیث.
- الراغب الأصفهانی (۱۹۹٤م). ***الاغانی***، الجزء ۲۱، تحقیق عبدالکریم ابراهیم الغرباوی و محمود محمد غنیم، بیروت–لبنان: دار إحیاء

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

التراث الإسلامی.
- الراغب الأصفهانی (۱۹۰۰ م). ***محاضرات الأدباء و محاورات الشعراء و البلغاء***، الجزء ۲، دار ومکتبة الهلال.
- رضایی غلام عباس؛ سعادتی، سیامک (۱٤۰۱ق). ***اشعار عربی در ادب پارسی***، تهران: دانشگاه تهران.
- الزمخشری، محمود بن عمر (۱٤۱۲ق). ***ربیع الابرار و نصوص الاخبار***، جز الرابع، لبنان: بیروت، انتشارات موسسه الأعلمی للمطبوعات.
- سهیلی، عبدالرحمن (۱۳۸۷ق). ***الروض الانف***، به کوشش عبدالرحمن وکیل،دار احیا التراث العربی،بیروت.
- الشریف الرضی (۱٤۱۵ق). ***دیوان***، جلد ۱، شرح فرحات، یوسف شکری، بیروت: دار الجیل.
- شعار، جعفر (۱۳٤۳). ***ترجمهٔ تاریخ یمینی با مقابله نسخه‌ها و تعلیمات و شرح اشعار عربی و لغات***، تهران: دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). ***سبک شناسی نثر***، تهران: نشر میترا.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۹۱). ***گنجینهٔ سخن***، چاپ هفتم، تهران: انتشارات فردوسی.
- العبیدی، محمدبن عبدالرحمن (۲۰۰۱م). ***التذکرة السّعدیة فی الأشعار العربیة***، الجزء ۱، تحقیق عبدالله جبوری، بیروت ـ لبنان: دارالکتب العلمیة.
- عتبی، ابونصر محمدبن عبدالجبار (۱۳۳٤). ***تاریخ یمینی***، به تصحیح، سعد جرفادقانی، تهران: چاپخانهٔ محمدعلی فردین.
- عسکری، أبی الهلال (۱٤۲٤ق). ***دیوان المعانی***، به تحقیق احمد سلیم غانم، ج ۱، لبنان: بیروت، دارالضرب الإسلامی.
- ـــــــــــــ(۱٤۱۹ق). **الصناعتین**، تحقیق علی محمد بجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، لبنان: بیروت.
- کحالة، عمر رضا (۲۰۲۰م). ***اعلام النساء فی عالمی العرب والاسلام***، ج ٤، بیروت: مؤسسه الرساله.
- کرمانی، افضل الدین احمدبن حامد (۱۳۵٦). ***بدایع الزمان فی وقایع کرمان***، به اهتمام علی محمد نائینی، تهران: انتشارات روزبهان.
- کرمانی، افضل‌الدین ابوحامد احمد بن حامد (۱۳۱۱). ***عقد العلی للموقف الأعلی***، به تصحیح و اهتمام علی محمد عامری نائینی، تهران: انتشارات روزبهان.
- کرمانی، حمیدالدین احمد بن حامد (۱۳۳۱). ***المضاف الی بدایع الزمان فی وقایع کرمان***، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، طهران: چاپخانه مجلس.
- کشاورز، کریم (۱۳۸۸). ***هزارسال نثر فارسی***، جلد دوم، چاپ هفتم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- المرزوقی، احمد بن محمد (۱٤۲٤ق). ***شرح دیوان الحماسة: الجزء ۱***، المحقق: غرید الشیخ، بیروت ـ لبنان: دار الکتب العلمیة.
- المرزوقی، احمد بن محمد (۱۹۹۵م). ***أمالی المرزوقی***، ت د. یحیی الجبوری، بیروت: دارالغرب الإسلامی.
- منشی کرمانی، ناصرالدین (۱۳۲۸). ***سمط العلی للحضره العلیا***، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: شرکت سهامی چاپ.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ دیماه ـ ۱ خرداد ۱۴۰۴)
www.anjomanfarsi.ir

واکاوی فرایند صیرورت / شدن در بخش اساطیری شاهنامه (با تکیه بر شخصیت جمشید و ضحاک از منظر ژیل دلوز)

فاطمه پیرهادی
دانشجوی دکتری دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
f.pirhadi@edu.ikiu.ac.ir
سیدعلی قاسم‌زاده
استاد دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
s.a.ghasemzadeh@hum.ikiu.ac.ir

چکیده

شاهنامه از جمله مهم‌ترین آثار کهن فارسی است که افزون بر ارزش ادبی، با خلق زمینه‌ای منسجم برای ظهور و بروز اسطوره‌ها و روایات برجستهٔ ایران زمین، منبعی ارزشمند از میراث مشترک و کهن ایرانیان فراهم آورده که خوانش آن با شیوه‌های جدید علمی می‌تواند سبب بازاندیشی در جنبه‌های مغفول‌ماندهٔ آن و راهگشای کشف مفاهیم جدید متناسب با شرایط و زمانهٔ جدید، از کنه مفاهیم کهنهٔ آن باشد. همان طور که ژیل دلوز متفکر شهیر پساساختارگرا به ادبیات و فلسفه می‌نگریست و معتقد بود متون ادبی نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ شرایط تاریخی ـ اجتماعی هستند، بلکه در فرایندی پیوسته از صیرورت قرار دارند که به‌واسطهٔ خوانش‌های متفاوت، معانی متغیری می‌یابند. به همین خاطر این پژوهش در تلاش بوده تا با استفاده از نظریات دلوز و همکار روانکاوش، فلیکس گاتاری، از چشم‌اندازی تازه به واکاوی روند «شدن» در داستان دو شخصیت از برجسته‌ترین شخصیت‌های بخش اساطیری شاهنامه بپردازد. طبق یافته‌های این جستار، اسطوره‌ها و متون کهن تا حد زیادی قابلیت تحلیل با آرای قرون اخیر، به‌ویژه نظریات پساساختارگرا را دارند و شخصیت‌های اسطوره‌ای همچون جمشید و ضحاک نیز به‌اندازهٔ شخصیت‌های ادبیات پست‌مدرن از ساختاری ریزوماتیک در فرایند «شدن» برخوردار هستند.

واژگان کلیدی: شاهنامه، اسطوره، ژیل دلوز، جمشید، شدن.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴)

۱. مقدمه

پساساختارگرایی (poststructuralism) به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های فکری اواخر قرن بیستم، پس از همایش بین‌المللی دانشگاه جانز هاپکینز در باب «زبان‌های نقادانه و علوم انسانی» در سال ۱۹٦٦ با نقد و حمله به ساختارگرایی رسمیت یافت و در روند انتقاد به ساختارگرایی، مبانی تفکر خود را بنیان نهاد.

این مکتب در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ پابه‌پای ساختارگرایی حرکت کرده و با طرح سوالات گوناگون آن را به چالش کشید، نقد کرد و متهم ساخت؛ چراکه پساساختارگرایی با تاکید بر چندگانگی معنا، عدم قطعیت و نقش قدرت در گفتمان، تفاوت را کانون توجه خود قرار داده و برخلاف ساختارگرایی متن را همیشه ناتمام، لبریز از تعارضات و خلل و فرج در نظر می‌گیرد. (ward,۲۰۰۳:۱۲٤-۱۲٦) استفاده از پیشوند «پسا» بیانگر این نکته است که مکتب نخست هنوز به سر نیامده و جریانی جدید و کامل شکل نگرفته است. اگرچه پساساختارگرایی از طرفی در پی گسست و ردّ برخی از مهم‌ترین پیشنهادات ساختارگرایی است و از طرف دیگر در محدودهٔ سخن ساختاری باقی می‌ماند، چراکه پساساختارگرایی به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش‌هایی که پیش‌تر، ساختارگرایی مطرح کرده بود سربرآورد. (احمدی،۱۳۹۸: ٤٧٥-٤٧٦)

هرچند این جریان گاه با پست‌مدرنیسم (postmodernism) یکی دانسته شده ولی درست‌تر این است که ساختارگرایی و پساساختارگرایی را به‌عنوان دو پیشینه که در دل پست‌مدرنسیم جای گرفته‌اند به حساب آوریم. اصطلاح پست مدرن در دههٔ اخیر به طور فزاینده‌ای به برچسبی محبوب برای چیزی در مورد پایان قرن بیستم و نیز یک جنبش روشنفکری معاصر تبدیل شده، یا بهتر است بگوییم به یک خانوادهٔ نه‌چندان شاد از جنبش‌های فکری اشاره می‌کند که نه‌تنها نظرات متضادی را بیان می‌کنند، بلکه به حوزه‌هایی که به‌سختی با هم همپوشانی دارند علاقه‌مند هستند: هنر، رسانه‌های ارتباطی، سیاست، تاریخ، اقتصاد، الهیات، اخلاق، کیهان شناسی، روش شناسی، ادبیات، تعلیم و تربیت و غیره. برخی از مهم‌ترین اعضای این خانواده از قبول نام خانوادگی خودداری می‌کنند؛ و بستگان دوری نیز وجود دارند که به طور کل منکر هرگونه ارتباط با آن می‌شوند. (cahoone,۲۰۰٦:۳) در این تنوع افکار، جریان فکری فرانسوی موسوم به پساساختارگرایی شیوه‌هایی از تحلیل و اندیشه را پرورد که با نقد مفاهیم ثابت و ذات‌گرایانه همراه بود و به بازاندیشی در ساختارهای فکری و زبانی پرداخت. فیلسوفانی چون ژاک دریدا، ژان فرانسوا لیوتار، ژیل دلوز، فلیکس گاتاری و میشل فوکو با وجود اختلاف نظرهای گاه فاحش، با برجسته‌کردن عدم تعین معنا، تاریخ‌مندی متون و نقش قدرت در تولید دانش، رویکردی تازه را نسبت به متون و مفاهیم در تمام زمینه‌های سیاسی، فرهنگی، فلسفه، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، تاریخ، ادبیات، روانکاوی و... پیشنهاد کردند.

با ارائهٔ این دیدگاه‌ها و زیر سؤال رفتن انسجام معنایی و تشکیک در نظام‌های نشانه‌ای، دریچه‌ای جدید به تحلیل متون گشوده شد. فیلسوفان پساساختارگرا با اتخاذ رویکردهای غیرخطی، مفاهیمی نظیر سوژگی، قدرت و گسست را مورد واکاوی قرار دادند یا از نو دست به تعریف آن‌ها زدند. با این وجود، پساساختارگرایی یک نظریهٔ یکپارچه و یک نظام نیست چراکه اصطلاح کلیدی آن تفاوت است. (Belsey,۲۰۰۲:٥٦) ژان بودریار تحلیلی پساساختارگرایانه از فرهنگ عامه ارائه می‌دهد، چارلز جنکس و ایهاب حسن در فرهنگ بالا و پایین پست مدرنیسم را مشخص - و تحسین می‌کنند، دیوید گری فین کاربردی مثبت از پست مدرنیسم در کیهان‌شناسی دارد، (cahoone,۲۰۰٦:۲۷۰-۲۷۱) فوکو، با طرح نظریهٔ قدرت-دانش نشان می‌دهد که چگونه گفتمان‌ها معنا را درون روابط قدرت بازتولید می‌کنند و دلوز با مفهوم «شدن»(becoming) پویایی و تغییرپذیری را به‌عنوان اصلی بنیادین در نظر می‌گیرد. اکثر این فیلسوفان بر این باور بودند که متون ادبی نه تنها بازتاب‌دهندهٔ وضعیت تاریخی-اجتماعی‌اند، بلکه در فرایندی مداوم از صیرورت قرار دارند که به واسطهٔ خوانش‌های متفاوت، معانی متغیری می‌یابند.

به‌طور خلاصه پساساختارگرایی سعی در گشودن متن و رها ساختن معانی آن دارد، نه از این جهت که هرچیزی بی‌معنا است، بلکه از این منظر که معنا هیچ‌گاه نهایی نیست. (ward,۲۰۰۳:۹۹) در این راستا اندیشهٔ دلوز در رابطه با تحلیل و بررسی متون ادبی

کلاسیک می‌تواند راهگشا باشد؛ چراکه او با تولید و بازتولید مفاهیم جدید و آزمایش نظریات تازه در تحلیل‌های خود از آثار ادبی و هنری به ما یادآور می‌شود گذشته و حال را در یک گفت‌وگوی پویا در نظر بگیریم، او می‌خواهد که ما نیروهای انقلابی گذشته را برای حال و زمان خودمان دوباره روشن کنیم.

۱ - ۱. بیان مسئله

ژیل دلوز (۱۹۲۵–۱۹۹۵) را می‌توان یکی از تاثیرگذارترین متفکران قرن بیستم دانست که اندیشه‌های وی در حوزه‌های مختلف، از فلسفه و ادبیات و سینما گرفته تا هنر، معماری، روانکاوی و علوم اجتماعی نفوذ گسترده‌ای یافت. دلوز با با خوانشی که از تفکرات و آرای نیچه ارائه داد فضای فکری پست مدرن دهۀ ۱۹۷۰ فرانسه را از آن خود کرد و از این منظر آثار اولیۀ وی به‌نوعی سرمشق بسیاری از متفکران پساساختارگرا است. چراکه دیدگاه‌های وی به‌عنوان‌کسی که به مبارزه با مفاهیم سنت‌های ساختارگرایی، پدیدارشناسی و حتی روانکاوی برخاسته بود همواره انگیزه‌ای برای خلق و بازتولید مفاهیم جدید به دست می‌دهد. خوانش‌های دلوز اگرچه ناقص امّا موشکافانه و بسیار دقیق، و از حساسیتی باریک‌بینانه و دغدغه‌مندی نسبت به موضوعات منتخب برخوردارند (Hardt,۱۹۹۳:xix). شاید به دلیل همین ارجاعات غیرفلسفی بسیار است که تاثیر تفکرات دلوز از فلسفه فراتر رفته تا آنجا که میشل فوکو در جمله‌ای مشهور اذعان داشته: شاید روزی این قرن را با نام دلوز بشناسند.(Foucault,۱۹۷۲:۲۰۳)

از ویژگی‌های جالب توجه دلوز علاقه و شیفتگی همزمان وی به فلسفه و ادبیات بود. او فلسفه را سوالی می‌داند در این مورد که چه اتفاقی قرار است بیفتد و چه اتفاقی افتاده است، درست مثل یک رمان، جز اینکه شخصیت‌ها مفاهیم هستند و تنظیمات و صحنه، فضا–زمان. «انسان همیشه برای جان بخشیدن به چیزی می‌نویسد، برای رهایی زندگی از جای که به دام افتاده‌است. برای پی گرفتن مسیرهای پرواز».(Buchanan & Marks,۲۰۰۰:٦)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

دلوز در باب پژوهش‌های ادبی اولین نسخۀ فرانسوی پروست و نشانه‌ها (Proust and Signs) را در سال ۱۹٦٤ و پس از آن مطالعه‌ای دربارۀ کار ساخر مازوخ، مازوخیسم: مقدمه‌ای بر سردی و بی‌رحمی (Masochism: An Introduction to Coldness and Cruelty) را در ۱۹٦۷ منتشر کرد. منطق معنا (The Logic of Sense) که اولین بار در سال ۱۹٦۹ به زبان فرانسه منتشر شد، اثری فلسفی بود که مطالبی درباره آرتو، لوئیس کارول، فیتزجرالد، کلوسوفسکی، لوری، تورنیه و زولا را دربرمی‌گرفت. او همچنین به همراه فلیکس گاتاری کتاب کافکا: به سوی یک ادبیات اقلیت (Kafka: Toward a Minor Literature) را در سال ۱۹۷۵ و دو جلد از مهم‌ترین آثار خود یعنی آنتی ادیپ (۱۹۷۲) (Anti-Oedipus) و هزار فلات (A Thousand Plateaus) (۱۹۸۰) که حاوی مطالب مهمی در مورد ادبیات، از جمله بخش طولانی خوانشی از مفهوم شدن در هزار فلات بود، منتشر ساخت.

دلوز تا زمان نشر آخرین اثر چاپ شده‌اش، مقالات انتقادی و بالینی (Essays Critical and Clinical) در ۱۹۹۳، مجموعۀ چشمگیری کتاب و مقاله در باب ادبیات و به طور کل نویسندگی از خود به‌جای گذاشت. (Buchanan & Marks,۲۰۰۰:۱)

دلوز در نظریاتش همواره در پی آن است که گسستی ژرف از سنت‌های رایج فلسفه ایجاد کند و با به کارگیری مفاهیم متقدم فلسفی، مفاهیمی تازه ابداع نماید. او که هدف و رسالت اساسی فلسفه را خلق مفاهیم می‌داند، مفاهیم کهنه را در سطحی تازه مطرح می‌کند چراکه معتقد است همۀ آن‌ها پس از بازه‌ای به سلاح‌هایی بدون استفاده تبدیل می‌شوند که می‌توانیم در سطح تازه بکارشان گیریم؛ و مفاهیمی جدید با توجه به شرایطی جدید از دل مفاهیم کهنه پدید آمده، چراکه هر رخداد باید به خلق رخدادی

تازه بیانجامد.(Deleuze,۱۹۹٤:۸۰) شاید به همین خاطر خوانش دلوز از آثار ادبی و هنری بسیار متفاوت با خوانش‌های قبلی و دیدگاه‌های رایج است. او مفاهیم نو می‌آفریند و به دنبال مفاهیم نو می‌گردد. وی حتی هنگامی‌که در کتاب پروست و نشانه‌ها از نشانه حرف می‌زند، قصدش نه آن نشانهٔ شناخته شده در علم نشانه‌شناسی که چهار نشانه‌ای است که خود آفریده و درحال آزمودن اثر پروست در بوتهٔ آن‌هاست.

بررسی متنی مهم و کهن همچون شاهنامهٔ فردوسی از منظر اندیشه‌های دلوزی می‌تواند رویکردی نو برای فهم پویایی اسطوره‌های ایرانی ارائه دهد و به درک تازه‌ای از افق‌های معنایی این اثر ارزشمند منجر شود. چراکه اسطوره داستانی مقدس بوده و یک تاریخ حقیقی است که همواره در پیوند با واقعیت‌ها قرار دارد؛ زیرا با قدرت‌ها و اعمال موجودات مافوق طبیعی در ارتباط بوده و به شکل سرمشقی برای همهٔ اعمال مهم انسان درآمده است. (الیاده،۱۳٦۸: ۱۲) اگرچه پژوهش‌های بسیاری به بررسی جنبه‌های ادبی، تاریخی، زبانی، اسطوره‌ای و حتی دینی و سیاسی شاهنامه پرداخته‌اند، اما تاکنون مطالعه‌ای به بررسی این اثر با استفاده از مفاهیم و نظریات ژیل دلوز، به ویژه مفهوم صیرورت/ شدن نپرداخته است.

شاید بتوان یکی از دلایل اصلی این امر را مخالفت عده‌ای از پژوهشگران حوزهٔ ادبیات با اعمال نظریات جدید بر متون کهن دانست که از منظری درست می‌نماید؛ اما به عقیدهٔ نگارنده (در این لحظه) بررسی متون کهن با نظریات جدید، از جمله پساساختارگرایی و پست‌مدرن، نه تنها به‌طورکلی یک رویکرد درست و معتبر به‌حساب می‌آید، بلکه می‌تواند به روشن‌تر شدن و بازآفرینی معانی پنهان در این متون کمک کند. چراکه نظریه‌های پساساختارگرا مانند آثار ژیل دلوز، ژاک دریدا و میشل فوکو، اغلب ارائه‌دهندهٔ دیدگاه‌هایی هستند که به تفسیرهایی بازتر، متنوع‌تر و گاهی غیرمستقیم‌تر از متون می‌پردازند. برای مثال یکی از ویژگی‌های اصلی نقد پست‌مدرن و پساساختارگرا، نقد به هویت‌های ثابت و یکپارچه است. در متون کهن و کلاسیک، ممکن است هویت‌ها، معانی و ساختارهای اجتماعی به‌طور قطعی و ثابت ارائه شده باشند، اما با استفاده از نظریات جدید می‌توان این هویت‌ها را شکافت و نشان داد که این معانی قابل تغییر و متاثر از شرایط فرهنگی، اجتماعی و تاریخی بوده و هستند.

از دیگر ایرادات رایج در نقد متون کهن با روش‌های جدید این است که این نوع بازخوانی‌ها ممکن است از زمینهٔ فرهنگی و تاریخی متن دور شده و مفاهیم جدید را به متنی تحمیل کند که از اساس با معنای اصلی آن ناسازگار است. مثلاً تفسیرهای پساساختارگرا ممکن است برخی از ابعاد معنایی متون کهن را نادیده بگیرد یا آن‌ها را به نحوی تأویل کند که با اهداف نویسنده یا شرایط تاریخی متن در تضاد باشد. در این صورت باید با احتیاط و با توجه به سیاق و بستر تاریخی متن به تحلیل آن پرداخت. به کوتاه سخن، این رویکرد کاملاً به چگونگی و نوع تحلیلی که انجام می‌شود بستگی دارد.

شاهنامهٔ فردوسی یکی از مهم‌ترین شالوده‌های بازاندیشی در متون کهن فارسی این سرزمین است و از همین رو نباید تنها به مطالعهٔ ادبی یا تاریخی آن اکتفا نمود، چراکه فردوسی با مطرح کردن مباحث و مسائل مختلف در این اثر، ارزش آن را از اثری صرفاً ادبی یا تاریخی بالاتر برده و با استفاده از داده‌های اساطیری، اجتماعی، سیاسی و تاریخی در کنار هم، حماسه‌ای خلق کرده که چون آینه‌ای تمام نما، توان انعکاس روح و هویت ایرانی زمانهٔ شاعر و حتی بازتولید هویت ملی ایرانی را در همهٔ زمان‌ها دارا است. اسطوره که خاطرهٔ جمعی یک ملت و در نتیجه محکم‌ترین رابط برای پیوند عناصر تشکیل‌دهندهٔ هویت است و ویژگی‌ها و صفات مورد نیاز برای شناخت و بازسازی هویت ملی را در خود دارد، در بخش اول شاهنامهٔ فردوسی نقشی کلیدی ایفا می‌کند تا آنجا که شاید مهر

تاییدی بر این گفتهٔ هینلز است که «ایرانیان همهٔ تاریخ خود، گذشته و حال و آینده را در پرتوی اسطوره‌های خود درک می‌کنند.»(هینلز،۱۳٦۸: ۱۷۵)

ضرورت پژوهش حاضر در این است که نشان دهد شاهنامه نه تنها به‌عنوان یک متن کلاسیک ادبی، بلکه به‌عنوان بستری برای تحلیل فرایندهای پویای شخصیت‌های اصلی بخش نخست آن، به ویژه جمشید و ضحاک که نقش مهمی در اسطوره، هویت و فرهنگ ادبی و حماسی ایران زمین دارند نیز قابل بررسی است و خوانش تازه‌ای از بخش اساطیری شاهنامه از منظر نظریات ژیل دلوز، می‌تواند فرصتی برای ایجاد ارتباط میان زمان‌ها، فرهنگ‌ها و روش‌های مختلف تحلیل باشد و افق‌های تازه‌ای از معانی موجود در این متن کهن و ارزشمند ادب فارسی را به روی مخاطب بگشاید. چراکه از نظر دلوز رسالت ادبیات صرفاً مسیری خطی، ایستا و از پیش تعیین شده نیست، بلکه ناتمام بودن و میل به «شدن» در دل هر ادبیات نابی نهفته‌است. (دلوز و گاتاری،۱۳۹۲: ٤٥)

۱ ـ ۲. اهداف و سؤالات پژوهش

این پژوهش در پی آن است که با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی و استفاده از شیوهٔ کتابخانه‌ای مفهوم صیرورت/شدن را در در بخش اساطیری شاهنامهٔ فردوسی به‌طور عام و در روایات مربوط به جمشید و ضحاک به‌طور خاص، با توجه به دیدگاه‌های ژیل دلوز در فلسفهٔ پساساختارگرایی بررسی کرده و به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

- شخصیت‌ها در متون ادبی کهن تا چه حد قابل بررسی با مفهوم صیرورت/شدن هستند؟
- مفهوم صیرورت/شدن در داستان‌های جمشید و ضحاک در شاهنامه چگونه نمود یافته است؟

۱ ـ ۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش در باب تفکرات دلوز با توجه به نظریات گسترده و پر دامنهٔ وی از تاریخ فلسفه تا هنر، سینما، سیاست، ادبیات و علوم اجتماعی و بازتولید و خلق مفاهیم تازه، بازهٔ زمانی نه‌چندان بلند اما پرباری است که با روندی رو به رشد در اکثر رشته‌ها و مطالعات بینارشته‌ای در دانشگاه‌ها و نشریات معتبر دنیا جایگاه خاصی به خود اختصاص داده است. در ایران اسلامی نیز در سال‌های اخیر پژوهشگران در رشته‌های گوناگون از فلسفه گرفته تا معماری، هنرهای نمایشی، عکاسی و نقاشی و حتی ادبیات انگلیسی، کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری با استفاده از دیدگاه‌های این متفکر شهیر به رشتهٔ تحریر درآورده‌اند امّا تعداد پژوهش‌های رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی در این مورد تا به امروز چندان زیاد نبوده که جای بسی سؤال دارد. در هر صورت، از جمله پژوهش‌های انجام گرفته با استفاده از نظریات دلوز در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی می‌توان به این موارد اشاره کرد:

تسلیمی، علی و قاسمی‌پور، سمیه (۱۳۹٤) در مقالهٔ «اقلیت شدن در بوف کور» با تکیه بر مفهوم اقلیت شدن دلوز، بوف کور را بازخوانی کرده‌اند تا مشخص شود این اثر از کدام ماشین‌های اجتماعی برمی‌آید، چه چیزهایی را درمی‌نوردد و چه مرزهایی را مخدوش می‌کند.

مرادی آبسردی، پروین (۱۳۹٦) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «اقلیت شدن در آثار صادق چوبک» آثار صادق چوبک را بر مبنای مفهوم اقلیت شدگی از منظر دلوز در چهار بخشِ اقلیت شدن سبکی و زبانی، اقلیت شدن شخصیت‌ها، اقلیت شدن نویسنده و اقلیت شدن مخاطب مورد بررسی قرار داده و در هر مورد نمودهایی مخالف با نظریهٔ دلوز یافته و این امر را در آثار چوبک نسبی دانسته‌است.

فنائیان، تاجبخش و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «ادبیات اقلیت و بررسی عناصر تطبیقی قلمروزدایی زبانی؛ نفی و شیءهای کثرت‌یافته (با محوریت داستان مسخ کافکا و نمایش‌نامهٔ دست آخر ساموئل بکت)» به واکاوی دو اثر از دو نویسنده که پیش‌تر خود دلوز آن‌ها را مورد تحلیل قرار داده دست زده‌اند تا به این سؤال پاسخ دهند که آیا دو مقولهٔ نفی و شیءهای کثرت‌یافته را می‌توان کلید واژه‌هایی برای قلمروزدایی زبانی در باب ادبیات اقلیت تلقی کرد؟ و نتیجه گرفته‌اند که در آثار این نویسندگان در نهایت انسان معاصر موجودی است که با نفی وضعیت‌های پیرامونش، به موجودی شیء واره تبدیل شده، موجودی که با نفی و رد وضعیت‌هایی که برایش ترسیم کرده‌اند مانند شی بی‌ارزشی کنار گذاشته‌شده‌است.

رئیسی، محمدریاض و همکاران (۱۳۹۸) در پژوهش «از شخصیت درختی تا شخصیت ریزوماتیک؛ تبیین تفاوت‌های شخصیت‌های داستان‌های کلاسیک، مدرن و پسامدرن» تفاوت مفهوم انسان، سوژه و شخصیت داستانی را در این سه نوع داستان تحلیل کرده و مطابقت آن‌ها را نظریهٔ ریزوم سنجیده‌اند.

آبشیرینی، اسد (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی مفهوم حیوانیت در سووشون سیمین دانشور» برای تحلیل شخصیت‌ها و عناصر رمان مشهور سیمین دانشور از نظریات دلوز و دیگر اندیشه‌وران پست‌مدرن بهره برده و نتیجه گرفته سووشون دیالکتیکی در امر حیوان است که بار آن بر دوش یک اسب یعنی سحر و معادل انسانی آن یعنی شخصیت زری است.

محمدی و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «خوانشی فلسفی از رمان «شازده احتجاب» نوشتهٔ هوشنگ گلشیری با ابتنا بر رویکرد ریزوماتیک ژیل دلوز» خوانشی ریزوماتیک از این رمان به‌دست داده و مفاهیم مرتبط با این رویکرد را در عناصر ساختاری آن بررسی کرده است.

قربانعلی و همکاران (۱۴۰۱) در «کاربست رویکرد ادبیات اقلیت ژیل دلوز بر رمان «جای خالی سلوچ» محمود دولت آبادی» شخصیت‌ها، کنش‌ها و واکنش‌های آن‌ها را در این اثر از منظر ادبیات اقلیت تحلیل نموده و آن را مطابق با مولفه‌های ادبیات اقلیت دلوز دانسته‌است.

احسانی‌فر و رنجبر (۱۳۹۵) در مقالهٔ «مولفه‌های زن شدن در داستان کنیزو» این داستان را از دیدگاه دلوز و گاتاری، با هدف معرفی متنی که قلمروی مردسالارانه را نادیده می‌انگارد بررسی کرده و نتیجه گرفته این داستان این طرز فکر را کاملاً القا می‌کند.

نورائی‌نیا و همکاران (۱۴۰۳) در پژوهش خود با عنوان «طبقه‌بندی تصویرهای بخش پهلوانی شاهنامه بر پایهٔ نظریهٔ تصویرشناسی ادبی محمدرضا شفیعی کدکنی و نظریهٔ سینمایی ژیل دلوز» با بکارگیری دو نظریهٔ ادبی و سینمایی که وجه اشتراک هر دو وجود زمان و حرکت در تصویر است، تصاویر بخش پهلوانی شاهنامه را دسته‌بندی کرده و به طبقه‌بندی تازه‌ای از این تصویرها دست یافته است.

آقایی، فاطمه (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات انگلیسی با موضوع «زن شدن در جزیره سرگردانی سیمین دانشور و خانم دالووی ویرجینیا وولف براساس دیدگاه ژیل دلوز» از دیدگاه‌های خوانش ریزوماتیک دلوز که وارد نظریهٔ فمینیسم شده استفاده کرده و زن شدن را از منظر دلوزی در این دو رمان به شیوهٔ تطبیقی بررسی کرده است؛ اما چنانکه پیدا است هیچ یک از این پژوهش‌ها به تحلیل متنی کهن همچون شاهنامه از منظر فلسفهٔ دلوز نپرداخته‌اند و از این جهت موضوع این پژوهش بسیار جدید است.

۲. نگاهی به آثار دلوز

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۳ www.anjomanfarsi.ir

دلوز پیوسته فلسفهٔ کلاسیک و سنتی را از این جهت که مفهومی ایستا و پیش‌ساخته است و توانایی خلق و نقد ارزش‌های مستقر را ندارد به چالش می‌کشد چراکه اعتقاد دارد فیلسوف باید در پی نقد مفاهیم گذشته، تولید و بازتولید مفاهیم جدید و در نتیجه ارائهٔ دیدگاه‌های جدید باشد. وی فلسفه را از بن‌بستی که در آن به دام افتاده بود رهانید و افق‌هایی گسترده به روی آن گشود. او در آثار اولیهٔ خود دست به بازخوانی نظریات فلاسفهٔ مهم زد و پس از آن نظریات خود را در حوزه‌های مختلف گسترش داد.

درحقیقت کاوش دلوز در تاریخ فلسفه دارای حالت ویژه‌ای است. هرچند تک‌نگاری‌های او درآمدهایی بی‌نظیرند، خلاصه‌ای جامع از دیدگاه فیلسوفان [دیگر] به دست نمی‌دهند. او جنبه‌های خاصی از آرای یک فیلسوف را انتخاب می‌کند و این جنبه‌ها در کار خود او نقش مثبتی دارند..(Hardt,۱۹۹۳:۲۰)

دلوز در اولین کتاب خود تجربه‌گرایی و سوبژکتیویته (Empiricism and Subjectivity)(۱۹۵۳) با خوانشی از هیوم به این نکته می‌پردازد که چگونه جریات سیال داده‌ها (ذهن) به سوژه تبدیل می‌شود. در کتاب نیچه و فلسفه (Nietzsche and Philosophy) (۱۹٦۲) که با وقفه‌ای چندین ساله که نقش مهمی در پختگی و جهت‌گیری تفکرات وی دارد منتشر شد، خوانشی از نظرات نیچه به دست داد که به عقیدهٔ بسیاری، نظام‌مندی و انسجامی به فلسفهٔ نیچه داده که خود آثار نیچه فاقد آن است. او از این سال به بعد به طور متوسط هر سال کتابی منتشر ساخت که به سبب دوری از اطناب و خارج نشدن بحث از مسیر اصلی از پرداختن به همهٔ آن‌ها خودداری می‌کنیم: فلسفهٔ نقادی کانت (Kant's Critical Philosophy) (۱۹٦۳) که بعدها با مقدمه‌ای که بر آن افزود دیدگاه خود نسبت به زمان را با استناد به کانت مطرح ساخت و پس از آن پروست و نشانه‌ها (۱۹٦٤) کتابی با سه ویرایش مختلف، علی‌الخصوص ویرایشی مهم که دلوز پس از آشنایی و همکای با گاتاری بخش مربوط به «ماشین ادبی» (The Literary Machine) را به آن اضافه کرده است. دلوز در این کتاب چهار نشانهٔ جدید و خود ساخته معرفی کرده و زمانی را مطابق هرکدام در نظر گرفته و کتاب مشهور پروست درجست‌وجوی زمان از دست رفته را به این شیوه می‌آزماید. او سال بعد کتابی دیگر دربارهٔ نیچه به همین نام و پس از آن برگسونیسم (Bergsonism) (۱۹٦٦) را در ادای دینی به این فیلسوف برجسته که با نظریاتش پیوندی بین ایده‌آلیسم و رئالیسم برقرار کرده نوشت و برخی از مفاهیم وی همچون تفاوت و شهود را در کنار تلقی تازه‌ای از زمان بازخوانی کرد.

دلوز در مازوخیسم: مقدمه‌ای بر سردی و بی‌رحمی (۱۹٦۷) با نگاهی به آثار مازوخ، مازوخیسم و سادیسم را از دیدی متفاوت با منتقدان قبلی تعریف و این دو را از هم جدا کرده است. پس از این کتاب تفاوت و تکرار (Difference and Repetition) (۱۹٦۸) را که رسالهٔ اصلی او برای کسب درجهٔ دکترا بود و بخش مهمی از مفاهیم و دیدگاه‌هایش در آن ارائه شده، به همراه رسالهٔ فرعی‌اش یعنی اسپینوزا و مسألهٔ بیان (Expressionism in Philosophy: Spinoza) منتشر ساخت. (اسمیت و پرتوی،۱۳۹٤: ۱۷) کتاب دیگر او منطق معنا (۱۹٦۹) است که به شکاف زیبایی‌شناختی کانتی می‌پردازد. در همین سالها او دو کتاب مهم نیز در باب سینما به چاپ می‌رساند: سینما ۱: حرکت-تصویر (Cinema ۱: The Movement-Image) (۱۹۸۳) و سینما ۲: زمان-تصویر (Cinema ۲: The Time-Image) (۱۹۸۵) که در آن‌ها از سینما برای بحث در باب تصویر بهره می‌برد و نظریاتی مهم دربارهٔ سینما، مفهوم زمان و حرکت و تصویر و روابط آن‌ها با هم ارائه می‌کند. از جذابیت‌های این کتاب نگاه باز هم متفاوت وی به رابطهٔ هنر و فلسفه است که به کل با این رابطه در فلسفهٔ کلاسیک تفاوت دارد.

اما بخش مهمی از کار دلوز که در نقد آثار ادبی نیز تاثیر بسزایی داشته است متعلق به دورهٔ آشنایی او با فلیکس گاتاری و آثار مشترک این دو است که فلسفه و روانکاوی را بهم پیوند داده و درزمینه‌های گونه‌گونی از علوم انسانی به بحث پرداخته‌اند. بحث و

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۱۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲
www.anjomanfarsi.ir

نظریاتی که در شاخه‌های مختلف بسط یافته و پس از ایشان نیز در رشته‌ها و حوزه‌های مختلف توسط پژوهشگران پی گرفته شده است.

آن‌ها در دو کتاب مشهور و مهم خود سرمایه‌داری و اسکیزونرنی: آنتی ادیپ (۱۹۷۲) و هزار سطح صاف (نام کتاب ترجمه شده به فارسی: هزار فلات) (۱۹۸۰) پیشروترین بحث در طرح داستان، شناخت و پارانویا را مطرح کردند. «ضد ادیپ وقت خود را برای بی‌اعتبارسازی بت‌های قدیمی تلف نمی‌کند، حتی اگر خیلی سرگرم فروید باشد. مهم‌تر از همه اینکه ضد ادیپ ما را به فراتر رفتن برمی‌انگیزد.»(فوکو،۱۳۸۹: ۲۰٦)

در واقع در این آثار است که دلوز و گاتاری مفاهیمی مثل ریزوم (Rhizome)، حرکت شبکه‌ای و سطح صاف را شکل می‌دهند. از دید دلوز و گاتاری «هر تاویل از آغاز نشانی از هراس را در خود دارد و آنان این هراس را «بیماری تاویل» می‌نامند. انسان موجودی است نشانه‌ساز که از همان آغاز نشانه‌گذاری- که هدفش شناخت جهان است- ساختار پارانوئیک درونش شکل می‌گیرد.»(احمدی،۱۳۹۸: ٤۸۸) و دلوز در جایی هزار سطح صاف را اصلی علیه شکل پارانوئیک مردانگی خوانده‌است. (همان: ٤۸۹)

اثر مشترک دیگر این دو، کافکا: بسوی ادبیات اقلیت (۱۹۷۵) به تحلیل و بررسی آثار کافکا از جمله مسخ و قصر با همان مفاهیم مطرح شده یعنی «شدن»، «قلمروزایی و قلمروزدایی»، «ریزوم» و روابط دیگر مرتبط با آثار، زندگی و نویسندگی کافکا می‌پردازد.

یکی از کلیدی‌ترین آثار دلوز با همکاری گاتاری کتاب فلسفه چیست؟ (What is Philosophy?) (۱۹۹۱) است که برخلاف انتظار بسیاری از خریداران نه کتابی مقدماتی برای آموزش و آشنایی با مبانی فلسفه، بلکه اثری برای بیان دیدگاه این دو متفکر دربارهٔ ماهیت فلسفه بود که آن را آفرینش مفاهیم می‌دانستند. (پارکینسون،۱۳۸۷: ۱) آثار بعدی او انتقادی و بالینی (۱۹۹۳)، درون‌ماندگاری ناب (Pure Immanence, Essays on A Life) (۲۰۰۱)، جزایر متروک و دیگر متون (Desert Islands and Other Texts) (۲۰۰۲)، دو رژیم جنون (Two Regimes of Madness: Texts and Interviews) (۲۰۰٤) مقالات یا مجموعه مقالات و مصاحبه‌های وی در بازه‌های زمانی مختلف در شرح، بسط و تکمیل آثارش را دربرمی‌گیرد.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۱ خرداد

www.anjomanfarsi.ir

۳. مبانی فکری و چارچوب نظری پژوهش

از نظر دلوز مفاهیم پاسخ‌هایی به مسأله‌ها هستند پس مفاهیم فلسفه و ادبیات نیز پاسخ‌هایی برای این مسألهٔ خاص است که چرا تفکر، به موارد مبتذل و احمقانه محدود شود؟ در حقیقت دلوز مفهومی خاص از ادبیات می‌آفریند که به ما اجازهٔ اندیشیدن به شیوه‌ای را می‌دهد که در آن شیوه، زبان به حدود خود بسط داده می‌شود. (کولبروک،۱۳۸۷: ٤٦) به نظر نگارنده اسطوره نیز که ادبیات ریشه در دل آن دارد می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای بازخوانی و بیرون کشیدن این مفاهیم تازه از دل پاسخ‌های نو باشد از آن جهت که اسطوره بخشی از تاریخ است و به‌نوعی دیدگاه انسان را دربارهٔ جهان و خودش دربرمی‌گیرد؛ اما «مقصود اسطوره فقط تفسیر گذشته نیست بلکه حال را نیز توصیف می‌کند، به‌گونه‌ای که آدمی در آرزوی آینده باشد و به آن تکیه کند.»(هینلز،۱۳٦۸: ۱٦۸-۱٦۷)

دلوز برای بیان و شرح مفاهیم مورد نظر خود از اصطلاحاتی مثل اقلیت و اکثریت، ریزوم، درون ماندگاری، قلمرو (Territory) و به تبع آن قلمروزایی (Territorialization) و قلمروزدایی (Deterritorialization)، شدن یا صیرورت، نوماد یا کوچرو

(Nomad)، میل و... استفاده می‌کند که توسط خود او ساخته شده یا از علوم دیگر مثل ریاضی، روانکاوی، زیست‌شناسی به وام گرفته و بازآفرینی کرده است که اغلب آنها، به خصوص در مباحث وی در باب ادبیات، در پیوند با هم قرار دارند.

همبستگی و ارتباط میان مفاهیم دلوز از یک‌سو ابزار متنوع و تازه‌ای برای تحلیل و نقد آثار هنری و ادبی به دست می‌دهد ولی از سوی دیگر این ترس محتمل است که در صورت عدم توجه به یکی از این موارد بهم پیوسته، استفادهٔ درست از این ابزارهای فلسفی جدید ناممکن و فرایند تحلیل مختل شود. به همین خاطر در این بخش به‌طور خلاصه به شرح مفاهیم و کلیدواژه‌های مورد نیاز در جستار حاضر خواهیم پرداخت.

۳-۱. شدن/ صیرورت

شدن نه تقلید است، نه تطابق و نه شبیه‌سازی. این فرایند چیزی جز خودش تولید نمی‌کند. آنچه واقعی است، خودِ شدن است، بلوکِ شدن، نه اصطلاحات ثابت و فرضی که از میان آن‌ها این فرایند عبور می‌کند. همچنین، شدن نه پیشرفت است و نه پسرفت؛ بلکه به همزیستی و اتحاد موجودات مختلف می‌پردازد. شدن، نه یک تکامل است، نه یک تقلید و نه شبیه‌سازی.

این فرایند تولیدکنندهٔ چیزی جز خود نیست و به ساختارهای سلسله‌ای وابسته نیست. در عوض، نوعی اتحاد یا بلوک است که موجودات و مفاهیم مختلف را به هم متصل می‌کند. این فرایند شامل اتحادهایی نیز می‌شود که میان مقیاس‌ها و قلمروهای کاملاً متفاوت، مانند رابطه زنبور و گل ارکیده، شکل می‌گیرد و آن‌ها را بهم ربط می‌دهد. (Deleuze & Guattari,۲۰۰۵:۲۳۸-۲۳۹) در واقع «منظور از «شدن» گذرهایی است که یک مفهوم در خلال آن‌ها دگردیسی می‌یابد و در عین حال شباهت خانوادگی خود را با تعاملات قلبیش حفظ می‌کند.» (تسلیمی و قاسمی‌پور،۱۳۹٤: ٦٨) از نظر دلوز هر مفهوم دارای شدنی است که به رابطهٔ آن با دیگر مفاهیم مستقر در همان طرح می‌پردازد. مفاهیم موید یکدیگرند، در پیوند باهم و به فلسفه‌ای یکسان تعلق دارند. (دلوز و گاتاری،۱۳۹۳: ۱۳۵)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

اگر «شدن» به‌طور سنتی به «شدنِ مناسب» یک موجود قبلی تقلیل یابد، آنگاه «شدن» همواره به‌صورت واکنشی و به‌عنوان پدیده‌ای فرعی براساس مبنای موجود در نظر گرفته می‌شود. ازاین‌رو، ارتباطی میان ذهنیت‌گرایی و تقلیل «شدن» وجود دارد.

این ساختار که همواره یک سوژه، مبنا یا حضور پیشینی را قبل از گزاره‌ای فرض می‌کند، هدف اصلی پروژه «شدن» در آثار دلوز و نیچه است. نیچه بیان می‌کند که سوژه ممکن است صرفاً یک تصادف گرامری باشد. گزاره‌های ما ساختار سوژه-محمول را فرض می‌کنند. ما موجودی را تصور می‌کنیم که عمل خاصی انجام می‌دهد؛ به عبارت دیگر، عامل را در پسِ عمل فرض می‌کنیم. به‌جای اندیشیدن به رخداد یا عملی بی‌بنیاد، گرایش داریم موجودی را فرض کنیم که سپس عمل می‌کند یا مبنایی که سپس تبدیل می‌شود. (Buchanan & Colebroo,۲۰۰۰:۱۱) تمنای قدرت در تفکر نیچه به مفهوم «شدن» در اندیشهٔ دلوز تبدیل می‌شود و بازگشت جاودان یا مکرر نیچه به‌نوعی همان هزار سطح صاف که برآیندی سیال از «شدن‌ها است.

به عبارت دیگر تصویر، خود مسیر است و آن به «شدن» تبدیل شده است: «شدن-سگ» انسان و «شدن-انسان» سگ، «شدن-میمون» یا «شدن-سوسک» انسان و بالعکس. ما دیگر درگیر یک زبان عادی و کامل نیستیم که در آن، برای مثال، دلالت فوری کلمه «سگ» یک حیوان باشد و به‌صورت استعاری به چیزهای دیگر اشاره کند، چیزهایی که دربارهٔ آن‌ها می‌گوییم «مثل سگ». (Deleuze,۱۹۸۳:۲۲)

چراکه دلوز امکان‌های شدن به چیزی دیگر را تأیید می‌کند، فراتر از مسیرها، روابط، معانی و ارزش‌هایی که به نظر می‌رسد براساس ساختار زیستی، میراث تکاملی، تعهدات تاریخی- سیاسی- خانوادگی و ساختارهای اجتماعی و فرهنگی زندگی متمدن برای ما تعیین شده‌اند. (Syivale,۲۰۰۵:۹۹) شدن از نظر وی حتی مربوط به زمان خاصی نیست، از زمان حال گریزان است و در آن واحد به سوی گذشته و آینده حرکت می‌کند. صورتی که از حالت‌های متعارف زمان فراتر می‌رود، به‌گونه‌ای که دیگر نمی‌توان گذشته و آینده یا پیش و پس را به صورت متمایز از یکدیگر تعریف کرد و این خصلتی است که اسطوره نیز به‌گونه‌ای دارای آن است، هر چند دلوز به طور خاص هیچ‌وقت به اسطوره و مباحث پیرامون آن نپرداخته‌است. «شدن» از مبداها، پیشرفت‌ها و پایان‌ها فراتر رفته، به خطوط و شدت‌ها مربوط می‌شود، به حالت‌های گسترش، پراکنش، اشغال، سرایت و خلق فضاهای زیست انسان‌ها اشاره دارد.(Deleuze,۱۹۹۰:۱-۲) و به همین خاطر دلوز و گتاری حرکت «شدن» را با اصطلاح ریزوماتیک توصیف کرده‌اند، اصطلاحی که به رشد ریشه‌های زیرزمینی اشاره دارد، پراکنش انبوه و متراکم ریشه‌ها که مشخصهٔ گیاهانی مانند نعناع یا علف هرز است. (Ibid:۱۰۹)

۳-۲. ریزوم

مفهوم ریزوم که دلوز و گاتاری در کتاب هزار فلات آن را مطرح کردند امروزه توسط بسیاری از اندیشمندان پذیرفته شده و به‌نوعی شاید حتی مشهورترین استعارهٔ ادبیات پساساختارگرا باشد. (احمدی،۱۳۹۸: ٤٨٩) این مفهوم در شاخه‌های مختلف علوم انسانی برای تحلیل ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و ذهنی به‌کار می‌رود و به‌نوعی در مقابل ساختارهای سلسله‌مراتبی و هرم‌گونه قرار می‌گیرد. فلسفهٔ ریزوماتیک دلوز نه‌تنها به‌عنوان یک مدل برای تفسیر جهان و روابط اجتماعی عمل می‌کند، بلکه یک نظریه پیچیده درباره نحوه سازمان‌دهی و تولید دانش و قدرت در جوامع انسانی ارائه می‌دهد.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

ریزوم در گیاه‌شناسی به گیاهانی دارای ساقهٔ زیرزمینی اطلاق می‌شود که در خاک به صورت افقی گسترش می‌یابند. حالتی که به اعتقاد دلوز فاقد ساختار قانونمند و بی‌ریشه است و «شدن» آن پیرو منطق خاصی نیست. در اندیشهٔ دلوز و گاتاری ساختار و معرفت جهان دارای چارچوب درختی و عمودی نیست بلکه ساختاری شبکه‌ای و افقی دارد و پیوسته درحال شدن، سیال و تغییر است.

www.uroomiafarsi.ir

ریزوم نه به یگانگی تقلیل‌پذیر است و نه به چندگانگی، نه آغاز دارد و نه پایان، بلکه همواره میانه‌ای دارد که از آن رشد می‌کند و آن را درمی‌نوردد. (Deleuze & Guattari,۲۰۰۵: ٦) می‌توان گفت اندیشهٔ ریزومی نماد «شدن» است و نقطهٔ مقابل اندیشهٔ درختی کلاسیک که ایستا و سلسله‌مراتبی و نماد «بودن»در نظر گرفته می‌شد.

فلسفهٔ کلاسیک و سنتی بر مبنای تفکر درختی و ریشهٔ عمقی استوار است که پیوسته بین امور آن مرز و تقسیمبندی‌های مشخص لحاظ شده، ولی تفکر ریزومی دلوز پویا و سیال است و خطوط گریز آن بر مرزبندی‌ها غلبه می‌کند. هر نقطه‌ای از یک ریزوم می‌تواند به هر نقطهٔ دیگری متصل شود و باید چنین باشد. این مسأله کاملاً با ساختار درختی یا ریشه‌ای تفاوت دارد که در آن نقطه‌ها طرح‌ریزی و نظم تثبیت می‌شود. در ریزوم، هیچ ویژگی الزاماً با ویژگی زبانی در ارتباط نیست: زنجیره‌های نشانه‌ای از هر نوع، با گونه‌های بسیار متنوعی از رمزگذاری‌های مختلف زیستی، سیاسی، اقتصادی و .... مرتبط‌اند. ریزوم همواره ترکیب و آمیزشی از عرصه‌های مختلف است که در آن، بیان زبانی تنها یکی از مسیرهاست؛ و این دو اصل اولیه یعنی پیوند و ناهمگنی از اصول

شش‌گانه‌ای است که دلوز و گاتاری برای ریزوم تعریف می‌کنند. اصول دیگر ریزوم شامل: چندگانگی، گسستِ بی‌معنا، نقشه‌سازی و انتقال‌ناپذیری کامل است. (Deleuze & Guattari,۲۰۰۵:۷-۱۰)

۳-۳. قلمروزدایی و قلمروزایی

ژیل دلوز و فلیکس گواتاری، مفاهیم قلمروزایی و قلمروزدایی را به‌عنوان بخش‌های مرکزی تحلیل‌های اجتماعی، روان‌شناختی و فرهنگی در آنتی ادیپ و هزار فلات مطرح می‌شوند. این مفاهیم، به‌عنوان ابزاری برای توضیح فرایندهای دگرگونی در سطوح فردی و جمعی، به ویژه درزمینهٔ‌های اجتماعی و سیاسی، به‌کار می‌روند و «شدن» در بستر قلمروزایی و قلروزدایی است که معنا می‌یابد.

قلمرو نه یک محیط است، نه حتی محیطی افزوده یا گذرگاهی میان محیط‌ها. قلمرو در واقع کنشی است که محیط‌ها و ریتم‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ آن‌ها را قلمروزایی می‌کند. قلمرو محصول قلمروزایی محیط‌ها و ریتم‌هاست. (Deleuze & Guattari,۲۰۰۵:۳۱۵) قلمروها ثابت و همیشگی نیستند، بلکه همواره درحال ساخته‌شدن و گسسته‌شدن‌اند. آن‌ها پیوسته درحال قلمروزایی و قلمروزدایی هستند. همین پویایی در مورد چیدمان‌ها نیز صدق می‌کند. چیدمان‌ها همیشه درحال شکل‌گیری و فروپاشی‌اند. این فرایند میان ثبات‌یابی و سیالیت دائماً در جریان است؛ زیرا به طور کلی نمی‌توان سوژهٔ شناسای یکپارچه‌ای را فرض کرد که همیشه همان‌گونه و بی‌هیچ تغییر و تبدیلی باقی بماند، چه در فلسفه، چه در علم و چه در هنر. (کولبروک،۱۳۸۷: ٤٥)

از نظر دلوز خود ادبیات قلمروزدایی از کدگذاری‌های همیشگی ما و قلمروهای کلیشه‌ای زندگی معمول روزمره است. از جمله عناصر قلمروزدا، شیزوفرن است که جایگاه ویژه‌ای در مباحث دلوز و گاتاری دارد و به زعم آن‌ها الگوی مناسب‌تری در مقایسه با روان‌نژند مصطلح فروید برای مقاومت در برابر اقتدار فراهم می‌سازد. (رشیدیان،۱۳۹۳: ۳۳۱) چراکه شیزوفرنی ساختارهای سلسله‌مراتبی تحمیل‌شده توسط جامعه را از هم می‌پاشد و به میل اجازه می‌دهد که آزادانه جریان پیدا کند، بدون محدودیت‌های قوانین بازنمایی؛ و در برابر بسته‌شدن معنایی مقاومت می‌کند. هدف شیزوفرنی ادغام در هیچ سیستمی نیست، بلکه به دنبال یک فرایند بی‌پایان از شدن است، حرکتی که از هویت‌های ثابت و قلمروهای مشخص می‌گریزد. (Deleuze & Guattari,۱۹۸۳:۲۲-۲۳)

www.anjomanfarsi.ir

٤. تحلیل و بررسی

جمشید را می‌توان از اصلی‌ترین اسطوره‌های هندو ایرانی و مهم‌ترین پادشاه دورهٔ پیشدادی دانست. هزارهٔ جمشید در اوستا که در شاهنامهٔ فردوسی به هفتصد سال کاهش یافته در حقیقت در برابر هزارهٔ اهریمنی حکومت ضحاک قرار می‌گیرد. داستان جمشید در شاهنامه پس از مرگ پدرش طهمورث، با نشستن بر تخت شاهی همراه با فرهٔ ایزدی و کمر بستن به آبادی ایران به یاری مردم و دیو و مرغ و پری که به فرمان او درآمده‌اند، آغاز می‌شود:

گرانمایه جمشید فرزند اوی کمر بست یک دل پر از پند اوی
کمر بست با فرّ شاهنشهی جهان گشت سرتاسر او را رهی

(فردوسی،۱۳۹۲، ۳۸/۱)

اما جمشید تنها پادشاه نیست بلکه دارای خویشکاری دوقطبی موبدی - حکمرانی است که افزون بر ادارهٔ امور دنیای مادی، ادارهٔ عالم معنوی را نیز به او واگذار نموده‌است:

منم گفت: با فرّه ایزدی همم شهریاری، همم موبدی

(همان)

این خویشکاری که فردوسی تنها در همین بیت به آن پرداخته و از آن گذر کرده، در زامیاد یشت با ناظر بودن جمشید بر عمل خورشید و باد و باران (زامیادیشت، بندهای ۳۲-۳۳) و در اوستا با سخن گفتن رویاروی او با اهورامزدا نمود یافته است. (وندیداد، فرگرد ۲: بند ۱) «اسطورهٔ فرّ را که از اعتقادات اساطیری ایران باستان و نمایندهٔ ایمان ناخودآگاه جمعی این قوم به قداست سرزمین خود و فرهمندی مردمانش است»(یاحقی و قائمی،۱۳۸٦: ۲۸۷) به جمشید یاری می‌رساند که بر تخت بنشیند، همگان مسخر او گردند، دست بدی را از جهان را کوتاه و حتی آهن را برای ساختن آلات جنگی نرم کند:

به فرّ کیی نرم کرد آهنا چو خود و زره کرد و چون جوشنا

(فردوسی،۱۳۹۲، ۳۸/۱)

و حتی تختی گوهراندود و بی‌مانند برای خود ترتیب می‌دهد:

به فرّ کیانی یکی تخت ساخت چه مایه بدو گوهر اندر نشاخت

(همان: ٤٠)

اسطورهٔ فرّ در اینجا ابژه‌ای جزئی (partial objects) است که منفصل از یک کل منسجم کننده بوده و جایگزین موضوع اصلی میل که دست نیافتنی است می‌شود. آبژه‌های جزئی واحدهای میل‌اند: نه به این دلیل که پاره‌هایی از یک کل هستند، بلکه چون خودمختارند. هرکدام به یک جریان متصل‌اند و در ارتباط با آبژه‌های جزئی دیگر عمل می‌کنند (Deleuze & Guattari,۲۰۰۵:۱٦٥) در اینجا نیز فرّهٔ ایزدی تکمیل کنندهٔ یک کل یعنی وجود جمشید نیست چراکه از اجزای مورد توقع و اولیه آن نبوده، بلکه میدانی را می‌سازد که در آن مرکزیتی در کار نیست، میدانی متشکل از گره‌های میل و شدت که در هم تنیده‌اند. این آبژه‌های جزئی یعنی فرهٔ کیانی و فرهٔ ایزدی در کنشی متقابل قرار دارند بدون اینکه به کلیتی از پیش موجود منتهی شوند و توانایی تشکیل شبکه‌ای پویا از افعال و تاثرات و پیوندها را دارند که خود درون هیچ هویت ثابتی محدود نمی‌ماند. این نقطه‌ای است که منِ خویشتن فاقد آن است و با برخورداری از نیروهای والا و قدرت‌های فرابشری می‌کوشد ضمن کشف شخصیت و ناخودآگاه خود، به الگویی برای تثبیت هویت جمعی جامعه نیز دست یابد. (یونگ،۱۳۹۳: ۱٦۲-۱٦٤) در داستان ضحاک نیز این نقش توسط مارهای روییده بر دوش او که بر جای بوسهٔ ابلیس می‌رویند ایفا می‌شود:

بفرمود تا دیو چون جفت اوی همی بوسه داد از بر سفت اوی

ببوسید و شد در زمین ناپدید کس اندر جهان این شگفتی ندید

دو مار سیاه از دو کتفش برست غمی گشت و از هر سویی چاره جست

(فردوسی،۱۳۹۲، ٤٤/۱)

این آبژه‌ها کارکردی چون عوامل بیماری برای انسان سالم دارند، چراکه ناخواسته و دارای عملی مجزا از کلیت بدنی که به آن تعلق دارند عمل می‌کنند. شاید از نظر روانشناسی بتوان این دوپارگی سوبژکتیویته را با کشمکش میان خودآگاه و ناخودآگاه فرد تعبیر کرد که از خصایص ذاتی انسان بوده و هست و از آن گریزی نیست. ضحاک مارها را می‌بُرد اما دوباره از جای پیشین سربرمی‌آورند:

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ دی و ۱ بهمن ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

سرانجام ببرید هردو ز کتف سزد گر بمانی بدین در شگفت
چو شاخ درخت آن دو مار سیاه برآمد دگرباره از کتف شاه

(همان)

در قلمروزایی تازه این دو مار سیاه در تقابل با دیگر اندام‌ها قرار ندارند زیرا «این‌ها نه اجزایی نمایانگر یا نمادین، بلکه نواحی شدت و بردارهایی از میل هستند.» (Deleuze & Guattari,۲۰۰۵:۱۵۱) مارها اینجا نه اندامی برای انجام کاری مثل تغذیه که دهان انجام می‌دهد، بلکه ناحیه‌ای از شدت هستند که در آن میل از طریق خوردن مغز مردمان جریان می‌یابد. آن‌ها به ضحاک یعنی سوژه‌ای که از آن برون‌افکنده شده‌اند نیاز ندارند، چراکه پیشافردی هستند و درون ماشین‌های میل، در دل برهم‌نهی‌ها عمل می‌کنند.

روییدن مارها بر کتف ضحاک مرکزیت قلمروی انسانی او را بهم زده و جایگاه تزلزل‌ناپذیر سوبژکتیویتهٔ انسانیش را دچار لغزش می‌کند و اینجا است که «شدن-حیوان» وی رخ می‌دهد یا به تعبیر بهتر کامل می‌شود. دلوز وقتی مفهوم حیوان-شدن را به‌کار می‌برد که ارتباط مستقیمی با ناانسان-شدن دارد و مقصودش محصور شدن در قالب هستی دیگری نیست بلکه از منظر وی ناانسان-شدن به معنی تجربه کردن ادراک دیگر، فارغ از ادراک انسانی است. حیوان-شدن ضحاک هرچند از روی غفلت و ناآگاهانه اتفاق افتاده، نوعی بهانه برای گریز از قلمروهای از پیش تعیین شدهٔ اجتماع است که آن‌ها را می‌توان در آنچه اخلاقیات انسانی نامیده می‌شود، جای داد.

در ادامهٔ داستان جمشید، سیصد سال بی‌هیچ مرگ و رنجی می‌گذرد:

چنین سال سیصد، همی رفت کار ندیدند مرگ اندر آن روزگار

(فردوسی،۱۳۹۲، ۱/ ٤٠)

اسطوره‌های بسیاری در جهان در باب به وجود آمدن صورت کنونی انسان روایت می‌شود که بیان می‌دارند فانی بودن انسان نتیجهٔ مستقیم حوادثی است که در زمان پیشاتاریخی رخ داده و اگر اتفاق نمی‌افتاد، انسان جاودانه به حیات خود ادامه می‌داد. (الیاده،۱۳٦۸: ۱٦) شاید فردوسی نیز در این بخش نظری به همین مضمون داشته ولی چنانکه شیوهٔ حماسی او در شاهنامه است، به اختصار و بیان همین تک بیت اکتفا نموده‌است. نکتهٔ قابل تامل در این بخش، جابه‌جایی‌های به موقع فردوسی در داستان و پرش از روایت جمشید به ضحاک و بالعکس، در مواقع حساسی است که قلمروزدایی ادبی را با قلمروزایی شخصیت همراه می‌سازد. اولین بار هنگامی‌که جمشید به خودبینی روی آورده و فرّ ایزدی از او روی می‌تابد، فردوسی او را به حال خود گذاشته و به سرزمین سواران نیزه‌گزار و آغاز داستان ضحاک با پدرش روی می‌آورد:

یکایک به تخت مهی بنگرید به گیتی جز از خویشتن را ندید
منی کرد آن شاه یزدان شناس ز یزدان بپیچید و شد ناسپاس
چنین گفت با سالخورده مهان که جز خویشتن را ندانم جهان
خور و خواب و آرامتان از من است همان پوشش و کامتان از من است

(همان)

و نیز:

چو این گفته شد فرّ یزدان از اوی بگشت و جهان شد پر از گفت‌وگوی

(همان: ٤١)

این قلمروی ادبی در واقع کنشی است که روایت و فضا را تحت تاثیر قرار می‌دهد و آن را قلمرو زایی می‌کند؛ زیرا زبان به مثابهٔ مجرای مرکزی در قلمروزایی نقش ایفا می‌کند. دلوز واژه‌ها را «کلمات فرمان‌دهنده» تعبیر می‌کند. او و گاتاری اعتقاد دارند زبان برای اطاعت ساخته شده، نه برای باور. (Stivale,٢٠٠٥:١٢٤) و این همان اصل چهارمی است که در باب ریزوم وضع کرده‌اند: ریزوم ممکن است در نقطه‌ای گسسته یا خرد شود، اما دوباره بر یکی از خطوط پیشین یا خطوطی نو سر برمی‌آورد. این ویژگی آن را از ساختارهای سلسله‌مراتبی متمایز می‌سازد. در ریزوم، گسست نه به معنای توقف بلکه به معنای امکانِ گشودن مسیر جدیدی است. در واقع فردوسی اینجا پیوسته با قلمروزدایی از یک روایت یا به قول دلوز دستگاه به دستگاهی دیگر که روایت ضحاک است گذر کرده و از طریق قلمروزایی است که داستان دوم به شیوه‌ای نو خود را می‌سازد. موجودی که نسبت به محیط بیرونی قلمروزدایی شده است، ناگزیر بر روی محیط‌های درونی خود قلمرو زایی می‌کند. به همین خاطر هنگامی‌که دوباره به داستان جمشید بازمی‌گردیم مخاطب این قلمروزایی تازه را از همان ابتدا حس می‌کند و با آن درگیر می‌شود:

از آن پس برآمد از ایران خروش پدید آمد از هر سویی جنگ و جوش
سیه گشت رخشنده روز سپید گسستند پیوند با جمّشید
بر او تیره شد فرّه ایزدی به کژی گرایید و نابخردی

(فردوسی، ١٣٩٢: ٤٥/١)

جمشید در اینجا تبدیل به سوژه‌ای می‌شود که خود را تنها مرجع گزاره و حقیقت می‌پندارد و به‌واسطهٔ همین روند، به برده‌ای از خود بدل می‌شود، نه از قدرتی بیرونی بلکه از درون خودش، از درون ساختاری که خود را تنها منبع معنا و حقیقت می‌پندارد. این سوژه، در بند بازتابی است که در آن همواره خود را از منظر دیگری تصور می‌کند و در نتیجه از بیرون به خویش می‌نگرد.

این نگاه بیرونی‌شدهٔ جمشید به خود، اینکه به اطراف می‌نگرد و «به گیتی جز از خویشتن را ندید» همان سازوکاری است که به‌جای امکان شدن، نوعی بازگشت اجباری به هویت تثبیت‌شده را بازتولید می‌کند. به عقیدهٔ دلوز و گاتاری در چنین وضعی، سوژه دیگر نمی‌تواند «شدن» را تجربه کند، چون در پی حفظ انسجام تصویر خویش در آینه‌ای از پیش ساخته است. (Deleuze & Guattari,٢٠٠٥:١٣٠) اما دربارهٔ ضحاک غرور و خودبینی نیست که سرآغاز قلمروزدایی می‌گردد، بلکه حس قدرت است که به صورت گریزناپذیری با فرایند شدن یا «شدن–دیگری» گره خورده است.

دلوز تأکید می‌کند که تفاوت بارزی میان‌قدرت به‌عنوان موضوع میل و قدرت به‌عنوان شاخص کیفیت اراده وجود دارد. نیچه دومی را ترجیح می‌دهد، زیرا ارادهٔ معطوف به قدرت، عنصری است که از آن هم تفاوت کمی نیروها و هم کیفیت متعلق به هر نیرو در این نسبت استنتاج می‌شود. (Reyes,٢٠٢٠:١٢٥) حس قدرت در شخصیت ضحاک عاملی است برای «شدن» که صرفاً نه به معنی تغییر بلکه به معنای ورود به حوزه‌های نا–انسان تعبیر می‌شود. نکتهٔ مهم در اینجا معرفی اولیهٔ فردوسی از ضحاک است که آن را از همان ابتدا با صفاتی نه‌چندان خوب وصف می‌کند:

پسر بود این پاک‌دین را یکی کش از مهر بهره نبود اندکی
جهانجوی را نام ضحاک بود دلیر و سبکسار و ناپاک بود

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

(فردوسی، ۱۳۹۲، ۴۱/۱)

دلوز و گاتاری در هزار فلات «شدن» نه صرفاً فرایندی روانی یا تقلیدی، بلکه حرکتی کیهانی معرفی می‌کنند که با عناصر طبیعی مانند زمین و هوا پیوندی بنیادین دارد. در داستان جمشید و ضحاک در شاهنامه نیز این عناصر از جمله زمین نقشی مهم برعهده دارند. جمشید از خاک و گل، خشت زده و دیوان را به ساخت بنا و مسکن وا می‌دارد و از دل زمین گوهر و آهن و سیم و زر استخراج می‌کند:

بفرمود پس دیو ناپاک را — به آب اندر آمیختن خاک را
هر آنچ از گل آمد چو بشناختند — سبک خشت را کالبد ساختند
ز خارا گهر جست، یک روزگار — همی کرد از او روشنی خواستار
به چنگ آمدش چند گونه گهر — چو یاقوت و بیجاده و سیم و زر

(همان: ۳۹)

در اینجا زمین نقطهٔ شدتی است در ژرف‌ترین لایهٔ قلمرو، جایی که همهٔ نیروها در کانونی فشرده بهم می‌پیوندند. زمین برای جمشید دیگر نه نیرویی در میان دیگر نیروها، نه جوهری با فرم معین یا محیطی رمزگذاری‌شده، بلکه به مرکزی برای بیرون کشیدن نعمات و بهم پیوستن شبکه‌ای از تمامی نیروها بدل شده است. البته هویت و قلمروی جمشید به عناصر دیگر نظیر هوا و آب نیز کشیده می‌شود؛ با کشتی کشور به کشور سفر می‌کند:

گذر کرد از آن پس به کشتی برآب — ز کشور به کشور چو آمد شتاب

(همان: ۴۰)

و چنانکه پیش‌تر گفتیم در زامیاد یشت او ناظر بزرگ خورشید و باد و باران معرفی شده و در شاهنامه نیز تختی می‌سازد که هرگاه اراده کند دیوان آن را از هامون به گردون برمی‌افرازند:

به فرّ کیانی یکی تخت ساخت — چه مایه بدو گوهر اندر نشاخت
که چون خواستی دیو برداشتی — ز هامون به گردون برافراشتی

(همان: ۴۰)

امّا نقش زمین در داستان ضحاک پررنگ‌تر است. فردوسی او را بیور اسپ به این معنا که صاحب ده هزار اسب است، معرفی می‌کند (کزازی، ۱۳۹۲: ۳۳۶/۱) و اسب داشتن و اسب تاختن پیوستگی نزدیکی با زمین و بر زمین بودگی دارد. از سوی دیگر آغاز قلمروزایی او در قتل پدر با زمین و چاهی است که ابلیس در زمین حفر می‌کند:

برآورد وارونه ابلیس بند — یکی ژرف چاهش به ره بر بکند
سر تازیان مهتر نامجوی — شب آمد، سوی باغ بنهاد روی
چو آمد به نزدیک آن ژرف چاه — یکایک نگون شد سر بخت شاه
به چاه اندر افتاد و بشکست پست — شد آن نیکدل مرد یزدان پرست
پس ابلیس وارونه آن ژرف چاه — به خاک اندر آگند و بسپرد راه

(فردوسی، ۱۳۹۲، ۴۲/۱)

در اینجا چاه، ابلیس، زمین، شب، باغ و حتی پدر یزدان‌پرست ضحاک از جنس متفاوتی نسبت در انواع اشیا، حیوان یا انسان نیستند، بلکه از منظر دلوز و گاتاری همگی بخشی از همان برهم‌نهی‌اند که در آن شدن ضحاک رخ می‌دهد، جایی که هیچ عنصری مستقل از دیگری نیست و همه درون یک شبکهٔ هم‌زمانی و هم‌جریان عمل می‌کنند. «در چنین فضایی، ادراک خطی جای خود را به ادراک شدت‌ها و تفاوت‌ها می‌دهد. بدن‌ها، به‌جای داشتن فرم مشخص، به میدان‌هایی از جریان‌ها تبدیل می‌شوند. آنچه روی می‌دهد، نه انتقال یا تقلید، بلکه دگردیسی است: آمیختگی با نیروهای کیهانی، بدون بازگشت به یک مرکز یا جوهر ثابت.» (Deleuze & Guattari,۲۰۰۵:۲۶۳) بعد از روییدن مارها بر شانهٔ ضحاک نیز ابلیس در زمین ناپدید می‌شود:

بیوسید و شد در زمین ناپدید کس اندر جهان این شگفتی ندید

(فردوسی، ۱۳۹۲، ۴۴/۱)

در سرانجام کار وی نیز فریدون آنجا که به دنبال نابودی او است به روشنی از این پیوند می‌گوید:

فریدون چنین پاسخ آورد باز که گر چرخ دادم دهد از فراز
بیرّم پی اژدها را ز خاک بشویم جهان را ز ناپاک، پاک

(همان:۶۲)

پایان کار او نیز چون سنگ در کوه بند شدن است همان طور که سروش به فریدون گوشزد می‌کند:

هم ایدون شکسته، ببندش چو سنگ ببر تا دو کوه آیدت پیش، تنگ
به کوه اندرون به بود بند اوی نیاید برش خویش و پیوند اوی

(همان:۶۶)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

در حقیقت فریدون نیز که به‌سر آورندهٔ روزگار ظلم ضحاک است در مرغزار و در البرز کوه توسط گاو برمایه پرورده می‌شود که این هر دو در پیوند مستقیم با شبکهٔ زمین قرار دارند. زمین در اینجا به‌عنوان ماده‌ای که از طریق آن، انسان‌ها می‌توانند به نیروهای کیهانی دست یابند، پدیدار می‌شود، اما نه به شکل بستری منفعل، بلکه چونان نیرویی زنده و پرورنده که جریان‌های میل و شدن را در خود جای داده و رهبری می‌کند. زمین، با قلمروزدایی خود، امکان دگرگونی و گشودگی به سوی ناشناخته را برای فریدون فراهم می‌آورد. فریدون دارای فرّه جمشید است پس شدن وی در پیوند با آب نیز قرار می‌گیرد: به هنگام راهی شدن برای نبرد با ضحاک به دل دریا می‌زند و از آن عبور می‌کند:

سرش تیز شد کینه و جنگ را به آب اندر افکند گلرنگ را
ببستند یارانش یکسر کمر هم ایدون به دریا نهادند سر

(همان:۶۰)

آب و به ویژه عبور از آب، از جمله مواردی است که در اساطیر و افسانه‌های همهٔ فرهنگ‌ها دارای جایگاهی خاص است. عبور از آب نماد مرگ آیینی، رمز زایش و نوزایی و زندگی دوباره را توأمان دارد. به همین خاطر رمزی است از دگرگونی و آستانه‌ای است بین زندگی و مرگ، چراکه همواره در پی هر انحلالی ولادتی نهفته است. (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۸۹) در اینجا بدن‌ها و فرم‌ها از ثبات و سکون

می‌گریزند و با دریا یا همان آب وارد کنش متقابل می‌شوند؛ کنشی که مرز میان درون و بیرون، سوژه و ابژه را از میان برمی‌دارد. دریایی که فریدون به دل آن می‌زند نه مکان، بلکه رخداد است؛ سطحی است برای تلاقی نیروها و برهم‌نهی‌ها که در آن، شدن به‌عنوان یک عمل کیهانی رخ می‌دهد.

و در نهایت نکته‌ای که پرداختن به آن خالی از لطف نیست اینکه کاوۀ آهنگر، ضلع دیگر این داستان تنها کسی است که شدن و صیرورت وی در پیوند با آتش معنا می‌یابد. فردوسی او را با آتش، سرخی، گرمی و دوزخ و خورشید، مستقیم و غیرمستقیم مرتبط می‌سازد.

در پیوند با آتش در معرفی کاوه:

یکی بی‌زبان مرد آهنگرم ز شاه، آتش آید همی بر سرم

(فردوسی، ۱۳۹۲: ۵۵/۱)

در پیوند با دوزخ از زبان کاوه:

خروشید که ای پایمردان دیو بریده دل از ترس گیهان خدیو!

همه سوی دوزخ نهادید روی سپردید دل‌ها به گفتار اوی

(همان:۵۶)

در پیوند با سرخی:

چرا پیش تو کاوۀ خامگوی بسان همالان کند سرخ روی؟

(همان)

در پیوند با خورشید در وصف درفش کاویان:

ز دیبای پرمایه و پرنیان بر آن گونه گشت اختر کاویان

که اندر شب تیره خورشید بود جهان را از او دل پر امید بود

(همان: ۵۷)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

طبق نظر دلوز «شدن ـ آتشین» نمادی از تغییرات سریع و انقلابی است که کاملاً با نقش کاوه در داستان ضحاک همخوانی دارد: کاوه به دادخواهی نزد ضحاک می‌رود، به بازار برگشته و شوری راه می‌اندازد، درفش کاویان را برپا کرده و به سراغ فریدون می‌رود.

۵. نتیجه‌گیری

در اندیشۀ دلوز و گتاری، سوژه‌ای برای «شدن» وجود ندارد مگر آن‌گاه که از جایگاه هویتی غالب خود قلمروزدایی شده باشد. چراکه «شدن» دقیقاً در لحظه‌ای آغاز می‌شود که فرد از هویت تثبیت‌شده خارج شود. در شاهنامۀ فردوسی، از منظر دلوز و گاتاری جمشید هر چند بسیار نزدیک به «شدن» و به طور ویژه «شدن ـ دیگری» است، اگر عامل صیرورت او را خودبینی تعریف کنیم، این غرورِ خودبنیاد در تضاد با «شدن» قرار می‌گیرد زیرا خودخواهی و غرور نه صرفاً رذایل اخلاقی، بلکه ساختارهای بازدارنده در برابر «شدن‌اند. چون سوژه را به یک شکل ثابت، مرکزمند و برتری‌طلب فرو می‌کاهند، در حالی‌که شدن مستلزم پذیرش اقلیت، گسست از خود و ورود به جریان‌های بیرونی و ناهمگون است. امّا اگر عامل سقوط او نه غرور و خودبینی که حس خواست قدرت در نظر

گرفته شود، فرایند صیرورت او و از دست دادن فرّه ایزدی نمونه‌ای از «شدن ـ فناپذیر» یا «شدن ـ انسان ضعیف» است و عناصر طبیعی مرتبط با آن آب، هوا و زمین قلمروی این شدن را در بستری کیهانی فراهم می‌آورند.

ضحاک به‌روشنی در جریان فرایند «شدن–ناانسان» است که از هویت انسانی فاصله گرفته، به عنصر بنیادین و غیرارگانیک زمین نزدیک شده و مرزهای انسانی‌اش را کنار می‌گذارد. همان گونه که دلوز و گتاری تاکید دارند که هویت، به‌ویژه ایگو، ساختاری سرکوب‌گر و محصول قدرت است؛ چیزی که باید از آن رهایی یافت؛ و به‌جای آن، مفهوم «شدن»، «سوژهٔ جمعی» و «میل بدون ایگو» را پیشنهاد می‌کنند. در پایان می‌توان گفت شاید جایگاه «شدن»ها در ادبیات و متون کهن به اندازه و شفافیت آثار پست‌مدرن نباشد، ولی با در نظر گرفتن تمام جوانب (مثلا طبق نتیجهٔ بررسی‌های همین جستار در داستان جمشید) کمتر از آن نیست.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۸). ***ساختار و تأویل متن***، چاپ بیست‌ویکم، تهران: مرکز.
- اسمیت، دنیل، پرتوی، جان (۱۳۹٤). ***دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد***–۳۱–ژیل دلوز، ترجمهٔ سیدمحمدجواد سیدی، تهران: ققنوس.
- الیاده، میرچا (۱۳٦۸). ***افسانه و واقعیت***، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، تهران: پاپیروس.
- ـــــــــ (۱۳۹۲). ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
- پارکینسون، جی. اچ. آر (۱۳۸۷). ***فلسفه چیست***، ترجمهٔ محمدمهدی خسروانی، تهران: اینک فلسفه.
- تسلیمی، علی، قاسمی‌پور، سمیه (۱۳۹٤). «اقلیت شدن در بوف کور»، ***فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی ادب‌پژوهی*** (دورهٔ نهم)، شمارهٔ ۳۳، صص ٦۱–۸۰.
- دلوز، ژیل (۱۳۹۳). ***تجربه‌گرایی و سوبژکتیویته***، ترجمهٔ عادل مشایخی، تهران: نی.
- دلوز، ژیل (۱۳۸۹). ***مارسل پروست و نشانه‌ها***، ترجمهٔ اللّه‌شکر اسداللهی تجرق، تهران: علم.
- دلوز، ژیل و گتاری، فلیکس (۱۳۹۲). ***کافکا: به سوی ادبیات اقلیت***، ترجمهٔ حسین نمکین، تهران: بیدگل.
- رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). ***فرهنگ پسامدرن***، تهران: نی.
- ***ریگ ودا، گزیدهٔ سرودها*** (۱۳۸٤). ترجمهٔ جلالی نائینی، جلد اول، تهران: تابان.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). ***تئاتر فلسفه***، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- کزازی، میرجلال الدین (۱۳۹۲). ***نامهٔ باستان، ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی***، جلد اول، تهران: سمت.
- کولبروک، کلر (۱۳۸۷). ***ژیل دولوز***، ترجمهٔ رضا سیروان، تهران: مرکز.
- هینلز، جان (۱۳٦۸). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر؛ قائمی، فرزاد (۱۳۸۷). «نقد اساطیری شخصیت جمشید از منظر اوستا و شاهنامه»، ***نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهیدباهنر کرمان***، (دورهٔ جدید)، شمارهٔ ۲۱ (پیاپی ۱۸)، صص ۲۷۳–۳۰۵.
- یونگ، کارل گستاو (۱۳۹۳). ***انسان و سمبل‌هایش***، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.
- Belsey,Catherine; Poststructuralism: a very short introduction; New York: Oxford University Press,۲۰۰۲.
- Buchanan, Ian and Colebrook, Claire; Deleuze and Feminist Theory; Edinburgh: Edinburg University Press, ۲۰۰۰.
- Buchanan,Ian and Marks,John; Deleuze and Literature; Edinburgh: Edinburgh University Press,۲۰۰۰.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

- Cahoone, Lawrence E; From Modernism to Postmodernism; Oxford: Blackwell Publishing, ۲۰۰٦.
- Deleuze, Gilles etc; Essays Literary Criticism What Is a Minor Literature; Mississippi Review, Vol. ۱۱, No. ۳, Essays Literary Criticism,۱۹۸۳, pp ۱۳-۳۳.
- Deleuze, Gilles; The Logic of Sense; NewYork: Columbia University Press,۱۹۹۰.
- Deleuze, Gilles; What is philosophy; Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia university press,۱۹۹٤.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix; Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia; Minneapolis: University of Minnesota Press,۱۹۸۳.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix; A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia; Translation and Foreword by Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press,۲۰۰۵.
- Foucault,Michel; The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language; translated by A.M. Sheridan Smith,New York: Pantheon, ۱۹۷۲.
- Hardt, Michael; Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy; London: UCL Press,۱۹۹۳.
- Reyes, Raniel S.M; Deleuze and Guattaris Philosophy of Becoming Revolutionary; Cambridge Scholars Publishing, ۲۰۲۰.
- Stivale, Charles J; Gilles Deleuze Key Concepts; Trowbridge: Cromwell Press, ۲۰۰۵.
- Ward, Glenn; Teach Yourself Postmodernism; London and NewYork: McGraw-Hill, ۲۰۰۳.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

هویّت ایرانی در آثار روح‌الله خالقی با تکیه بر سرود «ای ایران»

محمدرضا عزیزی

کاندیدای دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران

maazizi4321@gmail.com

چکیده

سرود «ای ایران» اثر برجستهٔ موسیقایی ایران که روح‌الله خالقی آن را آهنگسازی کرده و حسین گل‌گلاب شعرش را سروده است، به‌عنوان نماد هویت ملی ایرانیان در دوران معاصر شناخته می‌شود. این پژوهش به‌منظور تحلیل نقش موسیقی و شعر سرود «ای ایران» در بازآفرینی هویت ایرانی و بررسی پیوند آن با سنّت‌های موسیقی ایرانی انجام شده است. روش تحقیق این مطالعه کیفی بوده و از رویکرد هرمنوتیکی برای تحلیل موسیقایی و اجتماعی سرود استفاده شده است. منابع مختلف تاریخی، تحلیلی و نظری شامل آثار گادامر و بنسون در این راستا به‌منظور تحلیل معنای سنّت، بداهه‌پردازی و دیالوگ موسیقایی در اجرای این سرود به‌کار گرفته شده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که سرود «ای ایران» نه‌تنها در بُعد موسیقایی به‌طور خاص از ابزارهای سنّتی ایرانی مانند دستگاه شور بهره برده، بلکه عناصر مدرن را در ساختار شعری و موسیقی ارکسترال خود نیز گنجانده است. این ترکیب سنّت و مدرنیته موجب می‌شود که سرود به‌عنوان نمادی زنده و پویا از هویت ایرانی قابلیت بازآفرینی را در زمان‌های مختلف داشته باشد. علاوه بر این سرود «ای ایران» از جنبه اجتماعی در هر اجرا به‌عنوان یک آیین جمعی عمل کرده است و معنای جدیدی را از طریق مشارکت مردم از هویت ایرانی بازآفرینی می‌کند. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که تأثیر بداهه‌پردازی جمعی در اجرای این اثر، براساس نظریات بروس الیس بنسن، در تعامل با مخاطبان موجب گسترش معنای هویت ایرانی در بسترهای اجتماعی مختلف می‌شود.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۱۴۰۴ www.anjomanfarsi.ir

واژگان کلیدی: روح‌الله خالقی، حسین گل‌گلاب، ای ایران، هویّت ملی، هرمنوتیک.

۱. مقدمه

سرود «ای ایران» یکی از آثار موسیقایی برجستهٔ ایران در دوران معاصر همواره نماد هویت ملی ایرانیان بوده است. این اثر که روح‌الله خالقی آن را آهنگسازی کرده و حسین گل‌گلاب شعرش را سروده است، نه‌تنها در دوران خود بلکه در سال‌های پس از آن به‌عنوان یک نشانهٔ فرهنگی و اجتماعی مهم در تاریخ ایران باقی مانده است. استفاده از دستگاه‌های موسیقی سنّتی ایران، تنظیم ارکسترال مدرن و ادبیات حماسی و ملی در این سرود، آن را به اثری منحصربه‌فرد در بستر موسیقی ایران تبدیل کرده است.

هدف این پژوهش بررسی سرود «ای ایران» از منظر موسیقایی و فرهنگی است. این پژوهش به تحلیل نحوهٔ ترکیب موسیقی سنّتی ایرانی با عناصر مدرن و به بررسی تأثیر آن در بازآفرینی هویت ملی ایرانیان از طریق مشارکت جمعی در اجرای این سرود می‌پردازد. علاوه بر این از دیدگاه‌های فلسفی هانس گادامر و بروس بنسون به‌عنوان مبنای نظری برای تحلیل مفهوم «سنّت» و «بداهه‌پردازی جمعی» استفاده می‌شود. این مفاهیم به‌ویژه در تداوم سنّت‌ها و نقش آن‌ها در شکل‌دهی به هویت ملی ایرانیان از اهمیت خاصی برخوردارند.

۱ - ۱. روش تحقیق

این پژوهش از نوع کیفی است و از روش‌های تحلیلی و هرمنوتیکی برای بررسی داده‌ها استفاده می‌کند. به‌ویژه از نظریه‌های فلسفی گادامر و بنسون در تحلیل موسیقی و تأثیر آن بر هویت ملی استفاده می‌شود. سرود «ای ایران» در این راستا از جنبه‌های مختلف موسیقایی (دستگاه‌ها، ملودی، تنظیم ارکسترال) و شعر (مضامین ملی و اجتماعی) بررسی می‌شود. همچنین درک نحوهٔ اجرای این سرود در بسترهای مختلف اجتماعی و تأثیر آن در بازآفرینی هویت ایرانی از طریق مشارکت جمعی مردم از دیگر محورهای این پژوهش است.

داده‌ها از طریق تحلیل متون مربوط به موسیقی ایرانی، شعر حسین گل‌گلاب، مصاحبه با موسیقی‌دانان و کارشناسان حوزهٔ موسیقی ایرانی و بررسی منابع تاریخی مرتبط با سرود «ای ایران» گردآوری می‌شوند. علاوه‌براین روش تحلیل هرمنوتیکی برای تفسیر تعاملات فرهنگی و اجتماعی در زمینهٔ بازآفرینی این اثر استفاده خواهد شد.

۱ - ۲. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های مختلفی در زمینهٔ تأثیر موسیقی و شعر در شکل‌دهی هویت ملی و فرهنگی ایرانیان صورت گرفته است. یکی از آثار برجسته در این زمینه، کتاب سرگذشت موسیقی ایران اثر روح‌الله خالقی است که تاریخ و تحول موسیقی ایرانی را بررسی و جایگاه موسیقی در فرهنگ و هویت ایرانیان را تحلیل می‌کند. خالقی در این اثر به ارتباط موسیقی ایرانی با هویت ملی و تاریخ کشور پرداخته است و تحلیل‌های وی می‌تواند مبنای مناسبی برای درک نقش موسیقی در سرود «ای ایران» باشد.

کتاب مبانی نظری موسیقی اثر همان نویسنده نیز به نظریه‌های موسیقی ایرانی و بنیان‌های فنی آن پرداخته است و اصول تنظیم و ساخت موسیقی ایرانی را بررسی می‌کند. این اثر در زمینهٔ تحلیل نحوهٔ تنظیم ارکسترال در سرود «ای ایران» و پیوند آن با موسیقی ایرانی کاربرد دارد.

در زمینهٔ شعر سرود «ای ایران» پژوهش‌ها به تحلیل مضامین ملی و اجتماعی شعر حسین گل‌گلاب و تأثیر آن بر مخاطب ایرانی پرداخته‌اند. مقاله‌هایی که دربارهٔ این سرود به‌طور خاص نوشته شده‌اند بر جنبه‌های فرهنگی و سیاسی آن تأکید دارند و نشان می‌دهند که چگونه شعر «ای ایران» در دوران‌های مختلف به‌عنوان نماد مقاومت و هویت ملی عمل کرده است.

علاوه‌براین مقاله‌هایی که از نظریه‌های هرمنوتیکی برای تحلیل آثار هنری استفاده کرده‌اند، می‌توانند در تحلیل سرود «ای ایران» مفید باشند. مقاله‌های مختلفی در این زمینه وجود دارد که به بررسی پیوند موسیقی و هویت ازمنظر هانس گادامر پرداخته‌اند. *The Theory of Interpretation* گادامر (۱۹۶۰) در این راستا مبنای مهمی برای تحلیل تعاملات مخاطب با آثار هنری است. گادامر

با تأکید بر مفهوم «افق همپوشانی» معتقد است که فهم هر اثر هنری در تعامل با زمان و مکان شکل می‌گیرد و این مفهوم می‌تواند در تحلیل اجرای سرود «ای ایران» و نقش آن در بازآفرینی هویت ملی ایرانیان مفید باشد.

بروس الیس بنسون نیز در کنار گادامر در کتاب *The Improvisation of Musical Dialogue: A* Phenomenology of Music (۲۰۰۳) به بررسی نقش بداهه‌پردازی در موسیقی و اثر آن بر شکل‌دهی به هویت پرداخته است. بنسون با تأکید بر بداهه‌پردازی جمعی، به‌ویژه در موسیقی ایرانی، معتقد است که آثار هنری ازجمله موسیقی در تعاملات گروهی و جمعی می‌توانند به‌طور مستمر بازآفرینی شوند. این نظریه می‌تواند در تحلیل تأثیر مشارکت مردم در اجرای سرود «ای ایران» و نحوهٔ ایجاد معنا در هر اجرای جدید آن کاربردی باشد.

مقاله‌ای باعنوان «تحلیل بداهه در موسیقی کلاسیک ایرانی با تکیه بر نظریهٔ موسیقایی بروس الیس بنسن» نوشتهٔ مؤلف این نوشتار و همکاران به بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی دستگاهی ایران براساس نظریهٔ «بداههٔ گفت‌وشنود موسیقایی» بروس الیس بنسن می‌پردازد؛ بروس الیس بنسن، فیلسوف معاصر، در مقدمهٔ نظریهٔ خود بر این باور است که در خلق و اجرای موسیقی همواره بستری برای بداهه‌پردازی وجود دارد که آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده را وارد نوعی گفت‌وشنود می‌کند. او این نظریه را در زمینهٔ موسیقی کلاسیک غرب و جاز مطرح کرده و در این مقاله تلاش شده است که این نظریه در موسیقی دستگاهی ایران بررسی شود. هدف این پژوهش تحلیل مفاهیمی مانند هستی‌شناسی اثر موسیقی، اصالت و هویت موسیقایی، محدودیت‌های اجرا و نحوهٔ انتقال مقصود آهنگ‌ساز به مخاطب در بستر موسیقی ایرانی بوده است و تأکید می‌کند بداهه در موسیقی دستگاهی ایران اهمیت زیادی دارد و در این پژوهش، نقش «ردیف» به‌عنوان بستری برای بداهه‌پردازی بررسی شده است. نتایج نشان می‌دهد که بداهه در موسیقی ایرانی سرشتی تفسیری دارد و اجراگران با شناخت سنّت‌ها و بستر موسیقایی، وارد گفت‌وشنود موسیقایی می‌شوند. همچنین در موسیقی ایرانی، بداهه‌پردازی در چارچوب «ردیف» شکل می‌گیرد. این پژوهش نشان می‌دهد که ردیف به‌عنوان یک الگو عمل می‌کند؛ اما نباید یک محدودیت سخت‌گیرانه در نظر گرفته شود؛ بلکه باید بستری برای خلاقیت اجراگر باشد. نتیجه‌گیری این تحقیق نشان می‌دهد که نظریهٔ بنسن می‌تواند به درک بهتر بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی کمک کند. این نظریه، موسیقی را یک گفت‌وشنود زنده و پویا در نظر می‌گیرد که آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده در آن همزمان نقش دارند. بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی، نه تنها خلق از هیچ، بلکه «پرداختی نو از چیزی موجود» است که هویتی نو می‌یابد.

مقالهٔ دیگری با عنوان «مطالعهٔ هستی‌شناسی اثر موسیقایی در نظریهٔ بداههٔ گفت‌وشنود موسیقایی نزد بروس الیس بنسن» نوشتهٔ مؤلف این جستار و همکاران به بررسی بداهه‌پردازی در موسیقی از منظر پدیدارشناسی هرمنوتیکی بروس الیس بنسن می‌پردازد. مقدمهٔ این تحقیق نیز نشان می‌دهد که بروس الیس بنسن، فیلسوف معاصر، در نظریهٔ بداههٔ گفت‌وشنود موسیقایی خود بر این باور است که در خلق و اجرای یک اثر موسیقی همیشه بستری برای بداهه‌پردازی وجود دارد که آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده را در یک فرایند گفت‌وشنود موسیقایی قرار می‌دهد. این نظریه در موسیقی کلاسیک غرب و جاز بررسی شده و در این پژوهش به کاربست آن در موسیقی ایرانی پرداخته شده است. هدف پژوهش نیز تبیین مفاهیم مرتبط با هستی‌شناسی اثر موسیقایی، اصالت و هویت موسیقی و بررسی تأثیر بداهه‌پردازی بر ماهیت اثر موسیقایی بوده است. کاربست بداهه در موسیقی ایرانی در موسیقی دستگاهی ایران، ردیف به‌عنوان یک چارچوب برای بداهه‌پردازی عمل می‌کند. این پژوهش نشان می‌دهد که بداهه در موسیقی ایرانی امکان خلاقیت و نوآوری را با حفظ پیوند با سنّت برای نوازنده فراهم می‌کند. بنسن معتقد است که موسیقی نتیجهٔ تعامل مستمر بین آهنگ‌ساز، اجراگر و شنونده است. او با الهام از هرمنوتیک گادامر، موسیقی را نوعی گفت‌وشنود می‌داند که همواره گشوده و درحال

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲)
www.anjomanfarsi.ir

تغییر است. این مقاله در پایان نیز نتیجه می‌گیرد که نظریهٔ بنسن می‌تواند به درک بهتر بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی کمک کند. موسیقی به‌عنوان یک پدیدهٔ زنده و پویا در تعامل مستمر با سنّت، کاربست و اجراگران معنا پیدا می‌کند. بداهه‌پردازی به‌عنوان یک فرایند تفسیری، نقشی کلیدی در تداوم حیات موسیقی دارد و هویت موسیقی را در هر اجرا دگرگون می‌سازد.

۲. ادبیات تحقیق

- مفهوم هویت ایرانی در موسیقی

مفهوم هویت ایرانی در موسیقی به‌عنوان یکی از شاخصه‌های فرهنگی در تاریخ، اسطوره‌ها، زبان، آیین‌ها و سنّت‌های این سرزمین ریشه دارد. موسیقی ایرانی همواره به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات فردی و جمعی، انتقال ارزش‌های فرهنگی و حفظ پیوندهای تاریخی عمل کرده است. در طول قرون گذشته موسیقی در دربارها، آیین‌های مذهبی، مناسبات اجتماعی و حتی در جنبش‌های سیاسی جایگاه ویژه‌ای داشته است. این موسیقی همواره بازتابی از هویت ملی و قومی مردم ایران بوده و نقشی اساسی در شکل‌گیری و حفظ آن ایفا کرده است. (خالقی، ۱۳۴۲)

تحولات اجتماعی و سیاسی ایران، مفهوم هویت در موسیقی را نیز در دوران معاصر دستخوش تغییراتی کرد. موسیقی‌دانانی همچون روح‌الله خالقی با درک ضرورت بازتعریف هویت موسیقایی ایران در عصر مدرن، تلاش کردند تا موسیقی را ضمن حفظ اصالت‌ها با نیازهای روز جامعه پیوند دهند. خالقی معتقد بود که موسیقی باید نمایانگر روح زمانهٔ خود باشد و در عین حال از ریشه‌های بومی خود جدا نشود. (خالقی، ۱۳۴۴) او در آثار خود کوشید هویت ایرانی را با بهره‌گیری از عناصر اصیل موسیقی ایرانی و ترکیب آن‌ها با ساختارهای ارکسترال در بستری نوین بازنمایی کند.

- پیشینهٔ آثار روح‌الله خالقی

روح‌الله خالقی (۱۲۸۵-۱۳۴۴) از برجسته‌ترین چهره‌های موسیقی معاصر ایران و از شاگردان علی‌نقی وزیری بود. او با تأسیس هنرستان موسیقی ملی و تألیف آثاری همچون سرگذشت موسیقی ایران و مبانی نظری موسیقی، نقشی کلیدی در نهادینه‌سازی موسیقی ملی ایران ایفا کرد. خالقی در کتاب سه‌جلدی سرگذشت موسیقی ایران به تاریخچهٔ موسیقی از دوران باستان تا دوران معاصر پرداخته و به اهمیت موسیقی در فرهنگ و هویت ایرانیان را توجه کرده است. (خالقی، ۱۳۴۲)

تلاشی آشکار برای پیوند موسیقی سنّتی ایران با عناصر مدرن موسیقی غربی در آثار خالقی دیده می‌شود. او معتقد بود که برای بقا و تأثیرگذاری موسیقی ایرانی در دنیای معاصر باید این موسیقی در قالب‌هایی عرضه شود که برای مخاطب امروزی قابل فهم و جذاب باشد. (خالقی، ۱۳۴۴) استفاده از ارکستر در کنار سازهای ایرانی و تأکید بر ملودی‌های آشنا برای گوش ایرانی از جمله روش‌هایی بود که خالقی برای تحقق این هدف به‌کار گرفت.

- سرود «ای ایران»: زمینه‌های تاریخی و اجتماعی

سرود «ای ایران» در سال ۱۳۲۳ هجری شمسی در بحبوحهٔ اشغال ایران توسط نیروهای متفقین در جنگ جهانی دوم خلق شد. احساسات میهن‌دوستانه در میان مردم ایران در این دوره با تضعیف حاکمیت ملی و حضور نیروهای بیگانه شدت گرفت. حسین گل‌گلاب، شاعر این سرود، اشعاری حماسی و میهن‌دوستانه در واکنش به تحقیرهای سربازان بیگانه نسبت به ایرانیان سرود. (گل‌گلاب، ۱۳۲۳) روح‌الله خالقی که از شرایط اجتماعی زمانه آگاه بود، ملودی‌ای ساخت که با سادگی و گیرایی خود به‌سرعت

در میان مردم محبوب شد. انتخاب غلامحسین بنان به‌عنوان خوانندهٔ نخستین اجرای این اثر به ماندگاری آن در حافظهٔ جمعی ایرانیان کمک کرد.

ساختار سرود از منظر موسیقایی بر پایهٔ دستگاه شور بنا شده است؛ دستگاهی که در موسیقی ایرانی بیشتر برای بیان احساسات عمیق ملی و مذهبی به‌کار می‌رود. انتخاب این دستگاه همراه با ریتمی منسجم و ملودی‌ای ساده اما تأثیرگذار توانست حس اتحاد و مقاومت را در میان شنوندگان برانگیزد. جملات موسیقایی قابلیت همخوانی جمعی را با تکرار هوشمندانه موتیف‌ها افزایش داد و بدین‌ترتیب سرود «ای ایران» به یک آیین ملی بدل شد که در مراسم مختلف و رویدادهای تاریخی بارها توسط مردم همخوانی شده است. (خالقی، ۱۳۴۴)

- سنّت و هویت در اندیشهٔ گادامر و ارتباط آن با آثار خالقی

هانس-گئورگ گادامر سنّت را در کتاب حقیقت و روش (۱۹۶۰) بستری می‌داند که در آن فهم و تفسیر امکان‌پذیر می‌شود. انسان به‌زعم او همواره با پیش‌فرض‌ها و پیش‌داوری‌هایی که از سنّت‌های فرهنگی خود دریافت کرده است به فهم جهان پیرامونش می‌پردازد. (Gadamer, ۱۹۶۰) سنّت از دیدگاه گادامر، امری ایستا نیست؛ بلکه در تعامل مداوم با زمان حال قرار دارد و حیات خود را از خلال گفت‌وگوی میان گذشته و حال حفظ می‌کند. (نک. عزیزی و همکاران، ۱۴۰۳ الف)

این تعامل سنّت و معاصریت در آثار روح‌الله خالقی به‌ویژه در سرود «ای ایران» به‌خوبی مشهود است. خالقی تلاش کرد مخاطب ایرانی را با بهره‌گیری از موتیف‌ها و فواصل موسیقی دستگاهی ایرانی به ریشه‌های فرهنگی خود متصل کند. در عین حال با تنظیم ارکسترال و ساختاری که یادآور موسیقی غربی بود، موفق شد تا این اثر را با ذائقهٔ شنیداری روز جامعه هماهنگ سازد. این بازآفرینی سنّت در قالبی نوین، همان چیزی است که گادامر آن را «تفسیر زنده» می‌نامد؛ تفسیری که از دل سنّت برمی‌خیزد اما با مقتضیات زمانه تطبیق می‌یابد. (Gadamer, ۱۹۶۰: ۲۷۶)

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴

سرود «ای ایران» به‌عنوان محصول این رویکرد توانست به یک نماد هویتی بدل شود که در بزنگاه‌های تاریخی به مردم ایران احساس اتحاد و افتخار ملی می‌بخشد. این سرود فراتر از یک اثر هنری صرف به یک آیین جمعی و بخشی از حافظه تاریخی ملت ایران تبدیل شده است.

www.anjomanfarsi.ir

۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش در تحلیل هویت ایرانی در آثار روح‌الله خالقی، به‌ویژه سرود «ای ایران»، از رویکرد هرمنوتیک فلسفی هانس-گئورگ گادامر و نظریهٔ بداهه‌پردازی موسیقایی بروس الیس بنسون بهره می‌گیرد. هرمنوتیک گادامر بر اهمیت سنّت و پیش‌داوری‌ها در فرایند فهم تأکید دارد و بداهه‌پردازی در اندیشهٔ بنسون نیز به تعامل فعال میان اجراکننده و بستر فرهنگی-تاریخی اثر می‌پردازد. ترکیب این دو رویکرد، بستری مناسب برای درک چگونگی بازتولید هویت ایرانی در آثار خالقی فراهم می‌کند.

گادامر معتقد است که فهم همواره در بستر سنّت شکل می‌گیرد و فرد در مواجهه با اثر هنری در یک «افق افق همپوشانی» قرار می‌گیرد؛ بدین معنا که افق تاریخی مخاطب با افق تاریخی اثر در تعامل قرار می‌گیرد و فهمی تازه پدید می‌آید. (Gadamer, ۱۹۶۰: ۳۰۲) سرود «ای ایران» در این پژوهش به‌عنوان یک متن موسیقایی که در بستر تاریخی خاصی خلق شده است در پرتو افق تاریخی معاصر بازخوانی می‌شود.

بنسون از سوی دیگر در کتاب بداهه‌پردازی در گفت‌وگوی موسیقایی بر این باور است که موسیقی نه محصولی ایستا بلکه فرایندی پویا است که در لحظهٔ اجرا و در تعامل با شنوندگان معنا پیدا می‌کند. (Benson, ۲۰۰۳: ٤٧) این دیدگاه در تحلیل سرود «ای ایران» به ما کمک می‌کند تا چگونگی تبدیل این اثر را به یک آیین جمعی و هویتی بهتر درک کنیم؛ به‌ویژه زمانی که مردم آن را در رویدادهای ملی، خودجوش همخوانی می‌کنند.

۳-۱. روش گردآوری داده‌ها

برای گردآوری داده‌های پژوهش از روش‌های زیر بهره گرفته شد:

- مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای: بررسی منابع دست اول و دست دوم دربارهٔ روح‌الله خالقی، سرود «ای ایران» و زمینه‌های تاریخی و اجتماعی خلق آن. کتاب‌های سرگذشت موسیقی ایران و مبانی نظری موسیقی از منابع اصلی محسوب می‌شوند. (خالقی، ۱۳۴۲؛ ۱۳۴۴) همچنین به مطالب منتشرشده دربارهٔ تاریخچهٔ سرودهای ملی ایران توجه شد.
- تحلیل محتوای شعری و موسیقایی: بررسی ساختار ملودیک، ریتمیک ودستگاهی سرود «ای ایران» با تکیه بر تئوری موسیقی ایرانی.
- مطالعهٔ میدانی محدود: تحلیل اجراهای مختلف سرود «ای ایران» در دوره‌های مختلف تاریخی و چگونگی بازتاب آن‌ها در رسانه‌ها و میان مردم. این بخش شامل شنیدن نسخه‌های اولیه با صدای غلامحسین بنان و نسخه‌های معاصر با همخوانی جمعی است.

۳-۲. روش تحلیل داده‌ها

برای تحلیل داده‌ها از تلفیق روش هرمنوتیک گادامری و تحلیل موسیقایی بهره برده شد:

- تحلیل هرمنوتیکی: متن موسیقایی سرود در این مرحله به‌عنوان یک متن فرهنگی تفسیر شد. با در نظر گرفتن مفهوم «افق‌همپوشانی» گادامر، تلاش شد تا رابطهٔ سنّت‌های موسیقایی ایرانی با شرایط تاریخی خلق اثر تبیین شود.
- تحلیل بداهه‌پردازی (براساس بنسون): سرود «ای ایران» نه‌تنها در ساخت آن‌زمانی خود بلکه در نحوهٔ اجرا و پذیرش مردمی‌اش تحلیل شد. بنسون بر این باور است که بداهه‌پردازی می‌تواند جمعی باشد و این بداهگی در همخوانی‌های مردمی سرودهای ملی در مشارکت جمعی تجلی می‌یابد. (Benson, ۲۰۰۳: ۸۵)
- تحلیل ساختار موسیقایی: دستگاه شور، انتخاب ملودی‌ها ونحوهٔ چینش موتیف‌ها بررسی شد تا مشخص شود چگونه خالقی توانسته است مفاهیم حماسی و ملی را در قالب موسیقی ایرانی منتقل کند. استفاده از موتیف‌های تکرارشونده و فواصل خاص به تقویت حس همبستگی کمک کرده است. (خالقی، ۱۳۴۴)

٤. جایگاه سنّت و آیین در بازخوانی هویت ایرانی

در این پژوهش در دو سطح به سنّت توجه شده است:

۱. سنّت موسیقایی: بهره‌گیری خالقی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی و ترکیب آن با ارکستر غربی به‌منظور بازآفرینی سنّت در بستر مدرن.

یازدهمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.anjomanfarsi.ir

۲. سنّت اجتماعی–فرهنگی: تبدیل سرود «ای ایران» به یک آیین ملّی که مردم آن را در رویدادهای مهم به‌عنوان نماد هویت ملی همخوانی می‌کنند.

گادامر بر این نکته تأکید دارد که سنّت‌ها همواره در معرض تفسیرهای جدید قرار دارند و فهم ما از گذشته متأثر از نیازهای امروز است. (Gadamer, ۱۹۶۰: ۳۱۵) سرود «ای ایران» در همین راستا نیز با وجود خلق در دهه ۱۳۲۰ همچنان در موقعیت‌های معاصر معنا می‌یابد و آیین همخوانی آن در رویدادهای ملی نشان‌دهندهٔ تداوم سنّت و هویت در زمان است.

بروس الیس بنسون نیز به پویایی سنّت‌ها در بستر اجرا تأکید می‌کند و بر این باور است که هویت موسیقایی در تعامل زنده با مخاطب شکل می‌گیرد. (Benson, ۲۰۰۳: ۱۲۰) از این دیدگاه، وقتی مردم در مراسمی ملّی سرود «ای ایران» را همخوانی می‌کنند درحال بازتولید هویتی هستند که در بستر سنّت ریشه دارد اما با نیازهای معاصر همسو شده است. (نک. عزیزی و همکاران، ۱۴۰۳ ب)

۵. تحلیل و بحث

۵ - ۱. تحلیل شعر سرود «ای ایران»

سرود «ای ایران» یکی از آثار برجستهٔ موسیقی ملی ایران است که در آن علاوه بر جنبه‌های موسیقایی، ساختار شعری نیز به‌طور خاص اهمیت دارد. در این بخش به تحلیل ساختار شعری این سرود با توجه به عروض، محتوا و سبک حماسی پرداخته می‌شود.

الف. عروض شعری

شعر سرود «ای ایران» از منظر عروضی در قالب‌های کلاسیک فارسی ساخته شده است و بیشتر از بحر طویل و بحر متقارب بهره می‌برد. این انتخاب‌ها در راستای ایجاد لحن جدی و حماسی برای سرود صورت گرفته است. انتخاب وزن‌های ثابت و نظم دقیق در مصراع‌ها به سرود استحکام و قدرت می‌بخشد و این ویژگی‌ها نه‌تنها به تحلیل موسیقایی سرود بلکه در انتقال پیام ملی و احساسی آن نیز نقش مهمی ایفا می‌کند. به گفتهٔ گادامر (۱۹۶۰: ۴۳) هر اثر هنری از جمله شعر باید به‌گونه‌ای در زمان و مکان خود تفسیر شود و معنای آن از طریق رابطهٔ میان مخاطب و اثر آشکار شود. مخاطب در این سرود از طریق تجربهٔ موسیقایی و شعری به فهمی عمیق از هویت ایرانی و آرمان‌های آن می‌رسد.

ب. محتوا و مفاهیم شعر

محتوای شعری سرود «ای ایران» به‌شدت تحت تأثیر مفاهیم وطن‌پرستی، استقلال، عزت ملی و فداکاری قرار دارد. شعر، ایران را با استفاده از زبان استعاری و نمادین نه فقط یک سرزمین بلکه یک آرمان فرهنگی و هویتی معرفی می‌کند که باید از آن دفاع کرد. ایران در این سرود به‌عنوان یک موجود زنده و پرافتخار معرفی می‌شود که جان فدای آن می‌شود. این مفاهیم در راستای ایجاد حس همبستگی ملی و انتقال احساسات وطن‌پرستانه در دل مخاطب طراحی شده‌اند. موسیقی و شعر در نظر کریستوفر اسمال (۱۹۹۷: ۱۲۳) به‌عنوان یک فرایند جمعی می‌توانند هویت‌های ملی و اجتماعی را به‌طور مؤثر تقویت کنند. این ویژگی‌ها در «ای ایران» به‌خوبی مشهود است؛ زیرا سرود به‌عنوان یک ابزار هنری به‌طور مستقیم در پی ایجاد و تقویت هویت ملی ایرانی است.

ج. سبک حماسی و زبان

سبک حماسی در شعر «ای ایران» به‌وضوح نمایان است. این سرود از اصطلاحات و واژه‌های حماسی و فداکارانه استفاده می‌کند که خود نشان‌دهندهٔ مبارزه و مقاومت در برابر تهدیدات است. این ویژگی‌ها نه‌تنها در ساختار معنایی شعر بلکه در لحن و

دانشگاه بین‌المللی امام خمینی ISC Islamic World Science Citation Center IMAM KHOMEINI INTERNATIONAL UNIVERSITY انجمن علمی ویراستاری ایران انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی (۳۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۴) www.anjomanfarsi.ir

زبان آن نیز انعکاس یافته‌اند. انتخاب واژگان به‌ویژه «ایران»، «جان فدای ایران»، «دشمن» و «آزادی» بار معنایی و احساسی سنگینی دارند که پیام سرود را قدرتمندتر می‌سازد. بنسون (۲۰۰۳: ۸۹) به‌طور مشابه در کتاب Improvisation and Musical Dialogue اشاره دارد که استفاده از زبان حماسی در فرهنگ‌های مختلف می‌تواند برای ایجاد هویت‌های گروهی و تقویت روحیهٔ جمعی مؤثر باشد.

د. ساختار و قالب شعر

سرود «ای ایران» از نظر ساختار به‌گونه‌ای طراحی شده است که هر بیت آن به‌طور مستقل به موضوع خاصی اشاره می‌کند؛ اما همه بیت‌ها در یک قالب واحد و منسجم قرار دارند. این ساختار موجب شده است تا شعر به‌طور یکپارچه‌ای با موسیقی سرود همراه باشد. درواقع این انتخاب ساختاری باعث شده است که سرود نه‌تنها در قالب یک اثر موسیقایی بلکه به‌عنوان یک تجربهٔ جمعی فرهنگی نیز به‌طور مؤثری عمل کند. این ویژگی از نظر گادامر (۱۹۶۰: ۸۲) در راستای سنت و فهم تفسیرگرایانه قرار دارد؛ چراکه مخاطب، سرود را به‌عنوان یک تجربه مشترک فرهنگی می‌فهمد و در آن مشارکت می‌کند.

۵ - ۲. تحلیل موسیقایی سرود «ای ایران»

سرود «ای ایران»، با آهنگسازی روح‌الله خالقی و شعر حسین گل‌گلاب، یکی از ماندگارترین آثار موسیقی ملی ایران است. این اثر در دستگاه شور ساخته شده است؛ دستگاهی که در موسیقی ایرانی بیشتر برای بیان احساسات عمیق، حماسی و ملی استفاده می‌شود. (خالقی، ۱۳۴۲) انتخاب دستگاه شور برای این سرود به‌دلیل ویژگی‌های خاص آن در برانگیختن احساسات جمعی و ایجاد همبستگی میان شنوندگان بوده است.

الف. ساختار ملودیک و ریتمیک

ملودی سرود ساده، روان و سرشار از تکرارهای هدفمند است. تکرار موتیف‌ها نه‌تنها به تثبیت ملودی در ذهن مخاطب کمک می‌کند بلکه حس اتحاد را در هنگام همخوانی جمعی تقویت می‌کند. فواصل به‌کاررفته در ملودی با ویژگی‌های دستگاه شور مطابقت دارد و تأکید بر درجهٔ شاهد (نت پایهٔ دستگاه) موجب استحکام حسی در شنونده می‌شود. (خالقی، ۱۳۴۴) ریتم سرود نیز با ضرب‌آهنگی منسجم و قابل درک برای عموم مردم طراحی شده است که شنوندگان را در حین اجرا به همخوانی خودجوش ترغیب می‌کند.

ب. تنظیم ارکسترال

خالقی در تنظیم این اثر از ترکیب سازهای ایرانی و غربی بهره برد تا آن را ضمن حفظ اصالت موسیقایی برای گوش مخاطب معاصر جذاب‌تر کند. استفاده از سازهای زهی غربی برای ایجاد بستر هارمونیک و ترکیب آن با سازهای ایرانی مانند تار و سنّتور نمادی از گفت‌وگوی سنّت و مدرنیته در موسیقی ایرانی است. این تنظیم ارکسترال به اثر بُعدی حماسی بخشیده و بر قدرت بیان آن افزوده است.

۵ - ۳. بازتاب هویت ایرانی در سرود «ای ایران»

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت - ۱ خرداد ۱۴۰۴
www.dehkhodafarsi.ir

سرود «ای ایران» نه‌تنها از منظر موسیقایی بلکه از نظر محتوای شعری و زمینه‌های تاریخی بازتاب‌دهندهٔ هویت ملی ایرانیان است. شعر حسین گل‌گلاب سرشار از واژگان میهن‌دوستانه و حماسی است. استفاده از عباراتی مانند «ای ایران، ای مرز پرگهر» و «دور از تو اندیشه بدان» حاکی از تعلق خاطر عمیق به سرزمین مادری و تأکید بر استقلال ملی است. (گل‌گلاب، ۱۳۲۳)

این سرود در دورهٔ اشغال ایران توسط متفقین، نمادی از مقاومت فرهنگی در برابر سلطهٔ بیگانگان تلقی شد. مردم احساس غرور و همبستگی را با خواندن این اثر تجربه می‌کردند و این همخوانی جمعی به یک آیین ملی بدل شد. هانس گادامر دربارهٔ آیین‌ها و سنّت‌های جمعی تأکید دارد که این قبیل مراسم‌ها نه‌تنها حافظ گذشته‌اند بلکه پیوندی زنده با زمان حال برقرار می‌کنند. (Gadamer, ۱۹٦۰: ۳٤۰) بدین‌سان همخوانی سرود «ای ایران» در مراسم مختلف به معنای بازآفرینی پیوسته هویت ملی است.

۵ ـ ٤. بداهه‌پردازی و آیین در اجرای مردمی سرود

بروس الیس بنسون در نظریهٔ بداهه‌پردازی موسیقایی خود تأکید می‌کند که هر اجرا نوعی بداهه‌پردازی و تفسیر جدید از اثر است. (Benson, ۲۰۰۳: ٦۵) این دیدگاه دربارهٔ سرود «ای ایران» به‌خوبی قابل مشاهده است. هر بار که مردم ایران این سرود را در میدان‌ها، ورزشگاه‌ها یا تجمعات ملی می‌خوانند باتوجه به موقعیت زمانی و احساسی خاص خود، تفسیری تازه از آن ارائه می‌دهند.

در برخی اجراهای مردمی، تغییراتی در سرعت، شدت صدا یا حتی افزودن تزئینات ملودیک دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ نوعی بداهگی جمعی است. این امر با نظریهٔ بنسون همخوانی دارد که موسیقی را یک «گفت‌وگوی زنده» میان اجراکنندگان و شنوندگان می‌داند. (Benson, ۲۰۰۳: ۱۰۳) آیین همخوانی این سرود، به‌ویژه در لحظات حساس تاریخی یا ورزشی، نمونه‌ای از چگونگی تحقق هویت ملی از طریق مشارکت فعال مردمی است.

۵ ـ ۵. ارتباط سنّت، بداهه‌پردازی و هویت در آثار خالقی

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱اردیبهشت –۱ خرداد ۱۴۰۴

خالقی در آثار خود، به‌ویژه در «ای ایران»، توانست پلی میان سنّت‌های موسیقایی ایران و نیازهای زمانهٔ خود بزند. او با درک عمیق از سنّت‌های موسیقایی، آن‌ها را در قالبی نوین بازآفرینی کرد تا هم برای نسل‌های پیشین آشنا باشد و هم نسل‌های جدید با آن ارتباط برقرار کنند. این همان چیزی است که گادامر از آن به‌عنوان «افق‌همپوشانی» یاد می‌کند؛ جایی که سنّت و معاصریت، فهم جدیدی را در گفت‌وگویی پویا رقم می‌زنند. (Gadamer, ۱۹٦۰: ۲۷٦)

www.anjomanfarsi.ir

اجرای مکرر و متنوع این سرود از سوی دیگر در بسترهای گوناگون نشان‌دهندهٔ تحقق نظریهٔ بنسون دربارهٔ بداهه‌پردازی جمعی است. مردم با همخوانی این اثر نه‌تنها آن را بازاجرا می‌کنند بلکه باتوجه به شرایط زمانی و مکانی خود، معنایی تازه به آن می‌بخشند. بدین‌ترتیب سنّت، بداهه‌پردازی و هویت در این اثر به هم گره می‌خورند و سرود «ای ایران» را به فراتر از یک قطعهٔ موسیقی صرف تبدیل می‌کنند؛ به یک نماد زنده از هویت ایرانی.

٦. نتیجه‌گیری

این پژوهش با بررسی سرود «ای ایران» در بستر تاریخی، اجتماعی و موسیقایی‌اش نشان داد که این اثر فراتر از یک قطعهٔ موسیقی به‌مثابهٔ نماد هویت ملی ایرانیان عمل می‌کند. استفادهٔ روح‌الله خالقی از دستگاه شور، ملودی ساده و در عین حال حماسی و تنظیم

ارکسترال مدرن توانسته است، پیوندی میان سنّت‌های موسیقایی ایران و نیازهای معاصر زمان خود برقرار کند. شعر حسین گل‌گلاب نیز پیام ملی‌گرایی و هویت‌جویی را با بهره‌گیری از مضامین میهن‌دوستی، مقاومت و امید به‌خوبی به مخاطب منتقل می‌کند.

ترکیب هرمنوتیک فلسفی گادامر و بداهه‌پردازی موسیقایی بنسون از منظر نظری در تحلیل این سرود نشان داد که فهم و اجرای آثار هنری همواره در بستر سنّت و در تعامل با زمان حال شکل می‌گیرد. گادامر با تأکید بر مفهوم «افق همپوشانی» به ما آموخت که هر مخاطب با پیش‌داوری‌ها و تجربه‌های خود، معنایی تازه از اثر دریافت می‌کند. (Gadamer, ۱۹۶۰: ۳۰۲) بنسون نیز اجرای مکرر و متفاوت سرود «ای ایران» را توسط مردم با نگاه به بداهه‌پردازی به‌عنوان فرایندی تعاملی، مصداقی از بازآفرینی معنایی آن در بسترهای مختلف دانست. (Benson, ۲۰۰۳: ۸۵)

تحلیل ساختار شعری سرود «ای ایران» نیز نشان می‌دهد که این اثر به‌طور دقیق و هدفمند از عناصر عروضی، معنایی و زبانی برای انتقال پیام‌های ملی و فرهنگی بهره برده است. انتخاب وزن‌های عروضی خاص، استفاده از زبان حماسی و تأکید بر مفاهیم دفاع از وطن و هویت ملی در کنار قالب ساختاری منسجم، همه در خدمت تقویت پیام سرود و تأثیرگذاری آن بر مخاطب قرار گرفته‌اند. این ویژگی‌ها باعث می‌شوند که «ای ایران» نه تنها یک سرود موسیقایی بلکه یک اثر فرهنگی عمیق و مؤثر در شکل‌گیری هویت ملی ایرانی باشد.

اهمیت سنّت و آیین در حفظ هویت ایرانی

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سنّت نه به‌عنوان امری ایستا بلکه به‌مثابه جریانی پویا در بازتولید هویت ملی نقشی اساسی دارد. سرود «ای ایران» نمونه‌ای بارز از چگونگی تداوم سنّت‌ها در بسترهای مدرن است. وقتی مردم این سرود را در رویدادهای ملی، ورزشی یا اجتماعی همخوانی می‌کنند، درواقع در یک آیین جمعی شرکت می‌کنند که سنّت را زنده نگاه می‌دارد و هویت مشترک را تقویت می‌کند. این آیین همان‌گونه که گادامر اشاره می‌کند، بستری است برای «سکونت» در سنّت (Gadamer, ۱۹۶۰: ۳۴۰)؛ مفهومی که نشان می‌دهد مردم با اجرای این سرود در فضای هویتی خود ساکن می‌شوند و احساس تعلق را بازمی‌یابند.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۲۱ اردیبهشت – ۱ خرداد ۱۴۰۲

بداهه‌پردازی جمعی به‌عنوان ابزاری برای بازآفرینی هویت

یکی از نتایج مهم این پژوهش تأکید بر نقش بداهه‌پردازی جمعی در بازتولید هویت ملی است. سرود «ای ایران» در قالبی ثابت ساخته شده است؛ اما در اجراهای مردمی به‌ویژه در لحظات حساس ملی یا ورزشی دستخوش تغییرات بداهه‌ای می‌شود. این تغییرات همان‌طور که بنسون بیان می‌کند، نشان‌دهندهٔ پویایی اثر هنری در بستر زمان و مکان است. (Benson, ۲۰۰۳: ۱۲۰) بدین‌ترتیب بداهه‌پردازی نه تنها امری فردی بلکه فرایندی جمعی است که در آن مردم اثر را با مشارکت فعال بازمی‌خوانند و معنای آن را با نیازهای روز خود منطبق می‌سازند.

سرود «ای ایران» نمونه‌ای درخشان از پیوند سنّت، بداهه‌پردازی و هویت در موسیقی ایرانی است. روح‌الله خالقی با بهره‌گیری از عناصر اصیل موسیقایی ایران و ترکیب آن با شیوه‌های تنظیم مدرن، اثری آفرید که هم‌زمان هم بازتاب‌دهندهٔ گذشته و هم پاسخی به نیازهای هویتی زمانه خود است. همخوانی این سرود توسط مردم، آیینی جمعی است که در آن سنّت نه‌تنها حفظ می‌شود بلکه در هر اجرا، بازآفرینی و معناپردازی تازه‌ای می‌یابد. درنهایت همان‌گونه که گادامر می‌گوید، فهم اثر هنری فرایندی بی‌پایان است که در تعامل میان گذشته، حال و مخاطب رخ می‌دهد؛ سرود «ای ایران» همچنان نقش خود را در این چرخهٔ پویا در شکل‌دهی به هویت ایرانی ایفا می‌کند.

پیشنهادهایی برای پژوهش‌های آتی

با توجه به یافته‌های این پژوهش، پیشنهاد می‌شود در مطالعات آینده به موضوعات زیر پرداخته شود:

- بررسی تطبیقی سرود «ای ایران» با سرودهای ملی سایر کشورها از منظر بداهه‌پردازی جمعی و نقش آن‌ها در بازتولید هویت ملی.
- تحلیل اجرای این سرود در دوره‌های مختلف تاریخی و تأثیر تغییرات سیاسی–اجتماعی بر نحوهٔ اجرای آن.
- پژوهش دربارهٔ چگونگی تأثیر مشارکت مردمی در حفظ و تداوم سنّت‌های موسیقایی ایران.

منابع

- خالقی، روح‌الله (۱۳۴۲). ***سرگذشت موسیقی ایران*** (جلد اول)، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- ـــــــــــ (۱۳۴۴). **مبانی نظری موسیقی**، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- عزیزی، محمدرضا و همکاران (۱۴۰۳ الف). «مطالعهٔ هستی‌شناسیِ اثر موسیقایی در نظریهٔ بداههٔ گفت‌وشنود موسیقایی نزد بروس الیس بنسن»، ***نشریهٔ متافیزیک***، شمارهٔ ۳۸، صص ۱–۱۲، ۱۴۹۰/۱۳۸۱۵۶/۲۰۲۴.mph/۲۲۱۰۸/۱۰:Doi.
- ـــــــــــ (۱۴۰۳ ب). «تحلیل بداهه در موسیقی کلاسیک ایرانی باتکیه بر نظریهٔ بداههٔ گفت‌وشنود موسیقایی از بروس الیس بنسن»، ***نشریهٔ نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی***، شمارهٔ ۳۶، صص ۵۹–۸۲، ۱۸۰۹/۴۰۰۰/۲۰۲۴.dam/۳۰۴۸۰/۱۰:Doi.
- گل‌گلاب، حسین (۱۳۲۳). ***سرود ای ایران***، تهران: آرشیو مرکز موسیقی ملی ایران.
- Benson, Bruce Ellis (۲۰۰۳) The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music(Cambridge: Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans Geork (۱۹۶۰) Truth and Method(Tü bingen: Mohr Siebeck.
- Small, Christopher (۱۹۹۷) Musicking: The Meanings of Performing and Listening(U.S Lebanon: University press of new England.

یازدهمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی ۳۱ اردیبهشت–۱ خرداد ۱۴۰۴

www.anjomanfarsi.ir