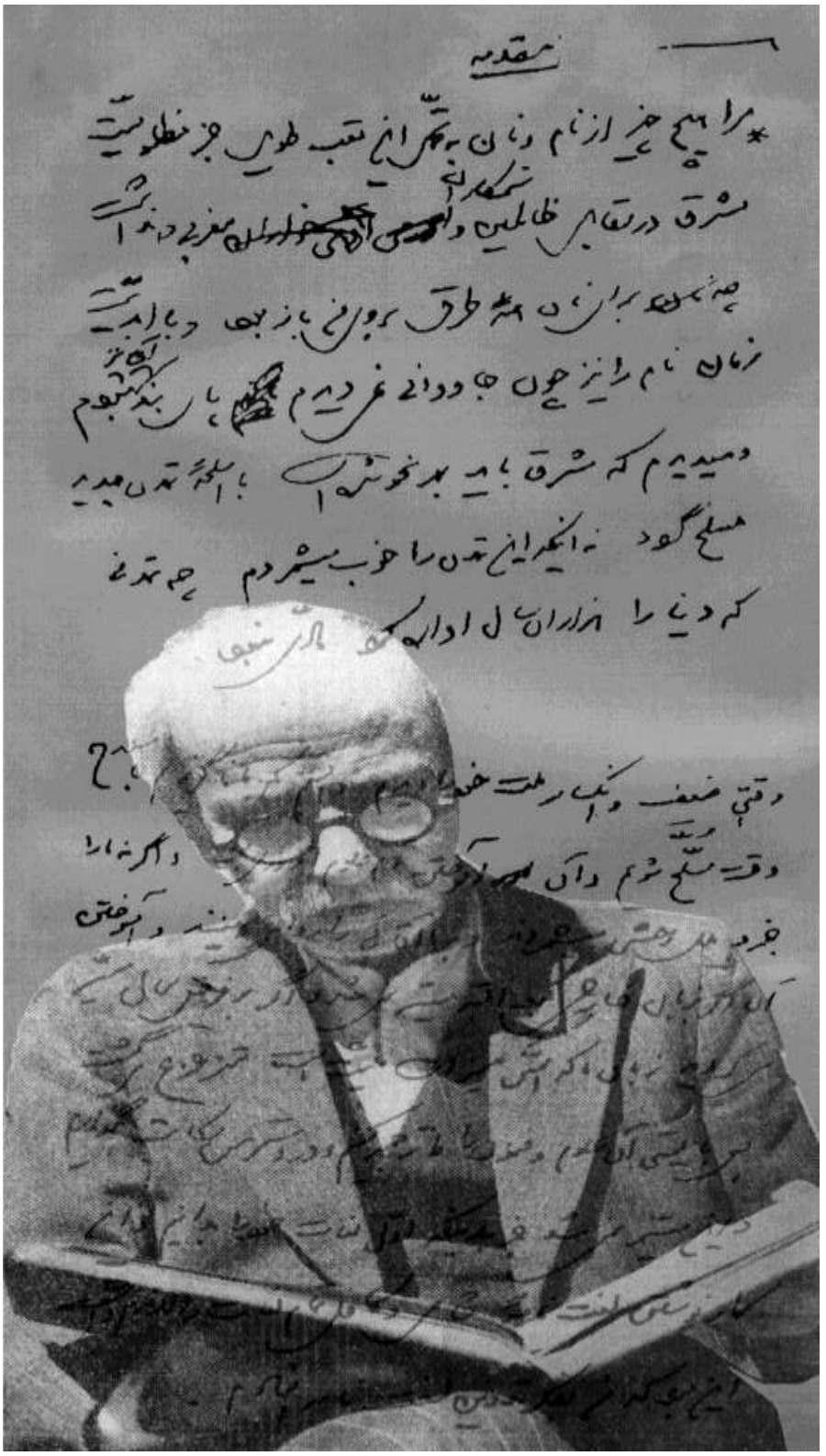

مقدمه

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)
«علمی»
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦۳، بهار ۱٤۰٤

- صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- مدیر مسؤول : دکتر احمد ذاکری، دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- سردبیر: دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهران.
- اعضای هیأت تحریریه:
- دکتر سوسن آل رسول، استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- دکتر سید محمد حسینی، استاد دانشگاه علامه طباطبایی.
- دکتر فاطمه حیدری، دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- دکتر اصغر دادبه، استاد دانشگاه علامه طباطبایی.
- دکتر احمد ذاکری، دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- دکتر آذرمیدخت صفوی، استاد، دانشگاه علیگر هند.
- دکتر تورج عقدایی، دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان.
- دکتر عطاالله کوپال، دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- دکتر تیمور مالمیر، استاد دانشگاه کردستان.
- دکتر علی محمد موذنی، استاد دانشگاه تهران.
- دکتر ایرج مهرکی، دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- دکتر ماه نظری، دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
- دکتر محمد یوسف نیری، استاد دانشگاه شیراز.

بخش پشتیبانی:
- مدیر داخلی: دکتر فاطمه حیدری
- ویراستار فارسی: ملیحه پورمحمدی
- نمونه خوان: ملیحه پورمحمدی
- ناظر فنی صفحه آرایی و چاپ: ملیحه پورمحمدی
- نشانی نشریه: کرج، انتهای رجایی شهر، تقاطع بلوار مؤذن و استقلال دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، طبقه اول ، اتاق ۲۱۰.تلفن:۳٤۱۸۲٤۱٤-۰۲٦ فاکس:۳٤٤۱۸۱٦٦-۰۲٦
- پست الکترونیکی:dehkhodaadabiyat@gmail.com
- نشانی سایت:dehkhoda.karaj.iau.ir
- شاپا الکترونیکی: ۲٦۷٦-٤۷۰۹ / شاپا چاپی: ٦۸۱٦-۲۲۵۱

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۲۲۰٦۱ مورخ ۱۳۹۰/۸/۳۰ وزارت ارشاد جمهوری اسلامی و پذیرش شدهٔ وزارت علوم تحقیقات و فناوری به شماره ۳/۱۸/۳۱۱٦۱٦ مورخ ۱۳۹۷/۱۲/۷ منتشر می شود و از شماره ۳۳ به بعد موفق به دریافت درجه علمی شده است.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

به نام خداوند جان و خرد

(فهرست مطالب)

۱. بررسی و تحلیل استعاره مفهومی نور در مثنوی معنوی دفتر سوم بر اساس نظریه جورج لیکاف و مارک جانسون/ محمدزمان لاله زاری، دکتر شبنم حاتم پور، دکتر فرزانه سرخی.....۱

۲. بررسی مقایسه ای تقابل کهن الگوی سایه و قهرمان در شهنشاه نامه صبای کاشانی و شاهنامه فردوسی با تکیه بر هفت خوان رستم و عباس میرزا/ مریم ندرخانی، دکتر زهره سرمد، دکتر فرشته ناصری ۲۸

۳. بازتاب اقلیم‌گرایی‌های رئالیستی احمد محمود در همسایه‌ها و داستان یک شهر/ مژگان بهرامی، دکتر مرتضی جعفری، دکتر مریم کهنسال.....٤۸

٤. تحلیل محتوایی گفت‌وگو در داستان سهراب، با تکیه بر تقابل اصلی شاهنامه/ الهام آزاده رنجبر، دکتر حسین بیات، دکتر ناصرقلی سارلی، دکتر بهادر باقری.....۷۰

۵.تحلیل استقبال‌های جامی از غزل اوّل دیوان حافظ/ رقیه عبدالعلی زاده، دکتر حمیدرضا فرضی، دکتر مهین مسرت.....۹۲

٦. تحلیلی بر جایگاه «دکلمه» در متون شعر سنتی و نو فارسی/ دکتر کاظم رحیمی تژاد.....۱۱٦

۷. تحلیل محتوایی و ساختاری مدایح دینی حسین منزوی/ مرضیه داودی مقدم، دکتر فرهاد دیوسالار، دکتر حسن شوندی، دکتر نسترن صفاری.....۱۳٦

۸ نگاه ناتورالیستی چوبک به موقعیت زنان در جامعه مردسالار (در رمان سنگ صبور)/ لیلا علیرضایی، دکتر مهری تلخابی.....۱۵۸

۹. بررسی و نقد پسااستعماری رمان‌های هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها از رضا قاسمی و گوری، اثر جومپا لاهیری/ دکتر بهزاد پورقریب، دکتر عبدالباقی رضایی تالارپشتی.....۱۷۹

۱۰. کانون روایت داستان حضرت آدم و حوا (ع) بر اساس دیدگاه ژرار ژنت/ زینب کاظم‌پور، دکتر شاهرخ حکمت، دکتر مجید عزیزی.....۲۰٦

۱۱. بررسی و تحلیل نشانه‌های اساطیری در رباعیات خیام/ دکتر اسد صفری بندپی، دکتر محمد صادقی.....۲۲٤

۱۲. تحلیل و بررسی اصطلاحات نجومی در شگردهای تصویرگری خواجوی کرمانی در منظومهٔ عاشقانهٔ گل و نوروز/ دکتر منصوره مشایخی.....۲٤۷

۱۳. اغراض ثانویه جملات امری در ابیات تعلیمی بوستان سعدی/ زینب قربانی، دکتر سیدمحمود سیدصادقی، دکتر سید احمد حسینی کازرونی. ۲٦۸

۱٤. بررسی فناء، بقاء و قرب در منظومهٔ فکری محمد بن جعفر مکی حسینی/ پرنیان محمدیان، دکتر زرین تاج واردی.....۲۹۱

۱۵. تحلیل گفتمان انتقادی در سروده‌های حماسی طاهره صفّارزاده با تکیه بر نظریه نورمن فرکلاف/ دکتر اسماعیل اسلامی.....۳۱٤

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ۱-۲۷
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/١٢/٢٧، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/٥/١٠
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بررسی و تحلیل استعاره مفهومی نور در مثنوی معنوی دفتر سوم بر اساس نظریه جورج لیکاف و مارک جانسون

محمدزمان لاله‌زاری[۱]، دکتر شبنم حاتم‌پور[۲]، دکتر فرزانه سرخی[۳]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

مولانا در مثنوی از استعارهٔ مفهومی نور به عنوان ابزار زبانی جهت گسترش معانی و مفاهیم معرفتی بهره برده است. به همین دلیل نگارندگان، دفترسوم مثنوی را برای دریافت استعارهٔ مفهومی نور به همراه واسطه‌های معنایی کاویده‌اند. پرسش اصلی در مقاله چنین است: استعارهٔ مفهومی نور در مثنوی چگونه می‌تواند با نظریهٔ معاصر زبان شناسی شناختی مطابقت معنایی هدفمند داشته‌باشد؟ در این راستا نتایجی چشمگیر حاصل شده است. و معانی متعددی از جمله نور به مثابهٔ حیات بخشی، به مثابه حزم و دوراندیشی، جنگجوی عالم ملکوت، رونق بخش وجود، روشنی دل و دیدگان و... به دست آمده است. به دلیل حجم بالای کار در مثنوی نمونه‌ها از دفتر سوم انتخاب شده‌اند. نگارندگان با مطالعه ژرف نگرانه در دفتر سوم ۹۰ بیت را به صورت گزینشی برگزیدند که در میان آن‌ها واژهٔ نور ۱۰۱ مورد به کار رفته است. تحقیقات لیکاف و جانسون در زمینهٔ استعاره ثابت کرد که کاربردهای استعاره به حوزهٔ مطالعات ادبی محدود نیست، آن‌ها معتقدند که استعاره در تفکر ریشه دارد و یکی از مظاهر آن زبان است. به همین جهت استعارهٔ مفهومی اصطلاحی است در زبان شناسی شناختی که به فهمیدن یک ایده یا یک حوزهٔ مفهومی بر اساس ایده یا حوزهٔ مفهومی دیگر اشاره می‌کند که همراه با یک الگو برداری مبدا _ مقصد است.

کلمات کلیدی: نور، استعاره مفهومی، مثنوی دفتر سوم، لیکاف و جانسون.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
m.zaman.lalezari@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
shabnam.hatampour@iau.ac.ir
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
Fa.sorkhi1358@iau.ac.ir

مقدمه

لیکاف و جانسون، زبان را نمودی از نظام تصویری ذهن می‌دانند و نگرش جدیدی نسبت به استعاره دارند که تمام نظریات و رویکردهای استعارهٔ سنتی را زیر سوال می‌برد. به اعتقاد آن‌ها، استعاره به هرگونه فهم و بیان تصورات انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر اطلاق می‌شود. آن‌ها همچنین معتقدند نظام تصویری ذهن انسان بر پایهٔ مجموعهٔ کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است. مفاهیمی که از تجربهٔ خود او ناشی می‌شوند. بر اساس این رویکرد، دیگر تجربیات انسان که به طور مستقیم از تجربیات فیزیکی او ناشی نمی‌شوند، طبیعتاً استعاری هستند. بنابراین صحبت کردن در حوزهٔ انتزاعی، مستلزم به کارگیری استعاره است. آن‌ها به این ترتیب دیدگاه سنتی استعاره که معتقد است استعاره امری صرفا زبانی است را رد می‌کنند و دیدگاه جدیدی ارائه می‌دهند که به «نظریهٔ معاصر استعاره» معروف است. (ر.ک: لیکاف و جانسون: ١٩٨٠: ٣)

ادبیات عرفانی سرشار از مفاهیم استعاری است؛ که با رسالت پیام رسانی تلاش می‌کند تجربه-های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست یافتنی تبدیل کند مولوی با آگاهی از این مطلب و اشراف بر این مهم که فهم و درک هر مفهومی بالاخص معانی انتزاعی و غیرحسی، با استعاره آسان‌تر و دقیق‌تر صورت‌پذیر خواهد بود، از نور به عنوان یکی از مفاهیم عالیه عرفانی در مثنوی بهره برده است.

نور اسم ذات الهی و یکی از مهم‌ترین کلیدواژه‌های شناخت مثنوی است که در زبان شناسی شناختی و وجود شناسی عرفانی بسیار موثر است. در بین عارفان مسلمان، مولوی از کسانی است که در آثار خود، به کاربرد استعاری نور پرداخته و از آن برای بیان مقاصد مختلف معرفتی و توحیدی بهره گرفته‌است تا حدی که می‌توان، نور را به عنوان یکی از کلید واژه‌های محوری در شناخت اشعار او در مثنوی معرفی کرد.

حجم نمونه در این مقاله، دفتر سوم مثنوی است که مجموعاً ٩٠ بیت به صورت گزینشی از آن-ها انتخاب گردید و مورد بررسی قرارگرفت که مشخص شد واژهٔ نور ١٠١ مرتبه مورد استفادهٔ مولوی قرارگرفته است.

در این مقاله به این پرسش خواهیم پرداخت:

استعارهٔ مفهومی نور در مثنوی چگونه با نظریهٔ زبان شناسی شناختی و ادراکی جورج لیکاف و مارک جانسون می‌تواند مطابقت معنایی و هدفمند داشته باشد؟

و پرسش‌های فرعی شامل:

۱. مولانا در مثنوی معنوی دفتر سوم از استعاره نور مطابق نظریهٔ زبان شناسی شناختی لیکاف و جانسون چگونه بهره برده است؟

۲.چه مفاهیمی در استعارهٔ مفهومی نور در دفترسوم مثنوی مولوی قابل استخراج است؟

و بر همین اساس فرضیه‌های زیر مورد بررسی قرار خواهند گرفت:

۱.مولانا در مثنوی معنوی دفترسوم از استعارهٔ مفهومی نور به عنوان ابزار زبانی در جهت گسترش معانی مفاهیم معرفتی بهره برده‌است.

۲. در دفترسوم مثنوی مفاهیم متعدد استعارهٔ مفهومی نور، مانند نور به مثابهٔ حیات بخشی، حزم و دور اندیشی و... به کار رفته‌است.

پیشینهٔ تحقیق

بررسی‌ها دربارهٔ این موضوع نشان می‌دهد موضوع استعاره و استعارهٔ مفهومی مورد توجه محققان زیادی قرار گرفته است. مهم‌ترین پیشینه در این زمینه کتاب استعاره‌هایی که باور داریم از جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹٦) است. همچنین کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم از همین نویسندگان و ترجمه هاجر آقا ابراهیمی و ترجمه راحله گندمکار است.

دربارهٔ استعاره مفهومی نور مقالاتی به چاپ رسیده‌اند از جمله: استعاره مفهومی «نور» در دیوان شمس، فصل نامه علمی پژوهشی نقد ادبی، سال سوم، شمارهٔ۱۰، تابستان ۱۳۸۹در این مقاله مینا بهنام مفاهیم استعاری نور را در دیوان شمس مورد بررسی قرار داده است.

و مقاله بررسی مقایسه‌ای «نور» در مثنوی با مهم‌ترین آثار عرفانی ادب فارسی، ادب پژوهشی، شماره هفتم و هشتم، بهار و تابستان ۱۳۸۸توسط دکتر محمدکاظم یوسف پور و اختیار بخشی. در این مقاله نویسندگان به جلوه‌های گوناگون معرفت شناختی و هستی شناختی عنصر نور در مثنوی و مقایسه با آثار عرفانی دیگر پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که مولوی در این مورد از قرآن و حدیث پا فراتر نمی‌گذارد.

معناشناسی شناختی نور در اندیشه مولانا (مجموعه مقالات سومین همایش متن پژوهی ادبی، دانشگاه هنر و سورهٔ تهران، توسط دکتر سروناز پریشان زاده و دکتر مریم حسینی. در این مقاله نویسندگان با تکیه بر یکی از غزل‌های مولوی به واکاوی مفاهیم شناختی نور در اندیشه مولانا پرداخته‌اند.

به این ترتیب دربارهٔ استعارهٔ مفهومی نور در مثنوی جلد سوم بر اساس نظریه جـورج لیکـاف و مارک جانسون پژوهش مستقلی مشاهده نگردید. در این پژوهش تلاش پژوهشگران پیشـگام در این موضوع ارج نهاده می‌شود و از یافته‌های ارزشمند آن‌ها استفادهٔ بهینه خواهدشد.

روش تحقیق

در این پژوهش، با توجّه به موضوع و تأیید آن، روشـی توصـیفی_تحلیلـی اسـت کـه نگارنـده نخست با مطالعه و بررسی منابع موثق کتابخانه‌ای از قبیل منابع فیزیکی و دیجیتـالی (کتـاب‌هـا، مجلات و نشریات، پایان‌نامه‌ها، داده‌های اینترنتی و بانک‌های اطلاعاتی) کوشیده با نگاهی ژرف نگرانه به عناصر مهم و ساختاری و محتوایی مفاهیم عرفانی براساس نظریهٔ نوین جورج لیکـاف و مارک جانسون، به بررسی موضوع انتخابی بپردازد. سپس با اسـتفاده از ابزارهـای گـرد آوری مانند فیش برداری به جمع آوری مطالب پرداخته است.

مبانی تحقیق

دیدگاه سنتی استعاره

بصری در «البیان والتبیین» آورده است که می‌گوید: «استعاره نامیدن چیزی است به نامی جز نـام اصلیش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد.» (شفیعی کدکنی١٣٨٦:١٠٩)

شـاید بتـوان گفـت کـه در میـان متفکـران مسـلمان، دقیـق‌تـرین تعریـف اسـتعاره عبـدالقادر جرجانی(٤٧٤ ه.ق)عرضه کرده است. از نظر وی در برقـراری پیونـد اسـتعاره رعایـت شـباهت ظاهری و ارتباط عقلی، مهم است و استعاره برحسب همین تشابه پدید می‌آید. رابطـهٔ اسـتعاره میان پدیده‌هایی که هیچ ارتباطی باهم ندارند برقرارنمی‌شود. (ر.ک: راکعی،١٣٨٨: ٧)

جرجانی معتقد است استعاره، مجازی است که بر پایهٔ تشابه استوار باشد. وی شـباهت را مبنـای استعاره می‌داند و در پی یافتن این واقعیت است که آفرینندهٔ تشبیه چگونه این تشـبیه را کشـف می‌کند. وی با تحلیل و بررسی جریان‌های ذهنی و روانی آفرینندهٔ استعاره بـه ایـن نکتـه اشـاره می‌کند که تشبیه کننده شیء به شیء دیگر، تمام حواس خود را بر صفات مشـترک میـان آن دو شیء متمرکز و بقیه صفت‌های مشبه به را از ذهن دور می‌کند. (ر.ک: ابودیب،١٣٧٠:٩٠)

عبدالله بن معتز (٣٩٦ ه.ق) در اولین بخش از کتاب خود، البدیع، با استعاره آغاز می‌کنـد و آن را جانشین کردن کلمه ای برای چیزی می‌خواند که پیش از آن بـدان شـناخته نشـده باشـد. (ر.ک: شفیعی کدکنی، ١٣٨٦:١١٠)

ابن اثیر نیز بر آن بود که استعاره انتقال دادن معنایی است از لفظی به لفظی دیگر به مناسبت مشارکتی که دارند و سکاکی نیز استعاره را یاد کردن یکی از دو سوی تشبیه می‌داند و اراده کردن آن طرف دیگری به ادعای این که مشبه در جنس مشبه به داخل است، فرض کرده است. (ر.ک: همان)

اما متفکران معاصر نیز در این زمینه به اظهار عقیده پرداخته و تعریف‌های گاه مشابه و گاه متفاوتی عرضه کرده‌اند. هُمایی در فنون بلاغت و صناعات ادبی، استعاره را عبارت از آن می‌داند که در یکی از دو طرف تشبیه، ذکر و طرف دیگر اراده شده باشد. (ر.ک: همایی، ۲۵۰:۱۳۸۵)

وی در تحلیل خود از استعاره می‌نویسد: در صورتی که علاقه میان معنی مجازی و حقیقی، علاقه مشابهت باشد، آن را استعاره می‌گویند. (ر.ک: همان: ۲۵۰و۲۴۹)

کزازی از ماهیت و روند شکل‌گیری استعاره می‌نویسد: «تشبیه آن‌گاه که می‌پرورد و پندارینه‌تر می‌شود به استعاره دگرگون می‌گردد. بنیاد مانندگی در تشبیه برمانسته نهاده شده‌است؛ اما در استعاره سخنور به این مانندگی خرسند نیست نمی‌خواهد مانند را در سایه مانسته جای دهد؛ از این روی مانند و مانسته را با هم می‌آمیزد و یکی می‌کند پیوند و مانندگی در میانه دو سوی تا بدان جاست که یکی به ناچار دیگری را فرایاد می‌آورد.» (کزازی۹۷:۱۳۶۸) نظریهٔ سنتی در باب استعاره، بیش از ۲۵۰۰سال در فلسفه و ادبیات قدمت دارد.

استعاره مفهومی

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی در پی آن است که نشان دهد حتی به کار بردن حقیقی واژه‌های متن نیز ماهیتی استعاری دارند؛ نه این که دربارهٔ چگونه ساخته شدن و کار آن چه معمولاً استعاره نام دارد. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نظریه‌ای در باب شناخت است مثلاً چنان‌چه حوزهٔ مبدأ «عشق» باشد برای فهم مقصد به دست می‌آید و عشق که دارای قلمرو حسی است و همان دوست داشتن بی‌نهایت است که عقل را از کار می‌اندازد و در دل جا دارد و قلمرو مقصد اسارت است و همان‌طور که می‌دانیم استعاره در جمله به کار می‌رود و محتاج قرینه است و این قرینه گاه خواننده را از معنی اصلی منصرف می‌کند. در استعارهٔ مفهومی قرینه در مفهوم است و احتمال به خطا رفتن خواننده در آن بسیار است.

استعارهٔ مفهومی، راه را برای ایجاد دایره گستردهٔ معنا به وجود می‌آورد که محقق می‌تواند با بررسی از زاویهٔ دید دیگر به آن‌ها برسد و همین‌طور می‌تواند در انتخاب مبدأ برای استعاره از

کلمات دیگر استفاده کند پس راه برای پژوهش‌های دیگر باز است.

استعاره نوعی نگاشت منظم بین دو حوزهٔ مفهومی است. در استعاره حوزهٔ تجربی که حوزهٔ مبدأ خوانده می‌شود، بر حوزهٔ دیگری که حوزهٔ مقصد است، نگاشت می‌شود.

استعارهٔ مفهومی، کمکی است که برای رساندن مفاهیم سخت و دیریاب از جهان هستی مورد استفاده قرار می‌گیرد. هم اسطوره و هم فلسفه، زبانی استعاری دارند که جهان بیرون ذهن را با کمک به جهان ذهنی تقلیل می‌دهند تا آن را قابل فهم سازند. در هر دو مورد، در واقع با تلاش بشری روبرو هستیم که برای گریز از امر ناشناخته برای غلبه بر ترس از طبیعت ناشناخته، سعی کرده تا آن ناشناخته بیرونی و درونی(طبیعت بیرونی و درونی) را نظم بخشد و آن را معنادار ساخته تا بتوان آن را تحمل کند.

نظریهٔ جورج لیکاف و مارک جانسون در رابطه با استعارهٔ مفهومی

طی چند دههٔ اخیر، مطالعات زبان شناسی شناختی ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرد که بر اساس آن، استعاره فقط آرایهٔ ادبی یا یکی از صور بلاغی کلام نیست، بلکه فرآیندی فعال در نظام شناختی و ادراکی انسان است. تحقیقات لیکاف و جانسون در زمینهٔ استعاره ثابت کرد که کاربردهای استعاره به حوزهٔ مطالعات ادبی محدود نیست؛ چرا که در نظر انسان، استعاره هم-چون ابزار مفیدی، در شناخت و درک پدیده‌ها و امور نقش مهمی دارد. اهمیت استعاره فقط در کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ بلکه هر استعاره ای یک مُدل فرهنگی در ذهن ایجاد می-کند که زنجیرهٔ رفتاری بر اساس آن برنامه‌ریزی می‌شود.

اصول نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به طور خلاصه این است که استعاره روش اصلی بر درک مفهومی انتزاعی است.

استعاره به ما امکان می‌دهد موضوعی نسبتاً انتزاعی یا ذاتاً فاقد ساختار را بر حسب موضوعی عینی‌تر یا دست کم ساختمندتر درک کنیم، بنیاد استعارهٔ مفهومی است و زبان استعاری تجلّی روساختی استعارهٔ مفهومی است. استعاره‌ها نگاشت‌هایی یک‌سویه، تغییرناپذیر و نامتقارن بین قلمروهای مفهومی هستند. نگاشت‌ها اختیاری نیستند، بلکه عمدتاً ناخودآگاه و خود کارند و زمینهٔ آن‌ها در جسم و در تجربه و دانش روزمره است. (ر.ک: نیلی پور،١٣٩٤: ٢١٨-٢١٥)

شناختی‌ها تقسیم بندی ویژهٔ خود را از استعاره نیز به دست داده‌اند و معتقدند از نظر کاربرد استعاره نزد مردم، می‌توان به استعاره‌های قراردادی و نو اشاره کرد. باید توجه کرد که مفهوم قراردادی بودن در این‌جا به آن مفهوم دلبخواهی نیست که در باب نشانه‌های زبانی مطرح می-

شود. قراردادی بودن معیاری است برای سنجش این‌که استعاره تا چه میزان توسط مـردم عـادی کاربردی روزمره می‌یابد. از سوی دیگر، استعاره‌های نو یا غیرقراردادی بیشتر در آثار هنـری بـه چشم می‌خورد و در بیشتر موارد از طریق بسط همین استعاره‌های قراردادی و موجـود در زبـان روزمره خلق می‌شود. برای مثال، استعارهٔ (زندگی سفر است) کاملاً قراردادی شده و جـا افتـاده است و در بسیاری از جملات روزمرهٔ مردم کاربرد دارد. مانند نمونه‌های زیر:

_اون تو مسیر زندگی‌اش به مشکلات زیادی برخورد. دیگر به بُن‌بست رسیدم. امّا استعاره‌هـای غیر قراردادی به استعاره‌هایی گفته می‌شود که درون استعاره‌های مفهومی قراردادی رُخ می‌دهـد و در واقع به آن بخشی از یک استعارهٔ قبلاً قراردادی شده اشاره می‌کند کـه تـا آن لحظـه مـورد توجه قرار نگرفته است. برای نمونه می‌توان به شعر معروف رابرت فراست به نام (جـاده‌ای کـه انتخاب نشده) اشاره کرد. «درجنگل، دو راه پیش رویم بود و من راهـی را برگزیـدم کـه کمتـر کسی از آن گذشته بود تمام تفاوت همین بود» (لیکاف و ترنر،۱۹۸۹: ۳ به نقل از فراست).

استعارهٔ مفهومی و بنیادین این شعر، همان استعارهٔ (زندگی به مثابهٔ سفر اسـت). امّـا ایـن گفتـهٔ فراست که من راهی را انتخاب کردم که کمتـر کسـی از آن عبـور کـرده بـود، اسـتعاره‌ای غیـر قراردادی است؛ زیرا که در گفتار روزمره به کار نمی‌رود و قراردادی نشده است.

امّا استعاره‌های دیگری هم هستند که کاملاً نو، به شمار می‌آینـد و حتّـی اسـاس قـراردادی هـم ندارند. برای نمونه، استعارهٔ (عشق) یک اثر مشترک هنری است. استعاره‌ای کاملاً بدیع است کـه به جای تأکید بر جنبهٔ رمانتیک عشق، کاملاً کشش محور است و آن‌چه از آن دریافت مـی‌شـود این است که گویی عاشق و معشوق متعهد شده‌اند که کار مشترکی را با هـدفی مشـخص انجـام دهند و البته به جنبهٔ خلّاقانهٔ کار خود نیز توجه کنند.

بنابراین آن‌چه برای شناختی‌ها اهمیّت دارد کاوش در زبـان روزمـره و بیـرون کشـیدن مفـاهیم بنیادینی است که به گونهٔ استعاری بیان می‌شود و در گام بعد میزان قراردادی بودن این استعاره-ها مورد توجه و بررسی قرار گیرد.

بحث

تفاوت استعاره سنتی و استعاره مفهومی

ارکان اصلی استعاره سنتی عبارتند از:

–استعاره به واژه‌ها و نه اندیشه، مربوط می‌شود. استعاره زمانی پیـدا مـی‌شـود کـه یـک واژه در مورد مدلول متعارفش به کار نرود و برچیزی دیگر اطلاق شود.

– زبان استعاری بخشی از زبان قراردادی متعارف نیست، بلکه این زبان نو بوده، به طور متعارف در شعر و عبارت‌های بلیغ و فصیح برای قانع‌سازی و در کشفیات علمی پیدا می‌شود.

– زبان استعاری زبان انحرافی است؛ بدین معنا که در استعاره واژه‌ها در معنای اصلی خود به کار نمی‌روند.

– عبارت‌های استعاری قراردادی در زبان معمولی روزمره، (استعاره‌های مرده) هستند (ر.ک: نیلی‌پور، ۳۸:۱۳۹۳)

استعاره در ادبیات عرفانی

ادبیات عرفانی می‌تواند در پیدایش مفهوم انتزاعی (خدا) در بسیاری از آثار عرفانی فارسی نقشی مؤثر داشته باشد.

کلان استعارهٔ (خدا انسان است) که جزئی استعارهٔ هستی شناختی محسوب می‌شود، در ذهن و زبان شاعران و عرفای زبان فارسی، چنان جای گرفته است که بدون استفاده از این استعاره، امکان صحبت از خدا بسیار سخت و یا محال است. برای مثال استعاره (انسان انگاری) در دیوان عطار بسیار به کار رفته و خدا به واسطهٔ صفات و اعمالی انسانی مفهوم سازی شده است. نگاشت‌های به دست آمده از کلان استعاره (خدا انسان است)، در دیوان این شاعر چنین است: (خدا ساقی است)، (خدا پادشاه است)، (خدا معشوق است)، (خدا صنعت‌گر)، (خدا جنگجو است).

علاوه بر موارد فوق از صیاد، شعبده باز، آیینه بند، فرمانده، بافنده و نقاش، برای مفهوم سازی خدا استفاده کرده است.

_ خدا پرنده است

پرنده انگاری خدا در دیوان عطار با استفاده از تعابیر زبانی متفاوتی از قلمروی پرندگان و در پیوسته‌های آن تجلی یافته است. بال و پر داشتن، منقار داشتن که در دیوان عطار بدون اشاره به پرنده و مرغ خاصی مفهوم سازی شده است:

من به بال و پر تو می‌پرم که دمی بر تو پر و بالم نیست

(عطار، ١٣٩٤ : ٢٠٤)

جوابم داد کز دریای قدرت منم مرغی دو عالم زیر منقار

(همان : ٣٧٠)

استعاره در پیدایش مفهوم انتزاعی (خدا) در اشعار عین القضات همدانی نیز تأثیر چشمگیر دارد. یکی از طرق شناخت بن مایه‌های فکری و معرفتی عین القضات، شناخت چند کلان استعاره از خداوند، و خوشه‌های استعاری مرتبط با آن است. حضور پنج کلان استعاره (خدا به مثابهٔ سلطان)، (خدا به مثابهٔ معشوق)، (خدا به مثابهٔ نور یا آفتاب)، (خدا به مثابهٔ کاتب) و (خدا به مثابهٔ جنگجو)، چهارچوب ذهنی و تجربه‌های شخصی عین القضات را دربارهٔ خداوند تشکیل می‌دهد. مفهوم خدا در نظام فکری عین القضات جز با در نظر داشتن مجموعه‌ای از عناصر حسی قابل تصور نیست. خداوندی که مجموعه‌ای از جلال و جمال است، صفت جلال آن با استعاره‌های قدرتمندی و سلطانی و متعلقات او آشکار می‌شود. استعاره‌های معشوقی و مظاهر زیبایی آن چون خُد، خال، زلف و ابروی معشوق بیانگر صفت جمال خداوند است. از آن رو خداوند نور خوانده می‌شود که نور هم خود روشن است و روشنگر است و هر چیز به واسطهٔ نور او قابل رؤیت است و معنا می‌یابد و در آن‌جا که خداوند را کاتب معرفی می‌کند، قلم تکلیف و خالقیت مطلق را تنها از آن او می‌داند که جهان را به سان مکتوبی نوشته است و هرچه که بخواهد بایمین الله می‌نویسد، به آن اضافه می‌کند یا خط می‌زند. هم‌چنین گاهی خداوند در جایگاه مبارزی مقابل عین القضات قرار می‌گیرد که شکست، تسلیم، مرگ و فنا برای او (عین القضات) حتمی است. این زنجیره‌های استعاری که در باب خداوند و مفاهیم پیرامونی آن به کار برده شده است نظام اندیشهٔ عین القضات را شکل می‌دهد. هر یک از نظام-های استعاری نام برده، به همراه خوشه‌های استعاری یا مجموعه تناظرهایی (نگاشت‌ها) بین دو قلمرو مفهومی، شیوه‌ای از شناخت خداوند است. این تصورات و صورت بندی‌هایی که در تمهیدات و مکتوبات از خدا و مفاهیم پیرامون آن ارائه شده، تحت تأثیر آیات قرآن، گفتمان غالب جامعه، میراث تفکرات صوفیانه تا آن زمان و تجربه‌های شهودی و زیستی عارف است.

در متن زیر خدا به مثابهٔ کاتب نمونه‌ای از کاربرد استعاره در ایجاد مفهوم انتزاعی است:

«خدای تعالی کاتبی است و همهٔ عالم مکتوب اوست و آدمی در آن مکتوب جیمی است، و سنگ در آن مکتوب نقطه‌ای ست.» (عین‌القضات، ۱۳۷۳: ج ۱، ۲۰۵)

نماد نور در دیگر آثار مولوی

تفکرات میترائیسم مولانا دربارهٔ نور و مراتب آن و همچنین اشارات خورشیدی وی در کلامش به وفور مشاهده گردیده که علاوه بر تأثیرپذیری او از عقاید مهری، ناشی از ملاقات او با شمس

تبریزی است که در زندگی او تحول اساسی بـه وجـود آورده و سرنوشـت او را تغییـر داد و از یک واعظ مدرسه‌ای به عارفی عاشق و شاعر تبدیل کرد.

چـو غـلام آفتـابم هـم از آفتـاب گـویم نه شبم نه شب پرستم که حدیث خواب گویم

(مولوی، ١٣٦٣: ٦١٢)

اگرچه خورشید به صورت‌های مختلف آن همیشه مورد توجه شاعران بوده است، اما نـوع نگـاه شاعران و نویسندگان به آن متفاوت است. بعضـی تنهـا بـه وصـف آن پرداختـه‌انـد و در ورای توصیفات شاعرانهٔ آن‌ها، فکر و فلسفه‌ای وجود ندارد. مولانا به عنوان یک عارف هرجا که قصد آن داشته که روی، چهره و طلعت طبیب معنوی، پیر و مراد و یار و ممدوح خود را به زیبـاترین صورت بستاید، این الهه درخشان آسمان یعنی خورشید را به خاطر آورد، به این فـروغ زنـدگی بخش و دولت و مصاحب سودمند انسان نظر داشته است. توجه به خورشـید و معـادل‌هـای آن مانند مهر، شمس و نور کمابیش در بیشتر آثار ادبی دیـده مـی‌شـود. در اشـعار خاقـانی، عطـار، مولانا و حافظ اشارات خورشیدی به اندازه‌ای فراوان اسـت کـه بعضـی محققـان ایـن اشـعار و اشارات را به آیین میترا ربط داده‌اند و برخی از این شاعران را دارای گرایش مهـری دانسـته‌انـد. (ر.ک: کزازی، ١٣٦٨: ١٠٣)

قرن هفتم اوج تجلی و درخشش خورشید در شعر فارسی است این بار خورشید در کلام مولانا و از مشرق مثنوی و غزلیات شمس می‌درخشد. واژه‌های (شمس)، (شاه) و(شیر) در سمبولیسم مولوی، اهمیت خاصی دارند. این (سه شین) بیشترین سلسه تـداعی معـانی را در مثنـوی پدیـد می‌آورند و مولوی آرمانی‌ترین چهره‌ها را در هیأت آنان می‌بیند و می‌نمایاند. خورشید در اشعار مولانا حوزهٔ معانی گسترده‌تر و متنوع‌تری را نیز به خود اختصاص داده است یعنی ممکن اسـت این واژه در چندین مفهوم نمادین به کار رود. در شعر مولانـا یکـی از پرکـاربردتـرین واژه‌هـا، خورشید و صورت‌های گوناگون آن است. علاقهٔ مولوی به خورشید علاوه بر تأثیرپـذیری او از عقاید مهری، ناشی از ملاقات ناگهانی او با شمس تبریزی است که در زندگی او تحول اساسـی به وجود آورده است و سرنوشت او را تغییر داد و او را از یک واعظ مدرسه‌ای به عارفی عاشق و شاعر تبدیل کرد. او پیوسته شمس را به صورت جلوه‌های گوناگون خورشیدی می‌بیند. آفتاب عشق شمس تبریزی، از درون دل مولانا بر سینه‌ها تافت و همه وجود را از آن گرم کرد.

آن آفتـــاب کـــز دل ســـینه‌هـــا بتافـــت بر عرش و فرش و گنبد خضرا مبـارک اسـت

(مولوی، ١٣٦٣: ١٦)

در فرهنگ اصطلاحات عرفانی، آفتاب انوار حاصل از تجلیات الهی است و گاه به معنی حیات و گاه به معنی وجود، دانش، معرفت و حقیقت وجود و هستی و خورشید حقیقت نور خداوند و ذات احدّیت است و نیز اشاره به وحدت هم هست. (ر.ک: سجادی، ۱۳۸۹: ٤٣)

نور

نور چیزی است که خودش ظاهر است و غیرخودش را ظاهر می‌سازد و ظهور «نور» بردوگونه است:

۱.خفّی: آن‌چه ظهورش، تمام نباشد.

۲.کامل: آن‌چه ظاهر شده باشد به تمام ظهور؛ مانند وجود «هستی».

در وجود «هستی»، نوری است که از نور ذات «الله» و اسماء و صفات و حقیقت افعال او، بر آن فایض شده است و به همین دلیل است که «الله» نورالسموات و الارض است؛ یعنی نور او، آسمان و زمین را پدید آورده و عیان‌ساخته است و بقا و دوام هستی به آن نور است. (ر.ک: رستگار، ۱۳۹۷ : ٦٧)

مولوی به عنوان یک عارف نامی مانند سایر عرفای پیش از خود به نماد نور توجه داشته و در معانی و مفاهیم متعالی آن تأمُّل کرده است. در مثنوی مولانا، نور، نشانه و رمز وجودی خداوند، انوار تابنده از آن ذات اقدس، معرفت و عرفان، شناخت حکمت و راه رسیدن به ذات حق باری تعالی هستند. معرفت و عرفان او نیز موضوعات بنیادین عرفانی از قبیل حقیقت وجود، حقیقت انبیا و اولیا، مسألهٔ رؤیت حق، مسألهٔ وحدت وجود و مقام فنا و بقا را که از پیچیده‌ترین موضوعات عرفانی است، از طریق نماد نور شرح و بسط داده است. خاطر نشان این که نماد نور در آثار مولانا، نسبت به پیشینیان خود از فرآیند و بسامد بیشتری برخوردار بوده ضمن این که دارای صور خیال و ایماژهای جذاب و جالبی نیز می‌باشد. مولانا براساس تجربهٔ عرفانی خود، واژهٔ نور را برای توصیف حقیقت وجود حق به کار می‌برد که در موارد مختلف و با ذکر شاهد مثال به آن‌ها، به طریق مبسوط و مشروح اشاره گردیده است.

استعارهٔ مفهومی

زبان شناسان شناختی نظریهٔ به اصطلاح جانشین استعاره را رد می‌کنند که بنا برآن هر عبارت استعاری به جای یک عبارت لفظی می‌نشیند که دارای معنایی است. استعاره‌ها «استعاره‌های «واقعی»، در کل به صورت لفظی تعبیر پذیر نیستند؛ مشخصه‌ای دارند که هیچ عبارت لفظی‌ای از آن برخوردار نیست. در عین حال هرچند معنای استعاری مشخصه‌ای دارد که آن را از هر

معنای لفظی متمایز می‌سازد، از همان گسترهٔ کاربردهای پایهٔ معنای لفظی برخوردار است. البته، بسیاری عبارت‌های استعاری، حامل بار سنگینی از معنای عاطفی هستند، هم‌چنان که معناهای لفظی هم این‌گونه هستند. به بیان دیگر، معنای استعاری، دست کم از جنبه‌های نقشی پایه، نوع خاصی از معنی نیست. البته، استعاره، نتیجهٔ فرایند خاصی برای رسیدن به تعبیر یا معنی است. یکی از ماندگارترین کتاب‌های موجود درسنّتِ زبان شناسی شناختی کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم لیکاف و جانسون است». لیکاف و هم کارانش از شواهدِ زبانی متعارف روزمره، برای اثبات وجود روابط استعاری یا معنا بین حوزه‌های مفهومی در ذهن انسان استفاده کردند. هدفِ اولیهٔ لیکاف در تکوین نظریهٔ مفهومی استعاره، آشکارسازی این نگاشت‌های مفهومی بین حوزه‌ها و این نکته است که چگونه استدلال و رفتارِ انسان را هدایت می‌کنند. آن-گونه که در کاربردهای بعدی نظریهٔ استعارهٔ او در رشته‌های ادبیات، فلسفه و ریاضیات قابل مشاهده است. چون هدف لیکاف، کشفِ روابط مفهومی عمیقاً جا اُفتاده در ذهن انسان است، برای او عبارت‌های استعاری ایده‌آل به منظور تحلیل آن‌هایی نیستند که به طور وسیع تحلیل شده‌اند. (ر.ک: کوچش، ۱۳۹۸:۲۷۲،۲۷۳)

مثنوی معنوی

مثنوی معنوی کتابی است تعلیمی و درسی در زمینهٔ عرفان و اصول تصوف و اخلاق و معارف و... مولانا بیشتر به‌خاطر همین کتاب شریف معروف شده است. مثنوی معنوی، دریای ژرفی است که در آن می‌توان غواصی کرد و به انواع لآلی و اقسام گوهرهای معنوی دست یافت. با این‌که تا آن زمان کتاب‌های ارزشمند و گرانقدری نظیر منطق الطیر عطار نیشابوری و حدیقه الحقیقه سنایی از مهم‌ترین و عمیق‌ترین کتب عرفانی و صوفیانه به شمار می‌رفتند، ولی با ظهور مثنوی مولانا و جامعیت و ظرافت و نکته‌های باریک و متنوع آن جلوه‌های کمتر یافتند و درواقع تحت الشعاع آن قرارگرفتند. (ر.ک: زمانی،۱۳۹۰: ۳۹)

مثنوی، کتابی نیست که تابع فصل بندی‌های سنتی و قالبی مرسوم باشد، بلکه بیشتر تابع اسلوب قرآنی است و برپایه تداعی، استوار شده است. «مولانا ضمن بحث در نکته به یاد واقعه‌ای مشهور می‌افتد و در آن باره بحث می‌کند. حکایتی را برای خود باز می‌گوید، آن حکایت، بیان یک اصل صوفیانه را ایجاب می‌کند. ضمن نقل آن یک مثل، او را به گفتن حکایتی دیگر می‌کشاند. این حکایت هم واقعه‌ای معاصر را در ذهن او جان می‌بخشد، ناگهان حکایتی دیگر اصل فلسفی نهفته در خود را به یاد او می‌آورد، دفعتاً به حکایت نخستین باز می‌گردد. ولی قبل

از پایان دادن بدان حکایت به بخشی دیگر و از آن بحث به حکایتی دیگر می‌پردازد و مدت‌ها بعد برای چندمین بار، باز به حکایت اول برمیگردد و آن را به پایان نمی‌رساند». دیگر آن‌که تکرار مطالب در مثنوی بسیار به چشم می‌خورد ولی این تکرارها، صورت تکرار دارد و در معنا تکرار نیست. هرکدام از مطالب مکرر در مثنوی حاوی نکته‌ای تازه و نغز است و در این زمینه نیز تابع اسلوب قرآنی است. قرآن‌کریم نیز مطالبی را مکرر آورده هرچند ممکن است به دید ظاهر بینان، تکرار آید ولی زیرکان نکته‌سنج در آن تازگی می‌بینند. دیگر آن‌که داستان‌ها و حکایت‌های پیشین به صورت خشک و جامد در مثنوی نیاورده، بلکه مواد تشکیل دهندهٔ آن‌ها مانند موم در دست هنرمند مولانا نرم است و او بر اساس مقصود خود به آن‌ها شکل می‌دهد. (ر.ک: زمانی، ۱۳۹۰: ٤١)

تألیف بیش از صد شرح برمثنوی به زبان فارسی و ده‌ها ترجمه و شرح به زبان‌های ترکی، پشتو، پنجابی، سندی، سوئدی، آلمانی، انگلیسی، ایتالیایی، فرانسوی، عربی و ده‌ها منتخب و گزیدهٔ آن، نشان دهندهٔ گوشه‌ای از تأثیر فراگیری مثنوی مولانا در طول قرون متمادی در ایران، ترکیه، شبه قارهٔ هند و نیز عرب است. (ر.ک: عباسی، ۱۳۹۰: ۸)

لیکاف و جانسون

لیکاف و جانسون برای طرح نظریهٔ استعارهٔ مفهومی خود درکتاب مشترکی به نام فلسفهٔ جسمانی«۱۹۹۹» پایه‌های نظری خود در مقایسه با نظریه‌های سنتی را در ابتدا با طرح چند پرسش معرفت شناسی بنیادی دربارهٔ مبانی و ماهیت یادگیری زبان در مغز و ذهن انسان آغاز می‌کنند و می‌پرسند: ما انسان‌ها چه نوع موجودی هستیم؟ ما جهان را در مغز یا ذهن خود چگونه می‌شناسیم؟ ما جهان را در مغز یا ذهن خود چگونه مقوله بندی می‌کنیم؟ و در پاسخ به این سه پرسش بنیادی چنین پاسخ می‌دهند: ما جهان را از راه تجربه می‌شناسیم. وسیلهٔ اولیهٔ شناخت برای ما انسان‌ها، دستگاه حسی_حرکتی ماست. جهان پیرامونی ما از پیش مقوله بندی نشده است، بلکه انسان، جهان پیرامونی را مقوله بندی و طبقه بندی می‌کند. وسیلهٔ بعدی ما برای طبقه بندی جهان، زبان است. شیوهٔ طبقه بندی جهان برای بیان مفاهیم انتزاعی به کمک زبان و به شیوهٔ استعاری است. پاسخ‌های لیکاف و جانسون به پرسش‌های نخستین خود بر اساس سه اصل معرفت شناختی است که با توجه به یافته‌های خود در برابر اصول پیشینی مکاتب فلسفی غرب دربارهٔ ماهیت ذهن و زبان انسان مطرح کرده‌اند این سه اصل معرفت شناختی لیکاف و جانسون عبارت‌اند از:

الف) ذهن پدیده‌ای است که جسمانی شده «embodied mind» یعنی یادگیری و زبان از راه تجربه در ذهن شکل می‌گیرد.

ب) تفکر یا خرد انسان فرایندی عمدتاً ناآگاهانه است.

ج) مفاهیم انتزاعی به کمک زبان عموماً به شیوهٔ استعاری بیان می‌شوند.

لیکاف و جانسون در شرایطی این سه اصل را درباره ذهن و استعاری بودن شیوهٔ تفکر انسان مطرح می‌کردند که به گفتهٔ آنان، برای درک ماهیت استعاری خرد انسان و عمق آن از لحاظ تاریخی ما با چهار تناقض و مانع ماهوی در مورد معنا روبه‌رو هستیم. به نظر این دو محقق این چهار تناقض در فلسفهٔ سنتی غرب به دوران ارسطو برمی‌گردد. این چهار تناقض در فلسفه غرب درباره ماهیت معنی را چنین توصیف می‌کنند.

الف) استعاره به واژه‌ها «زبان» مربوط می‌شود نه به مفاهیم «اندیشه».

ب) استعاره به شباهت‌ها مربوط می‌شود.

ج) همهٔ مفاهیم لفظی و حقیقی هستند و هیچ کدام استعاری و مجازی نیستند.

د) اندیشه و عقلانیت ما با هیچ وجه به مغز و بدن ما شکل نمی‌گیرد و نسبتی ندارد.

لیکاف و جانسون، مطرح می‌کنند که بر اساس تحقیقات ما، این چهار اصل همه ابطال‌پذیر و با ماهیت معنی متناقض هستند و به همین سبب چهار اصل جدید خود را در خصوص ماهیت معنا چنین تبیین می‌کنند:

الف) اساس و پایهٔ استعاره‌ها مفاهیم هستند و نه واژه‌ها، به بیان دیگر استعاره‌ها واحدهای مفهومی هستند و نه واژگانی.

ب) با توجه به شواهد موجود، استعاره‌ها عموماً بر اساس تشابه نیستند، بلکه بر اساس زمینه-های تجربه‌های محیطی مابین دو حوزهٔ مفهومی متفاوت شکل می‌گیرد.

ج) حتی عمیق‌ترین مفاهیم ما از قبیل زمان، علّیّت، اخلاق و غیره از طریق استعاره‌های چندگانه استدلال و فهمیده می‌شوند.

د) شیوه و نظام استعاره‌های مفهومی، قراردادی و یا صرفاً دارای زمینه تاریخی نیست. بلکه تا حد زیادی بر اساس وجه مشترک ماهیت جسمانی ما و رابطهٔ آن با دنیای پیرامونی و تجربه‌های روزانه شکل می‌گیرد. (ر.ک: نیلی‌پور، ۱۳۹۳:۲۰،۲۱،۲۲)

استعاره‌های مفهومی «نور» از دفتر سوم مثنوی معنوی مولانا

پیش از پرداختن به نگاشت‌های یافته در دفترسوم باید به حجم وسیع یافته‌ها اشاره کرد. به منظور استفاده بهتر از یافته‌های پژوهش، فراوانی و شماره هر نگاشت در دفترسوم مثنوی در جدول شماره (۳) آمده است. نگارنده ابتدا تمام ابیات دفترسوم را مطالعه کرده و با استخراج واژۀ نور به بررسی استعارۀ مفهومی نور در ادبیات دفترسوم پرداخت و با مطالعۀ ژرف‌نگرانه در دفتر سوم۹۰ بیت را برگزید که در میان آن‌ها واژۀ نور۱۰۱مورد به‌کاررفته است و از میان آن‌ها ۲۷ نگاشت مورد تحقیق و بررسی قرارگرفت. نمونه نگاشت‌ها عبارتند از:

۱.نور، حزم دور اندیشی

حَزم کُن از خورد کین زهدین گیاست حَزم کردن زور و نور انبیاست

(مولوی، ۱۳۹۱: ۲۱٤/۳)

پرهیز و اجتناب از حرام، نیرو و روشنی پیامبران است (زمانی، ۱۳۹۷: ۷٤، ۷۳).

به زعم نگارنده؛ در این کلان استعاره، نور توانسته نقش راهنما و راهبری را ایفا نماید که در وجود پیروان و رهروان خود، قوۀ تعقل و دوراندیشی نهادینه نموده و چون چراغی نیروبخش فراروی ایشان قرارگیرد لذا اساس و بنیان سعادت و قرارگرفتن در مسیر نورانی که هدف و مقصد انبیا و اولیای الهی است.

این است که شرط برخورداری از این موهبت آسمانی اجتناب و پرهیز از هوای نفسانی و خواهش‌های جسمانی می‌باشد نتیجه این که استعاره مفهومی و هدف اصلی کلام را تعقیب می-نماید این است که نور، عنایتی از امدادهای غیبی بوده در ذات و سرشت عاقبت اندیشان صراط مستقیم قرار می‌گیرد.

یحیی بن معاذ گوید: گرسنگی نور بود و سیر خوردن نار، و شهوت همچون هیزم، ازو آتش تولّد کند، آن آتش فرو نشیند تا خداوندی وی را بسوزد. (ر.ک: قشیریه، ۱۳۸۸: ۲۱۳)

مبدأ: نور مفهومی عینی و تجربی

مقصد: حزم و دور اندیشی مفهومی غیرحسی و انتزاعی

ساختار مفهومی: نور عامل مهم سعادت و حزم و دوراندیشی

۲. نور جنگجوی عالم ملکوت و معراج آسمان‌هاست.

تن بخفته، نور تو بر آسمان بهر پیکار تو، زه کرده کمان

(مولوی، ۱۳۹۱: ۳/ ۱۲۱۲)

فلسفی و آن چه پوزش می‌کند قوس نورت، تیر دوزش می‌کند

(همان: ١٢١٣)

از نگاه نگارنده، در این استعاره، چنین استنباط می‌گردد که نـور بـه مثابـهٔ جنگجـویی شـجاع و دلاور تلقی گردیده که با کمان وجود خویش به مبارزه با کافران برخاسته، چنـان‌چـه نیروهـایی غیبی به امر و امداد الهی در معیّت او قرار می‌گیرند به طوری که بـا شـجاعت و تـن‌آوری قـادر بوده تمامی آن‌ها را قلع و قمع و کان لَم یَکُن نماید.

نتیجهٔ مفهومی این که نور جزو لشکریان عالم ملکوتی است که در معراج آسـمان‌هـا سـیر مـی-نماید و شیاطین را با تیر و شهاب ثاقب خود رَمی جمرات می‌نماید و این موضـوع بیـانگر ایـن نکته و فهم کلیدی است که نور عظمت اولیاء و انبیاء سیر معراجی داشـته و هادیـان طریقـت را به سر منزل مقصود و قله سعادت نایل می‌نمایند.

مبدأ: نور، امری عینی و حسی

مقصد: نور جنگجوی عالم ملکوت

ساختارمفهومی: برخورداری راه یافتگان طریقت از نـور الهـی در مواجـه بـا شـیاطین ارضـی و سماوی

٣. نور، رونق بخش وجود

حرف حکمـت خـور، کـه شـد نـور سَـتیر ای تـــو نـــور بـــی حُجُـــب را ناپـــذیر

(همان: ١٢٨٦)

در این استعاره، نور به مثابه حقیقتی انکارناپذیری قلمداد شده که قادر است وجـود راه یافتگـان به سرچشمهٔ حکمت و معرفت را سیراب نموده، چهرهٔ زیبایی ذات مطلق هستی را بی‌حجاب و با چشم دل مشاهده نمایند.

به شرط این که در صراط مستقیم سلوک ثابت قدم بوده با مرشدان راه یافته به درگـاه ملکـوتی، طیّ طریق نمایند.

مفهوم و نتیجه کلام این که، بایستی سالک به خضر مرشد و راه یافتـه مراحـل کمـال و مـدارج عالیه را با درایت و تلاش و پشتکار، پیمایش نماید. به قول حافظ شیرازی:

طیِّ این مرحلـه بـی همرهـی خضـر مکـن ظلمـــات اســـت بتـــرس از خطـــر تنهـــایی

(فروغی، ١٣٦٢: ٣٠٧)

جنید را پرسیدند از مُرید و مراد. گفت: مرید اندر سیاست علم بود و مراد اندر رعایت حق بُوَد، زیرا که مرید دونده بُوَد و مراد پرنده، دونده اندر پرنده کی رسد؟ (ر.ک: قشیریه، ۱۳۸۸: ۳۱۵، ۳۱٦)

مبدأ: نور امری حسی و عینی

مقصد: رونق بخشی وجود

ساختارمفهومی: نور ذات حضرت حق عامل حقیقتی برخورداری سالک از معارف و حکمت-های ملکوتی

٤. نور، روشنی بخش وجود

چون برآمد نور، ظلمت نیست شد ظُلم را ظُلمت بُوَد اصل و عَضُد

(مولوی، ۱۳۹۱: ٤٦۳٦/۳)

به نگاه و دیدگاه نگارنده، نور به مثابهٔ موجودی توانا و نیرومند در نظر می‌آید که توانسته با ظهور و نمود خود، سپاه جهل و ظلمت را در هم بشکند و آن‌ها را تار و مار نماید، در حالی‌که همین امر مبین این موهبت بوده تا اثر وجودیش موجب روشنی دل و دیدگان کسانی گردد که در صراط مستقیم و توحید الهی قرارگرفته و از آبشخور نعمات الهی، مادی و معنوی خود را سیراب نمایند و روزگار حُکّام ظالمِ سیه‌روز به سر آید.

خلوت دل نیست جای صحبت اضداد دیو چو بیرون رود فرشته در آید

صحبت حکّام، ظُلمت شب یلداست نور ز خورشید جوی بو که برآید

(حافظ، ۱٤٥:۱۳٦۲)

در کتاب کشف المحجوب فصل، کشف الحجاب الثّانی فی التوحید آمده است:

و اندر حکایات معروف است که چون ابراهیم خوّاص-رضی اللهُ عَنهُ- به کوفه به زیارت حسین بن منصور شد، وی را گفت: «یا ابراهیم؛ روزگار خود اندر چه گذاشتی؟». گفت: «خود را بر تَوَکُّل درست کرده‌ام». گفتا:« ضَیَّعتَ عُمرَکَ فی عُمرانِ باطِنک، فَأینَ الفَناءُ فی التّوحید؟ ضایع کردی عمر اندر آبادانی باطن، فنای اندر توحید کجاست؟» (هجویری،۱۳۸۹:٤۱۷)

مبدأ: نور، امری حسی و عینی

مقصد: وحدانیت حق، روشنی بخش دل و دیدگان

ساختارمفهومی: توحید الهی مسبب رستگاری انسان‌ها و نور ذات او عامل نیستی جهل و ظُلمت حُکّام.

۵. نور، مقلب القلوب است.

وَر نظـــر بـــر نـــور داری، وارهـــی از دُوی و اَعـــدادِ جســـم منتهـــی

(مولوی، ۱۳۹۱: ۱۲۵۷/۳)

و اگر به نور آن‌ها نگاه کُنی، یعنی به حقیقت آنان در نگری، از ورطهٔ دوگانگی و کثرت خواهی رَست. (ر.ک: زمانی،۳۰۹:۱۳۹۷)

در کشف الحجاب الأوّل فی المعرفه الله،تعالی چنین آمده است:

و به شناخت خداوند تقلید نشاید کرد و وی را به صفات کمال باید شناخت و آن جز به حُسنِ رعایت و صِحَّت عنایت حقّ- تعالی- راست نیاید و دلایل و عقول بجمله مُلکِ وی اند و اندر تحت تصرُّف وی. خواهد فعلی را از افعال خود دلیل یکی کند و وی را به خود راه نماید و خواهد همان فعل را حجاب وی‌گرداند تا هم بدان فعل از وی بازماند؛ چنان که عیسی- علیه السّلام- دلیل گشت قومی را به معرفت و قومی را حجاب آمد از معرفت؛ تا گروهی گفتند: این بندهٔ خدای است، عزَّوجَلَّ»، و گروهی گفتند: پسر خدای است، عَزَّوجَلَّ». و بت و ماه و آفتاب هم‌چنان، گروهی را به حقّ دلیل شد و گروهی هم بدان باز ماندند. و اگر دلیل، علتِ معرفت بودی، بایستی تا هر که مُستَدَل عارف بودی و این مکابرهٔ عیان باشد. پس خداوند-تعالی- یکی را برگزید و وی را راهبر خود گرداند تا به سبب او بدو رسند و او را بدانند. پس دلیل، وی را سبب آمد نه عِلّت، و سببی از سببی اولی‌تر نباشد اندر حقّ مُسَبَّب مر مُسَبَّب را. (ر.ک: هجویری، ۳۹۹:۱۳۸۹)

در این استعاره از نظر و نگاه شارع چنین فهم و ادراک متقیّن استنباط حاصل گردیده که نور به مثابهٔ یک حقیقت محض و تحول‌گرای ذاتی است که موجب دگرگونی قلوب و یگانه منجی سعادت و ارائه کنندهٔ طریقت در مسیر مستقیم شناخت تعالی تلقی گردیده تا سالک و روندهٔ راه را از مسیر انحرافی و ثنویت و شرک به طریقی واحد که انباشتهٔ انوار آسمانی است قرار بگیرد و این نکته بیانگر واقعیتی محض است که شناخت و معرفت پیدا نمودن به ذات اقدس الهی، فقط از طریق تحقیق و نه تقلید حاصل می‌آید و هم‌چون خورشیدی تابناک، موجب هدایت راهروان و سالکان جهت نیل به کمال مطلوب خواهد شد.

مبدا: نور امری عینی و حسی

مقصد: حقیقتی واحد و مقلوب القلوب

ساختارمفهومی: نور الهی، عامل مهمی در شناخت حضرت حق و دوری از تکثُّر و دوگانگی.

٦. نور، عقل کُلّ است.

گـــر در ایـــن مکتـــب نـــدانی تـــو هِجـــا همچـــو احمـــد پُـــرِّی از نـــور حِجـــی

(مولوی، ۱۳۹۱: ۱۱۳۱/۳)

چون بندهٔ ما به مجاهدت به ما تَقرّب کند، ما وی را به دوستی خود رسانیم و هستی وی را اندر وی فانی گردانیم و نسبت وی از افعالِ وی بزداییم، تا به ما شنود آن‌چه شَنَوَد و به ما گوید آن-چه گوید و به ما بیند آن‌چه بیند و به ما گیرد آن‌چه گیرد؛ یعنی اندر ذکر ما مغلوب ذکر ما شود، کسب وی از ذکر وی فنا شود، ذکر ما سلطان ذکر وی گردد، نسبت آدمیّت از ذکر وی منقطع شود. پس ذکر وی ذکر ما باشد؛ تا اندر حال غلبه بدان صفت گردد که ابویزید–رَحمَه اللهَ عَلَیه– گفت:«سُبحانی! ما اَعظَمَ شَأنی! و آن‌که گفت، نشانهٔ گفتار، وی و گوینده، حَقّ؛ کَما قالَ رَسولَ الله، صلّی الله علیه: «اَلحَقُّ یَنطِقُ عَلی لِسانِ عُمَرَ.» (هُجویری،۱۳۸۹:۳۷۵)

از دیدگاه نگارنده، مفهوم اساسی این استعاره، روایتگر این نکتهٔ عارفانه و شهود باطنی است که چنان‌که، سالک خود را عاری از وجود مجازی نماید و پروبال وجود ارزشمند خود را به مکتبات ظاهری نبندد به طور قطع از این مقام عالی برخوردار خواهدشد تا روح ملکوتی خود را مُزَیَّن به نور معرفت نماید و آینهٔ تمام نمای حضرت الوهیت و عقل کُلّ خواهد شد و از درجات اعلی علّیین و کیمیای عشق بهره‌مندگردد لذا این چنین می‌توان استنباط نمود که نور سالک حقیقیِ طریقت همان جلال و جبروتی انوار منیرهٔ آسمانی است که در وجودش هبوط و ظهور و نمود پیدا کرده است همچون پیامبر(ص)و بایزید بسطامی(ره) که ذکرشان از خاطر گذشت.

مبدأ: نور امری حسی و عینی و ملموس

مقصد: عقل کُل بودن حضرت حق

ساختارمفهومی: تبدیل وجود مجازی سالک به نور حقیقی با گذشتن از خواسته‌های مادّی و نفسانیات زود گذر.

۷.نور، یار است.

ایـــن یکـــی بـــدری اســـت مـــی‌آیـــد ز دور مـــی‌زَنَـــد بـــر نـــورِ روز از روش نـــور

(مولوی، ۱۳۹۱: ۳۱۷۹/۳)

در این کلان استعاره، نور به یار و همدمی همراه مانند شده که ضمن این‌که به صاحب خود شکوهِ نورانیت را عطا نموده بلکه راهبری است راهدان که با سهولت می‌تواند سالکانِ طریق

حق را به مقاصد و مدارج عالیهٔ انسانیت نایل نماید به طوری‌که توانسته استعداد عروج ملکوتی را در خویش نهادینه سازد و این یاور همراه کسی خواهد بود که توانسته از خواسته‌ها و آرزوهای نفسانی و دنیایی زودگذر و ناپایدار و با همّتی عالی اعراض نماید اساس و بنیان مفهومی کلام اینکه نور به مثابهٔ خورشیدی است که نورانیت او استمرار داشته و غروب برای او معنا و محلّی از اعراب نخواهد شد و این فضیلت مختص انسان‌های وارسته از کمند شهوات ناپایدار روزگار است.

مبدأ: نور امری ملموس و حسی و عینی

مقصد: همراه همیشگی نورانیت الهی

ساختارمفهومی: برخورداری وارستگان از کمند هوا و هوس از نور جمال حقیقی ذات اقدس متعال

٨.نور، شکافنده است.

باز می‌دیدم که می‌شَد هفت یَک می‌شکافد نورِ او جَیبِ فَلَک

(همان: ١٩٩١/٣)

بُراقِ صدر عالَم چون رَوان شد چو برقی تا به هفتم آسمان شد

(عطّارنیشابوری،١٣٩٧:٢٧٠)

معنا و مفهوم استعاره‌ای که در ذهن خطور می‌نماید نور به سان یک مبارزی قلمداد گردیده که قادر بوده گریبان فلک را چاک چاک نماید لذا نور انسانی شکافنده می‌باشد و بیانگر این نکته است که حتی آسمان گردان و افلاک توانایی مقابله با او را ندارند و قادر نیستند که از خود دفاع نمایند.

مبدأ: نور امری ملموس و عینی

مقصد: جنگجو و شکافنده بودن

ساختارمفهومی: قدرت لاهوتی نور و توانایی مقابله با افلاک

٩.نور حیات بخش است.

جسمشان را هم ز نُور اِسرشته‌اند تا ز روح و از ملک بگذاشته‌اند

(مولوی، ١٣٩١: ٨/٣)

از نگاه نگارنده در این کلان استعاره، این نکته مهم به طور ضمنی، اما اساسی و بنیادی نهفته نهاده شده که قادر بوده به واسطهٔ روح که نقشی میانجی‌گری داشته در جسم نفوذ و آن را به

مرتبه والای ملکوتی استمرار بخشد، لذا با این اوصاف، نور از چنان توانایی برخوردار است که می‌تواند نقش ماندگاری و حیات‌بخشی را به وجود آورد چنان‌که مقام و مرتبه آن از ارزش و منزلت فرشتگان نیز برتر و اعلاتر گردد. به قول سعدی شیرازی:

رسد آدمی به جایی، که به جز خدا نبیند بنگر که تا چه حد است مقام آدمیّت

(سعدی، ١٣٦٤ : ٥٦٢)

مبدأ: نور، مفهومی عینی و تجربی.

مقصد: حیات بخشی و احیاءگری مفهومی غیرحسی و انتزاعی.

ساختار مفهومی: نور عامل مهم و حقیقتی انکارناپذیر در تجدید حیات و استمرار وجود آدمی.

۱۰.نور، میهمان است.

تا پذیرا گردی ای جان نور را تا ببینی بی حُجُب، مستور را

(مولوی، ۱۳۹۱: ۱۲۸۷/۳)

از نگاه نگارنده در این استعارهٔ کلان، نور به مانند میهمانی قلمداد و معرفی گردیده که جان‌های پاک و وارسته اهلیت و شایستگی لازم را جهت میزبانی از او کسب کرده‌اند لذا انوار الهی و شهود باطنی چون اشراقات معنوی و فرشتگان ملکوتی‌اند که به امر حضرت‌حق، اجازه تابش را پیدا نموده بروز و ظهور می‌نمایند لذا این گونه مفهوم می‌گردد که دل و جان و جسم و روح و کلیهٔ اعضاء و جوارح آدمی، چنان‌چه در یَد قدرت الهی قرار بگیرند و خویش را مُبَرّاً از هرگونه آلودگی و آلایندگی نمایند، توانسته چنان فضیلتی ارزشمند و ماندگاری را کسب نمایند چرا که فقط دل‌های برخوردار از انوار و تشعشعات ملکوتی است که توانسته شهود عرشی مستفیض نمایند و نه دل‌ها و قلوب در گناه آلوده، بلکه وارستگان رسته از زنجیرهای شیطانی و هوا و هوس‌های زودگذر و ناپایدار دنیوی.

مبدا: نور امری حسی و عینی و ملموس.

مقصد: پذیرا بودن جان‌های وارسته.

ساختار مفهومی: صلاحیت جان‌های وارسته به عنوان میزبان نسبت به میهمانی نورها و اشراقات آسمانی.

((یافته‌های استعارهٔ مفهومی نور از دفتر سوم مثنوی مولوی)) (جدول شماره ۳)

ردیف	نگاشت‌ها	شماره ابیات مفهومی هر نگاشت	تعداد ابیات
١	نور، حیات بخش است.	(٣٣٥٣)،(٤٦٦٠)، (٨)	٣
٢	نور، حزم و دوراندیشی است	(٢١٤)	١
٣	نور، جنگجوی عالم ملکوت و معراج آسمان‌هاست.	(١٩٨٦)، (١٥٤٩)، (١٢١٣)، (١٢١٢)،(٤٩٣) (٣٧٧٠)، (٢٠٠٢)، (٢٠٠١)	٨
٤	نور، رونق بخش وجود است.	(١١٨٦)، (٣٢٥٣)، (١٢٨٦)، (١١٥١)، (٥١٧) (٤٩٠٣)	٦
٥	نور، روشنی بخش وجود و دل و دیدگاه است.	(٤٢٣)، (١٣٩٠)، (١١٨٦)، (١١٣٦)، (٨٢٢) (٤٦٣٦)، (٢٥٣٢)	٧
٦	نور، مقلب القلوب است .	(١٢٥٧)،(٣٤٨٥)،(٣١٩٨)، (١٧٢٥)،(١٠٢٧)	٥
٧	نور، عقل کلّ است	(١٤٣٥)، (١٤٣٤)، (١١٣١)	٣
٨	نور، هدیه است.	(١٤٧٤)، (١٢٥٧)، (٣٤٣١)، (٣٢٧٣)، (١٨٦٣)	٥
٩	نور، یار است.	(٤٥٨٤)، (٤٣٦٨)، (٣٦٤٢)، (٣١٧٩)، (١٩٨٣) (١٢٥٢)،(١٢٥٤)	٧
١٠	نور، شکافنده است.	(١٩٩١)،(٢٠٠٨)	٢
١١	نور، راه است.	(٢١٢٥)	١
١٢	نور، واسطهٔ الهی است.	(٥٥٩)، (٢١٢٧)	٢
١٣	نور،نظرگاه‌دل است.	(٢٤٠٦)، (٣٥٢١)، (٢٢٦٩)	٣
١٤	نور، پرتو و اشعه آسمانی است.	(٣٢٥٢)، (٢٨٢٩)، (٢٨٢٨)، (٢٧٠٤)، (٢٤٠٣) (٣٥٣٢)	٦
١٥	نورغیب، چراغ یزدان است.	(٤٣٩٢)، (٤٣٧٢)، (٤٣٧١)، (٣٤٠٦)	٤
١٦	نور حق، امداد الهی است.	(٤٣٧٦)، (٤٣٧٤)، (٣٧١٨)، (٣٤٣١) (١٢٥٥)	٥
١٧	نور آتش است.	(٣٩١٩)	١
١٨	نور، همنشین دل است.	(٤٣١٦)، (٤٣١٥)،(٣٩٩١)،(٣٩٧٦)	٤
١٩	نور،ناامیدکننده‌است.	(٣٠٩٠)، (٤٣٣٨)	٢
٢٠	نور، میهمان است.	(١٢٨٧)	١
٢١	نور،دریای‌عمیق است	(٣٥٩٠)، (٢٤٠٨)	٢
٢٢	نور، صبح صادق است.	(٣٧٧٦)	١
٢٣	نور، غذای روحانی است.	(٣٧٧٨)	١
٢٤	نور، قاتل خواهش‌ها و آتش شهوات است.	(٣٤٨٤)، (٣٤٨٣)، (٣٤٨٢)،(٣٤٨١)	٤
٢٥	نور، ذات اقدس الهی است	(٣٥٨٧)	١
٢٦	نور، افول کننده است	(٣٥٨٩)، (٣٥٨٨)	٢

۲۷	نور، خورشید جمال الهی است.	(٤٧٩٨)، (٤٧٩٦)،(٤٢٨٨)	۳
مجموع یافته‌های استعاره مفهومی نور در دفتر سوم			۹۰

نتیجه‌گیری

نور، اسم ذات الهی و یکی از مهم‌ترین کلیدواژه‌های شناخت مثنوی است که در وجودشناسی عرفانی بسیار موثر است. هم‌چنین جهان معرفتی مولانا جلال الدین در مثنوی معنوی، بیش از هر چیز در استعاره مفهومی نور، مجسم شده است. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی برآن است که ثابت کند حتی به کارگیری واژگان حقیقی متون نیز می‌تواند از ماهیت استعاری بر اساس زبان شناسی شناختی جورج لیکاف و مارک جانسون برخوردار باشد.

در این پژوهش، دفتر سوم مثنوی به عنوان حجم نمونه برگزیده شد و ابیاتی که درآن استعاره نور به کار رفته بود انتخاب شد تعداد این ابیات ۹۰ بیت با ۱۰۱ مورد فراوانی واژهٔ نور بوده است که هریک با دقت کاویده و مورد تحلیل قرار گرفت تا انگاشت‌ها از میان آن‌ها استخراج شد.

براساس نظریهٔ شناختی استعاره معاصر، کارکردهای استعاره نور و خوشه‌های تصویری مرتبط با آن یعنی، حیات بخشی، حزم و دوراندیشی، جنگجوی عالم ملکوت، رونق بخش وجود و... در مثنوی بیان و مطرح شد. از این رهگذر دریافتیم که شناخت در مثنوی دفتر سوم یک مقولهٔ معرفتی است. مولانا با این انگارهٔ مفهومی که جهان ملکوت نورمطلق است، نور محض را به مثابهٔ حیات بخشی (۳)، حزم و دور اندیشی (۱)، جنگجوی عالم ملکوت (۸)، رونق بخش وجود (٦)، روشنی دل و دیدگان (۷)، مقلب القلوب(۵)، عقل کل (۳)، هدیه(۵)، یار (۷)، شکافنده (۲)، راه (۱)، واسطهٔ الهی(۲)، نظرگاه دل (۳)، پرتو و اشعه آسمانی (٦)، چراغ یزدان (٤)، امداد الهی (۵)، آتش (۱)، همنشین دل (٤)، نا امید کننده (۲)، میهمان (۱)، دریای عمیق (۲)، صبح صادق (۱)، غذای روحانی (۱)، قاتل خواهش‌ها(٤)، ذات اقدس الهی (۱)، افول کننده (۲)، خورشید جمال الهی (۳) و نیز وسیله‌ای برای تبیین مقولهٔ فنا و بقا بر می‌شمارد. این انگاره که فرضیات استعاری برای تحلیل و تبیین مقولات انتزاعی مورد نظر مولوی بستری شایسته است.

منابع

کتاب‌ها

آملی، محمّدتقی. (١٣٩٧). *تحفه‌های معنوی*، مترجم قطب‌الدین محمدرستگار، قم: نشرنگاه آشنا.

ابودیب، کمال. (١٣٧٠). *طبقه‌بندی استعارهٔ جرجانی با اشاره به طبقه‌بندی استعارهٔ ارسطو*، ترجمه محمدعلی حق شناس، تهران: انتشارات نیلوفر.

جورج لیکاف و مارک جانسون. (١٣٩٧). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، مترجم هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشرعلم.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمّد. (١٣٦٢). *دیوان حافظ*، تصحیح محمد قزوینی، تهران، انتشارات اقبال.

سجادی، سیدجعفر. (١٣٨٩). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: انتشارات طهوری.

سعدی، مصلح ابن عبدالله. (١٣٦٤). *کلیات شیخ سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، انتشارات موسی علمی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (١٣٨٦). *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*، تهران: انتشارات سخن.

عباسی، حبیب‌الله. (١٣٧٨). *سفرنامه باران*، تهران: انتشارات روزگار.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (١٣٩٧). *منطق‌الطیر و الهی‌نامه*، به کوشش سید عبدالهادی قضایی (شهرود کردستانی)، قم: انتشارات آثار قلم.

عین‌القضات همدانی، عبدالله بن محمد. (١٣٧٣). *تمهیدات*، تصحیح عفیف عسیران، تهران: انتشارات منوچهری.

قشیری، عبدالکریم بن هوازن. (١٣٨٨). *رساله قشیریه*، ترجمه حسن ابن احمدعثمان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کزازی، میرجلال الدین. (١٣٦٨). *از گونه‌ای دیگر*، تهران: نشر مرکز.

کوچش، زولتان. (١٣٩٨). *استعاره مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمه جهانشاه میرزابیگی، تهران: انتشارات آگاه.

مولوی، جلال‌الدین. (١٣٦٣). *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: فروزانفر.

مولوی، جلال‌الدین. (١٣٩١). *متن کامل مثنوی معنوی*، تصحیح و اهتمام رینولد نیکلسون، تهران: آدینه سبز.

نیلی‌پور، رضا. (١٣٩٣). *زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی*، تهران: انتشارات هرمس.

هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۸۹). *کشف المحجوب*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمود عابدی، تهران: انتشارات سروش.

مقالات

راکعی، فاطمه. (۱۳۸۸). نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین پور). *پژوهش-های ادبی*، ۷(۲۶)، ۷۷-۹۹.

Refrences

Books

Abbasi, H. A. (2000). *Baran travelogue*. Tehran: Roozegar. [In Persian]

Abudib, K. (1991). *Jurjani's classification of metaphor with special reference to Aristotle's classification of metaphor*, Trans. Mohammad Ali Haqshanas, Tehran: Nilofar. [In Persian]

Ain al-Qozaht, A. M.(1995). *Arrangements*, Afif Asiran(Ed), Tehran: Manochehri. [In Persian]

Amoli, M. (2019). *Spiritual gifts*, Trans. Ghotboddin mohammadrastegar, Ghom: Negahe Ashena. [In Persian]

Attarneishapoori, F. (2019). *Logic of al-Tair and Elahi Nameh*, Seyed abdolhadi ghazaee (Shahrood Kordestani)(Ed), Ghom: Asareghalam. [In Persian]

Ghushiri,A. H. (2010). *Gushiriyah treatise*, Trans. Hasan Bin Ahmad Osman, Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Hafez Shirazi, Sh. M. (1968). *Diwan Hafez*, edited by Mohammad Ghazvini, Tehran: Iqbal. [In Persian]

Hajvery, A. A. O. (2011). *Kashf-ul-Mahjoob*, Introduction, correction and notes by Dr. Mahmoud Abedi. Tehran: Shoroush. [In Persian]

Kazzazi, M. J. (1989). *From another species*, Tehran: Markaz. [In Persian]

Kovecses, Z. (2020). *Practical introductory metaphor*, Trans. Jahanshah mirzabeigi, Tehran: Agah. [In Persian]

Lakoff, George; M. J. (2017). *Metaphors we live with*, Trans. Hajar Agha Ebrahimi, Tehran: Elm.[In Persian]

Molavi, J. (2011). *The full text of Ma'navi Ma'navi*, edited by Reynold Nicholson, Tehran: Adineh Sabz. [In Persian]

Molavi, J.. (1985). *The complete work of Shams Tabrizi*, Badiol Zaman Forozanfar(Ed), Tehran: Forozanfar. [In Persian]

Nilipour, R. (2013). *Metaphorical language and conceptual metaphors*, Tehran: Hermes. [In Persian]

Sa'di, M. (1985). *Sa'di's Complete Works*, edited by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Musa Elmi. [In Persian]

Sajjadi, S. J. (2009). *Dictionary of Mystical Terms and Interpretations*, Tehran: Tahoori. [In Persian]

Shafiei-Kadkani, M. R. (2008). *Abu Saeed Abu al-Khair's moods and words*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Articles

Rakai, Fatima. (2009). A new look at metaphor (metaphor analysis in Qaiser Aminpour's poetry). *Literary Research, 7*(26), 77-99. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 63, Spring 2025, pp.1-27
Date of receipt: 17/3/2024, Date of acceptance: 31/7/2024
(Research Article)
DOI:

Mohammadzaman Lalezari ,Shabnam Hatampour , Farzaneh Sorkhi
Mohammad Zaman Lalehzari[1], Dr. Shabnam Hatampour[2], Dr. Farzane Sorkhi[3]

Abstract

In Masnavi-ye- Ma'navi , Rumi (Mawlana) has used the conceptual metaphor of light as a lingual tool for extending the meaning and cognitive concepts. That's the reason why in carrying out the current study, the third book of Masnavi has been studied thoroughly. The main question of the present study is given as follow. "How can the conceptual metaphor of light in Masnavi be congruent with contemporary approach of cognitive linguistics?" In this regard, interesting findings were concluded and several meanings of the word light were obtained connoting life giving،foresight ،the warrior of world of kingdom،prosperity of existence، light of heart and vision and so on. Due to huge quantity of Masnavi , only the third book of that was under study for exemplification and modeling. After deep analysis of the third book of Masnavi , 90 couplets were selected. The word light was counted 101 times in the couplets.

According to studies done by Lakoff and Johnson, it was proved that metaphor usage is not merely seen in literary tests. They argue that metaphor is actually rooted in thinking and language is one prominent tool for reflecting it. That's why in cognitive linguistics, metaphor is generally referred to as an idiomatic term covering understanding a concept, a conceptual area or another conceptual domain. By this explanation, metaphor occurs in the form of an origin – destination pattern.

Keywords: light, conceptual metaphor, the third book of Masnavi, Lakoff and Johnson.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

[1] . Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Shushtar Branch, Islamic Azad University, Shushtar, Iran. m.zaman.lalezari@gmail.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shushtar branch, Islamic Azad University, Shushtar, Iran. (Corresponding author) shabnam.hatampour@iau.ac.ir
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shushtar Branch, Islamic Azad University, Shushtar, Iran. Fa.sorkhi1358@iau.ac.ir

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ٢٨-٤٧
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/٣/٣٠، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/٥/٢٤
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بررسی مقایسه‌ای تقابل کهن‌الگوی سایه و قهرمان در شهنشاه‌نامه صبای کاشانی و شاهنامه فردوسی با تکیه بر هفت خوان رستم و عباس میرزا

مریم ندرخانی[۱]، دکتر زهره سرمد[۲]، دکتر فرشته ناصری[۳]

چکیده

نقد روان شناسی در قرن بیستم رواج پیدا کرده است. در این نوع نقد، آثار ادبی از جنبه روان شناختی مورد بحث قرار می‌گیرند و لایه‌های درونی آن‌ها آشکار می‌گردد. یونگ از جمله نظریه پردازانی است که کهن‌الگوها را تعریف نموده و قائل به وجود دو سطح خود آگاهی و ناخودآگاهی در انسان‌هاست. بر اساس نظریه کهن‌الگویی وی آثار ادبی را می‌توان با توجه به جنبه‌های اساطیری آن‌ها مورد بحث قرار داد. در این مقاله به روش توصیفی –تحلیلی دو اثر حماسی شاهنامه فردوسی و شهنشاه‌نامه صبای کاشانی از نظر تقابل قهرمان و سایه و نحوه مقابله قهرمان با سایه بررسی شده و نتیجه این است که فردوسی با توجه به شخصیت اسطوره‌ای رستم سفر معنوی او را با گذر از موانع مختلف تشریح نموده و او به عنوان قهرمان بلا منازع با تکیه بر نیروی معنوی و یاری خداوند به عنوان پیر دانا و گاه رخش و راهنمایان دیگر در سفر خود به کمال رسیده به عنوان قهرمان شناخته می‌شود. در منظومه شهنشه نامه، عباس میرزا قهرمانی است که با روس‌ها می‌جنگد و صبا با تقلید از فردوسی تلاش نموده دشمنان را به عنوان نیروهای اهریمنی و اسطوره‌ای معرفی کند و عباس میرزا را رو در روی آن‌ها قرار دهد. وی در سفر خود تنها نیست و با یاری سپاهیانش به نتیجه می‌رسد و دشمنان به طور نمادین به اژدها و شیر تشبیه می‌شوند که از نظر کهن‌الگویی نیروهای منفی درونی وی هستند که او بر آن‌ها پیروز می‌شود.

واژگان کلیدی: روانشناسی، خویشتن، قهرمان، پیر دانا، سایه، نقاب، آزمون.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
mmarian5454@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
Zohre_sarnad1@yahoo.com
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
naseri915@yahoo.com

مقدمه

یکی از روش‌های نقد ادبی که در قرن بیستم مطرح شده نقد روان کاوی و روان شناسانه است. در این نوع نقد حوزه‌های وسیع و ناشناخته آثار ادبی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مکتب روانشناسی یونگ در نیمه قرن بیستم پدید آمده که با عنوان روانشناسی تحلیلی شناخته می‌شود. بسیاری از آثار ادبی گذشته را می‌توان بر اساس این نوع نقد بررسی نمود. منظومه‌های حماسی پس از شاهنامه عموما تحت تاثیر این حماسه ملی هستند. این نوع منظومه‌ها اغلب حماسه مصنوع بوده و وقایعی را روایت می‌کنند که در عالم واقع اتفاق نیفتاده است.

شهنشاه نامه صبای کاشانی یکی از منظومه‌های حماسی دوره قاجار است که سرایندهٔ آن از شاهنامه الگوبرداری کرده است. در این منظومه وقایع دوره فتعلیشاه به نمایش درآمده و در بخش پایانی این منظومه به روایت جنگ ایران و روس پرداخته شده و دلاوری‌های عباس میرزا شاهزاده قاجار در آن روایت می‌شود. این منظومه از نوع حماسه مصنوع است و صبا تلاش نموده با تقلید از شاهنامه اثری حماسی پدید آورد.

در این مقاله در تحقیقی مقایسه‌ای با هدف شناخت ویژگی‌های مشترک منظومه‌های تقلیدی و حماسه‌های اصلی به بررسی تقابل قهرمان و سایه در جنگ‌های رستم و رزم عباس میرزا با سپاه روس پرداخته شده و پرسش اصلی این است که شباهت و تفاوت کهن‌الگوی قهرمان و سایه در این دو روایت چیست و قهرمان چگونه در برابر سایه مقاومت می‌کند.

پیشینه تحقیق

تاکنون تحقیقی درباره مقایسه کهن‌الگوهای شاهنامه و شهنشاه نامه انجام نگرفته است اما تحقیقات جداگانه‌ای درباره هر کدام از این کتاب‌ها موجود است که به اجمال معرفی می‌شود.

طالبیان و همکاران (۱۳۸٦)در مقاله «جدال خیر و شر؛ درونمایه شاهنامه فردوسی و کهن‌الگوی روایت» ضمن تحلیل ساختاری شاهنامه بر اساس نظریه پراپ، به بررسی جدال عملی خیر و شر پر داخته‌اند. سپس درونمایه شاهنامه را بر اساس کهن‌الگوی روایت تحلیل کرده و به این نتیجه رسیده اند که بهتر است تحلیل ساختاری قصه‌های اساطیری و حماسی مطابق شیوه پراپ، استراوس و بارت به شیوه هم زمانی و در زمانی انجام شود.

نجاریان .و نفر (۱۳۹۱) در مقاله «شیوه‌های تقلید صبای کاشانی در خداوندنامه از شاهنامه فردوسی» به تحلیل تقلیدهای صبا از فردوسی پرداخته و نتیجه گرفته است که وی از تمام

امکانات شاهنامه برای خلق این اثر بهره گرفته و درصد بالایی از واژگان و تعابیر آن وام گرفته از شاهنامه است.

هادی و نامی (۱۳۹۹) در مقاله «بن مایه‌های اساطیری و بازتاب حضور فرهنگ عامه در دوره حماسه منظوم قاجار(مطالعه موردی: شهنشاه نامه صبای کاشانی) موارد تقلید از شاهنامه را در این منظومه بررسی کرده و به این نتیجه رسیده اند که وی اصل بنمایه‌های حماسی را از شاهنامه گرفته و برخی را توسعه و برخی دیگر را تقلیل داده است.

پایان‌نامه

عظیمی‌زواره (۱۳۸۹) در پایان نامه کارشناسی ارشد خودبا عنوان«تحلیل رویاهای شاهنامه بر اساس دیدگاه یونگ» ۳۳ رویای شاهنامه را بر اساس نظریه یونگ بررسی کرده است.

احمدی (۱۳۹۸) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان« بررسی مولفه‌های هویت ملی در شعر حماسی دوره قاجار با تکیه بر شهنشاه نامه صبا» عناصر هویت ملی را که شامل هویت دینی، هویت زبانی، هویت جغرافیایی، هویت فرهنگی و هویت تاریخی، قومی‌نژادی و .. از این منظومه استخراج و تحلیل نموده است.

آقاجانی (۱۳۹۱) در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان«بررسی و تحلیل پنج نماد کهن‌الگویی در شاهنامه فردوسی بر اساس مکتب روانکاوی یونگ» به بررسی پنج نماد کهن‌الگویی: اژدها، پیر فرزانه، روئین تنی، سفر قهرمان و قهرمان شکست ناپذیر پرداخته و به این نتیجه رسیده است که شاهنامه به عنوان گنجینه‌ای از اساطیر ایرانی و تبلور ناخودآگاه جمعی ایرانیان نمودهای فراوانی از کهن‌الگوها را در خود دارد و نشان می‌دهد پادشاهان به یاری پهلوانان و پشتیبانی نیروهای یاری دهنده بر نیروهای اهریمنی پیروز می‌شوند.

روش تحقیق

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی بر مبنای نظریه یونگ انجام می‌گیرد و جامعه آماری آن داستان هفت خوان رستم در شاهنامه و شهنشاه نامه صبای کاشانی است.

مبانی تحقیق

نقد روانشناسی

نقد روان‌شناسانه فقط بررسی روان کاوان و روان شناسان از ادبیات نیست بلکه ادبا هم مثل هربرت رید و ویلیام امپسون در این زمینه آثاری مهم آفریده‌اند. این نوع نقد گرایش‌های مختلفی دارد و از دیدگاه‌های گوناگون استفاده می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۱۸-۲۱۷) یونگ در

نیمه دوم سده بیستم مکتبی مستقل به نام روان شناسی تحلیلی بنیان نهاد که به طرح مباحث مهمی‌از جمله ضمیر ناخوداگاه جمعی و کهن‌الگوها انجامید. طبق این نظریه هنرمند و شاعر می‌تواند تا بهره گیری از محتویات ناخوداگاه جمعی کهن‌الگوها به آفرینش هنری دست بزند (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۳: ٤۰۱) کهن‌الگو یکی از اصطلاحات یونگ است که برای محتویات ناخودآگاه جمعی یعنی افکار غریزی یا میلی که به سازماندهی تجربیات بنا بر الگوهای از پیش تعیین شده فطری در انسان وجود دارد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹) این تصاویر در طول روزگار به شکل‌های گوناگون بروز کرده است از جمله در قالب اسطوره و داستان به نحوی که یونگ اسطوره‌ها و افسانه‌های پریان را تجلی کهن‌الگوها می‌داند. (ر.ک: یونگ، ۱۳٦۸: ۱۵)

کهن‌الگوی خود

در نظریه یونگ خود و خویشتن اهمیت بسیاری دارد. قهرمان از طریق شناخت عناصر درونی خود می‌تواند مر احل سفر و آزمون‌ها را بگذراند. «خود» از نظر یونگ یکی از مهمترین کهن‌الگوهاست. کوشش «خود» مبتنی بر یکپارچگی بخش‌های مختلف شخصیت است. به عقیده یونگ زمانی که شخص به شکلی جدی با عنصر زنانه خود مبارزه می‌کند تا با آن تشابه پیدا نکند ناخودآگاه ویژگی‌های خود را دگرگون می‌کند و به شکل نمادین تازه‌ای که نمایانگر «خود» یعنی درونی‌ترین هستهٔ روان است، پدیدار می‌شود. (ر.ک: یونگ، ۱۳۸۷: ۲۹۵)

در نظر یونگ، «خود» فرانمود کلیّت و تمامیّت انسان، یعنی تمامی‌محتوای آگاه و نا آگاه او است. یونگ اندیشهٔ «خود» را در مشرق زمین کشف کرد. اندیشه‌ای مطلقاً معنوی که در ماندالاها، این نمادهای تأمل و مکاشفه، به طرزی نمادین بازنموده شده‌اند. «خود»، یگانگی و جاودانگی فردی و کلّی را درهم می‌آمیزد. به عقیدهٔ یونگ خود و خویشتن نمودگار کلیت انسان و غایت رشد او است.

«خود، هدف زندگی ما برای رسیدن به کامل‌ترین جلوه ترکیبی یعنی فرآیند فردیت محسوب می‌شود.» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۵) که «بیشتر در رویاها و اسطوره‌ها و قصه‌های پریان و به شکل پادشاه، قهرمان، پیامبر، منجی متجلی می‌شود.» (بیلسکر، ۱۳۸٤: ۵۲)

سفر قهرمان

قهرمان شخصیتی است که در قصه‌ها حضور دارد و همواره باید موفق باشد و به جای شخصیت در قصه‌های کنونی است. در نظریه یونگ، قهرمان همیشه هدفی را دنبال می‌کند که به

واسطه عواملی چون راهنما و مددکار با ضد قهرمانان می‌جنگد. این قهرمان در روان‌شناسی با ابعاد کهن‌الگویی شناخته می‌شود و سفر وی تحلیل می‌گردد.

قهرمان چند بعدی اسطوره یگانه شخصیتی است که دارای مواهب خاص می‌باشد و گاه جامعه او را عزیز می‌دارد و گاه خوار کرده از خود می‌راند. او و یا جهانی که قهرمان خود را در آن می‌یابد دچار یک نقصان سمبلیک است. (ر.ک: کمپبل، ۱۳۹۲: ٤٦)

کهن‌الگوی آزمون

سفر قهرمانان همراه با آزمون‌هایی است که باید از سر بگذرانند تا به عنوان پهلوان شناخته شوند. آزمون‌ها یکی از راه‌هایی است که قهرمان برای طی کردن مدارج کمال باید آن‌ها را پشت سر بگذارد. این آزمون‌ها به پهلوان مجال می‌دهد تا با گذر پیروزمندانه از آن، به صورت پهلوان و فردی آرمانی ظهور کند و با سربلندی به جامعه خود باز گردد. در این صورت وی هم خود نجات یافته و هم دیگران را نجات می‌دهد. (ر.ک: ارشاد، ۱۳۸٦: ۱۵۵)

پیرسون معتقد است هر انسانی برای یافتن خویشتن خود و دگرگونی جهان خود به سفر هزارلا و مارپیچ گونه‌ای می‌پردازد و در این سفر توسط راهنمایان درونی یا کهن‌الگوهایی هدایت می‌شود که هر یک از آن‌ها نماد نوعی از بودن است. (ر.ک: پیرسون، ۱۳۹۳: ۲۷)

از دیدگاه پیرسون جاده آزمون‌ها، حساس‌ترین نقطه سفر قهرمان است که کهن‌الگوی معصوم به جستجوگر تبدیل می‌شود. در این مرحله که بدنه اصلی سفر است قهرمان باید آزمون‌ها را پشت سر بگذارد. این کهن‌الگو مستقل، پرشور و هیجانی است و آماده انجام کارها و برنامه‌های تازه است. (ر.ک: پیرسون و کی‌مار، ۱۳۹۰: ۷۱)

پیر دانا

پبر دانا از الگوهای رایج نظریه یونگ است که در رؤیاها و افسانه‌ها و داستان‌های مختلف اساطیری و حماسی بسیار دیده می‌شود.او نماینده دانش و ذکاوت و معنی و زندگی است و در مراحل دشوار مانند سفرها و آزمون‌ها یاریگر قهرمان است پیر دانا نماد پند و تفکر و تصمیم است که ما در رویاهای خود آنرا به صورت قهرمان، معلم و یا استاد و پروفسور، پدر بزرگ و ... می‌بینیم و به ما کمک می‌کند. این نیروی برتر گاهی در خواب و رویا ظهور کرده، و انسان را راهنمایی می‌کند و یا در حالت خلسه و خلوت به ارشاد و راهنمایی می‌پردازد. (ر.ک: مورنو، ۱۳۸۰: ۷۳-۷٤)

سایه

سایه جنبه تاریک ماهیت است، این کهن‌الگو شامل غرایزی است که از گونه‌های پست‌تر به انسان منتقل شده است. بخشی از آن، ماهیت حیوانی نیاکان است که خود شامل کهن‌الگوهای گناه نخستین، شیران و دشمن است. گرگ، شیر، دیوان و اهریمنان، اژدها و ماران نمودهای سایه‌اند که بر سر راه قهرمان قرار می‌گیرند و سعی در گمراهی او دارند. «سایه جایگاه هیولای سرکوفتهٔ دنیای درون است. ویژگی‌هایی که انکار کردیم و کوشیدیم تا ریشه کن کنیم، ولی کماکان در درون ما نهفته‌اند و در دنیای سایه ضمیر ناخودآگاه فعّال هستند.» (وگلر، ۱۳۸٦: ۹۳) «به تعبیر یونگ سایه هر چیزی است که خویشتن نمی‌خواهد آنرا آشکار کند و آن را پس می‌زند و از طرف او تحت فشار است و یا این که با اصول اخلاقی وی نمی‌خواند و اجتماع آنرا نمی‌پذیرد.» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۲)

نقاب

یونگ نقاب را مترادف نوعی ماسک می‌داند که انسان‌ها برای پنهان کردن خصلت‌های واقعی خود، استفاده می‌کنند. آن‌ها در بسیاری از موقعیت‌ها، هویتشان را با اجرای یک نقش در زندگی یا برخورداری از یک حرفه و شغل، مشخص می‌کنند یا به رغم اعتقاد و میل باطنی، همرنگ جامعه می‌شوند یا خود را در پس یک نقاب، پنهان می‌سازند و یا ظاهرسازی می‌کنند. (ر.ک: یونگ، ۵۹:۱۳۷۹) از سویی می‌توان آن را «عقده‌ای کنشی نامید که به دلیل تلاش فرد برای سازگاری با عقاید عمومی‌یا به سبب این که فرد را از دردسر می‌رهاند به وجود می‌آید.» (بیکسلر، ۱۳۸۷: ٦۹)

بنا به عقیده یونگ اگر بخواهیم فردیت خود را حفظ کنیم باید بین انتظارات جامعه و خود واقعی تعادل ایجاد کنیم به طوری که نه درخواست‌های جامعه را بی‌اهمیت جلوه دهیم و نه از فردیت خود غافل شویم. (ر.ک: فیست، ۱۳۹٤: ۱٦۰)

در این بخش با نگاهی به روانشناسی یونگ و بر اساس مبانی کهن‌الگویی، به بررسی کهن‌الگوی شاهنامه و شهنشاه‌نامه می‌پردازیم.

بحث

کهن‌الگوی سفر قهرمان در شاهنامه

رستم برای این که تبدیل به جهان پهلوان شود باید سفری درونی و بیرونی را طی کند. این سفر را در هفت خوان به شکلی مشخص و ترتیب یافته می‌بینیم. هفت خوان رستم در آغاز پهلوانی

اوست و مأموریت دارد تا کاوس را که به همراه سپاهیانش در مازندران گرفتار جادوی دیو سپید شده نجات دهد. او در مورد این مأموریت به زال می‌گوید:

کنون من کمر بسته و رفته گیر نخواهم جز از دادگر دستگیر
تن و جان فدای سپهبد کنم طلسم و دل جادوان بشکنم

(فردوسی، ١٣٦٩: ج٢: ٢٠)

هدف اصلی جنگیدن با دیو سپید و آزادی کاوس است، اما رستم باید از مراحل خطرناکی عبور کند. در این مراحل قهرمان با سایه‌هایی رو در رو می‌شود که گاه به تنهایی و گاه به یاری رخش یا عناصر ماورایی موفق به شکست سایه می‌شود. پس از گذر از این مراحل، پیدا شدن اولاد و اسیر گرفتن او خود نمادی از غلبه نیروهای درونی مثبت پهلوان بر نیروهای منفی است که موجب غلبه بر بزرگترین مانع یعنی دیو سپید است. رستم دیو سپید را می‌کشد و از غار خارج می‌گردد و پس از آن ضمن این که بینایی کاووس شاه و سرداران او را بر می‌گرداند خود نیز تولدی دوباره می‌یابد و به دنیای روشنایی باز می‌گردد و در این هنگام شایسته لقب جهان پهلوان می‌شود. (ر.ک: مسکوب، ١٣٧٤: ٤٧-٤٦)

کهن‌الگوی سفر قهرمان در شهنشاه نامه

عباس میرزا شاهزاده قاجاری است که در زمان فتحعلیشاه به جنگ با روس پرداخته است. وی بر خلاف پهلوانان شاهنامه چهره‌ای اسطوره‌ای نیست و شخصیتی تاریخی است. از این رو انتظار نمی‌رود در سفر وی با عناصر اهریمنی اسطوره‌ها مانند دیو و غول و اژدها مواجه شویم زیرا«اسطوره داستان‌های کهنی است که زمانی در نزد اقوام باستانی حقیقت تلقی می‌شده است اما امروزه جنبه افسانه‌ای یافته و کسی به آن‌ها باور ندارد.» (شمیسا، ١٣٨١: ٢٦٧) اما به دلیل این که سراینده قصد داشته حماسه‌ای مصنوع بیافریند، به تقلید از شاهنامه این عناصر را وارد روایت کرده است که تقلیدی بودن و عدم راستی آن مشخص است. وی برای عباس میرزا هفت خانی در نظر گرفته است که همانند مراحل گذر رستم از هفت خان است و درست یک هفته به طول می‌انجامد اما وی تنها سه خوان را روایت می‌کند و مقید به ساختن هفت خوان نیست. توصیف جنگ‌های عباس میرزا همانند رزم رستم و سایر پهلوانان شاهنامه است. دشمنانی که در قالب اهریمن رو در روی سپاه عباس میرزا هستند، از نوع انسانند اما شاعر ترجیح می‌دهد با تقلید از شاهنامه از کهن‌الگوهایی چون دیو و جادو نیز استفاده کند.

وزان پس گرائید با انجمن ز ایوان بخرگاه زرین رسن

هزبـــران بـــه کـــردار نـــر اژدهـــا همـــه کـــرده از بنـــد دیـــوان رهـــا
(صبا، بی تا: ۳۰۷ب)

در روز دوم نبرد عباس میرزا، روس‌ها شکست می‌خورند و خوان دوم با پایان می‌رسد. در ادامه به شکلی کلی به نبرد شاهزاده را با اژدها و شیران اشاره می‌کند که جنبه نمادین دارد (ر.ک: همان: ۳٦۰ب)

در ادامه از نبرد با مردان جنگجوی سخن می‌گوید و سپس روز ششم فرا می‌رسد. در واقع این هفتخوان سه خوان بیشتر نیست و روز ششم نیز نبرد ادامه دارد:

بـه یـک هفتـه آن هفـت خـوان کـرد طـی بـــه هشـــتم بـــه‌هـــامون درآورد پـــی
(همان: ۳٦۰ب)

کهن‌الگوی آزمون در شاهنامه

آزمون‌هایی که سر راه رستم قرار دارد در انواع مختلف ظاهر می‌شود. این مراحل شامل جنگ با حیوان واقعی خطرناک، جنگ با جانور اسطوره‌ای، گذر از راه سخت، رودررویی با جادوگر و نبرد با دیوهاست.

خوان اول که رویارو شدن با شیر است آزمونی است که رخش آن را انجام می‌دهد و رستم در این جا کاری نمی‌کند و به عنوان یاری گر مطرح می‌شود. (ر.ک: فردوسی، ۱۳٦۹:ج۲: ۲۲)

در آزمون دوم رستم به یاری خدا از راهی سخت گذر می‌کند که خود نوعی رویارویی با طبیعت خشن است آزمون سوم نبرد با اژدهاست که در این جا نیز رخش به عنوان یاری گر او را بیدار می‌کند. در آزمون چهارم رستم به دلیل ارتباط معنوی و بردن نام خداوند، ماهیت زن جادو را می‌شناسد و او را نابود می‌کند. آزمون پنجم او با اولاد مبارزه می‌کند و سپس او را به اسارت می‌گیرد که خود بهعنوان یاری گر و راهنما برای او کارکرد دارد. در واقع رستم در حین سفر و آزمون‌ها خود را تقویت می‌کند و از نیروهای موجود بهره برداری می‌کند. از این پس با راهنمایی اولاد سایر آزمون‌ها را که نبرد با دیوهاست به انجام می‌رساند و در همه آن‌ها موفق می‌شود.

کهن‌الگوی آزمون در شهنشاه نامه

در این منظومه، نبردها اغلب از نوع انسانی است و گر چه گاهی از اهریمن و دیو و جادو سخن گفته شده، این آزمون‌ها چندان پرورده نشده و کنش قهرمان را نمی‌بینیم. هفت خوان

عباس میرزا از این جا آغاز می‌شود که او برای رفتن از گنجه به ایروان راهی کوتاه ولی خطرناکتر را انتخاب می‌کند که پر از بیشه و کوهسار شگرف است.

در این راه در برابر عباس میرزا و سپاهش راهی سخت وجود دارد که همانند راهی است که در خوان دوم برای رستم پیش می‌آید اما عباس میرزا بر خلاف رستم در این مرحله از خداوند کمک نگرفته و یاری نمی‌خواهد. توصیف گذر از این راه بدون نشان دادن کنش‌های قهرمانی است و با وجود این همه سایه که از آن نام می‌برد حضور قهرمان و مقابله با سایه‌ها را نمی‌بینیم. در این مرحله قهرمانان با پشت سر گذاشتن موانع، برای رویارویی با سپاه روس آماده می‌شوند که در خوان بعدی قرار دارد:

ره هفتخوانش یکی جاده بود ز خون سنگ آن لعل و بیجاده بود
به هر بیشه اش هول هرای شیر برآورده از شیر گردون نفیر
گیاهش همه گرزه مار شکنج نه ماری که زان باشد امید گنج

(همان: ۳۵۹الف)

کوه‌های آن پر از اژدها سنگ‌های آن پر از خون مسافران است. در اولین روز که از این راه سخت می‌گذرند ستوران از شدت پشه و رود و کوه به ستوه می‌آیند. اما هیچ کنشی از سوی سپاهیان یا عباس میرزا بیان نشده است که نشان دهنده مبارزه وی یا چاره اندیشی درباره این سختی‌ها باشد و بدون هیچ نشانی از پیروزی و قهرمانی روز دوم فرا می‌رسد. (ر.ک: همان: ۳۵۹الف)

از این مرغزار توصیف فراوانی شده است که پر از شمشاد و بید و لاله و گیاهان دیگر است. در این جا گوری بریان می‌کنند و می‌خورند و پس از آن با سپاه روس به سرکردگی کراوویچ روبرو می‌شوند.

سپاه روس به فرمان اشپخدر از نفلیس به سمت گنجه آمده‌اند. وقتی خبر به عباس میرزا می‌رسد، با آرامش کامل پس از خوردن گور آماده جنگ می‌شود. پس از توصیف نبرد لشگر، رجز خوانی عباس میرزا با کراویچ و جنگ آن‌ها وصف می‌شود:

براهیخت شمشیر پولاد را برانگیخت آتش عنان باد را
بغرید و گفت ای نبرده سوار هماوردت آمد یکی پایدار

(همان: ۳۶۰الف)

کهن‌الگوی پیردانا در شاهنامه

مرحله دوم سفر رستم گرفتاری در صحرای بی آب و علف است که خود نمودی از درون رستم است. این مشکل زمانی برطرف می‌شود که وی یاد خدا افتاده از او یاری می‌خواهد. این یاری به واسطه جانوری وحشی به وی اعطا می‌شود. در واقع در این جا کهن‌الگوی پیر دانا را به صورت دست غیبی می‌بینیم که به یاری پهلوان آمده است. پیر دانا به معنی«منجی، رهایی بخش، مراد، تجسم اصل روحانی، معرف دانش، تأمل، بینش درونی، خرد، هوشمندی و شهود از یک سو و از سوی دیگر کیفیات اخلاقی چون حسن نیست و آمادگی برای کمک است... پیر همیشه زمانی ظهور می‌کند که قهرمان در وضعیتی لاعلاج و مصیبت بار بیرونی، نمی‌تواند خود این کارها را بکند، دانش لازم برای جبران این کاستی به شکل فکری منسجم در می‌آید یعنی به شکل همین پیرمرد با فراست و مددکار» (گرین و دیگران، ۱۳۸۵: ۷۳) پیر فرزانه نماد خرد خرد موروثی نیز هست. (ر.ک: یونگ، ۱۳٦۸: ۱۱۸)

همی‌جست بر چاره بردن رهی سوی آسمان گرد روی آنگهی...
بیفتاد رستم بر آن گرم خاک زبان گشته از تشنگی چاک چاک
همانگه یکی غرم فربی سرین بپیمود پیش سپهبد زمین

(فردوسی،۱۳٦۹ : ج۲: ۲٤)

اولاد را می‌توان نمادی از نفس دانست که رستم بر آن تسلط یافته و به بندش کشیده تا بتواند به مقصود برسد. در واقع وی با پیروزی بر سایه‌ها که نفس نیز یکی از آن‌هاست، به هدف خود نزدیک تر شده و یکی از سایه‌ها را تحت اختیار خود درآورده است. این سایه در نهایت تبدیل به یاری گر می‌شود و جنبه سایه بودن را از دست می‌دهد. دلیل این امر خودشناسی قهرمان است. وی با گذر از مراحل سخت، جنبه‌های وجودی خود را شناخته و توانسته سایه‌ها و عناصر منفی را تحت اختیار بگیرد و بر آن‌ها غلبه کند. در مراحل بعدی رستم به سادگی بر سایه‌هایی قوی همچون ارژنگ دیو و دیو سپید غلبه می‌کند زیرا به خودباوری رسیده و با سرکوب سایه‌های پیشین، جنبه‌های مثبت خویش را تقویت کرده است. (ر.ک: همان: ٤۰)

رخش نیز به عنوان یاری گر و پیر دانا در این مراحل نقش دارد. او در خوان اول شیر را می‌کشد تا به رستم آسیبی نرسد و در هنگام دیدن اژدها او را بیدار می‌کند. این یاری گری رخش را در ردیف راهنمایانی قرار می‌دهد که با قهرمان همراه هستند.

کهن‌الگوی پیردانا در شهنشاه نامه

عباس میرزا گاهی در رویارویی با خطرها، همانند رستم در سختی‌ها از خداوند یاری می‌خواهد. این یاری رسان همان پیر دانای معنوی است که به نیروهای خیر یاری می‌رساند:

چو فردا فروزد خور از خاوران من از نیروی داور داوران
گرایم به میدان آن جنگجوی زمانه که را تا درآرد به روی

(صبای کاشانی، بی تا: ۳۱۰الف)

البته در مراحل هفت خوان، چنین ارتباطی وجود ندارد.

کهن‌الگوی سایه در شاهنامه

قهرمان برای گذر از موانع علاوه بر عوامل بیرونی باید از سایه‌های درون خود نیز آگاه شود. در مرحله اول وی بدون توجه به موقعیت در جایی استراحت می‌کند که خانه شیر است و نیمه شب با او دو دچار می‌شود. در این مرحله رخش به یاری می‌آید و شیر را می‌کشد ولی رستم پس از بیداری و دیدن شیر کشته شده، با رخش عتاب می‌کند.

چو بیدار شد رستم تیزچنگ جهان دید بر شیر تاریک و تنگ
چنین گفت با رخش کای هوشیار که گفتت که با شیر کن کارزار

(فردوسی،۱۳٦۹ ج۲: ۲۲)

در مرحله سوم رستم با اژدهایی رویاروی می‌شود که در ابتدا پنهان است و تنها رخش از وجود او با خبر می‌شود. این اژدها نمادی از صفات منفی درونی قهرمان است که از وجود آن‌ها بی اطلاع است. کهن‌الگوی من دائما با سایه جدال دارد. این جدال را در کشمکش‌های اسنان اولیه با بلایای طبیعی یا قدرت‌های شرور آسمانی به شکل اژدها یا صورت‌های اهریمنی می‌بینیم. (ر.ک: یونگ و دیگران، ۱۳۷۸: ۱۷۵)

ز دشت اندر آمد یکی اژدها کزو پیل هرگز نبودی رها
بدان جایگه بودش آرامگاه نکردی ز بیمش برو دیو راه

(فردوسی،۱۳٦۹ :ج۲: ۲٦)

این اژدها بسیار خطرناک است و پس از سرکوب شدن، درجه خطر آن به چشم می‌آید و رستم از مقدار زهر و خونی که جاری شده متعجب می‌شود. «اژدها هیچ معنی جانور شناختی ندارد، ولی نام لاتینی«دراکو»به شماری از گونه‌های مختلف سوسمارهای کوچکی اطلاق شده است که در منطقه هند و مالایا یافت می‌شوند» (حصوری، ۱۳۸٦: ۷۷۹) این موجود افسانه‌ای

مشهورترین موجود اساطیری است که در افسانه‌های تمام ملل از چین، ژاپن، ایران و مصر گرفته تا یونان، روم و شمال اروپا حضور دارد (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۲۰-۱۹) البته نقش این جانور در اساطیر ملت‌ها یکسان نیست و دارای جایگاه متفاوت و متضادی است. در اساطیر ایرانی این موجود اغلب ویرانگر و زشتخوست (ر.ک: مشتاق مهر و آیدنلو، ۱۳۸٦) ولی در برخی قصه‌های ایرانی نرم خو. کمک کننده است. (ر.ک: انجوی شیرازی، ۱۳۵۵: ۳٦۲)

در مرحله دیگر رستم فریب زنی زیبا را می‌خورد که باطن او بر وی پوشیده است. این سایه با جامه گردانی خود را از هیأت پیرزن به شکل زنی زیبا نشان می‌دهد و رستم امکان پیروزی بر وی را ندارد. در این جا نیز عامل یاری دهنده از سوی خداوند می‌رسد و نام خدا موجب ترس جادوگر و آشکار شدن چهره واقعی او می‌شود. (ر.ک: فردوسی،۱۳٦۹ :ج۲: ۳۱)

سحر و جادو به مجموعه فنون و باورهایی گفته می‌شود که با به کارگیری آن‌ها برای کنترل یا دگرگون کردن شرایط طبیعی یا فراطبیعی و رسیدن به مقاصد نیک یا بد سودمند پنداشته می‌شده است. (ر.ک: رضایی باغ بیدی، ۱۳۸۸: ۲۲۹) در حماسه‌ها زمانی که دشمنان با پهلوان بزرگی سر و کار داشته باشند که نتوانند بر آن‌ها پیروز شوند به جادو و طلسم و سحر و ساحری متوسل می‌شوند. (ر.ک: صفا، ۱۳٦۹: ۲٤٦)

کهن‌الگوی سایه در شهنشاه‌نامه

سایه‌های عباس میرزا در این منظومه شامل سپاه روس و عناصری اسطوره‌ای چون دیو و جادو هستند. دیو و اهریمن در این منظومه معنای دشمن را دارد و از نوع دیوان شاهنامه نیست.

ز گنجه سوی ایروان آمدند در آن بوم و بر بارگه بر زدند
به فرمان آن دیو ناپاک کیش ز آهم دزی کرده بر گرد خویش

(صبای کاشانی، بی تا: ۳۰۸الف)

در این منظومه هر جا از جادو سخن گفته شده عناصر اهریمنی مانند دیو و عفریت حضور دارند که مربوط به سپاه دشمن هستند. در اولین نبرد ایران و روس، عباس میرزا اشپخدر سردار روس را به عنوان جادوگر چنین توصیف می‌کند:

به رزم اندرون هست پتیاره‌ای همی‌سازد از جادویی چاره‌ای

(همان: ۳۰۹ب)

اشپخدر یکی از سپاهیان روس است که در ابیاتی وصف وی را می‌بینیم. این فرد بسیار خطرناک جلوه داده شده و سایه‌ای اهریمنی است که در برابر قهرمان قرار دارد، اما او وقتی

عباس میرزا را می‌بیند از هیبت او به لرزه در می‌آید. در این جا قهرمانی اسطوره‌ای جلوه گر می‌شود که شکست ناپذیر است و نیروهای اهریمنی از وی خوف دارند. (ر.ک: همان: ۳۱۰الف)

اشپخدر با جادوگری کاری می‌کند که گلوله‌های آهنین از آسمان ببارد که یادآور کردار دیو سپید در خوان ششم رستم است که با پدید آوردن ابر سیاه از آسمان چشمان کاووس و سپاهش را تار کرد. در این روزگار تفنگ نیز اختراع شده و شاعر آنرا نیز جادو می‌خواند.

ز آهـــن بـــه هـــر ســـو دری برکشـــید در آن در خروشـــی چـــو تنـــدر کشـــید
بـــه گـــردون براریـــد ز آتـــش شـــرار مگـــر ز آتـــش آریـــد آبـــی بـــه کـــار

(همان: ۳۱–الف)

کراویچ نیز از سرداران سپاه روس است که در تقابل با عباس میرزا قرار دارد و از نظر کهن‌الگویی سایه وی محسوب می‌شود از این رو جنگ این دو با یکدیگر شکل می‌گیرد و سپاهیان نیز با هم می‌جنگند. بر خلاف رستم به تنهایی از این مراحل گذر کرده و از یاری معنوی خداوند یا رخش و اولاد برخوردار می‌شود عباس میرزا سپاهیان خود را دارد که از جنبه نمادین، نیروهای مثبت درونی وی هستند و رو در روی عناصر منفی قرار می‌گیرند و چون وی خود با نیروی قوی تر در تقابل قرار گرفته و مهمترین دشمن خود را شکست می‌دهد سپاهیان نیز به پیروزی می‌رسند در واقع تقابل فرد با نفس خود مهمترین عامل پیروزی درونی بر سایر عناصر منفی وجودی است و عباس میرزا در این مسیر به مثابه قهرمان، به این مرحله می‌رسد. (ر.ک: همان: ۳۵۹ب)

کهن‌الگوی نقاب در شاهنامه

در شاهنامه موارد بسیاری وجود دارد که پهلوانان نام خود را پنهان می‌کنند. رستم نیز بارها از این شیوه استفاده کرده است. رستم در رزم با اشکبوس، از گفتن نام خود ابا می‌کند:

مـــرا مـــام مـــن نـــام«مـــرگ تـــو» کـــرد زمانـــه مـــرا پتـــک تـــرگ تـــو کـــرد

(فردوسی، ۱۳٦۹: ج۳: ۱۸۲)

همچنین در رزم رستم و سهراب، هویت رستم پنهان می‌ماند و به همین دلیل است که سهراب وی را نشناخته و مرگش به دست او رقم می‌خورد. نام پوشی قهرمانان به دلیل حفظ امنیت است. سهراب از هجیر درباره سپاه ایران سوال می‌کند و او پاسخ می دهد و همه را معرفی

می‌کند اما وقتی سهراب به خیمه رستم اشاره می‌کند، وی پنهانکاری نموده او را پهلوانی از دیار چین معرفی می‌کند:

چنین گفت کز چین یکی نیکخواه　　به نوی رسیده است نزدیک شاه
بپرسید نامش ز فرخ هجیر　　بدو گفت نامش ندانم به ویر

(فردوسی،۱۳٦۹: ج۲: ۱٦۱)

کهن‌الگوی نقاب در شهنشاه نامه

همانند رزم‌های شاهنامه پهلوانان نام یکدیگر را می‌پرسند. کراویج نیز از عباس میرزا می‌خواهد که نامش را بگوید تا اگر کشته شد بدانند چه کسی باید برای او گریه کند.

به گردون روانت چو بریان شود　　که بر موی مشکینت گریان شود

(صبای کاشانی،بی تا: ۳٦۰الف)

عباس میرزا نام خود را نمی‌گوید و خود را شخصی روسی معرفی می‌کند. در این جا وی از شیوه نام پوشی استفاده کرده و نقاب بر چهره می‌زند. این مضمون دقیقا شبیه ابیاتی از شاهنامه است که رستم به جنگ اشکبوس می‌رود و او از رستم نام و نشانش را می‌پرسد.

نتیجه‌گیری

با مقایسه شاهنامه و شهنشاه‌نامه می‌توان دانست تقلید صبا از فردوسی کاملا مشهود است و با این که نبردهای عباس میرزا با سپاه روس از نوع تاریخی است صبا با نام بردن از موجودات اساطیری چون دیو و اژدها سعی در اسطوره‌ای نمودن این اثر داشته است اما این دو کتاب تفاوت بسیاری با هم دارند. در این مقاله که برخی ابیات شاهنامه و شهنشاه نامه با هم مقایسه شد با توجه به این که رستم و عباس میرزا هر دو برای رسیدن به مقاصدی به سفر پرداخته اند دیدیم که رستم غالبا با دیو و شیر و اژدها نبرد می‌کند و این نبردها توصیف شده و نحوه پیروزی بر این موجودات را فردوسی بیان می‌کند. با توجه به اسطوره‌ای بودن روایت فردوسی، از نظر کهن‌الگویی می‌توان سفر رستم را سفری معنوی و جنگ با این موجودات را تقابل وی با سایه‌های درونی و نفسانیات دانست که در انتها وی به کمال رسیده لقب پهلوانی دریافت می‌کند اما در سفر عباس میرزا چننی جنبه‌هایی را نمی‌بینیم با این که پیوسته از دیو و اژدها و شیر سخن گفته شده، این لقب‌ها برای دشمنان به کار رفته است که آن‌ها را نیروهای اهریمنی می‌داند که می‌توان آن‌ها را نیز از نیروهای شر و یا بروز صفات منفی در شخصیت شاهزاده تصور نمود. اما در مقایسه هفت خوان رستم و عباس میرزا تفاوت کاملا آشکار است. رستم از

هفت مرحله نمادین عبور کرده و به طور مشخص به یاری پیر دانا موفق شده به نتیجه مورد نظر خود می‌رسد اما در روایت صبا، تنها عبور از راه سخت و جنگ با کراویج و سپاه او را می‌بینیم و در ادامه به طور کلی از نبرد با شیر و اژدها و روس‌ها سخن می‌رود و مشخصا خوان‌ها از هم متمایز نیستند. از سویی فردوسی هفت خوان را توصیف نمی‌کند بلکه حوادث پیش آمده و عملکرد رستم را نشان می‌دهد اما صبا بیشتر به توصیف شرایط پرداخته و قهرمانی عباس میرزا کمتر به چشم می‌آید. تنها شباهت این دو هفتخوان در بریان کردن گور توسط رستم و عباس میرزا و همچنین گذر از راه دشوار در هر دو منظومه است.

منابع

کتاب‌ها

آیدنلو، سجاد. (۱۳۹۰). *دفتر خسروان*، تهران: سخن.

ارشاد، محمد رضا. (۱۳۸٦). گسترهٔ اسطوره، تهران: هرمس.

انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم. (۱۳۵۵). مردم و شاهنامه، تهران: فرهنگ مردم.

بیلسکر، ریچارد. (۱۳۸٤). *یونگ*، ترجمه حسین پاینده، تهران: طرح نو.

بیلسکر، ریچارد. (۱۳۸۷). *اندیشهٔ یونگ*، ترجمهٔ پاینده، حسین، تهران: آشیان.

پالمر، مایکل. (۱۳۸۵). *فروید، یونگ و دین*، ترجمه محمد دهقانپور و غلامرضا محمدی، تهران: رشد.

پیرسون، کارول .اس، و مار، هیو کی. (۱۳۹۰). *زندگی برازنده من*، ترجمه کاوه نیری، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

پیرسون، کارول. (۱۳۹۳). *بیداری قهرما درون*، ترجمه فرناز فرنود، تهران: جیحون.

حصوری، علی. (۱۳۸٦). *«اژدها» دانشنامه ایران*، زیر نظر سید کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). *اژدها در اساطیر ایران*، تهران: نوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *انواع ادبی*، تهران: دانشگاه پیام نور.

صبای کاشانی. (بی تا). *شهنشاه‌نامه*، نسخه خطی کتابخانه مجلس.

صفا، ذبیح اله. (۱۳٦۹). *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: امیرکبیر.

فخرالزمانی، عبدالنبی. (۱۳٤۰). *تذکره میخانه*، به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: سپهر.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳٦۹). *شاهنامه*، به کوشش خالقی مطلق، جلد۲، کالیفرنیا و نیویورک: Bibliotheca Persica .

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). *شاهنامه*، به کوشش خالقی مطلق، جلد ۳، کالیفرنیا و نیویورک: Bibliotheca Persica.

فیست، جس، و جی فیست، گریگوری. (۱۳۸۸). نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سیر محمدی، تهران: روان.

کمپبل، جوزف. (۱۳۸۷). *قهرمان هزار چهره*، ترجمه شادی خسرو پناه، مشهد: گل آفتاب.

کمپبل، جوزف. (۱۳۹۲). *قهرمان هزار چهره ترجمه شادی خسروپناه*، مشهد: گل آفتاب گردان.

گرین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۷۳). *مبانی نقد ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷٤). *تن پهلوان و روان خردمند*، تهران: طرح نو.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۷٤). *دانشنامه نظریه‌های ادبی*، ترجمه مهران مهاجر و محمود نبوی، تهران: آگه.

مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۰). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*، ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: مرکز.

نوایی، امیر علیشیر. (۱۳۲۳). *مجالس النفایس*، به کوشش علی اصغر حکمت، تهران: باتک ملی.

وگلر، کریستوفر. (۱۳۸٦). *ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه*، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران، نیلوفر.

یونگ، کارل گوستاو و دیگران. (۱۳۷۸). *اسطوره و رمز*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

یونگ، گارل گوستاو. (۱۳۷۹). *خاطرات رویاها اندیشه‌ها*، ترجمه جلال ستاری، مشهد: آستان قدس.

یونگ، گارل گوستاو. (۱۳٦۸) *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، تهران: نشر آستان قدس.

یونگ، گارل گوستاو. (۱۳۸۷). *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

مقالات

رضایی باغ بیدی، حسن. (۱۳۸۸). جادو: ریشه‌شناسی واژه. *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد ۱۷، ۲۳۰-۲۲۹.

طالبیان، یحیی، صرفی، محمدرضا، بصیری، محمدصادق، جعفری، اسدالله. (۱۳۸٦). جدال خیر و شر، درونمایه شاهنامه فردوسی و کهن‌الگوی روایت. *جستارهای نوین ادبی*، ۲٦ (۱۵۸)، ۱۱٦-۱۰۱.

مشتاق مهر، رحمان، و آیدنلو، سجاد. (١٣٨٦). که آن اژدها زشت پتیاره بود (ویژگی‌ها و اشارات مهم بنمایه اژدها و ازدها کشی در سنت حماسی ایران. *گوهر گویا*، *١*(٢)، ١٦٨-١٤٣.

هادی، روح الله، نامی، صبرا. (١٣٩٩). بنمایه‌های اساطیری و بازتاب حضور فرهنگ عامه در دوره حماسه منظوم قاجار، (مطالعه موردی: شهنشاه نامه صبای کاشانی). *فرهنگ و ادبیات عامه*. *٨(٣٣)*، ٩١-٦١.0.Dor:20.1001.1.23454466.1399.8.33.1

پایان‌نامه‌ها

آقاجانی، حمید. (١٣٩١). *بررسی و تحلیل پنج نماد کهن‌الگویی در شاهنامه فردوسی بر اساس مکتب روانکاوی یونگ*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ابوعلی سینا.

احمدی، مسلم. (١٣٩٨). *بررسی مولفه‌های هویت ملی در شعر حماسی دوره قاجار با تکیه بر شهنشاه نامه صبا*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی.

عظیمی‌زواره، فرزانه. (١٣٨٩). *تحلیل رویاهای شاهنامه بر اساس دیدگاه یونگ*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان.

References

Books

Anjovi Shirazi, Seyyed Abolqasem. (1976). *People and Shahnameh*, Tehran: Farhang Mendor. [In Persian]

Aydanlu, Sajjad. (2013). *Khosravan Office*, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Bilsker, Richard. (2005). *Jung*, translated by Hossein Payandeh, Tehran: New Design. [In Persian]

Bilsker, Richard. (2007). *Andishe Jung*, Trans. Payandeh, Hossein, Tehran: Ashian. [In Persian]

Campbell, Zozef. (2008) Hero of a thousand faces, Trans. Shadi Khosro Panah, Ch3, Mashhad: Gol Aftab. [In Persian]

Campbell, Zozef. (2012). *Hero of a thousand faces*, Trans. Shadi Khosrupanah, Mashhad: Gol Aftabdaran. [In Persian]

Ershad, Mohammad Reza. (1386). *The scope of myth*, Tehran: Hermes. [In Persian]

Fakhr al-Zamani, Abdul Nabi. (1961). *Tezkereh Mekhaneh by Ahmad Golchin Maani*, Tehran: Sepehr. [In Persian]

Feist, Jess, & Gregory J. Feist. (2008). *Personality Theories*, Trans. Yahya Sir Mohammadi, Tehran: Ravan. [In Persian]

Ferdowsi, Abulqasem. (1990). *Shahnameh*, by the efforts of Khaleghi Motlaq, Vol. 2, California and New York. [In Persian]

Ferdowsi, Abulqasem. (1992). *Shahnameh*, by the effort of Khaleghi Motlaq, vol. 3, California and New York. [In Persian]

Green, Wilfred, & colleagues. (1994). *Basics of Literary Criticism*, Trans. Farzaneh Taheri, Tehran: Nilofar. [In Persian]

Hasouri, Ali. (2007). *"The Dragon" Encyclopaedia of Iran*, under the supervision of Seyyed Kazem Mousavi Bejnordi, Tehran: Center for Islamic Encyclopaedia. [In Persian]

Jung, Carl Gustav & others. (1999). *Myth and Mystery*, Trans. Jalal Sattari, Tehran: Soroush. [In Persian]

Jung, Garel Gustav. (1989). *four examples*, Trans. Parvin Faramarzi, Tehran: Astan Qods Publishing House. [In Persian]

Jung, Garel Gustav. (2000). *Memories of Dreams and Thoughts*, Trans. Jalal Sattari, Astan Quds: Mashhad. [In Persian]

Jung, Garel Gustav. (2008). *Man and his symbols*, translated by Mahmoud Soltanieh, Tehran: Jami. [In Persian]

Makarik, Irnarima. (1995). *Encyclopaedia of Literary Theories*, Trans. Mehran Mohajer and Mahmoud Nabavi, Tehran: Agh. [In Persian]

Moreno, Antonio. (2001). *Jung, Gods and Modern Man*, Trans. Dariush Mehrjooi, Ch2, Tehran: Center. [In Persian]

Moskob, Shahrokh. (1995). *Heroic Body and Wise Man*, Tehran: New Design. [In Persian]

Navaei, Amir Alishir. (1944). *Majlis Al-Nafais*, by Ali Asghar Hekmat, Tehran: Batak Melli. [In Persian]

Palmer, Michael. (2015). *Freud, Jung and Dean*, Trans. Mohammad Dehghanpour and Gholamreza Mohammadi, Tehran: Rushd. [In Persian]

Pearson, Carol. (2013). *The Awakening of the Inner Hero*, Trans. Farnaz Farnoud, Ch. 2, Tehran: Jihoon. [In Persian]

Pearson, Carroll, & Hugh K. Marr. (2011). *My Graceful Life*, Trans. Kaveh Neiri, Tehran: Life Culture Foundation. [In Persian]

Rostgar Fasaei, Mansour. (2000). *Dragons in Iranian Mythology*, Tehran: Nous. [In Persian]

Sabai Kashani. (No date). *Shahshah Nameh*, Manuscript of Majlis Library. [In Persian]

Safa, Zabih Elah. (1990). *Epic writing in Iran*, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Shamisa, Siros. (2002). *Literary Criticism*, Vol. 3, Tehran: Ferdous. [In Persian]

Shamisa, Siros. (2013). *Literary genres*, Tehran: Payam Noor University. [In Persian]

Vogler, Christopher. (2016). *Mythological structure in the screenplay*, Trans. Abbas Akbari. Lotus. Tehran. [In Persian]

Article

Hadi, R. A. & Nami, S. (2019). Mythological motifs and reflection of the presence of popular culture in the Qajar poetic epic period, (Case study: Shahanshahnameh of Sabai Kashani). *Popular Culture and Literature. 8*(33), 91-61. Dor:20.1001.1.23454466.1399.8.33.1.0[In Persian]

Mushtaq Mehr, Rahman, and Aydenloo, Sajjad. (2007). That Ugly Dragon Was a Petyareh (Important Features and References to the Theme of Dragon and Dragon-Killing in the Epic Tradition of Iran. *Gohar Goya, 1*(2), 168-143. [In Persian]

Rezai Bagh-e-Beidi, H. (2009). Magic: Etymology of the Word. *Great Islamic Encyclopedia*, Vol. 17, 230-229. [In Persian]

Talebian, Y., Sarafi, M. R., Basiri, M. S., & Jafari, A, A. (2007). The Struggle of Good and Evil, the Theme of Ferdowsi's Shahnameh and the Archetype of Narration. *New Literary Essays, 26*(158), 116-101. [In Persian]

Thesis

Aghajani, Hamid. (2013). *Examination and analysis of five archetypal symbols in Ferdowsi's Shahnameh based on Jung's school of psychoanalysis*, master's thesis of Persian language and literature, Abu Ali Sina University. [In Persian]

Ahmadi, Muslim. (2018). *Study on the components of national identity in the epic poetry of the Qajar period based on the Sheshanshahnameh of Saba*, master's thesis of Persian language and literature of Khwarazmi University. [In Persian]

Azimi Zawareh, Farzaneh. (2008). *Analysis of the dreams of the Shahnameh based on Jung's point of view*, master's thesis in Persian language and literature, University of Isfahan. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 16, Number 59, Spring 2025, pp. 28-47
Date of receipt: 19/6/2024, Date of acceptance: 14/8/2024
(Research Article)
DOI:

Shahnameh, Shahneshahnameh, Hero, Sayeh, Niqab, Rostam, Abbas Mirza

Maryam Nadarkhani[1], Dr. Zohre Sarmad[2], Dr. Fereshteh Naseri[3]

Abstract

Criticism of psychology has become popular in the 20th century. In this type of criticism, literary works are discussed from the psychological aspect and their inner layers are revealed. Jung is one of the theorists who defined archetypes and believes that there are two levels of self-consciousness and unconsciousness in humans. Based on his archetypal theory, literary works can be discussed according to their mythological aspects. In this article, the two epic works, Ferdowsi's Shahnameh and Sabai Kashani's Shahnameh, have been analyzed in terms of the confrontation between the hero and the shadow and the way the hero confronts the shadow, and the result is that Ferdowsi, according to the mythical character of Rostam, made his spiritual journey with He has explained the passage of various obstacles and he is known as an undisputed hero, relying on the spiritual power and help of God as a wise old man and sometimes Rakhsh and other guides in his journey to perfection. In Shahnshe Namah, Abbas Mirza is a hero who fights against the Russians, and by imitating Ferdowsi, Saba tried to introduce the enemies as demonic and mythical forces and put Abbas Mirza in front of them. He is not alone in his journey and he achieves it with the help of his troops, and the enemies are symbolically compared to dragons and lions, which archetypically are his inner negative forces that he wins over.

Keyword: Criticism of psychology, self, hero, wise old man, shadow, mask, test.

[1] . PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Yadegar Imam Khomeini (RA) Branch, Shahr-e Ray, Islamic Azad University, Tehran, Iran. mmarian5454@gmail.com

[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yadegar Imam Khomeini (RA) Branch, Shahr-e Ray, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) Zohre_sarnad1@yahoo.com

[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yadegar Imam Khomeini (RA) Branch, Shahr-e Ray, Islamic Azad University, Tehran, Iran. naseri915@yahoo.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ٤٨-
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/٩/٢٨، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/١٢/٩
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بازتاب اقلیم گرایی‌های رئالیستی احمد محمود در همسایه‌ها و داستان یک شهر

مژگان بهرامی[۱]، دکترمرتضی جعفری[۲]، دکتر مریم کهنسال[۳]

چکیده

از شاخصه‌های برجستهٔ نویسندگان رئالیسم، اقلیم‌گرایی و توجه به عناصر بومی در نوشتن است. احمد محمود از آن دست نویسندگانی است که پیوسته در تلاش برای معرّفی زبان، بازنمایی باورها و آیین‌های بومیان جنوب ایران و نیز ترسیم وقایع مهمّ و معمول اجتماع بوده و با سودجویی از مهارت شگرف خود در گونهٔ نوشتاری اقلیمی، توانسته تا حدّ بالایی به اهداف خود دست یابد. با توجّه به امکان وجود تفاوت‌های زیاد در کاربرد صورت‌های مختلف گفتاری نویسندگان با یکدیگر، نگارنده در این پژوهش برآن است تا با روشی تحلیلی-توصیفی، به بررسی شگردهای ویژهٔ زبانی و سبک خاصّ نویسندگی محمود با به کارگیری عناصر پربسامد بومی پرداخته و میزان اثر بخشی آن را در بازتاب رخدادهای جامعه از منظر رئالیستی، در دو رمان همسایه‌ها و داستان یک شهر ارزیابی نماید.

کلیدواژه‌ها: اقلیم‌گرایی، رئالیسم، همسایه‌ها، داستان یک شهر.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران.
Fanoos_co84@yahoo. com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
morteza. jafari@gmail.com
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران.
mkohansaal@gmail.com

مقدمه

چنان که می‌دانیم ظهور و کارکرد مکتب رئالیسم، تأثیرات به سزایی در ادبیّات ملّت‌ها، به ویژه در فنّ داستان نویسی داشته است. احمد محمود از نویسندگان ایرانی رئالیستی است که به طرزی بارز و خلّاقانه به ترسیم وقایع اجتماع در لفافی از اقلیم گرایی پرداخته و داستان نویسی بومی را به درجهٔ بالایی از ظهور رسانده است. او با تکیه بر اصالت جنوبی خود و آگاهی از فرهنگ مردم منطقه، سعی در بازتاب رخدادهای اجتماعی آن سرزمین دارد. آن چه محمود را از دیگر نویسندگان هم عصر خود متمایز می‌کند، تنها سبک نوشتاری او نیست بلکه تعهّد و پای بندی وی در بیان ابهامات اجتماعی نیز از جمله عوامل این تمایز است. مخاطبان آثار وی، خود را با رخدادهای اجتماع رو در رو یافته و شاهد تعهّد محمود در انعکاس آن به شیوه‌ای ملموس و حقیقی هستند. در دو رمان همسایه‌ها و داستان یک شهر با انبوهی از شاخصه‌های اقلیمی نظیر جغرافیای منطقه، عادات و اعتقادات، پیشینهٔ تاریخی اقوام و... روبه رو می‌شویم که نویسنده با تعصّبی خاصّ به آن‌ها پرداخته است. این بسامد بالا گواه تسلّط کامل وی به زبان، فرهنگ و سبک زندگی مردم جنوب است. گفتنی است که جغرافیای زندگی در پی ریزی و شالودهٔ داستان‌های محمود بالاترین میزان تأثیرگذاری را داشته است. شایان ذکر است ضرورت پرداختن به نشانه‌های بومی گفتاری و رفتاری مردم جنوب در این مقاله، سبب آشنایی مخاطبان با آداب و رسوم و رخدادهای اجتماعی در جنوب کشور شده و از اهداف این نوشتار به شمار می‌رود.

پیشینهٔ تحقیق

از جمله مستندات به دست آمده در زمینهٔ این پژوهش که تا حدودی و نه به طور جامع با موضوع این مقاله مرتبط بوده می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱-رئالیسم سوسیالیستی در دو رمان همسایه‌ها و داستان یک شهر احمد محمود. نویسنده: پروین زینالی. زبان و ادب فارسی، دانشگاه آزاد سنندج. سال دهم. زمستان۱۳۹۷. شمارهٔ۳۷. در این مقاله نویسنده به بررسی موافقت الگوی ساختاری رئالیسم سوسیالیستی با مضمون اجتماعی- سیاسی با رمان‌های همسایه‌ها و داستان یک شهر احمد محمود پرداخته است.

۲- بومی گرایی رئالیستی در اقلیم جنوب(مطالعهٔ مورد پژوهانه): رمان داستان یک شهر احمد محمود. نویسندگان: مجتبی جعفری کاردگر، فاطمه حیدری. تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی (دهخدا) دورهٔ ١٤. بهار١٤٠١. شمارهٔ٥١. در این پژوهش نیز نویسندگان محترم بر اساس

عنوان مقالهٔ خود، تنها و به گونه‌ای انحصاری به بررسی چگونگی بازتاب مؤلّفه‌های رئالیسم، محتوا وساختارمتنی یکی از دو رمان مورد بحث در این جستار یعنی داستان یک شهر پرداخته اند.

روش تحقیق

در این مقاله پژوهشگر به روش کتابخانه‌ای و بر مبنای تکنیک تحلیل و توصیف محتوا بر آن است تا با بررسی هر دو اثر، میزان بهره‌مندی نویسنده از عناصر بومی را در ترسیم وقایع اجتماعی با سبکی منحصر به فرد مورد ارزیابی قرار دهد.

مبانی تحقیق

رئالیسم (واقع‌گرایی)

رئالیسم نوعی اندیشهٔ واقع‌گرایانه است که محوری ترین شاخصهٔ آن پرداختن به وقایع اجتماعی و بیان مشکلات جامعه می‌باشد. در رئالیسم اجتماعی نیز که از شاخه‌های این مکتب به شمار می‌رود. توجّه به عناصر بومی و بهره‌وری از آن‌ها در سایهٔ واقع گرایی تا حدّ بالایی برای نویسندگان پیرو این مکتب، امکان بهتر و بیشتر افشای حقایق را فراهم آورده است. محمود با تکیه بر واقع گویی و نقد رمزگونهٔ استبداد حکّام، به تصویرسازی رنج و مصائب مردم ستمدیده و حمایت از آن‌ها می‌پردازد. محمود نویسنده‌ای رئالیست است که فراتر از تجربه‌های تلخ فردی، با انعکاس حوادث تاریخی عصر خویش، به آثار خود رنگ حقیقت می‌زند و بومیان جنوب ایران را که در بحر استبداد مطلق بیگانگان پیوسته دست و پا می‌زنند، استادانه توصیف می‌کند. به بیان میر صادقی: «جهان داستانی او به خود و ذهنیّتش منحصر و محدود نمی‌شود، بلکه بعد سیاسی و اجتماعی و دوره‌ای مهمّ از تاریخ ایران را نیز در بر دارد. در واقع، رمان‌ها و داستان‌های کوتاه وی آیینهٔ چند بعدی راستینی از حوادث تاریخی و اجتماعی ایران بعد از کودتای۲۸ مرداد۱۳۳۲ تا امروز است.» (میر صادقی،۱۳۸۲:۱۵٦)

اقلیم‌گرایی

بر اساس تعاریف، اقلیم گرایی را می‌توان بازتاب مختصّات بومی و محلّی یک منطقه از جمله آداب و رسوم، زبان و گویش، خوراک و پوشاک و نظایر آن دانست. میرصادقی در کتاب ادبیّات داستانی خود در خصوص رمان بومی می‌گوید: «در این رمان‌ها توجّه بسیاری به توصیفات و مختصّات محلّی از جمله نحوهٔ لباس پوشیدن و صحبت کردن و آداب و رسوم می‌شود»

(میرصادقی،۱۳۸٦:٤٦۷) محمود در خلق دو رمان همسایه‌ها و داستان یک شهر از این گونهٔ نوشتاری بطرزی ماهرانه و زیبا بهره می‌جوید.

معرّفی نویسنده

احمد محمود با بیش از چهار دهه فعالیّت ادبی از نویسندگان رئالیست، اقلیم گرا و پر تلاشی به حساب می‌آید که با روندی پیگیرانه رخدادهای تاریخی- سیاسی دهه‌های سی تا شصت ایران را در این دو داستان بیان داشته است. وی با نام اصلی احمد اعطا در چهارم دی ماه ۱۳۱۰ خورشیدی در اهواز بدنیا آمد. وی به دلیل محرومیّت‌های بی شمار، مشاغل گوناگونی را تجربه نمود. سپس وارد دانشکدهٔ افسری شد و در گیرودار جریانات سیاسی به حزب توده گروید و در پی زندانی شدن، شاهد شکنجه و کشتار افسران نظامی گردید. پس از آن به بندر لنگه تبعید شد و بعد از گذران یک زندگی پر فراز و نشیب سرانجام در مهرماه ۱۳۸۱ در تهران درگذشت. محمود علیرغم زندگی در جنوب، سرزمین طلای سیاه طعم تلخ فقر را با تمام وجود چشید. او به سبب ارتباط نزدیک با مردم این منطقه، شیوهٔ زندگی، زبان و بیان بومی، باورها ومحرومیّت‌ها و دغدغه‌های آنها را موضوع اصلی نوشته‌های خود قرار داده و در ترسیم رخدادهای مهمّ جامعه در همسایه‌ها و داستان یک شهر به شیوایی و سادگی از آن سخن می‌راند و به شکلی ملموس عناصر فرهنگ عامه را به کار می‌گیرد. به اعتقاد شریفی: «آثار وی حاصل زندگی و تجربهٔ او در روند سیر تحوّلات اجتماعی و سیاسی ایران است.» (شریفی،۱۳۸۸:۹۲)

نثر دو رمان

ساده، روان، قابل فهم وآمیخته به الفاظ عامیانهٔ جنوبی است. بیان جزئیّات و توصیفات دقیق، به مخاطبان امکان نوعی هم ذات پنداری با قهرمان اصلی یا دیگر شخصیّت‌های داستان را می‌دهد تا درک کامل تری از آن‌ها داشته باشند. به نظر می‌رسد که نویسنده بر اساس تعریف کلّی بومی گرایی که بازتاب عناصر خاصّ یک منطقه در یک اثر ادبی است، بر آن است تا با بیان اخبار جامعه، به شکلی روایی، احساسات خود را نسبت به وقوع حوادث و بر اساس میزان اهمّیّت، گاه به تفصیل و گاه به اختصار به خواننده منتقل سازد؛ چنان که در همسایه‌ها، با ترسیم اختلاف طبقاتی و تفاوت زندگی افراد در خانه‌ای که نماد یک جامعهٔ شهری است و در داستان یک شهر، فضای بومی بندر لنگه که تصویری از سبک و فرهنگ زیستی اقلیم جنوب را به دست می‌دهد، احساسات مخاطب را درگیر نموده و آنان را به رمز گشایی گره‌های داستانی و قضاوت می‌نشاند.

سبک نویسندگی محمود تحت تأثیر اقلیم جنوب

بسیاری از منتقدان بر این باورند که محمود با مداومت و مهارت بسیار در بومی نویسی و شگردهای ادبی خاصّ که حاصل گرایش‌های اقلیمی اوست، در زمرهٔ نویسندگان صاحب سبک درآمده است. تبحّر او دراستفاده از جملات کوتاه، ناخودآگاه شتابی مطلوب و دلپذیر را در هر دو رمان ایجاد نموده و سبب جذب بیشتر مخاطب می‌گردد. پیوند اندیشه‌های بومی محمود با درون مایه‌های اجتماعی و بهره مندی پیوستهٔ او از زبان روایی منجر به ایجاد سبک خاصّ نوشتاری او شده است. وی از جنوب برخاست و با هدف احیا و معرّفی فرهنگ آن، پیوسته ازخاستگاه خود گفت و نوشت، به گفتهٔ گلستان: «جنوب ... در دید محمود سرزمین حوادث بزرگ است. مسألهٔ نفت ...، صنعت و کشاورزی، رودخانه‌های پرآب، نخلستان‌های بزرگ از مسائل قابل توجه نویسنده است. او از اقلیم جنوب، مملکتی شد (گلستان، ۲۶:۱۳۸۳) محمود برای بیان رخدادهای سیاسی_ اجتماعی، مخاطب را درگیر زمینه سازی‌های ملال آور نمی‌کند. صبغهٔ جنوبی زبان محمود و آشنایی کامل وی با گویش مردم منطقه، او را در بیان حقایق جامعه، به طنز و به جدّ به خوبی یاری می‌کند. زبانی که هم ذات زبان بومیان جنوب است. به عقیدهٔ فتوحی: «بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها ایستا و منجمد نیستند، بلکه جان دار و پویا هستند. تاریخ و زندگی نامه دارند، حتّی شخصیّت و شناسنامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند... واژه‌ها از نظر ویژگی‌های ساختمانی، گونه‌های دلالت و مختصّات معنایی بسیار متنوع اند. انبوهی هر یک از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی وکاربردهای زبانی، زمینهٔ تنوّع سبک‌ها را پدید می‌آورد.»(فتوحی،۲۹٤:۱۳۹۰)

همسایه‌ها: نخستین و پر مخاطب ترین رمان محمود و انعکاسی از مبارزات مردم در ماجرای ملّی شدن نفت است که سرگشتگی جامعهٔ ایرانی را در برابر استعمار به نمایش می‌گذارد و به دنبال آن نویسنده بخش عظیمی از مشاهدات عینی خود را از این رمان به داستان یک شهر سرازیر می‌نماید. همسایه‌ها رمانی است که در آن خانه‌ای قدیمی جان پناه خانواده‌های زیادی است که هر یک معرّف طبقه‌ای از طبقات جامعه هستند. قهرمان اصلی داستان، خالد، نوجوانی است که ناخواسته درگیر سیاست می‌شود و بی آن که درکی از آن داشته باشد در پی شرکت در جلسات سیاسی و همدستی با مبارزان، دستگیر، زندانی و سرانجام به شهر کوچکی در جنوب تبعید می‌شود.

داستان یک شهر

دومین رمان محمود است که در فضای محدود و دلگیر شهر کوچک و جنوبی بندر لنگه شکل می‌گیرد و به گونه‌ای تکمیل گر رمان همسایه‌ها بوده و در آن فراز و نشیب‌های زندگی خالد که دانشجوی دانشکدهٔ افسری است و به دنبال گرویدن به حزب توده به بندر لنگه تبعید شده است بیان می‌شود. مهمّترین حادثهٔ سیاسی در این رمان، محاکمه و اعدام افسران و رهبران نظامی حزب توده پس از دورهٔ مصدّق است.

بحث

از آنجا که حیات اقتصاد ایران، همواره در گرو چاه‌ها و مخازن نفتی جنوب بوده، چشم طمع استعمارگران پیوسته بر این منطقه دوخته شده است. شاگارف معتقد است: «امپریالیسم، روش‌های اقتصادی و سیاسی است که قدرت‌های بزرگ به کار می‌گیرند تا غیر مستقیم نفوذ خود را بر سرزمین‌ها و مردم دیگر حفظ کنند.» (شاگارف،۱۳٦۲:۸۸) و محمود در این دو رمان به دور از هر گونه تعصّب، به بیان حقایق جامعه و مردم جنوب، در یک بازهٔ زمانی سی ساله از تاریخ ایران پرداخته و تأثیر متقابل این هر دو را بر یکدیگر مضمون اصلی رمان‌ها قرار داده است. پی رنگ هر دو داستان، تاریخ معاصر ایران و رخدادهایی است که نویسنده، خود آن را تجربه کرده است. به بیان حقوقی: «این پیشینه، توشه و دستمایهٔ خلق آثارش بوده و نقش مهمّی در سبک و سیاق نویسندگی او ایفا نموده است.» (حقوقی،۱۳۷۷:۳۵۳) به نظر می‌رسد که در واقع‌گرایی‌های محمود، نگاه و مؤلّفه‌های منحصر به فردی وجود دارد که حاصل جمع کشش‌های سیاسی وی با رویدادهای تاریخی روزگار خود بوده و او را برآن داشته تا برای بیان مهمّترین واقعهٔ تاریخی عصر خود، همچنین مناسبات اقلیمی از رهگذر رئالیسم بهره جوید. به بیان بهارلو: «واقع بینی محمود که به صورت نوعی رئالیزم اجتماعی در آثارش جلوه می‌کند هرگز از او دور نشده و...»(بهارلو،۱۳۸۱) محمود با قلمی بی محابا زندگی طبقات پایین جامعه را با تمام زوایا به تصویر می‌کشد. به بیان فورستر: «کار رمان آفرینش است... رمان نویس وظیفه دارد تا زندگی درون را در سرچشمهٔ آن بر خواننده آشکار سازد و به دقایق و ظرایفی بپردازد که تاریخ نویس از ثبت آن غفلت ورزیده است.» (فورستر،۱۳۹۱:٦٦) محمود در این رمان‌ها از درآمیختن استناد و تخیّل، گونه‌ای از داستان رئالیستی را با اعتبار تاریخی و اقلیم گرایی می‌آفریند و با هدف تبیین رخدادهای جامعه با لعاب واقعیّت، به بیان جزئیّات می‌نشیند. «هیچ جایی نیست که نویسنده از عنصر فضا و جغرافیا و زبان، جهت ایجاد و خلق لحن مناسب سود نجسته باشد. صحنه پردازی‌های رمان‌های او، شکل گرفته از همان زمینه و محیط پیرامونیست

که شخصیّت‌های رمان‌های او در آن زندگی می‌کنند و این زمینه و جغرافیا با آن لحن هماهنگی یافته است.» (ترکمانی بار اندوزی، ۲۳:۱۳۹) هر نویسنده با تکیه بر ویژگی‌های زبانی– ادبی خود می‌تواند افکار، تمایلات و احساساتش را به مخاطبان منتقل سازد. بدون شک ساختار و محتوای متون ادبی با دگرگونی‌های اجتماعی ارتباطی مستقیم دارد؛ بطوری که با تحلیل محتوایی یک اثر می‌توان به گرایش‌های فکری نویسنده و میزان تأثیر دگرگونی‌های اجتماعی بر آثار وی پی برد. بر همین اساس بررسی و تحلیل ساختار زبانی آثار نویسندگان منجر به شناخت زبان نویسندگی آن‌ها که حاصل شرایط حاکم بر جامعه است می‌گردد. پیداست که همسایه‌ها و داستان یک شهر همگام با تحوّلات اجتناب ناپذیر جامعه، دگرگون شده و با نیازهای اجتماعی هماهنگ گشته اند. «داستان گو، شاعر زندگیست، هنرمندی است که زندگی روزمره، زندگی درونی و بیرونی، رؤیا و واقعیت را به شعر بدل می‌کند که قافیهٔ آن را نه کلمات که حوادث می‌سازد.»(مک کی،۱۸:۱۳۸۳) اسکولز معتقد است: «داستان می‌تواند مبتنی بر امر واقع باشد و نزدیک ترین انطباق ممکن را در بین قصّه اش و چیزهایی که عملاً در جهان رخ داده اند، حفظ کند یا بسیار خیالباف باشد و درکی را که از ممکنات معمول زندگی داریم زیر پا بگذارد.» (اسکولز،۱۳۹۳:٤)

ساختارشناسی دستورمندی زبان بومی محمود در دو رمان

در هر دو رمان با مواردی چون کوتاهی جملات، تکرار فعل و برخی ارکان جمله، حذف برخی از حروف اضافه، جابه جایی ضمیر پیوسته در نقش مفعول و... تحت تأثیر اقلیم منطقه مواجه هستیم. حدّ بالای گرایش‌های بومی محمود و فراوانی واژه‌هایی در بافت لهجهٔ جنوبی، شکسته نویسی و نیز کاربرد مصادری چون بنا کردن بر روند شکل‌گیری سبک ویژهٔ نویسندگی وی افزوده و از دلایل انحصاری آن به شمار می‌رود: «...قرارمان این بود که وقتی آزاد بنا کند آواز خواندن، کار تمام شده است...» (محمود،۱۳۵۷:۱٤۰) در داستان یک شهر:«...زانوهام بنا می‌کند به لرزیدن. جسد شریفه افتاده است رو ماسه‌ها...» (محمود،۱۳٦۰:۲٦۲) نوع هم نشینی و کاربرد خاصّ واژگان، داستان‌ها را به سمت بومی‌گرایی و متایز بودن سوق می‌دهد. در همسایه‌ها: «صندوق ناصر ابدی شده است کتابخانه‌ام. خودش می‌گوید «ضَف دونی».» (محمود،۱۳۵۷:۳۷۵) گفتنی است بافت‌های فرهنگی- اجتماعی نیز در ایجاد این تفاوت‌ها تا حدّ قابل توجّهی مؤثّرند:«...گرایش‌های زبان شناسی انتقادی و اجتماعی، اغلب با پیش فرض گرفتن این مسأله که تفاوت‌های جنسیّتی، نژادی، طبقاتی و غیره در شیوهٔ استفاده از زبان

گویندگان مؤثّرند و به بررسی تفاوت‌های زبانی در متون و گفتار می‌پردازد. این گرایش نظری بر این باور است که زبان، تابع شرایط بیرونی خود است و زبان از سوی گروه‌های مختلف اجتماعی به شیوه‌های متفاوتی به کار گرفته می‌شود.» (فیّاض و رهبری، ٤٦:۱۳۸۵) کاربرد پرتکرار واژگان بومی، نمایشی از اهمّیّت انتخاب و جایگاه استقرار واژه‌ها از سوی نویسنده در نگارش هر دو اثر می‌باشد. همسایه‌ها و داستان یک شهر در شهرهای جنوبی ایران با مشترکاتی چون فرهنگ، زبان، لهجه، ترانه‌ها، اصطلاحات محلّی، اقلیم گرم، پوشش، غذا و... شکل می‌گیرند. بی تردید بازتاب این مؤلّفه‌ها، هر دو رمان را در حوزهٔ ادبیّات بومی قرار می‌دهد. به اعتقاد آقایی: «آثار احمد محمود همچون محمود دولت آبادی در زمرهٔ ادبیّات اقلیمی قرار می‌گیرد.» (آقایی،۱۱۲:۱۳۸۳)

مؤلفه‌های بومی زبان محمود

تأثیر محیط زندگی و جغرافیا از مهمّترین عوامل مؤثّر بر زبان و سبک نوشتاری یک نویسنده است. اگرچه زبان محمود در این دو داستان عامیانه، روان وغالباً خالی از ابهام است، امّا فضای سیاسی و خفقان حاکم بر جامعه، گاه در بازتاب وقایع، او را در تنگنای بیانی قرار داده و بر آن می‌دارد تا با تصویرسازی‌های نمادین و کلام آمیخته به طنز و اصطلاحات بومی، به حالتی رمزگونه به افشای رئالیستی آن چه را در سایهٔ استعمار، طیّ سی سال بر ایران و ایرانی رفته است پرداخته و به خواننده ارائه کند. محمود، رنج‌های رفته را به سادگی و بدون ابهام بیان می‌دارد. «کف پاهای مرد غرق در خون شده است. با هر ضربهٔ شلّاق که پایین می‌آید، سراحسان از زمین جدا می‌شود و محکم به زمین کوبیده می‌شود. شلّاق هنوز رو هوا می‌گردد. تن شلّاق سرخ شده است.خون، جابه جا به زمین شَتَک می‌زند...»(محمود،۳۷۹:۱۳٦۰) بخش بزرگی از این سادگی زبانی، تحت تأثیر جغرافیای منطقه و آمیخته به واژگانی با لعابی از لهجهٔ جنوبی، خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. محمود با اشراف کامل بر فرهنگ جنوب و بیانی شیوا، کششی خاصّ در مخاطب ایجاد می‌کند. شیرینی لهجه و گویش مردم آن سامان، از تلخی حوادث می‌کاهد:«هی هی...ئی سیاه بَرزِنگونِه نِگا...! حالا که ئی طوره خود نامردت باید بری تو...تو اصلاً همه ت نحسی!»(همان:۳۸۵)

برخی مؤلّفه‌های زبانی دو اثر

کوتاهی جملات و تعدد افعال: به بیان غلامرضا پیروز: «بارزترین ویژگی زبانی احمد محمود، کوتاهی جملات و تعدّد افعال است. این ویژگی القا کنندهٔ نوعی حرکت و پویایی است که در

تصویر و توصیف اتفاق می‌افتد...» (پیروز،۱۳۸۹:۱۷٦) به دلیل کوتاهی جملات و تکرار پر شمار فعل کمکی «است» فراوانی افعال بیشتر دیده می‌شود: «سر برمی گردانم. ابراهیم است که از کنارم می‌گذرد. دو پاسبان همراهش است. پیشانی اش با تنزیب بسته شده است... فرصت نمی‌کنم باش حرف بزنم...» (محمود،۱۳۵۷:۲۱۹) چنان که مشاهده می‌شود محمود افزون بر کوتاهی جملات و کاربرد فراوان افعال، از واژگان عامیانه به صورت شکسته نیز استفاده نموده، مثلاً کاربرد «باش» به جای «با او» و یا «دسبند» به جای «دستبند».

حذف حرف اضافه: درهر دو اثر «به متمّم‌هایی برمی خوریم که بر اساس الگوی گفتاری مردم جنوب، بدون حرف اضافه به کار رفته اند و اغلب به همراه فعل‌های «پر کردن» و«پر شدن» می‌آیند و... این کاربرد پیش از این در نثر سابقه نداشته است. چنین حذفی علاوه بر اینکه در تداول گفتار و محاوره رخ می‌دهد و برگرفته از گویش مردم جنوب است، فقط خاصّ زبان محمود است و یکی از شاخصه‌هایی است که با آن می‌توان آثار محمود را از میان آثار مشابه باز شناخت.» (حسن آقایی و فائزی،۱۳۹٤:۷) «گردن، شانه‌ها و سینه ام پر شده است مو و سُکُم می‌زند»(محمود،۱۳۵۷:۳۵۷) و یا «دو خطّ مورّب از گوشهٔ لب زیرینش تا دو طرف چانه‌اش کشیده شده است که تلخی می‌زند... و مویش ... مثل پر زاغ سیاهی می‌زند» (محمود، ۱۳٦۰:۲۵) چنان که می‌بینیم حرف اضافهٔ «از» در نمونهٔ نخست و حرف اضافهٔ «به» در نمونهٔ دوم حذف شده است، با توجّه به فراوانی کاربرد این گونهٔ گفتاری، گمان می‌رود محمود به عمد سعی در نمایش و معرّفی این نوع از کارکردهای زبانی بومی را دارد.

کاربرد ضمایر پیوسته به جای مفعول

محمود گاه از ضمیرهای متّصل در نقش مفعول بهره می‌جوید و این کاربرد، بیشتر در گفتار صورت می‌پذیرد تا در نوشتار. «ضمایر مفعولی به فعل‌ها می‌چسبند و در صورتی که فعل مرکب باشد، قبل از آخرین بخش فعل قرار می‌گیرند. این کار موجب کوتاهی کلام، یعنی ایجاد ایجاز در سخن می‌شود.» (حسن آقایی و فائزی،۱۳۹٤:۷) «صدامان می‌کند...» (محمود، ۱۳۵۷:٤۷۳)

استفاده از (ه) غیر ملفوظ به جای (را)

نویسنده گاهی «ه» غیر ملفوظ یا همان کسره را به جای حرف «را» استفاده نموده و با این کار بافت و زبان متن را به لهجهٔ جنوبی نزدیکتر می‌کرد و می‌گوید: «بعضی از آدم‌های داستان که با

سوادند می‌گویند: جوجه‌ها را بده امّا بلقیس که بی سواد است می‌گوید: جوجه‌هانِ بیگیر.» (گلستان، ۸۲:۱۳۸۳)

برخی شکسته نویسی‌ها

«...راش دادُم تو خونه.بِراش سفره انداختُم.» (محمود،۱۸:۱۳٦۰) «ساعت وِستِن واچُم فروختم و...النگوای زِنُمِ بُلَن کِردُم و فروختُم...فهمید و...آبروی چندین چن ساله مِ برد.» (همان:۲۲)

«خب تو جیباش روزنومه پیداکردن... چطو بگُم؟...صب کنین دیگه، یکی یکی...» (محمود، ۳۸۵:۱۳٦۰)

«کی پات در رفته؟ امروز صُب» (محمود،۱۹۰:۱۳۵۷)

«من می‌رم. تو چن دقیقه بعد از من بیا... وختی خواسی بیای... چن قدم برو، بعد... بیا...» (همان:۲۲۱)

برخی واژگان و اصطلاحات پرکاربرد بومی

طَلعُ: شکوفهٔ نخل «انگار بوی دلاویز طلع است.» (محمود،۳۵۹:۱۳۵۷)

شط: «اگه ببینن، نمیگن که اینا لب شط چیکار میکنن؟...» (همان : ۷۱)

خلیج: «ابرهای پر بار پاییزی کنارهٔ خلیج که اگر ببارد، رگبار است و...»(همان:۹۱)

بلم: «نگاهم به بلمهاست که آرام رو سطح آب می‌لغزند.»(همان:۳٦۵)

لِنج: «وختی مسافر لنج تکمیل شد...»(همان:٦۵)

لَته: در اصطلاح بومی به معنای لنگه «به در یک لته‌ای نگاه می‌کنم...»(همان:٤٦)

لَندوک: جوجه مرغی که هنوز پر در نیاورده است «بانو مثل لندوک سرما زده می‌لرزد...» (همان:۱۱۱)

دَنگال: وسیع، آلت برنج کوبی و... «باز فریاد بلور خانم تو حیاط دنگال می‌پیچد...»(همان:۱۱)

خُرِنش: لفظ عامیانهٔ صدای خرخر «خرنش آرام پدرم هم بلند شده است...»(همان:۳۸)

پوسته: لفظ عامیانهٔ جنوبی به معنای پناهگاه قایق «نشسته ام تو پوسته و...» (همان:۳٦)

شاخه: نهر پهن آبی که از رودخانه جدا می‌شود و نخلستان را مشروب می‌کند. «در درازای شاخهٔ سوم که از رودخانه جدا می‌شود...»(همان:۳٦)

تُنُک: کم پشت «ریش تُنُک و دراز و خاکستری رستم افندی رو سینه اش بازی می‌کنه... » (همان:۵۹)

گیراندن: افروختن «بویه پریموس را می‌گیراند که چای دم کند.»(همان:٤٢٧)

چِلّب : در لهجهٔ مردم جنوب غربی ایران این اصطلاح به معنی سوار شدن پشت اتومبیل... یا وسایل نقلیهٔ دیگر است «تو راه، دستم که به درشکه و یا ماشین می‌رسید، پشتش چِلّب می‌کردم.» (همان،۸۱)

چَندَک زدن: سرپا نشستن «پدرم چندک زده است کنار دیوار...»(همان:٤٠١)

بخو بریده: ماهر در حیله و... «از اون بخو بریده‌هاس که**...**»(همان:٤٦٢)

ویرگرفتن: میل شدید «ویرُم گرفته است که سر به سر بلور خانم بگذارم.»(همان:١٠١) «علی مثل گاهی وقتها که ویرش می‌گرفت افتاده بود سر دندهٔ حرف.»(محمود،١٣٦٠:٥١)

برخی پوشاک خاصّ مناطق جنوبی: پوشاک در جنوب نیز اگرچه تنوع زیادی ندارد اما در هر دو رمان ساختار بومی خود را حفظ کرده است.

تنکه: نوعی لباس زیر: «جورابای بو گندوشو شستُم... تنکه‌هاشو...» (محمود،١٣٦٠،١٨)

«... دستم سر می‌خورد روی کفلش. تنکه نپوشیده است...»(محمود، ١٣٥٧:١٦٧)

چوخا: جامهٔ پشمین «خواج توفیق خودش را لای چوخا پیچانده است.» (همان:٩٤)

دِشداشه: پیراهن بلندی که تا قوزک پا می‌رسد «همیشه دشداشه می‌پوشید.» (محمود، ١٣٥٧:٣٧٩)

«دشداشهٔ بلند گیلان تو لنگ‌های درازش می‌پیچید.»(محمود١٣٦٠:١٦)

چپیه: نوعی سربند «مرد کوتاه قامتی که چپیه به سر بسته است ...»(محمود١٣٨٤:٤٠١)

لِنگوته: نوعی سربند، دستار«چنگ می‌اندازد و لنگوتهٔ مرد مغویه ئی را که دور گردنش بسته شده است می‌گیرد...»(محمود،١٣٦٠:٣٨٥)

مَلکی:نوعی کفش«ملکی های نو را به پا می‌کند...»(همان:١٤٤)

شِله، بُرقع:روسری عربی، روبنده «نگاه پیرزنی که سرتاسر شلهٔ سیاهی بتن دارد و برقع زده است...»(همان:٦٣)

برخی زیورآلات و ابزار با کاربرد و تلفّظ بومی

ابزار و زیورآلات در دو رمان، غالباً ساختاری ساده داشته و با توجه به شرایط اقلیمی و نوع زندگی مردم ساحل نشین طراحی و ساخته شده اند و اغلب کارکردهای محلّی دارند. گاهی نیز نویسنده تنها با هدف معرّفی تلفّظ بومی، آن‌ها را بکار می‌برد.

جوغن:هاون بزرگ چوبی «پایش شده است اندازهٔ یک جوغن»(محمود، ۱۳٦۰:٤۲۳)

مَشَربه:کوزهٔ آبخوری و هر ظرفی که با آن آب می‌خورند «خواج توفیق می‌نشیند و مشربه را بر می‌دارد و سر می‌کشد...»(محمود،۱۳۵۷:۳۸)

کبکاب: نوعی سرپایی چوبی «صدای کبکاب مادرم را می‌شنیدم...(همان:۱۳)

بینی واره: نوعی وسیله زینتی که به بینی می‌چسبانند «چند زن عرب...بینی واره‌های بزرگ به پره‌های دماغشان سنگینی می‌کند.»(همان:۲۵)

لولهنگ: آفتابهٔ گلی «ما هنوز نمی‌توانیم یک لولهنگ بی عیب و نقص بسازیم.»(همان:۱۳٤)

مُشتوک: قسمت زیرین لولهٔ سیگار که توتون در آن نیست «مرد لاغر نصف سیگار هما را می‌زند رو مشتوک چوبی.»(همان:۳۰۵)

نَشپیل: قلّاب «چهار ردیف نشپیل به سقف بلندش بود.»(همان:۹٦)

مَسقِنه: نوعی ظرف مسی شبیه کوزه، بزرگتر با دهانه‌ای گشادتر و دستهٔ بزرگتر. «مادرم مَسقِنهٔ مسی را زد زیر چادرش و رفت...»(همان: ۸۳)

حَب: ظرفی بزرگ از جنس کوزه «بانو... کنار حب حصیر انداخته است و خوابیده است...» (همان:٤۱)

کلک: منقل کوچک «عمو بندر چندک زده است کنار کلک.»(همان:۱۲٤)

مَردی: چوب بلندی است که قایقرانان در آب‌های کم عمق برای راندن قایق از آن استفاده می‌کنند. «بویه چه شده که با مَردی زِدی پِسِ سِرِ نِصرو؟»(همان:۳۷۹)

تشاله: نوعی قایق «آفاق، تشاله میاد تو شاخهٔ دوم» (همان:۳٦)

لاوک: تغار چوبین... «لاوک‌های خمیر بیرون دکان چیده شده است.»(همان:۳۳)

دَگَنگ: چماق کلفت «چنان کتکم می‌زند که انگار با دگنگ زیرهٔ گچ را بکوبی...»(همان:٤۳)

برخی خوراک‌ها و غذاهای بومی: غذاها اغلب تابع اقلیم منطقه هستند و به میزان درآمد و شرایط زندگی افراد بستگی دارند. نویسنده با مهارت بسیار بازتاب فقر و غنای مردم را نیز در نوع غذاهای مصرفی‌شان به تصویر می‌کشد. نان از ارزان‌ترین غذاها و اصلی‌ترین قوت مردم است و فقر، چنان سفره‌های مردم را در دو رمان، کوچک و بی‌رونق کرده است که شاطر حبیب در همسایه‌ها به برخی از ساکنان محل نان را نسیه می‌دهد!

نون سر پا: غذای مختصر و حاضری «مادر نهار چی داریم؟ نون سرپا پسرم.»(همان:۳۱)

آب زیپو، اشکنه، کاچی، آرد توله: غذای آبکی و کم گوشت، نوعی حلوا و... «به جزاشکنه، کاچی، آرد توله که مثل آب زیپو می‌ماند...»(همان:۸۲)

ماهی:«...ظهر ماهی، شب ماهی، ماهی سرخو... سنگسر، حلوا، ماهی سبور، کلاغ ماهی...با ماهی «متو» و ماهی «حشینه» و...»(محمود،۱۳۸٤:۳۱)

خرما: محمود تنوع خرماهای جنوب را این گونه بیان می‌دارد: «نخل‌های باغ عدنانی، بیشتر مضافتی است و شکری و خضراوی و لیلو کمتر دارد، خارک لیلو گس است.»(همان:۳٤۳)

ترشی‌های گرمسیری و تند انبه، فلافل‌های داغ، سیرابی، شیر برنج، پودنه و سرکه و پیاز، آرد توله و... نمونه‌هایی دیگر از انواع غذاهای پر مصرف بومیان جنوب در این دو رمان است.

مشاغل: در دو رمان، مشاغل، بیانگر اختلاف طبقاتی و جایگاه معیشتی صاحبان آنها هستند. محمود با نگاهی رئالیستی و با هدف روشنگری ناهمگونی‌های اجتماعی ودشواری‌های کسب درآمد در جنوب ثروتمند، استادانه از آن‌ها نام می‌برد. در هر دو رمان برخی از شغل‌های دولتی و یا غیر دولتی، تابع محض جغرافیایی جنوب و اغلب سخت و کم درآمدند.

برخی مشاغل بومی

جاشویی:«همهمهٔ جاشوها به گوشم می‌نشیند، سر شب... با لنج‌ها می‌زنند به دریا...» (محمود، ۱۳٦۰:۲۹)

صیادی:«چه وقت صیادا می‌رن صید میگو؟»(همان:۲٤۹)

ماهی فروشی: «می‌رم بازار ماهی فروشها...»(همان:٦)

بلم چی:«... اونقد بغل بلم چیا خوابید تا...»(همسایه‌ها،۱۳۵۷:۱۲۲)

کارگران صنعت نفت: «باید پیش بینی اعلامیهٔ کارگرای نفت و راه آهنو هم بکنیم.»(همان: ۲۲۵)

آوازها و ترانه‌های محلّی

در همسایه‌ها، خالد می‌گوید: «صدای مادرم را می‌شنوم: سارِبونِ غم کجاس غمُمِه کُنه بار/ سر نشینش مو بُوم گِردُم کیچه بازار» (همان:۱٦٦)

«انگار زمزمهٔ تلخ مادرم است: چی کِموتَر چِهی گِردُم دورِ بُونِت... دلم را ازغم سرشار می‌کند/ گوشتُمِه شاهین خوره اِسمه سِگونت »(همان:۳۸۳)

مستان نیز در همسایه‌ها با سر دادن آواز، درد نهان را تسکین می‌بخشند. آزاد می‌زند زیر آواز:

«شب ابر است و ماهِ پاره پاره شراب خلر و می‌در پیاله»

زندانیان دربند نیز با خواندن آواز، مرهمی بر زخم‌های کهنهٔ خویش می‌نهند.

«کاسهٔ سِرُم کَشتی اشک دیده اُم دِریا ...»(همان:۳۸۳) و...

در محلّه‌های اهواز، کودکان برای بیرون راندن اشغالگران انگلیسی از جنوب، اشعاری عامیانه با رنگ و لعاب سیاسی می‌خوانند. «صاحاب برو به خونه ات/ چی سگ برو به لونه ات/ فرنگی دین نداره/ الاغش زین نداره »(همان: ۲۱۲) و در داستان یک شهر آواز دسته جمعی جاشوهاست که به گوش می‌رسد:

«مو میرُم به دِریا / سیت سوغات میارُم / مِثِ موجِ دِریا / دایم بی قِرارُم»(محمود،۱۱:۱۳۸٤) و...

مراسم عروسی

محمود مراسم عروسی را به گونهٔ روایی و مطابق با سنّت بومیهای جنوب بیان داشته و بدون پرداختن به تمام جزئیّات، از آن عبور می‌کند. شاید به دلیل فضای حزن آلود جامعه در داستان‌هاست که وی تمایلی به نشان دادن شادی در داستان‌ها ندارد. او در همسایه‌ها در وصف جشن عروسی به شیوهٔ بومی، از دود کردن اسفند، غذای عروسی و... سخن می‌گوید اما نه به تفصیل! «کنار سایبان الاغ‌ها، اجاق درست کرده اند. هیزم‌های شکسته، جلو اجاق‌ها روی هم کود شده است. صنم دارد برنج آب می‌اندازد. سلمانی آمده است و ریش خواج توفیق را می‌زند. عمو بندر و رحیم خرکچی سر نوبت نشسته اند. ریش کرم علی (داماد) را سر بینهٔ حمام می‌تراشند. رضوان دارد وسمه و سرخاب و سفیدآب را جور می‌کند. آشپز می‌آید تا کم و کسری‌ها را برطرف کند. اجاق‌ها را و هیزم‌ها را و دیگ‌ها را دید می‌زند. سر و کلهٔ ساز دهلی‌ها پیدا می‌شود. صنم خودش را می‌اندازد در میان معرکه و بنا می‌کند به رقصیدن...» (محمود، ۲٤٦:۱۳۵۷-۲٤٦)

رقص و پایکوبی

«درعروسی کرم، مهدی بقال و خلیفه وسط جماعت چوب بازی می‌کنند. مهدی بقال به آهنگ دهل گام برمی دارد و نهیب می‌زند و سرنا آهنگ رقص چوبی می‌زند، خلیفه دور خودش می‌گردد و ناگهان می‌ایستد و چوب را حائل ساق‌های پا می‌کند امّا...»(همان:۲۱۳) و یا در بخش دیگری از همسایه‌ها: «ناگهان خلیفه و مهدی بقّال جست می‌زنند وسط جماعت به چوب بازی. خلیفه چوب را می‌گذارد پشت گردن. دستهایش را از آرنج خم می‌کند رو دو سر چوب و دور می‌گردد. سرنا آهنگ رقص چوبی می‌زند. خلیفه دور خودش می‌گردد و ناگهان می‌ایستد

و چوب را حائل ساقهای پا می‌کند. مهدی بقال چوب را دور سر می‌گرداند،دور خودش تند می‌چرخد...هی...و با ضربهٔ سنگین طبل هجوم می‌برد به خلیفه...»(همان:۲۱۳)

«زار » رسمی در جنوب

محمود در داستان یک شهر به روایت بخشی ازاین آیین جنوبی پرداخته است. «روز سوم است که برای نصرو مجلس گرفته‌اند... بابا با چوب به در خانهٔ کسانی که قبلاً از این مرض بدین طریق شفا یافته‌اند می‌کوبد و آن‌ها را به مجلس فرامی‌خواند و می‌گوید امشو خونهٔ نصرو... (محمود:۱۳۸۱،۷۳) «ازغروب صدای مودندو تو گوشم است و در فاصهٔ دو ضربهٔ خفهٔ مودندو صدای مجولی به گوشم می‌رسد» (همان:۱۸۸) ساعدی در اهل هوا از باور مردم ساحل نشین جنوب می‌گوید: «زار، نوبان و مشایخ همه باد است و این بادها قدرت‌هایی هستند که دنیای درون خاک و برون خاک همه در اختیار آنهاست... اگر کسی گرفتار یکی از این بادها شود و بتواند جان سالم به در ببرد، آن وقت آن شخص به جرگهٔ اهل «هوا» در می‌آید... از جملهٔ بادها یکی زار و دیگری نوبان است. برای بیرون کردن این دو باد، ابتدا بابا یا مامای زار، جن را از بدن بیمار خارج می‌کند و باد باقی می‌ماند. برای به زیر آوردن باد مجلسی تشکیل می‌دهند و فرد را در وسط مجلس می‌نهند و بابا یا مامای باد در بالای مجلس با انواع سازها و دهل‌ها قرار می‌گیرد و سفره‌ای می‌گسترند و انواع غذا و نیز خون قربانی را در این سفره قرار می‌دهند. مردم شروع به شعر خواندن و حرکت و کم کم پای کوبی می‌کنند و هنگامی که آهنگ‌ها تندتر می‌شود، فرد مبتلا به یکی از این بادها شروع به لرزش می‌کند که نشان دهندهٔ حرکت باد در بدن اوست.آنچه فرد مبتلا در این حالت می‌گوید، زبان باد است و باد در حالی که او از خود بی خبر است، دلیل وارد شدنش را می‌گوید. وقتی باد مرکب خود را رها کرد فرد از اهل هوا می‌شود و بعد از این تابع قوانین آن است.در مجلس زار از انواع ساز و دهل‌ها از جمله ... مودندو و مَجول استفاده می‌کنند.» (ساعدی،۱۳۵۵:۷۸و٤٤)

برخی باورهای عامیانه و خرافه‌های اقلیمی

در بیانی کوتاه، خرافه به معنای عقیده و باور غیر منطقی و ثابت نشده به تأثیر امور ماورای طبیعت در امور طبیعی است که اغلب ناشی از نادانی و جهل افراد و یا سوء تفاهمی ازعلم یا علیّت است و تکرار پر بسامد آن منجر به پذیرش کلّی می‌گردد. بیشتر خرافات ریشه در شرایط خاصّ یک منطقه و یا تاریخ یک ملّت دارند. محمود، عناصر اعتقادی فرهنگ عامه را در دو رمان از سه منظر شرع، عرف و خرافه به کار گرفته است.«خواهر، پایین دلم درد گرفته انگار

زائویی که «آل» دلشو برده باشه.»(محمود،۳۵:۱۳۵۷) آل، یک موجود خیالی است، قدما معتقد بودند اگر زنی را که تازه زایمان کرده است تنها بگذارند، آل به سراغش می‌آید و به او آزار می‌رساند. به نظر می‌رسد اغلب باورهای عامیانه جنبهٔ روانی دارند و بر اساس تجربیّات فردی یا گروهی به تدریج به یک باور تبدیل شده و قوّت گرفته اند. درهمسایه‌ها: «بچه‌ها تو کارون قشقرق به پا کرده بودند. با لنگ ماهی‌های کوچک کنار کارون را که از دو بند انگشت بزرگتر نیستند، صید می‌کنند و زنده زنده قورت می‌دهند که شنا یاد بگیرند.»(همان:۲۵۸) و یا در داستان یک شهر: «می‌گوید: اِهه!...سیزدِهمی مو بُرم تو که همهٔ نحسی‌ها سر مو خِراب بشه؟! نه، مو نمیرُم تو!»(محمود، ۱۳٦۰:۳۸۵)

تأثیر خرافه‌ها در باورهای مذهبی

رفتار و کردار افراد غالباً ریشه در باورها و اعتقادات مذهبی، جغرافیای زندگی، ارتباطات و... دارد. محمود هیچ گاه از خاستگاه اصلی خود دور نمانده و همواره پیوند عمیق خود را با نمادهای جنوب حفظ کرده و از تجربیّات و زندگی شخصی خویش برای بازنمایی زندگی پر التهاب و سخت مردمان، درهر دو داستان و به فراخور نیاز بهره می‌برد.

او در همسایه‌ها از زبان خالد می‌گوید: «... پدرم چهار کارد فولادی درست کرده، روی تیغهٔ کاردها نقش‌هایی حک کرده... کاردها را چهارگوشهٔ سجاده به زمین فرو می‌کند و ورد می‌خواند. لابد برای رونق گرفتن کار و کاسبی...»(همان:۲۵و۲٦) پدر خالد معتقد است: «آدم اگر بتواند به دستورات این کتاب عمل کند می‌تواند غیب شود!»(همان:۲۵) اوسا حداد دلیل بی برکتی و کساد کارها و گرفتاری‌های مردم را بی توجهی به دستورات دینی و انجام نادرست آنها می‌داند «همهٔ دستورات این کتاب تجربه شده س، منتها اگه می‌بینی اثر نداره علتش اینه که هیچ چیز ما شرعی نیست...» (همان:٥٤) شیخ علی می‌گوید: «تشیع جنازه، عیادت مریض، ولایت عامه، قضاوت، مشورت، بوسیدن سنگ حجرالاسود، دویدن میان صفا و مروه و داخل شدن درخانهٔ کعبه بر زن حرام است (ر.ک: همان:۹۸) خواج توفیق هم تحت تأثیر حرف‌های شیخ علی می‌گوید: «مدرسه، بچه‌های مردمو از دین به در می‌کنه...»(همان،۲۸۹) در داستان یک شهر: «قدم خیر داده بود بابا سعید برایش دعا نوشته بود و برده بود به قبرستان و پایین پای قبر کهنه‌ای چال کرده بود»(محمود،۱۸:۱۳۸٤) و یا: «قدم ...عقیده دارد که اگر نعل را به نیّت مرادی بگذارد تو آتش، به جان مرادی آتش می‌افتد»(همان:۲٤۹) چنان که می‌بینیم محمود با تسلّط بر فرهنگ و آگاهی از اعتقادات اهالی جنوب، باورهای خرافی آن منطقه را با مهارت بسیار بر

پیکرهٔ دو رمان تزریق می‌کند و به دور از هر گونه قضاوتی به نمایش لایه‌های پنهان خرافه پرستی می‌نشیند.

برخی بازی‌های محلّی

ترنا بازی: نوعی بازی با لُنگ بهم پیچیده و تاب داده شده که یکدیگر را با آن می‌زنند.«گاهی ترنا بازی می‌کنیم. از رو شاخه‌های کم عرض می‌پریم و...»(همان:٣٦)

کبوتر بازی: نوعی سرگرمی (همان:١٩،١٥،٦٠،١٤) «اگر پدرم برود بیرون می‌توانم کبوترهام را هوا کنم و از معلق زدنشان لذت ببرم.» (همان:١٥) و«... نر سیاه، دمش را مثل جارو باز کرده است و دور ماده اش می‌گردد. بغبغو می‌کند. دم به زمین می‌کشد و به پرهای گردن پف می‌انداز.» (همان:٦٠)

گُل، دوز: «گل» همان گل یا پوچ است و«دوز» نوعی بازی فکری، هر دو از بازیهای محلّی. «گاهی گل بازی می‌کنیم و گاهی دوز» (همان:٤٣٢)

کبریت بازی: از بازی‌های ساده و بومی «روبرویش مرد ریزه نقشی نشسته است با هم کبریت بازی می‌کنند.»(همان:٦٧)

برخی مکان‌ها

بستر همسایه‌ها خانه‌ای قدیمی با حیاطی بزرگ و اتاق‌های زیاد است که محمود زندگی به شیوهٔ مردم جنوب را در آن به زیبایی ترسیم می‌کند و در داستان یک شهر، بندر لنگه و محیط خفقان‌آور و دلگیر آن تصویرگر دوران تبعید قهرمان داستان در جغرافیای گرم و سوزان جنوب است. مردم جنوب در قهوه خانه دور هم جمع می‌شوند و از هر دری سخن می‌رانند. محمود با توجّه به این رفتار اجتماعی، در هر دو رمان به طور مشترک به نقش پررنگ این مکان‌ها می‌پردازد. در رمان‌ها، فضای روحی اشخاص غالباً فضایی افسرده است. از آنجا که فقر و تبعات آن ریشهٔ اصلی ناملایمات زندگی آن‌هاست و سایهٔ شوم و آزارگر محرومیّت‌های اجتماعی، حبس، شکنجه و تبعید بر سراسر داستان‌ها گسترده است، بیشتر فضاها و مکان‌ها، کسالت بار و غمگین هستند. در داستان یک شهر فضای دود آلود قهوه خانه که در همسایه‌ها، زنده وشلوغ است گاه به فضایی خلوت و به دور از هیاهو بدل می‌شود.«..چیزی به غروب نمانده است...قهوه خانه خلوت است.»(محمود،١٣٦٠:٢٢) اگر چه فضا و جوّ شاد هر دو داستان اندک و محدود است، امّا گاهی نویسنده، فضاهای اندوه بار داستان را با طنز درمی آمیزد و در فضای

تاریک وغم اندود داستان با بارقه‌هایی از امید، شادمانی موقّتی را جایگزین می‌نماید. «همین سه چهار روز پیش بود که با هم رفته بودیم قهوه خانهٔ انورمشدی تا قلیان بکشیم و چای بخوریم و سربه سر قدم خیر بگذاریم و وقت بگذرانیم.»(همان:۱۲) محمود در هر دو داستان گاه به معرّفی گذرای محلّات و مناطق جنوب ایران می‌پردازد. مکان‌هایی چون: بندر خمیر، بندر مهتابی، بندرچارک، بندرکنگ، اهواز، شوش،خیابان پهلوی، مسجد بوشهریها، کوچهٔ تنگ خنجی‌ها، جزیرهٔ فرور، جزیرهٔ تمب مار و... «شب می‌خوابند بندر مهتابی و کلّهٔ سحر راه می‌افتند به طرف بندر خمیر...»(همان:۷۱) و «امروز عصر امان آقا می‌ره شوش...» (محمود،۱۳۵۷:۲۳۷)

نتیجه‌گیری: آن چه حاصل بررسی اقلیم گرایی‌های رئالیستی محمود در دو رمان است، ارتباط عمیقی است که خواننده به سبب سادگی جملات، لحن روایی، شیرینی کاربرد واژگان محلّی، بسامد بالای مؤلّفه‌های بومی برای ترسیم وقایع اجتماعی، با این دو اثر برقرار می‌کند. گفتنی است که همین توجّه عمیق به گرایش‌های اقلیمی، او را به یکی از بزرگترین داستان نویسان بومی گرا و صاحب سبک بدل کرده است. بر این اساس می‌توان گفت که محمود در شیوهٔ روایتگری هر دو اثر، با اعمال دغدغه‌های ملّی و آمیختگی آن با زبان و فرهنگ جنوب و بکارگیری مداوم عناصر بومی، فضای داستان‌ها را از یکنواختی و رکود به فضایی پر جنب و جوش و پویا بدل نموده و به خوبی توانسته سبک ویژهٔ خود را در نویسندگی به اثبات برساند. محمود با اندیشه‌ای انتقادی و نگاهی جامعه شناسانه، تصویری از ابعاد مختلف شخصیّت انسان عصر جدید را که در کنار دغدغه مندیهای اجتماعی، گاه در گیر خرافه‌های بازدارنده می‌شود به دست داده و ماهرانه رمان‌ها را تا حدّ مطلوبی از گیرایی و جذب مخاطب پیش برده است. نگارنده بر اساس کارکردهای فراوان مستندات بومی که در این جستار به آن پرداخته شد، به این مهمّ که محمود در نویسندگی صاحب سبکی منحصر به فرد و خاص بوده، دست یافته و او را در رسیدن به هدف اصلی خود، یعنی معرّفی زبان و فرهنگ جنوب ایران از رهگذر اقلیم گرایی و تلفیق آن با مختصّات رئالیسم اجتماعی در بازتاب رویدادهای جامعه و ارائهٔ اطّلاعات مفید به مخاطبان کاملاً موفق می‌پندارد.

منابع

کتاب‌ها

اسکولز، رابرت. (۱۳۹۳). *عناصر داستان*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

آقایی، احمد. (۱۳۸۳). *بیدار دلان در آینه: معرّفی و نقد آثار احمد محمود*، تهران: انتشارات به نگار.

ثروت، منصور، و انزابی نژاد، رضا. (۱۳۷۷). فرهنگ معاصر، تهران: سخن.

حقوقی، محمد. (۱۳۷۷). *مروری بر تاریخ ادبو ادبیات امروز ایران*، تهران: قطره.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۵۵). *اهل هوا*، تهران: امیرکبیر.

شریفی، محمد. (۱۳۸۸). *فرهنگ ادبیات فارسی*، ویراستار محمدرضا جعفری، تهران: نشر معین و نشر نو.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها، روش‌ها) تهران: ایران سخن.

فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۹۱). *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ یونسی، تهران: نگاه.

گلستان، لیلی. (۱۳۸۳). *حکایت حال*، تهران: انتشارات معین.

محمود، احمد. (۱۳۸٤). *داستان یک شهر، تهران: معین.*

محمود، احمد. (۱۳٦۰). *داستان یک شهر*، تهران: معین.

محمود، احمد. (۱۳۵۷). *همسایه‌ها*، تهران: انتشارات امیر کبیر.

مک کی، رابرت. (۱۳۸۳). *داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم نامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸٦). *ادبیات داستان*، تهران: انتشارات سخن.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *عناصر داستان*، تهران: انتشارات سخن.

مقالات

حسن آقایی، مهتاب، و فائزی، خلیل. (۱۳۹٤). بررسی افکار و سبک نوشتاری احمد محمود و محمود دولت آبادی. *همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی ایران.*

فیّاض، ابراهیم، رهبری، زهره (۱۳۸۵). صدای زنانه در ادبیّات معاصر ایران. *پژوهش زنان*، ٤(٤)، ۵۰-۲۳.

بهارلو، محمد (۱۳۸۱). *احمد محمود نویسندهٔ زمانه و طبقهٔ خود. گلستان*، (٤٤).

پیروز، غلامرضا، و ملک، سروناز. (۱۳۸۹). مهمترین وجوه سبک‌شناختی داستان‌های احمد محمود. *بهار ادب*، ۳(٤)، ۱٦۷-۱۸٤.

ترکمانی باراندوزی، وجیهه، و کبیری، پوران. (۱۳۹۱). بررسی شخصیّت زنان در پنج رمان احمد محمود. *بهارستان سخن*، ۸(۱۹)، ٤۱-٦٦.

شاگارف، اروین (۱۳٦۲). *امپریالیسم فرهنگی*. ترجمهٔ مهدی توسلی فرید. *کلک*، (۷)، ۹۰-۸۵.
جعفری کاردگر، مجتبی، و حیدری، فاطمه، (۱٤۰۱). بومی‌گرایی رئالیستی در اقلیم جنوب (مطالعهٔ مورد پژوهانه): رمان داستان یک شهر احمد محمود. تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی (دهخدا)، ۱٤(۵۱)، ۱۸۷-۱۵٦.

References

Books

Aghaei, Ahmad. (2004). *Awakening Hearts in the Mirror: An Introduction and Criticism of Ahmad Mahmoud's Works*, Tehran: Behnegar Publishing House. [In Persian]
Forster, Edward Morgan. (2012). *Aspects of the Novel*, Trans. Younesi. [In Persian]
Fotohi, Mahmoud. (2011). *Stylistics (Theories, Approaches, Methods)*, Tehran: Iran Sokhan. [In Persian]
Golestan, Lily. (2004). *The Present*, Tehran: Moein Publications. [In Persian]
Khoghori, Mohammad. (2000). *A Review of the History of Literature and the Literature of Today in Iran*, Tehran: Ghatre. [In Persian]
Mahmoud, Ahmad. (2001). *The Story of a City*, Tehran: Moein. [In Persian]
Mahmoud, Ahmad. (2005). *The Story of a City*, Tehran: Moein. [In Persian]
Mahmoud, Ahmad. (2006). *The Neighbors*, Tehran: Amir Kabir Publications. [In Persian]
McKay, Robert. (2004). *Story: Structure, Style, and Principles of Screenwriting*. Trans. Mohammad Gozarabadi, Tehran: Hermes. [In Persian]
Mir Sadeghi, Jamal. (2003). *Elements of Story*, Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]
Saedi, Gholamhossein. (2006). *People of the Air*, Tehran: Amirkabir. [In Persian]
Scholes, Robert, (2014). *Elements of a Story*, Trans. Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]
Sharifi, Mohammad. (2009). *Dictionary of Persian Literature*, Edited by Mohammad Reza Jafari, Tehran: Moein and Nou Publishing House. [In Persian]
Sharout, Mansour, & Anzabinejad, Reza. (2000). *Contemporary Literature*, Tehran: Sokhan. [In Persian]

Articles

Baharloo, M. (2002). Ahmad Mahmoud, the Writer of His Time and Class. *Golestan*, (44). [In Persian]
Fayyaz, E., & Rahbari, Z. (2006). The Female Voice in Contemporary Iranian Literature. *Women's Research*, *4*(4), 50-23. [In Persian]
Hassan Aghaei, M., & Faezi, K. (2015). A study of the thoughts and writing style of Ahmad Mahmoud and Mahmoud Dolatabadi. *International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature in Iran*. [In Persian]
Jafari Kardgar, M., & Heydari, F. (2022). Realist Nativeism in the Southern Climate (Case Study): The Novel "The Story of a City" by Ahmad Mahmoud. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *14*(51), 156-187. [In Persian]
Pirouz, Gh. R., & Malek, S. (2009). The Most Important Stylistic Aspects of Ahmad Mahmoud's Stories. *Bahar Adab*, *3*(4), 167-184. [In Persian]

Shagarov, E. (1983). Cultural Imperialism. Trans. Mehdi Tavassoli Farid. *Kelk*, 7, 90-85. [In Persian]
Torkamani Barandouzi, V., & Kabiri, P. (2012). A study of women's personalities in five novels by Ahmad Mahmoud. *Baharestan Sokhan, 8*(19), 41-66. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp.48-69
Date of receipt: 18/12/2024, Date of acceptance: 27/2/2025
(Research Article)
DOI:

Reflection of Realistic Regionalism in Ahmad Mahmoud's "Neighbors" and "A City Story"

Mozhgan Bahrami[1], Dr. Morteza Jafari[2], Dr. Maryam Kohansal[3]

Abestract

Among the prominent characteristics of realist writers is localism and attention to local elements in writing. Ahmad Mahmoud is one of those writers who has been constantly trying to introduce the language, represent the beliefs and rituals of the natives of southern Iran, and also depict important and common events in society, and by taking advantage of his remarkable skill in local writing, he has been able to achieve his goals to a high extent. Considering the possibility of many differences in the use of different speech forms by writers, the author in this study intends to use an analytical-descriptive method to examine Mahmoud's specific linguistic techniques and writing style using frequently local elements and evaluate its effectiveness in reflecting the events of society from a realistic perspective in the two novels Neighbors and Story of a City.

Keyword: Localism, Realism, Neighbors, Story of a City.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran. Fanoos_co84@yahoo. com

[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran. (Corresponding author) morteza. jafari@gmail.com

[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran. mkohansaal@gmail.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ۷۰-۹۱
تاریخ دریافت: ١٤٠١/١٢/٢٤، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٢/٢٥
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیل محتوایی گفت‌وگو در داستان سهراب، با تکیه بر تقابل اصلی شاهنامه

الهام آزاده رنجبر[۱]، دکتر حسین بیات[۲]، دکتر ناصرقلی سارلی[۳]، دکتر بهادر باقری[٤]

چکیده

گفت‌وگوف بهترین ابزار انسان برای هم‌سنجی و هم‌فکری با دیگران و به این اعتبار یکی از لوازم ضروری زندگی اجتماعی است. اگر داستان را تصویری از زندگی بدانیم، شخصیت‌های آن ناگزیر برای ایجاد ارتباط با یکدیگر از گفت‌وگو استفاده می‌کنند. اما گاه گفت‌وگو، در داستان، نسبت به عناصر دیگر، نقش محوری دارد. در این صورت تمام اندیشه‌های داستان‌پرداز به مخاطب انتقال می‌یابد. این پیام‌ها از طریق داستان، بر بنیاد تقابل‌ها بنا می‌شودد. اما تمام تقابل‌های هر داستان از جمله داستان رستم و سهراب، از یک تقابل اصلی شاهنامه است که می‌توان آن را به تقابل نور و ظلمت، فروکاست این بررسی نشان می‌دهد که تقریبا تمام تقابل‌هایی که غالبا ندانسته بر زبان اشخاص جاری می‌شود، ناشی از نگاه فردوسی به رویارویی ایرانیان با اقوام بیگانه است. اطلاعات مقاله از طریق روش کتابخانه‌ای گرد آمده و با استفاده از روش کیفی توصیف شده‌است.

کلیدواژه‌ها: فردوسی، داستان سهراب، گفت‌وگو، تقابل، ایران، انیران.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. el.ranjbar@yahoo.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسؤول) h.bayat@khu.ac.ir
[۳]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. sarli@khu.ac.ir
[٤]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. bahadorbagheri47@gmail.com

مقدمه

داستان سهراب غم‌انگیزترین داستان شاهنامه است: «یکی داستان است پر آب چشم.» در این داستان هم مثل سایر داستان‌های شاهنامه، سنگینی بار روایت بر دوش «گفت‌وگو» است. گفت-وگوهایی که هر یک به نوعی به تقابل اصلی شاهنامه اشاره می‌کنند: تقابل نور و ظلمت. یکی از مصادیق این تقابل، در ذهن ایرانیان، در اسطورهٔ زروان، که خاستگاه اهورا و اهریمن است، نمادین شده است. این تقابل، در بخش پهلوانی شاهنامه، خود را در رویارویی توران با ایران، نشان داده است.

گذشته از صورت و شکل بیرونی داستان که هر جزو آن حکایت از حضور این تقابل در ذهن راوی دارد. اشخاص داستان، به ویژه سهراب و رستم، در گفت‌وگوهای خود، با تکیه و تأکید بیشتری بر این تقابل، سخن می‌گویند.

سهراب، به عنوان شخصیت اصلی داستان، پیش از هر جای دیگر، در خانهٔ خود در سمنگان، از وجود این دوگانی آگاه می‌شود. وقتی مادرش تهمینه، از او می‌خواهد که هویت نیمه ایرانی و نیمه تورانی‌اش را از افراسیاب پنهان نگه دارد، به دشمنی دیرینه سال ایران و توران، پی می‌برد.

سهراب، در عین کودکی، دست به کاری می‌زند که حاصل آن می‌تواند به خشکاندن ریشه‌های جنگ ایران و توران؛ یعنی افراسیاب و کاوس بینجامد و برای مردم هردو سرزمین آرامش به ارمغان آورد.

سهراب با آگاهی از وضع موجود، می‌پندارد که اگر افراسیاب و کاوس نباشند و پدر ندیده و نشناخته‌اش، رستم، ایران و توران را متحد کرده، بر آن حکم براند، تمام مشکلات مردم هر دو کشور حل خواهد شد. اما او چنان با این رؤیا و پندارهای خویش سرگرم می‌شود که نگارندگان بر این باورند که محتوای گفت‌وگوهای داستان سهراب، که با تأمل بر متن داستان فراهم آمده، می‌تواند، ضمن نشان دادن مافی‌الضمیر شخصیت‌ها و هنرپردازی‌های فردوسی، تقابل اصلی ایران و انیران را بازنماید و بدین ترتیب نقش تقابل‌ها را در پویایی زندگی، نشان دهد.

داده‌های این پژوهش کتابخانه‌ای و روش تحلیل آن‌ها کیفی و توصیفی بوده است. در این پژوهش شاهنامهٔ چاپ مسکو به تصحیح حمیدیان متن اصلی بوده و شماره‌های کنار ابیات به این متن ارجاع می‌دهد.

پیشینهٔ تحقیق

در میان کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری که به بررسی داستان سهراب پرداخته‌اند، هیچ نوشته یا مقاله‌ای با موضوع نوشتهٔ حاضر، یافت نشد. اما در غالب این کتاب‌ها و مقاله‌ها برای نشان دادن سیر روایت و نیز بازشناخت ویژگی‌های اشخاص داستان، به محتوای گفت‌وگوها و پیام‌هایی که از طریق این گفت‌وگوها به دست می‌آید، اشارت‌هایی یافت می‌گردد. در این جا به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

قدمعلی سرامی، در کتاب از رنگ گل تار نج خار، پندارها، گفتارها و کردارهای شاهنامه را دسته‌بندی کرده است. این کتاب به ویژه از این جهت که به سرچشمهٔ گفت‌وگوها؛ یعنی «گفتار» در شاهنامه اشاره دارد، برای مقاله حاضر پیشینه‌ای اصلی به شمار می‌آید.

اسلامی ندوشن، در کتاب زندگی و مرگ پهلوانان شاهنامه، از محتوای برخی گفت‌وگوها برای نمایش روایت‌های مبتنی بر تقابل داستان‌های شاهنامه و تحلیل آن‌ها، استفاده کرده است.

مصطفی رحیمی در بخش سوم کتاب خود به نام تراژدی قدرت در شاهنامه، در بسیاری از موارد به سخنان طرفین گفت‌وگو، برای تدوین نظریهٔ قدرت در شاهنامه، استناد می‌کند.

غلامعلی فلاح قهرودی، گفت‌وگو در شاهنامه، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، شماره ٦٠ سال ١٣٨٧. نویسنده در این مقاله، ضمن معرفی گفت‌وگو در شاهنامه به عنوان یک عنصر داستانی به برخی از گفت‌وگوهای بخش پهلوانی اشاره کرده است.

روش تحقیق

اطلاعات مقاله از طریق روش کتابخانه‌ای گرد آمده و با استفاده از روش کیفی توصیف شده-است.

مبانی تحقیق

تحلیل محتوا

تحلیل محتوا یکی از مهم‌ترین ابزارهای دست‌یابی به اندیشه‌هایی است که در پشت صورت‌ها پنهان است. محقق با استفاده از این ابزار، بی‌آن که صورت‌ها را دست‌کاری کند، می‌تواند با تأمل بر آن‌ها در حد توان، به محتوای پنهان پیام‌ها دست یابد.

این شگرد را به‌ویژه برای یافتن معناهایی که در نوشته‌های اجتماعی و هنری به کار می‌برند، بدیهی است که این ابزار در بررسی اسناد علمی که هر مسأله باید معنای حقیقی خود را داشته

باشد، کارایی ندارد. برعکس در دانش‌های انسانی و اجتماعی و به‌ویژه در ادبیات، که در آن زبان از منطق قراردادها فاصله می‌گیرد، دست‌یابی به معناهای پنهان متن، ضرورت دارد، زیرا در این آثار غالبا معنا ضمنی و تلویحی است و پس از تفسیر و یا تأویل آشکار می‌شود، زیرا «تفسیر در اصل به معنای فهم است. فهم زبان یک متن و فهم درونمایه‌های آن» (مکاریک، ١٣٨٤: ٩٦). به این اعتبار، تحلیل محتوا که ابزار جدیدی به شمار می‌آید، سابقه‌ای کهن دارد و در اصل از هنگامی که انسان دریافت که همه چیز نمادین است، آغاز شده‌است.

البته محتوا، در تحلیل محتوا، از تصور مردم از محتوا، به منزلهٔ موضوع مورد توجه، فراتر می‌رود و پیوند تنگاتنگی با برداشت‌های جدید از پدیده‌های نمادین دارد.» (گریپندروف، ۱۳۸۳: ۱۰)

به سخن دیگر در تحلیل محتوا رویکرد خاص تحلیل‌گر به داده‌های تحقیق مشاهده می‌شود و با طرز تلقی او از موضوع رابطه‌ای مستقیم دارد. تحلیل‌گر می‌خواهد نه‌تنها با کنار هم گذاشتن پیام‌ها، اندیشهٔ اصلی متن را کشف کند؛ بلکه افزون بر این می‌خواهد دریافت خود از موضوع را هم به مخاطب انتقال دهد. بنابراین «پیام‌ها معنای واحدی ندارد و می‌توان از دیدگاه‌های مختلفی به آن‌ها نگریست.» (همان:۲۷)

بدیهی است که تحلیل محتوای هر متن با توجه به «نوع» آن اثر صورت می‌پذیرد. هم‌چنان که «ما از یک «شعر غنایی» صلابت و شکوه یک «حماسه» را نمی‌طلبیم.» (گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۵۰) برعکس نوع حماسی هم نمی‌تواند با معیارهای نوع غنایی تحلیل گردد.

گفت‌وگو

موضوع اصلی این مقاله بررسی و تحلیل محتوای گفت‌وگوهای داستان سهراب است. اما بدان دلیل که هر محتوایی تنها می‌تواند از طریق یک صورت دریافت شود، اشارتی هر چند مختصر، به صورت گفت‌وگوهای این داستان ضرورت می‌یابد.

داستان سهراب، به دلیل استفادهٔ بسیار فردوسی از عنصر داستانی «گفت‌وگو» داستانی است گفت‌وگو محور. زیرا به رغم کوتاهی داستان، به نسبت داستان‌های دیگر شاهنامه، تعداد گفت-وگوها در این داستان از ۵۰ مورد فراتر نمی‌رود. در این داستان، کار راوی، که به ندرت او را می‌بینیم، برقرار کردن رابطه میان گفت‌وگوهای اشخاص داستان، برای پیش‌برد سیر روایت است. به طور کلی از طریق گفت‌وگو، به خواننده منتقل می‌گردد.

این گفت‌وگوها در قالب «تک‌گویی» یا حدیث نفس، گفت‌وگوی دونفره، گفت‌وگوی پندنفری در انجمن‌ها، شکل گرفته است. می‌توان «رجز» و «نامه» را هم از گونه‌های گفت‌وگو به شمار آورد. زیرا در رجز یک شخصیت با شخصیت دیگر و یا با جمعی از مخاطبان، سخن می‌گوید. مثل وقتی که گردآفرید برای سپاه توران رجز می‌خواند.

در نامه اما، یکی از طرفین گفت‌وگو غایب است و نویسندهٔ حاضر با مخاطب غایب خود به صورت مکتوب سخن می‌گوید.

به طور کلی این گفت‌وگوها، با هم ساختار داستان را نشان می‌دهند. ساختار این گفت‌وگوها «حاصل تخیّل نیرومند سراینده است و نتیجهٔ اشراف کاملی است که بر مجموعهٔ حوادث داستان دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ٤٦) به سخن دیگر داستان‌پرداز، نمی‌تواند بدون داشتن طرحی از داستان در ذهن خود، به گفت‌وگوها شکل دهد و از آن‌ها برای سیر روایت استفاده نماید، زیرا داستان آن‌چنان که ژرار ژنت گفته است: «زنجیره‌ای از حوادث است که به وسیلهٔ راوی به خواننده منتقل می‌شود. زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌دهد و زمان-بندی را نیز با توجه به این جابه‌جایی، تنظیم می‌کند. در حقیقت داستان را می‌توان چگونگی عرضهٔ حوادث داستانی، دانست» (اخوت، ۱۳۷۱:۲۵) و عرضهٔ حوادث داستانی غالبا از گفت-وگو در «صحنه‌های داستان ممکن می‌شود و صحنهٔ داستان «زمینه‌ای است که اشخاص داستان، نقش خود را در آن بازی می‌کنند.» (یونسی، ۱۳٦۹: ۲۸۹)

گفت‌وگو را اگر «صدایی دیدنی» به شمار آوریم (ر.ک: بیشاب، ۱۳۷٤: ۱۲۵) نقش آن در خارج کردن داستان از تک‌صدایی، بهتر معلوم می‌شود، زیرا گفت‌وگو، مجال شنیده شدن صداهای دیگر، جز صدای راوی را هم فراهم می‌آورد.

اما در کنار این نقش‌های متعدد، نمی‌توان از نقش گفت‌وگو، در شناساندن منش اشخاص داستان، غافل ماند زیرا تمام آدمیان و از ان جمله شخصیت‌های داستان، وقتی در مدار گفت-وگو قرار می‌گیرند، چه بسابی آن‌که خود بخواهند، «عمیق‌ترین لایه‌های وجودی خویش را آشکار می‌کنند.» (فیضی، ۱۳۹۰: ۲۳) به بیان دیگر طرفین گفت‌وگو معمولا «جدی‌ترین حرف خویش را در خلال گفت‌وگو، بر زبان می‌آورند.» (همان:۲۵)

می‌توان گفت که گفت‌وگوی اشخاص داستان، حتی اطلاعاتی را که «براساس منطق داستان نمی‌تواند در حیطهٔ آگاهی راوی باشد» بیان می‌کند. (ر.ک: خسروی، ۱۳۸۸: ۷۵)

از طریق گفت‌وگوهاست که در داستان از سلامت منش آدم‌های داستان، انسجام یا عدم انسجام و تناقض آن، آگاه می‌شویم.

از این گذشته، گفت‌وگو هم با زاویهٔ دید راوی و هم با شیوهٔ شخصیت‌پردازی او، رابطه دارد و داستان‌پرداز، با تصرف‌هایی که در روایت می‌کند، می‌کوشد پیوند گفت‌وگو را با ذهنیت شخصیت‌ها و نیز با «موقعیت اجتماعی و علاقه‌های شخصی آن‌ها»، نشان دهد (ر.ک: میرصادقی، ١٣٦٧: ٣٢٨) مثلا در داستان تاژیک سهراب «جوهر اصلی تراژدی که حاصل کشمکش یا درگیری میان بینش‌ها و ارزش‌های متضاد است» (خالقی مطلق، ١٣٧٤: ٧١)، پیش از برخوردهای عینی، خود را در گفت‌وگوی طرفین درگیری نشان می‌دهند.

ما به عنوان مخاطب راوی، از «لحن» طرفین گفت‌وگو نه‌تنها به اندیشه‌های تلویحی داستان و به مسایلی که روی خواهد داد، پی می‌بریم، بلکه از باورها و ارزش‌گذاری‌های آنان نیز آگاه می‌گردیم، زیرا لحن بیانگر «نگرش نویسنده یا سخنگو نسبت به موضوع، خواننده یا خودش است» و «معنای احساس اثر» را به مخاطب انتقال می‌دهد. (ر.ک: پرین، ١٣٩٣: ٢١٩) اگرچه تشخیص این احساس از طریق لحن که به معنی «چگونگی ادای سخن و صدا و آهنگ بیان است.» (انوری، ١٣٨١: ٦٣٨٩) در شنیدن صدای سخنگویان، آسان‌تر درک می‌شود، اگر مخاطب در فضا و حال‌وهوای داستان قرار گیرد، صدای اشخاص و گفت‌وگوی آنان را می‌شنود و لحن آن‌ها را بازمی‌شناسد. به هر حال به‌کارگیری گفت‌وگو در داستان که تصویرگر زندگی است، امری ناگزیر است. اما تنها برخی از داستان‌پردازان از عهدهٔ به‌کارگیری درست آن برمی‌آیند. شاهنامه نشان می‌دهد که فردوسی در داستان‌گویی خود، در طرح «محاورات لطیف» (فروزانفر، ١٣٦٩: ٤٧)، مهارت ویژه‌ای دارد.

تقابل‌های دوگانه

تقابل دوگانی از منطق جدلی یا دیالکتیک سرچشمه می‌گیرد، از آن جا که «مغز آدمی تمام معانی را بر پایه و اساس تفاوت درک می‌کند» (مقدادی، ١٣٧٨: ١٦٨)، ضرورت آن‌ها در زندگی و در گفت‌وگوهای انسانی، بیشتر و بهتر احساس می‌گردد.

«در یک تقابل دوگانی، دو قطب نه‌تنها باید با یکدیگر تضاد داشته باشند؛ بلکه باید متضاد انحصاری یکدیگر نیز باشند. به بیان دیگر، این دو قطب در چارچوب یک تضاد قطبی، مانند بار مثبت و منفی جریان الکتریکی، به هم وابسته‌اند.» (مکاریک، ١٣٨٤: ٩٨)

با توجه به تقابل ایران و توران غالب گفت‌وگوهای اصلی این داستان بر بنیاد تقابل شکل می-گیرد. این تقابل‌ها «در گفت‌وگوهای سهراب و هجیر، سهراب و گردآفرید، سهراب و رستم و رستم با کاوس دیده می‌شود.

تراژدی

متن داستان که یکی از تراژدی‌های بزرگ جهان استف بر بنیاد یک تقابل بنیادین بنا شده است که از طریق گفت‌وگو به مخاطب انتقال می‌یابد. بنابراین از یک‌سو مرگ دلخراش و سرانجام رقت‌بار قهرمان آن «نتیجهٔ ناگزیر تضادهایی است که رویدادها و موقعیت‌های اثر را ساخته و قهرمانان را با خود درگیر کرده‌اند» (مدرسی، ۱۳۹۵: ۱۱۰) و از سوی دیگر درمی‌یابیم که روی دادن فاجعه در این تراژدی، محصول «سخن قهرمانان و یا نتیجهٔ اعمال آن‌هاست» (همان) بنابراین در ژرف‌ساخت داستان سهراب، تضادی نهفته است که از رهگذر گفت‌وگوها به آن پی می‌بریم. به این اعتبار در مقاله با هر دو مسالهٔ تضاد و گفت‌وگو سروکار خواهیم داشت.

خلاصهٔ داستان

رستمف برای شستن گرد اندوه و ملالی ناشناخته، به شکارگاهی در نزدیکی مرز سمنگان می-رود، گورخری شکار می‌کند، آن را کباب می‌کند، می‌خورد و می‌خوابد. رخش، در حال چریدن، از او دور می‌شود. افرادی ناشناس آن را می‌ربایند و به سمنگان می‌برند.

رستم بیدار می‌شودف به دنبال رد پای رخش تا سمنگان می‌رود. شاه سمنگان را با تهدید به یافتن رخش برمی‌انگیزد و قرار می‌شود تا یافتن رخش میهمان او باشد.

شب هنگام دختر شاه سمنگان، تهمینه به خوابگاه رستم می‌رود، به او اظهار علاقه می‌کند کار به ازدواج آن دو می‌کشد و نطفهٔ سهراب بسته می‌شود و رستم روز بعد به ایران بازمی‌گردد. سهراب به گونهٔ شگفت‌انگیز می‌بالد، سراغ پدر را می‌گیرد و معلوم می‌شود که پدر او جهان-پهلوان «رستم» است. وقتی مادر از او می‌خواهد که هویت خود را از افراسیاب پوشیده نگه دارد، از رابطهٔ متقابل توران و ایران و موقعیت پدرش، آگاه می‌شود و تصمیم می‌گیرد سپاهی تدارک ببیند، به ایران برود، پدر را بیابد، کاوس را از میان بردارد، به توران بتازد، افراسیاب را نیز نابود کند و پدر را به جای این دو بنشاند تا جهان از جنگ‌های طولانی توران و ایران رهایی یابد و مردم این دو سرزمین بیاسایند.

افراسیاب از شنیدن این خبر شادمان می‌گردد و لشکری بزرگ را با دو سردار خود، هومان و بارمان، در اختیار سهراب می‌گذارد. لشکر سهراب به مرز ایران و دژ سپید، می‌رسد، نگهبان دژ، هجیر در مقابله با سهراب شکست می‌خورد و سهراب که می‌پندارد از طریق او می‌تواند پدر را بشناسد او را زنده نگه می‌دارد. در همین دژ با گردآفرید می‌جنگد، گردآفرید هم در برابر او تاب نمی‌آورد و با ترفندی از چنگ او می‌گریزد. سهراب درمی‌یابد که هم‌نبرد او دختری دلیر است و این امر او را به شگفت وامی‌دارد.

خبر حملهٔ سهراب به کاوس می‌رسد، رستم را برای دفع سهراب به دربار فرامی‌خواند. رستم با تأخیر چهار روزه به دربار می‌آید و با خشم شاه مواجه می‌شود. قصد بازگشت به سیستان را دارد که گودرز او را از این تصمیم منصرف می‌کند. رستم می‌ماند، با سهراب مواجه می‌شود، از دلیری و زور و توان او آگاه می‌شود و در یک کشتی در برابر او پشتش به خاک می‌رسد. اما سهراب را با گفتن یک دروغ می‌فریبد و خود را می‌رهاند، در کشتی دوم که سهراب را به زمین می‌زند به او امان نمی‌دهد، جگرگاه او را می‌شکافد و در یک گفت‌وگو، با حریف درمی‌یابد که سهراب پسر اوست. گودرز را برای گرفتن نوشدارو به نزد کاوس می‌فرستد، کاوس از دادن نوشدارو خودداری می‌کند و وقتی رستم خود برای آوردن نوشدارو به طرف دربار کاوس می‌رود، به او خبر می‌دهند که کار از کار گذشته و سهراب مرده است. بدین ترتیب یک‌بار دیگر کینهٔ پدر فرزندی، که آن را از مصادیق عقدهٔ ادیب می‌شمارند، تحقق می‌یابد.

بحث

گفت‌وگو درخدمت بیان و تشدید تقابل اصلی شاهنامه

با تأمل بر داستان سهراب، درمی‌یابیم که در زیرترین لایه‌های آن تصویری از تقابل اصلی شاهنامه دیده می‌شود، تقابلی که نقطهٔ اتصال این داستان به داستان‌های دیگر شاهنامه است. از سخن اشخاص داستان، این نکته دریافت می‌شود که آنان هرگز به آشتی ضدین که ضرورت انکارناپذیر زندگی است، نمی‌اندیشند. برعکس آنان در هر فرصتی بر این تقابل انگشت می‌گذارند و به تشدید آن یاری می‌رسانند.

در آغاز داستان می‌بینیم که رستم و تهمینه که در عمل، ضدین را آشتی می‌دهند، اراده‌ای برای این کار نداشته و به گونه‌ای ناخودآگاه در مدار آن قرار گرفته‌اند. به نظر می‌رسد با توجه به اندیشهٔ حاکم، نزدیک شدن هر یک از طرفین تضاد به دیگری، گناهی نابخشودنی و حتی «تابو»

است، زیرا تابو ، ورود به قلمرو ممنوعه‌ای است که «شکستن آن باعث شوربختی می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲٤٤) این تابو را از حرف مادر سهراب که از پسر می‌خواهد راز هویت خویش را که مبتنی بر تقابل نور و ظلمت و از مصادیق شکستن این تابو است، از افراسیاب پنهان نگه دارد، این مساله از گفت‌وگوی تهمینه و سهراب فهمیده می‌شود:

بـــد گفـــت افراســـیاب، ایـــن ســـخن نبایـــد کـــه دانـــد ز ســـر تـــا بـــه بـــن

(فردوسی، ۱۳۸٤: ۱۲۹)

در این داستان، تنها سهراب است که از نقطهٔ پایان نهادن بر این تضاد، آشکارا با مادر سخن می‌گوید و طرح او برای برهم زدن نظام تقابلی این تضاد اصلی، از بین بردن کاوس و افراسیاب و دادن تخت و تاج به رستم است.

اندیشهٔ سهراب از این نظر که می‌خواهد حکومت شاهان ستمگری چون کاوس و افراسیاب را، به عنوان دو نیروی تباه‌کنندهٔ زندگی تورانیان و ایرانیان براندازد، درست است. اما سهراب نمی‌داند که از این آرمان تا تحقق آن فاصلهٔ درازی وجود دارد. از این گذشته او تصوری روشن از حکومت جدید در سایهٔ به قدرت رسیدن رستم ندارد. البته درک ماهیت «قدرت» کار آسانی نیست. او می‌پندارد که رستم می‌تواند آن را مهار کند، اما در عمل ثابت می‌شود که مهار قدرت، حتی به دست رستم هم محال است بنابراین سهراب تنها وقتی از نیروی مخرب قدرت آگاه می‌شود که کار از کار گذشته و پدر پهلوی او را شکافته است.

تقابل ایران و توران به قدری نیرومند است که حتی رستم از بردن فرزند به قربانگاه قدرت ابایی ندارد. نکتهٔ قابل‌تأمل‌تر این است که مثلث قدرت این داستان؛ یعنی افراسیاب، کاوس و رستم، هر یک با نیتی متفاوت، می‌خواهند سهراب تابوشکن را نابود کنند. این مسأله‌ای است که در گفت‌وگوهای داستان، لحظه‌به‌لحظه آشکارتر می‌شود. چیزی که فردوسی ریشهٔ آن را در «آز» و بیشی‌طلبی می‌داند.

بازتاب تقابل ایران و انیران در نهضت شعوبیه

تردیدی نیست که فردوسی در سرودن داستان‌های شاهنامه، وضع روزگار خود را که محصول تقابل عرب و ترک با ایرانیان است، در نظر داشته است. او مثل هر ایرانی آزاده‌ای رفتار منفعت‌طلبانه و خشونت‌بار عرب و ترک و اتحاد شوم آن دو را برای سلطه بر ایرانیان و غارت سرزمینشان تاب‌نمی‌آورد. این مساله، که بعدها «نهضت شعوبیه» را به وجود آورد، در عهد بنی

امیه به یک جریان سیاسی ضد ایرانی تبدیل شد و ادامه یافت. از قرن دوم تا چهارم هجری کتاب‌های مختلفی برای اثبات فضل عرب بر عجم نوشته شد که ایرانیان را به مقابله با آن واداشت. این جریان سیاسی، وقتی فردوسی در سال ۳٦۵ و در ۳۵ سالگی‌اش سرودن شاهنامه را آغاز کرد، در ایران، رواج کامل داشت و می‌توان گفت برچیده شدن بساط حکومت سامانیان که ایرانی بودند، به تحریک خلفای عباسی و برای جایگزین کردن ترکان غزنوی به جای آنان، بخشی از این اندیشهٔ نژادپرستانهٔ اعراب غالب، نسبت به ایرانیان مغلوب، بوده است.

بی‌تردید شاهنامه که بیانگر ضدیت اقوام ایرانی با مهاجمان عرب و ترک و سند هویت ملی ایرانیان به شمار می‌آید، بازتاب بخشی از همین رفتارهاست که در اعماق ضمیر ناخودآگاه فردوسی انباشته شده و در بیان داستان‌های اساطیری ایران، خود را نشان داده است.

این ضدیت فردوسی با عرب و ترک، در تصاویر شاهنامهٔ فردوسی هم انعکاس یافته است: «رنگ ویژهٔ ایرانی تصویرهای اوف یکی دیگر از خصایص صورخیال وی به شمار می‌رود و در این عصر که بیش و کم نفوذ فرهنگ اسلامی و سامی را در تصاویر اغلب شاعران می‌بینیم او هیچ تأثیری از فرهنگ عربی و اسلامی ندارد و در سراسر شاهنامه یک تشبیه یا استعاره که زمینه‌ای غیر ایرانی داشته باشد، وجود ندارد. مگر چند مورد بسیار اندک.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ٤۵٦) این جهت‌گیری در فردوسی در گفت‌وگوهای اشخاص داستان سهراب هم، انعکاس یافته است.

از آن‌جا که فردوسی «بر مجموع لحظه‌ها و حالت‌ها و حالات و روحیات قهرمانان داستان اشراف دارد» (همان: ٤۳۹) و احوال قهرمانان با روحیات سراینده سازگار است، می‌توان گفت که او از داستان برای القای اندیشه‌اش استفاده کرده است.

داستان سهراب ابزار بیان تقابل ایران و انیران

گفته‌اند که «داستان ابزار اصلی ما برای درک امور است.» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۱) هم‌چنان که ما از طریق داستان سهراب درمی‌یابیم که در تاریخ اساطیری ایران چه گذشته است. می‌توان با تأمل بر اجزای روایت‌های شاهنامه، واقعیت‌های تاریخی روزگاران کهن را بازسازی کرد و «دوباره با تعبیر و تفسیر، آن‌ها را به نوعی به یک تاریخ دور مربوط کرد.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۳۳)

در داستان سهراب هم مثل داستان‌های دیگر شاهنامه، ما راوی را خیلی کم می‌بینیم و تقریبا تمام اطلاعاتی که به ما منتقل می‌شود، به وسیلهٔ اشخاص داستان و از رهگذر گفت‌وگوی آنان

است. بخش اعظم این اطلاعات به تقابل دوگانه‌ای که در نهایت به تقابل اهورا و اهریمن که در لایه‌های زیرین شاهنامه نهفته است، منتهی می‌گردد.

به این اعتبار می‌توان گفت که در داستان سهراب، تمام تقابل‌ها، به نوعی، از تقابل اصلی شاهنامه؛ یعنی تقابل نور و ظلمت یا تقابل اهورا و اهریمن، که در تقابل توران و ایران نمادین شده، منشعب گشته و از آن پیروی کرده است.

توجه به این نکته هم ضرورت دارد که تقابل‌ها، در هر روزگاری رنگ و بوی زمانهٔ خود را دارد. بنابراین دور از واقعیت نیست اگر گفته شود فردوسی در سرودن داستان سهراب هم بحث تأثیر وضع تعارض‌آمیز ایران و عرب و ترک بوده و همین اندیشه را دنبال می‌رکده است، به همین دلیل است که خوانندهٔ داستان در خلال گفت‌وگوی اشخاص به ویژه گفت‌وگوی رستم و سهراب، دو بینش متفاوت و دو ارزش ناهم‌سان را از هم بازمی‌شناسد.

می‌توان گفت که برجسته‌ترین عنصر داستانی در این داستان گفت‌وگوست و این گفت‌وگوها چنان درهم تنیده‌اند که حذف هر یک از آن‌ها به ساختار داستان لطمه می‌زند. هم‌چنان که اشاره شد این داستان بر پایهٔ طرح مشخصی که در ذهن فردوسی وجود داشته، شکل می‌گیرد و در نهایت به اندیشهٔ سیاسی او بازمی‌گردد.

به اجمال می‌توان گفت که رستم به عنوان نمایندهٔ نور و اهورا در نیمی از گفت‌وگوها حضور دارد و پس از او دفعات حضور سهراب به عنوان آمیزهٔ نور و ظلمت، از همه بیشتر است، بنابراین محتوای گفت‌وگوی این دو بیش از گفت‌وگوهای دیگر حاوی تقابل اصلی شاهنامه است و بی‌آن که بتوان به دقت معلوم شود که کدام یک از این دو قهرمان، و کدام ضد قهرمان است، هر یک به نوبهٔ خود سخن‌گو و نمایندهٔ یکی از طرفین تقابل به شمار می‌آیند. در این‌جا نمونه‌هایی از گفت‌وگوها را برای دست‌یابی به محتوای آن‌ها بررسی می‌کنیم.

با خود سخن گفتن (حدیث نفس)

حدیث نفس رستم در آغاز داستان مربوط به زمانی است که رستم بیدار و از گم شدن رخش آگاه می‌گردد. او از سویی نمی‌داند که پیاده، کجا به دنبال رخش بگردد، اما از سویی دیگر نگران است که دیگران، در این‌جا تورانیان، او را پیاده ببینند و بپندارند که رستم بخورد «و بدین سان بخفت و بمرد» (فردوسی، ۱۳۸٤: ۳۵) زیرا این عمل که با اخلاق پهلوانی سازگاری ندارد، گوشه‌ای از تفاوت اخلاق جانب نور را در تقابل، ظلمت نشان می‌دهند.

رستم یک بار دیگر در حالی که دارد برای نبرد با سهراب آماده می‌شود، این پهلوان تورانی را نمایندهٔ اهریمن می‌شمارد:

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

(فردوسی، ۱۳۸۴: ۶۷۱)

گویی او نگران غلبهٔ اهریمن بر اهورا است که در یک حدیث نفس می‌گوید:

همی‌گفت رستم که هرگز نهنگ ندیدم که آید بدین‌سان به جنگ
مرا خوار شد جنگ دیو سپید ز مردی شد امروز دل ناامید
جوانی چنین ناسپرده جهان نه گردی، نه نام‌آوری از مهان
به سیری رسانیدم از روزگار دو لشکر نظاره بدین کارزار

(همان: ۷۱۲-۷۰۹)

سهراب هم در رویاروی شدن با گردآفرید، وقتی می‌فهمد که او دختر است، در یک حدیث نفس می‌گوید:

شگفت آمدش، گفت از ایران سپاه چنین دختر آید به آوردگاه

(همان: ۲۲۹)

گویی در تقابل ایران و توران، نیمهٔ ایرانی‌اش بر نیمهٔ تورانی‌اش غلبه می‌کند و سبب می‌شود که جانب ایران را گیرد.

هجیر هم در یک حدیث‌نفس می‌گوید که نباید رستم را به سهراب نشان دهم زیرا که «این ترک با زور دست» اگر با رستم بجنگد «شود کشته رستم با چنگال اوی» (همان: ۶۲۹) و او به تاج و تخت شاه دست‌می‌یابد و کسی جلودار او نخواهد بود. از تمام حرف‌های این حدیث‌نفس‌ها به طور ضمنی، دریافت می‌شود که در پس‌زمینهٔ روساخت سخن رستم، سهراب و هجیر تقابل نور و ظلمت نهفته است.

رجز

رجز در لغت به شعری اطلاق می‌شود که به هنگام جنگ، برای مفاخره خوانده می‌شود. از آن‌جا که رجز حتی اگر پاسخی نیابد، نوعی از گفتار است. آن را از گونه‌های گفت‌وگوی کسی با دیگری یا دیگران می‌توان به‌شمار آورد. «معمولا پهلوانان در مقابله با یکدیگر، برای غلبه بر ترس خود و خالی کردن دل حریف، رجز می‌خوانند.» (رحیمی، ۱۳۶۹: ۲۳۰)

لحن رجز گردآفرید خطاب به سپاه توران تحقیرآمیز است. او خود را به عنوان یک ایرانی برتر از همهٔ سپاه توران می‌شمارد و با یک «استفهام انکاری» از آنان می‌پرسد که گردان، جنگ‌آوران و دلیران و سران کارآزمودهٔ سپاه شما کجایند؟ بدین ترتیب درصدد اثبات برتری ایران بر توران برمی‌آید.

اما رجز سهراب برخلاف رجز گردآفردی که در آن به کاوس دشنام می‌دهد، بسیار سیاسی‌تر است. او می‌خروشد و به تعبیر زیبای فردوسی «همی شاه کاوس را برشمرد!» (٦٤٨) و او را تحقیر کرد. گویی او به نمایندگی از توران، کاوس را که نماد حکومت ایران است، به باد دشنام گرفته، تا گوشه‌ای از تقابل ایران و انیران را به نمایش بگذارد.

کاوس نشانهٔ عدم قطعیت دو سوی تقابل

کاوس اگرچه شاه ایران است و باید نمایندهٔ نور باشد، با خصوصیات اخلاقی و رفتارهای ناشایست و نامتعادلش بخش ظلمانی وجود خود را به نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد که هیچ یک از دو سوی تقابل نمی‌تواند مطلق و قطعی باشد و در هر تقابل دوگانه هر یک از طرفین، بخشی از خواص طرف دیگر را در خود دارد.

فردوسی، که مثل مولانا خشک مغزی و تعصب را خامی می‌داند، نه‌تنها این عدم قطعیت را در پندار، گفتار و کردار برخی اشخاص شاهنامه، مثل کاوس در ایران و پیران و تورانف اثبات می‌کند؛ بلکه به محصول ترکیبی طرفین تقابل هم باور دارد. هم‌چنان که او این آمیزه را در سیاوش و کیخسرو، به تصویر کشیده و نشان داده است که سهراب و سیاوش و کیخسرو، چیزی فراتر از اوصافی که به انان نسبت داده شده در خود دارند.

در گفت‌وگوی گیو با رستم، به مظاهر تیرگی وجود کاوس، مثل تندخویی و ناهشیاری اشاره می‌شود: «که کاوس تند است و هشیار نیست.» (فردوسی، ١٣٨٤: ٣٦٥)

در جای دیگر فردوسی می‌گوید که کاوس نه‌تنها قدرشناس است؛ بلکه موقعیت را هم درست تشخیص نمی‌دهد و در شرایطی که بیش از هر زمان دیگری به رستم نیاز دارد، به او دشنام می‌دهد و او را تهدید می‌کند و از خود می‌راند:

که رستم که باشد که فرمان من کند پست و پیچید ز پیمان من

(همان: ٢٧٥)

در جای دیگر از زبان گودرز که با رستم سخن می‌گوید بخشی از اوصاف ناپسند کاوس برملا می‌گردد:

تو دانی که کاوس را مغز نیست به تیزی سخن گفتنش نغز نیست

(همان: ۴۲۲)

او آن قدر نامتعادل است که: «بجوشد، همان‌گه پشیمان شود» (همان: ۴۲۳)

کاوس خود هم، در سخن گفتن با رستم به اوصاف و خوی بدش اعتراف و حتی خود را پیش رستم که لحظه‌ای قبل او را دشنام داده، تحقیر می‌کند. وقتی رستم وارد دربار می‌شود:

چو درشد ز در، شاه بر پای خاست بسی پوزش اندر گذشته بخواست
که تندی مرا گوهرست و سرشت چنان زیست باید که یزدان بکشت
وزین ناسگالیده بدخواه تو دلم گشت باریک چو ماه نو
بدین چاره جستن تو را خواستم چو دیر آمدی تندی آراستم
چو آزرده گشتی تو ای پیلتن پشیمان شدم خاکم اندر دهن

(همان: ۴۳-۴۴۱)

رستم در گفت‌وگوی با توس به یکی دیگر از اوصاف اهریمنی کاوس؛ یعنی جنگ‌طلبی او اشاره می‌کند تا معلوم شود که او نمایندهٔ نور نیست:

بدو گفت رستم که مر شهریار که کردی مرا ناگهان خواستار
گهی گنج بودی، گهی ساز و بزم ندیدم ز کاوس جز رنج و رزم!

(همان: ۶۵-۶۶۴)

رستم بیانگر نسبیّت در تقابل

منش رستم را از محتوای گفت‌وگوهای متعددی، درمی‌یابیم. از گفت‌وگوی او با شاه سمنگان، به قدرت و شجاعت او پی می‌بریم. او در جایی که «پیاده» است، برای رسیدن به «خواسته»اش، تنها، قدم به خاک دشمن می‌گذارد و شاه سمنگان را به خاک دشمن می‌گذارد و شاه سمنگان را به هراس می‌افکند. (ر.ک: همان: ۵۵-۴۰)

اما همین پهلوان، در برخورد با تهمینه، نقاب پهلوانی از چهره برمی‌دارد و به دلیل سلامت نفس، «دانشِ» پایدار و انسان‌ساز تهمینه را بر «زیباییِ» گذرای او ترجیح می‌دهد و با خواستهٔ تهمینه که ازدواج با پهلوان است راضی می‌شود. (ر.ک: همان: ۱۰۴-۶۲)

رستم، در برخورد با شاه سمنگان و دختر او، دو ساحت وجودی خود، پهلوانی و خردورزی، را به نمایش می‌گذارد و با ازدواج خود با تهمینه نشان می‌دهد که تقابل ایران و توران را قطعی و آشتی‌ناپذیر می‌داند. به همین دلیل است که او هرگز بی‌دلیل، به خاک توران حمله نمی‌کند. بنابراین او از دو قدرت درونی و بیرونی خود، به درستی استفاده می‌کند.

قدرت درونی او از نهادش سرچشمه می‌گیرد وناگزیر طبیعی است. اما قدرت بیرونی را حکومت و شاه به او می‌دهند و به همین دلیل ذاتی نه؛ بلکه «بربسته» به او است. رستم در همه-جا با نسبی‌گرایی درخور تأملش، قدرت طبیعی خود را فراتر از قدرت سیاسی‌اش می‌داند و از قدرت سیاسی که بالقوه تباه‌کننده و آبستن خطاهای انسانی بسیار است، می‌گریزد و اشکارا می-گوید:

زمین بنده و رخش گاه من است نگین گرز و مغز کلاه من است

(فردوسی، ۱۳۸٤: ۳۹۰)

او از قدرت سیاسی بدان دلیل می‌گریزد که چشم دارنده‌اش را کور می‌کند. او بارها پس از اعمال قدرت سیاسی، از به کارگیری آن پشیمان شده است، زیرا این قدرت از او می‌خواهد که از شاه ایران، حمایت کند و به هر کس که با این مرکز قدرت سیاسی درافتد، امان ندهد. حتی اگر این حمله‌کننده، فرزند او باشد. این دوگانگی رفتار رستم، نمایانگر تناقض درون اوست. چیزی که فردوسی نام آن را قدرت‌طلبی و بی‌خواهی و آز می‌گذارد:

همه تلخی از بهر بیشی بود مبادا که با آز خویشی بود

(همان: ۸۱۵)

این تناقض، در گفت‌وگوی گیو با او، برای حرکت به سوی پایتخت و آماده شدن برای مقابله با سهراب، دیده می‌شود. در حقیقت این آشوب درون اوناشی از رویارویی قدرت طبیعی و سیاسی اوست. او با یک چشم به سهراب که او را از جنس تورانیان نمی‌داند و در عین‌حال او را دشمن می‌داند، می‌نگرد و با چشم دیگر به شاه جنگ‌طلبی چون کاوس نگاه می‌کند. بی-ترددی این طرز تلقی از قدرت در این نبرد، نه در کاوس دیده می‌شود و نه در سهراب. آنان میان جنگ و صلح جانب جنگ را می‌گیرند. اما تقدیر هم کار خود را می‌کند: «نبشته به سر بر دگرگونه بود.» (همان: ٥٧٦)

به هر حال رستم تاکنون این قدر برای رفتن به میدان جنگ مردّد نبوده است، زیرا می‌داند که در این نبرد فقط باید بر قدرت سیاسی خود تکیه کند. قدرتی که در نگاه او نمی‌تواند به تباهی و فساد بینجامدزیرا این قدرتی است که کاوس به او داده و رستم وقتی چشم دلش باز می‌شود و در برابر کاوس می‌ایستد، آشکارا به او می‌گوید:

همه کارت از یک دگر بدتر است تو را شهریاری نه اندر خور است

(فردوسی، ۱۳۸٤: ۳۸٤)

این سخن رستم بی‌آن که بخواهد تقابل اصلی شاهنامه عدول کند، بیانگر تناقض منش کاوس است که در جایگاه اهورایی، کار اهریمنی می‌کند.

رستم در ملاقات کاوس و اظهار اطاعت از شاه به خاطر داشتن «فرّه» به او می‌گوید «روانت ز دانش مبادا تهی.» (همان: ٤٤٧) مفهوم ثانوی این سخن می‌تواند اشاره به بی‌خودی کاوس باشد، زیرا اگر روان شاه از خرد تهی نبود «قدرت» او ار تباه نمی‌ساخت و اسیر ظلمت نمی‌کرد، بنابراین جانب‌داری رستم از او چیزی جز باور به نسبیت در تضاد نخواهد بود: حمایت مشروط از شاه ایران. او ناگزیر می‌شود، از شاهی بی‌خرد که از سویی فرّه دارد و از سوی دیگر تباه‌کار است، حمایت کند. بنابراین نگاه او به شاه نگاهی متعادل است چون که رستم وجود او ار برای حفظ کیان پادشاهی ایران در برابر بیگانگان، لازم می‌داند.

دلیری و شور سهراب، مانع از باور به سازش تعارض‌ها

از خلال گفت‌وگوی سهراب با مادرش، نژاد پهلوانی‌اش آشکار می‌گردد «تو پور گو پیلتن رستمی.» (همان: ۱۲۳) او این اصالت خویش را از زبان گردآفرید هم شنیده است. «همانا که تو خود ز ترکان نه‌ای.» (همان: ۲٦۱) این دلاوری و نژادگی از نامهٔ گژدهم به کاوس هم فهمیده می‌شود:

عنان‌داری چون او ندیده است کس توگفتی که سام نریمان است و بس

(همان: ۲۹۱)

از محتوای گفت‌وگوی رستم و گیو، برمی‌آید که رستم با شنیدن وصف سهراب «بخندید وزان کار خیره بماند.» (همان: ۳٤٦)

کاوس، وقتی سهراب به او دشنام می‌دهد، می‌هراسد و اقرا می‌کند که از میان گردان ایران کسی جز رستم حریف او نیست: «ندارم سواری ورا هم‌نبرد» (همان: ٦٦٢) رستم حجم خشونت او را در حمله به سپاه ایران «رستخیز» می‌نامد. (ر.ک: همان: ٦٧١)

در گفت‌وگوهای سهراب با رستم هم فقط صحبت از تنومندی، بلندی بالا و کتف و یال است (ر.ک: همان: ٦٨١) این‌ها همه برای آن است که معلوم شود سهراب جوان، بی‌تجربه و متکی به زور بازوی خود است و به همین دلیل درک درستی از تضاد ایران و توران ندارد و نمی‌داند که به‌هم زدن این موقعیت به کجا می‌انجامد. یکی از دلایل این عدم تشخیص راه درست، این است که سهراب هم مثل سیاوش و کیخسرو، نیمه ایرانی، نیمه تورانی است. از میان این سه تن سهراب شاهزاده نیست. بنابراین نه می‌تواند مثل یک تورانی به ایران بنگرد و نه مثل یک ایرانی به توران، به همین دلیل در انتخاب یکی از طرفین تقابل، مردد می‌ماند و همین تردید است که او را رد طول داستان بر سر دوراهۀ انتخاب درست نگه می‌دارد.

جوانی، قدرت‌طلبی و تکیه بر زور و بهره‌گیری از احساس، به جای مشورت با عقل، از همان آغاز او را در مسیری نادرست قرار می‌دهد: تکیه بر شکر افراسیاب برای حمله به ایران، حتی اگر آن را ترفندی برای رسیدن به هدف خود بداند، اولین و مهم‌ترین خطاهای اوست. در خلال داستان هم نشانه‌ای از این که او به نیت هومان و بارمان پی برده باشد دیده نمی‌شود. در اصل این دو سردار تورنی ساحت تاریک ضمیر ناخودآگاه سهراب‌اند. به سخن دیگر درک این هومان و بارمان وظیفه‌ای جز اجرای نقشۀ افراسیاب ندارند، برای سهراب آسان نیست و همین «ندانستن» است که او را به ورطۀ فاجعه سوق می‌دهد.

اگرچه سهراب در گفت‌وگو با مادرش می‌گوید «بگیرم سر تخت افراسیاب» (همان: ۱۳۹) اینک بی‌آن که بداند، در دام دشمن دوست‌نمای خود است و آب به آسیاب افراسیاب می‌ریزد، زیرا او به هومان می‌گوید:

کنون من به بخت رد افراسیاب کنم دشت را همچو دریای آب

(همان: ٤٧٣)

با توجه به وصف‌هایی که فردوسی، خود و یا از زبان اشخاص دیگر، از سهراب ارائه کرده همه‌جا از زور و شور او سخن به میان آمده و به خود او اشاره نشده است. درک این مساله، به ویژه در پیوند با سهراب، دشوار نیست که وقتی دو سوی تقابل را تشخیص ندهد، نمی‌تواند به

ضرورت سازگاری میان آن‌ها بیندیشد. درحالی که «بشر را گریزی نیست، جز این که با معارض‌ها بسازد و با آن‌ها زندگی کند و هر دو را به جای خود و در حد اعتدال نگاه دارد.» (رحیمی، ۱۳۶۹: ۲۶۲)

سهراب نه‌تنها «دشمن دوست‌نما» را تشخیص نمی‌دهد، بلکه به دلیل تکیه بر قدرت خویش از تشخیص «فرصت»ها هم عاجز است. اووقتی از گردآفرید فریب می‌خورد، نمی‌تواند دریابد که مجال‌ها همیشه در اختیار او نیستند.

در گفت‌وگوی سهرای با گردآفرید، یک‌بار دیگر تقابل نور و ظلمت برجسته می‌شود. تکلیف گردآفرید، معلوم است: دفاع جانانه از دژ سپید که مظهر ایارن است، اما تکلیف او با حریف چیز دیگری است. او که با حس زنانه‌اش دریافته که سهراب به تن اهورایی و به دل اهریمنی است و ناگزیر باید او را از ورطه‌ای که گرفتار آمده، نجات بدهد، اما سهراب سراپا شور و از خرد تهی است، معنای کنایی سخن گردآفرید را می‌گوید: «خورد گاو نادان ز پهلوی خویش» (فردوسی، ۱۳۸٤: ۲٦۸) درک نمی‌کند و در ظلمت نادانی و «نشناختن» که زمینه‌ساز فاجعه است، باقی می‌ماند.

رویارویی رستم و سهراب به مثابهٔ تقابل پیری و جوانی

وقتی رستم با سهراب رودررو قرار می‌گیرد، او را به آوردگاهی دور از لشکر فرامی‌خواند. نبرد تن‌به‌تن آغاز می‌شود و سلاح‌های متعدد و متفاوت، در هم می‌شکند و تن‌های این دو مجروح می‌شود و نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود.

سهراب می‌بیند که رستم از لحاظ هر چیزی از او کم ندارد، اما به لحاظ چالاکی خود را نیرومندتر از رستم می‌یابد و به او می‌گوید: درست است که: «به بالا بلندی و با کتف و یال» اما «رستم یافت یالت ز بسیار سال» (همان: ٦۸۱) اگرچه سهراب در مقایسهٔ خود با رستم از لحاظ پیری و جوانی محقّ است، اما بی‌توجهی او به تجربهٔ پیران او را به راه خطا می‌برد.

در این جا رستم می‌خواهد با یک رجزخوانی او را به درک موقعیت خطرناکی که در آن قرار گرفته آگاه نماید، اما سهراب به جای تأمل در حرف‌های رستم، احساس و عاطفه را جایگزین خرد می‌کند و به او می‌گوید «من ایدون گمانم که تو رستمی.» (همان: ٦۹۰)

اما رستم که بارها به تجربه و شهود دریافته که دانستن اسم حریف یعنی سلطه بر او، به دروغ می‌گوید «که رستم نیم.» (همان: ٦۹۱) بدین‌ترتیب چون رستم نمی‌خواهد به ندای دل خود

گوش کند، یک فرصت دیگر که برای آشتی ضدین یا ایجاد تعادل میان تعارض‌ها در شرف شکل‌گیری بوده از دست می‌رود بنابراین این بار تقدیر سبب می‌شود که هیچ‌یک از این دو نتوانند دیگری را ببینند و ناگزیر فقط بر موضع خویش پای می‌فشارند دراین لحظه اینان جز همین پای‌فشردن بر موضع خود، نقطهٔ مشترک دیگری ندارند، البته این مسأله جزیی از هنر داستان‌سرایی فردوسی است که می‌خواهد نشان دهد که هر یک از طرفین گفت‌وگو، «برای خود موضعی معین و عقیده‌ای خاص و بینشی مشخص» داشته باشد. (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۱۱) این پای‌فشردن اگرچه عموما ضرورت دارد، گاه نتیجه‌ای فاجعه‌امیز دارد. رستم را در شکست اول، به گفتن دروغ وامیدارد. کاری که از پهلوانی چون او ناپسند و ناپذیرفتنی است و نتیجه مختوم آن نزدیک کردن فرزند به مرگ است.

می‌توان بر آن بود که رویارویی پدر و پسر رویارویی نهایی تقابل ایرانی و تورانی و چه بسا لحظهٔ رویارویی ایران با اصبان عرب و ترک از دیدگاه فردوسی هم هست، اما چون حل تعارض مستلزم ازخودگذشتگی هر یک از دو سوی تقابل است و در این‌جا هیچ‌یک نمی‌خواهد گامی از موضع خود عقب بگذارند، تعارض آشتی‌ناپذیر می‌گردد و دیگر امیدی به سازگاری یا حتی ایجاد تعادل و نسبیت میان دو سوی تعارض، باقی نمی‌ماند و ناگزیر «جبر قدرت» کار را فیصله می‌دهد و راهی جز حذف یکی از طرفین تقابل باقی نمی‌گذارد و یکی دیگری را از میدان به در می‌کند و اندکی بعد معلوم می‌شود که جهان به هر دو طرف تقابل نیاز داشته است و آن همه پای‌فشردن بر موضع خود، خطایی جبران‌ناپذیر بوده است. بنابراین «در این تراژدی برای شناختن قدرت طلب و جستن عامل خطا، باید گاهی به سرا پسر رفت و گاهی به سراغ پدر.» (رحیمی، ۱۳٦۹: ۲۱٤-۲۱۵)

نتیجه‌گیری

بررسی عنصر گفت‌وگو در داستان رستم و سهراب که تقریبا تمام فضای داستان را اشغال کرده، نشان می‌دهد که:

فردوسی از گفت‌وگو در سطحی وسیع استفاده کرده است.

گفت‌وگوها شکل‌های متفاوتی دارند.

تمام روایت از طریق گفت‌وگو جریان می‌یابد.

گفت‌وگوها بیش از هر چیز بیانگر طرز نگاه و یا دو ارزش متفاوت‌اند.

این تفاوت نگاه و ارزش‌گذاری متأثر از تضاد و تباینی است که کل شاهنامه بر پایهٔ آن شکل می‌گیرد.

تقابل‌هایی که با گفت‌وگوها انتقال می‌یابد همه بیانگر یک تقابل اصلی است که رد ذهن هر کس وجود دارد و به تمام اندیشه‌های او شکل می‌دهد.

بنیاد این تقابل بر دوگانگی خاک و وجود آدم و روح اوست.

این تقابل وجودی انسان، در هر شرایط و روزگاری با صورت‌های متفاوت نمایش داده می‌شود.

منابع

کتاب‌ها

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: نشر فردا.

انوری، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ سخن*، تهران: سخن.

بیشاب، لئونارد. (۱۳۷٤). *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی*، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: نشر زال.

پرین، لارنس. (۱۳۹۳). *ادبیات*، ترجمهٔ علیرضا فرح‌بخش، جلد ۲، تهران: رهنما.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۱). *سخن‌های دیرینه*، تهران: نشر افکار.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۸). *حاشیه‌ای بر مبنای داستان*، تهران: نشر ثالث.

رحیمی، مصطفی. (۱۳٦۹). *تراژدی قدرت در شاهنامه*، تهران: نیلوفر.

سرامی، قدمعلی. (۱۳٦۸). *از رنگ گل تا رنج خار*، تهران: علمی و فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸٤) *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، جلد ۳، تهران: قطره.

فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳٦۹) *سخن و سخنوران*، تهران: خوارزمی.

فیضی، کریم. (۱۳۹۰). *مستی و هستی*، تهران: اطلاعات.

فیضی، کریم. (۱۳۹۰). *هستی و نیستی*، تهران: اطلاعات.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

گرپیندورف، کلوس. (۱۳۸۳). *تحلیل محتوا*، ترجمهٔ هوشنگ نایبی، تهران: نشر نی.

مدرسی، فاطمه. (۱۳۹۵). *فرهنگ توصیفی نقد و نظریهٔ ادبی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز.
مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸٤). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه.
میرصادقی، جمال. (۱۳٦۷) *عناصر داستان*، تهران: شفا.

References

Books

Anvari, Hassan. (1992). *Language Culture*, Tehran: Sokhan. [In Persian]
Bishop, Leonard. (1995). *Lessons on Story Writing*, Trans. Mohsen Soleimani, Tehran: Zal Publishing House. [In Persian]
Caller, Jonathan. (2003). *Literary Theory*, Trans. Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz. [In Persian]
Ferdowsi, Abolghasem. (2005). *Shahnameh*, with the help of Saeed Hamidian, Volume 3, Tehran: Qatra. [In Persian]
Feyzi, Karim. (2011). *Drunkenness and Existence*, Tehran: Etelat. [In Persian]
Feyzi, Karim. (2011). *Existence and Nothingness*, Tehran: Etelat. [In Persian]
Forozanfar, Badi'-Oz-Zaman. (2000). *Speech and Orators*, Tehran: Kharazmi. [In Persian]
Greppendorf, Klaus. (2004). *Content Analysis*, Trans. Houshang Naibi, Tehran: Nay Publication. [In Persian]
Khaleghi, Jalal. (1992). *Ancient Sayings*, Tehran: Afkar Publishing House. [In Persian]
Khosravi, Abu Torab. (1999). *A Margin Based on Story*, Tehran: Sales Publishing House. [In Persian]
Makarik, Irnarima. (2005). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Trans. Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah. [In Persian]
Meqdadi, Bahram. (2000). *Dictionary of Literary Criticism Terms*, Tehran: Fekr Rooz. [In Persian]
Mirsadeghi, Jamal. (2008). *Elements of Story*, Tehran: Shafa. [In Persian]
Modaresi, Fatemeh. (2016). Descript*ive Dictionary of Literary Criticism and Theory*, Tehran: Institute of Humanities. [In Persian]
Okhovat, Ahmad. (1992). *Grammar of Story*, Isfahan: Farda Publishing House. [In Persian]
Parin, Lawrence. (1994). *Literature*, Trans. Alireza Farahbakhsh, Volume 2, Tehran: Rahnema. [In Persian]
Rahimi, Mustafa. (1989). *The Tragedy of Power in Shahnameh*, Tehran: Niloufar. [In Persian]
Sarami, Ghadamali. (1989). *From the Color of a Flower to the Pain of Thorns*, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]
Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (2008). *Imagination in Persian Poetry*, Tehran: Aghah. [In Persian]
Shamisa, Sirous. (2009). *Literary Criticism*, Tehran: Ferdows. [In Persian]

Date of receipt: 15/3/2023, Date of acceptance: 15/5/2023
(Research Article)
DOI:

Content analysis of the dialogue in the story of Sohrab, based on the main conflict of the Shahnameh

Elham Azadeh Ranjbar[1], Dr. Hossein Bayat[2], Dr. Nasergholi Sarli[3], Dr. Bahador Bagheri[4]

Abstract

Conversation is the best tool for humans to compare and think with others and, as such, is one of the essentials of social life. If we consider a story as a picture of life, its characters inevitably use conversation to establish communication with each other. But sometimes conversation plays a central role in the story compared to other elements. In this case, all the thoughts of the storyteller are transmitted to the audience. These messages are built on the foundation of contrasts through the story. But all the contrasts of every story, including the story of Rostam and Sohrab, are derived from a main contrast in the Shahnameh, which can be reduced to the contrast of light and darkness. This study shows that almost all the contrasts that often flow unknowingly in people's language are due to Ferdowsi's view of the confrontation of Iranians with foreign nations. The information in the article was collected through a library method and described using a qualitative method.

Keywords: Ferdowsi, Sohrab's Story, Dialogue, Confrontation, Iran, Aniran

.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. el.ranjbar@yahoo.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. (Corresponding Author) h.bayat@khu.ac.ir
[3] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. sarli@khu.ac.ir
[4] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran. bahadorbagheri47@gmail.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ۹۲-۱۱۵
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/١/٢٨، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٥/١٩
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیل استقبال‌های جامی از غزل اوّل دیوان حافظ

رقیه عبدالعلی زاده[۱]، دکتر حمیدرضا فرضی[۲]، دکتر مهین مسرت[۳]

چکیده

استقبال از سروده‌های شاعران دیگر و جواب گفتن به آن‌ها، یکی از شگردهای شاعران در سرودن شعر است؛ حافظ از شاعرانی است که اشعار او مورد استقبال شاعران بخصوص شاعران سدهٔ نهم قرار گرفته است. یکی از این شاعران جامی است که در میان تقلیدکنندگان حافظ، یگانه و ممتاز است به گونه‌ای که برخی محققان، سبک غزل‌های جامی را «سبک حافظانه» نامیده‌اند. از میان غزل‌های حافظ، غزل اوّل دیوان او، بیش از همه مورد توجه جامی قرار گرفته و او هفت بار به استقبال این غزل رفته و آن را جواب گفته است که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است. روش پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی و براساس منابع کتابخانه‌ای است و هدف از انجام آن، بررسی استقبال‌های جامی از غزل اوّل دیوان و تحلیل چگونگی و چرایی توجه جامی به این غزل است. فرض نگارندگان بر این بوده که جامی توجه خاصی به غزل اوّل حافظ داشته است؛ مبتنی بر این ایده و براساس تعریف استقبال در کتاب‌های بلاغی و وام‌گیری از نظریه بینامتنیت، چگونگی و چرایی توجه جامی به غزل اوّل حافظ بررسی و این نتیجه حاصل شده است که جامی علیرغم تقلید ظاهری از حافظ و ستایش شعر او، در باطن، نوعی حسّ رقابت و معارضه با حافظ را داشته است به گونه‌ای که نسبت به برخی معانی و مضامین حافظ با نوعی آشنایی‌زدایی معنایی برخورد کرده است.

کلیدواژه‌ها: جامی، حافظ، استقبال، نظیره‌پردازی، معارضه، بینامتنیت.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
r.abdolalizadeh.h@gmail.com
[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
farzi@iaut.ac.ir
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
masarrat.mahin@gmail.com

مقدمه

یکی از شگردهای شاعران در شعر گفتن، استقبال از سروده‌های شاعران دیگر مخصوصاً شاعران بزرگ و نام‌آور است؛ منظور از استقبال این است که شاعری، سرودهٔ شاعر دیگری را سرمشق خود قرار دهد و شعری بر وزن و قافیه آن بسراید و احیاناً در موضوع نیز از او تبعیت کند.

استقبال که با عناوین دیگری چون نقیضه، تتبّع، تقلید، محاکات، مجابات، مجارات، معارضه، تزریق‌گویی، تزویر و شعر مزوّر و ... نیز در منابع مختلف مطرح شده در تمام دوره‌های شعر فارسی سابقه داشته است و شاعران به دلایل مختلف از قبیل تفنن، دست گرمی، جوابگویی و گاهی برتری طلبی و تفاخر به استقبال روی آورده‌اند که در این میان ویژگی‌هایی؛ چون طرز خاص، معروف بودن، معناداری و نظام و ساختار درونی و بیرونی یک شعر در استقبال از آن تأثیرگذار بوده است.

یکی از شاعرانی که همواره مورد توجه شاعران دیگر قرار گرفته و از اشعار او استقبال و تقلید شده حافظ شیرازی است که این مسأله (استقبال از او) بخصوص در قرن نهم هجری بسیار چشمگیر است به گونه‌ای که در این سده کمتر شاعری را می‌توان یافت که در شعر او ردّ پایی از سبک و سخن حافظ وجود نداشته باشد؛ یکی از این شاعران، جامی است که در میان تقلید کنندگان حافظ، یگانه و ممتاز است به گونه‌ای که برخی محققان سبک غزل‌های جامی را «سبک حافظانه» نامیده‌اند به دلیل تأثیری که زبان و ساختار شعر حافظ بر شعر جامی گذاشته است.

از میان غزل‌های حافظ، غزل اوّل دیوان او، بیشتر از همه مورد توجه جامی قرار گرفته و او هفت بار به استقبال این غزل رفته و آن را جواب گفته است و ما در این مقاله این استقبال‌ها را بررسی کرده‌ایم؛ با وجود اینکه در منابع مختلف به تقلید جامی از غزل‌های حافظ ـمخصوصاً تقلید او از غزل اوّل حافظ ـ اشاره شده امّا در هیچ کدام به چگونگی این تقلیدها و تحلیل جنبه‌های مختلف آن‌ها پرداخته نشده است؛ با توجه به چنین نکته‌ای، انجام پژوهش‌هایی مانند پژوهش حاضر، ضرورت پیدا می‌کند.

با توجه به این پیش فرض که جامی توجه خاصی به غزل اوّل دیوان حافظ داشته است مسأله و پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که جامی در استقبال‌های خود از غزل اوّل دیوان حافظ،

چه نکاتی را مورد توجه قرار داده است؛ و اینکه آیا او فقط به تقلید محض پرداخته یا قصد معارضه و برتری جویی بر حافظ را هم مدنظر داشته است؟ هدف اصلی از انجام این پژوهش، این است که استقبال‌های جامی از غزل اوّل دیوان حافظ مورد بررسی قرار گیرد و با تحلیل آن‌ها چگونگی و چرایی توجه خاص جامی به غزل‌های حافظ مشخص شود.

پیشینهٔ تحقیق

در منابع مختلف به تتبع جامی از غزل‌های حافظ اشاره شده است؛ امّا پژوهش‌هایی که به صورت تحلیلی مسأله را کاویده‌اند و مخصوصاً برخی از آن‌ها به تقلید جامی از غزل اوّل دیوان حافظ اشاره کرده‌اند موارد زیر هستند؛ مایل هروی (۱۳۷۷) در کتاب «جامی» (صص ۲۰٦–۲۰۰) پیروی جامی از حافظ را چشمگیر می‌داند و اعتقاد دارد جامی با غزلیات حافظ آشنایی دقیقی داشته است تا جایی که غزل‌های حافظانهٔ او حاکی از آن است که وی بیشترینهٔ غزلیات خواجه شیراز را از یاد داشته است. افصح‌زاد (۱۳۷۸) در کتاب «نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی» در بحث جامی و شاعران دیگر، صص ٤۱۲–٤۰۰ به مبحث «جامی و حافظ» اختصاص داده و اعتقاد دارد در غزل‌های جامی تأثیر حافظ به دو صورت دیده می‌شود: ۱– در بسیاری از غزل‌های جامی، مضمون‌ها، کلمات و عبارت‌های خاص غزل، بعضی تعبیرها، مضمون‌های مصراع یا بیت‌های جداگانه حافظ را می‌توان دید. ۲– جامی به بعضی از غزل‌های حافظ مستقیماً جواب نوشته است؛ از این میان، او به غزل اوّل دیوان حافظ اشاره می‌کند و می‌نویسد: جامی به این غزل حافظ پنج جواب نوشته است. سپس تحلیل مختصری از توجه جامی در این پنج غزل به غزل اوّل دیوان حافظ ارائه می‌دهد. همو (۱۳۷۲) در مقاله «جامی و حافظ» توجه جامی به غزل حافظ را مورد توجه قرار داده است؛ البته مطالب این مقاله تقریباً همان مطالبی است که در اثر قبلی او به آن‌ها اشاره شد. فتوحی و وفایی (۱۳۸۸) در مقاله «مخاطب‌شناسی حافظ در سده‌های هشتم و نهم هجری براساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک» شاعران را پرشمارترین گروه خوانندگان حافظ در سدهٔ نهم می‌دانند و اعتقاد دارند در این دوره تعداد زیادی از شاعران هستند که دیوان حافظ را سرمشق شعر خود ساخته‌اند و از سراسر دیوان‌شان صدای حافظ و سبک وی به گوش می‌رسد؛ مخصوصاً به این نکته اشاره می‌کنند که برخی محققان به سبک غزل‌های جامی «سبک حافظانه» اطلاق می‌کنند.

تازگی کار ما نسبت به این پیشینه‌ها، این است که برخی (مایل هروی و فتوحی و وفایی) به صورت کلّی به بحث تقلید جامی از حافظ اشاره کرده‌اند و مخصوصاً توجه او به غزل اوّل دیوان حافظ را مورد بحث قرار نداده‌اند. امّا در مورد برخی دیگر از جمله افصح‌زاد که به توجه جامی به غزل اوّل دیوان حافظ پرداخته این نکات قابل ذکر است: افصح‌زاد، جوابیه‌های جامی به غزل اوّل حافظ را پنج مورد می‌داند (ر.ک: افصح‌زاد، ۱۳۷۱: ٤٠٥) در حالی که طبق تحقیق ما جوابیه‌های جامی به غزل اوّل حافظ ۷ مورد است. علاوه بر این، افصح‌زاد تحلیل بسیار مختصری از چگونگی تقلید جامی ارائه می‌دهد و بیشتر تقلید جامی از شکل و ساختار غزل حافظ را مورد توجه قرار می‌دهد: از قبیل آوردن مصراع‌های عربی، آغاز شدن با خطاب و ... و در بحث محتوا به تنوع موضوع غزل‌های جامی به تقلید از حافظ اشاره می‌کند؛ در حالی که در تحقیق ما، تحلیل‌های بیشتری از لحاظ ساختاری و محتوایی صورت گرفته است از جمله: بررسی قافیه‌ها، مبحث تعارض و تقابل در غزل‌های جامی نسبت به غزل حافظ، بررسی مصراع‌ها از لحاظ بینامتنی، ترکیبات، صور خیال و ... .

روش تحقیق

با توجه به نوع تحقیق یعنی کیفی بودن آن، روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و از نظر فضای انجام کار، مطالعهٔ منابع و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است؛ با این توضیح که نگارنده با تکیه بر قدرت استنباط و تحلیل خود و براساس فهم و درک متن به گردآوری داده‌ها پرداخته و با مطالعهٔ متن و تأمل در اثر ادبی، موارد مطابق با اهداف و سوالات تحقیق را از درون آن استخراج کرده است.

مبانی تحقیق

غزل حافظ

حافظ یکی از بزرگترین غزل‌سرایان و بنا به اعتقاد برخی محققان، بزرگترین غزل‌سرای شعر فارسی است. حافظ در سرودن غزل نهایت مهارت، دقت، ظرافت و هنر خود را به کار گرفته تا شعری ارائه دهد که لفظ و معنا در هماهنگی کامل باشند به گونه‌ای که به اعتقاد مرتضوی پی بردن به روح رندانه و عرفانی و فلسفی و تأثیر ژرف شعر او بدون این ترکیب منحصر به فرد و وحدت شگفت‌انگیز امکان‌پذیر نیست. (ر.ک: مرتضوی، ۱۳۷۰: ٢٦) این ویژگی در کنار ویژگی‌های دیگر که شاهکارها دارای آن ویژگی‌ها هستند باعث شده که حافظ و شعر او از

زمان حیاتش تا به امروز در ذهن و زبان اقوام ایرانی حضور داشته باشند و مورد قبول عام و خاص باشند. به قول خرمشاهی (۱۳۸٤: ۱۰۰) حافظ در غزل انقلابی به پا کرده و تحول عظیم و اساسی ایجاد کرده است و در نتیجه از همان زمان حیاتش شعر او مورد توجه و قبول شاعران دیگر قرار گرفته و از آن تقلید کرده‌اند.

غزل جامی

جامی بزرگترین شاعر قرن نهم هجری است که در برخی منابع از او با لقب «خاتم الشعرا» یاد کرده‌اند. در دیوآن‌های سه‌گانهٔ او اشعار زیادی در قالب‌های مختلف وجود دارد که غزل قسمت عمدهٔ آن‌ها را دربرمی‌گیرد؛ به اعتقاد افصح‌زاد «سه یک تمام ایجادیات جامی را غزل تشکیل می‌دهد.» (افصح‌زاد، ۱۳۷۸: ۳۵۷) جامی مثل سایر قالب‌های شعری در سرودن غزل نیز از شاعران بزرگ شعر فارسی تقلید کرده است و به صراحت در جای جای دیوانش به تتبّع از غزل‌های آنان اشاره کرده است؛ شاعرانی چون کمال خجندی، سعدی و مخصوصاً حافظ. به گونه‌ای که می‌توان گفت جامی در غزل سبک مستقلی ندارد هرچند که ادعا دارد در غزل، طرز خاصّ و مشخص خود را دارد. (ر.ک: مایل هروی، ۱۳۷۷: ۱۹۸)

جامی‌احسنت که این طرز غزل نتوان یافت به دیوان کسی

(جامی، ۱۳۷۸: ۸۲۲)

استقبال

استقبال آن است که «شاعری شعر شاعری دیگر را سرمشق قرار دهد و با تقلید وزن و قافیهٔ آن شعری که اصطلاحاً به آن نظیره می‌گویند بسازد. استقبال ... در قالب‌های غزل و قصیده معمول است.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲٦)

در استقبال اگر شاعر دوّم به وزن و قافیه شاعر اوّل محدود و پایبند باشد اغلب باعث تقلیدی و تکراری بودن مضامین می‌شود به نظر شفیعی‌کدکنی، به طور کلی شاعران در استقبال‌ها و بدرقه‌ها چند دسته هستند: «یک دسته آن‌ها که عین مضمون را می‌گیرند و با الفاظی در همان حدود کلمات شاعر اوّل بازگو می‌کنند. دیگر آن‌ها که سعی می‌کنند به آنچه او گفته چیزی بیفزایند؛ اکثریت شاعران از این دسته‌اند. دستهٔ سوّم افراد استثنایی هستند که می‌کوشند فضای متداعی از قافیهٔ شاعر قبلی را فراموش کنند و سخنی تازه بیاورند؛ نمونه‌اش حافظ در استقبال-هایی که از غزل‌های سعدی و دیگران دارد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۰٤)

تعارض / معارضه

تعارض یا معارضه از اصطلاحات مربوط به مبحث استقبال است که بنابه اشارهٔ بهمنی مطلق و مالکی؛ در کتب تذکره به صورت مستقل یا در کنار اصطلاحاتی مانند جواب، مهاجات و غیره به کار رفته است. (ر.ک: بهمنی مطلق و مالکی، ۱۳۹٤: ۷۷) زیپولی در تعریف آن می‌نویسد: «معارضه تقلید یا رقابت شاعری است که سرمشقی را از یک شاعر دیگر انتخاب می‌کند و شعری بر وزن و قافیهٔ آن می‌سراید تا تفوّق خود را نشان دهد (گاهی فقط به قصد آن که سرمشق خود را ستایش کند).» (زیپولی، ۱۳۷٤: ٤۱) با توجه به این تعریف اصل در معارضه این است که شاعر دوّم تلاش می‌کند از لحاظ فنّی به درجهٔ شاعر اوّل برسد یا نسبت به آن برتری جوید. بنابراین جواب او دیگر یک تقلید صرف نیست بلکه با تغییراتی در سرمشق همراه است. ضمناً در مقام رقابت و مفاخره معمولاً اشعاری مورد استقبال قرار می‌گیرد که بسیار معروف و مورد قبول جامعهٔ ادبی باشد مثل غزل اوّل دیوان حافظ.

بینامتنیت

موضوع استقبال به دلیل ارتباطی که در آن بین متون مختلف وجود دارد و به عبارتی متون با یکدیگر گفتگو می‌کنند و تأثیر می‌پذیرند با بینامتنیت ارتباط پیدا می‌کند؛ اصطلاح بینامتنیت را اوّلین بار «ژولیا کریستوا» در سال ۱۹٦٦ به کار برد. (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۲٦) در حالی که نظریه بینامتنیت قبل از آن، از سوی فردینان دوسوسور و میخائیل باختین مطرح شده بود. بینامتنیت «به معنی شیوه‌هایی متعددی است که هر متن ادبی بواسطهٔ آن‌ها با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متون پیش از خود ... تداخل می‌یابد.» (داد، ۱۳۸۳: ٤۲۳)

بحث

یکی از شیوه‌هایی که جامی برای سرودن شعر ـ مخصوصاً غزل ـ مورد توجه قرار داده استقبال از سروده‌های شاعران دیگر ـ مخصوصاً ـ حافظ بوده است؛ او به دلیل جایگاه و اهمیتی که غزل حافظ در قرن نهم داشته بیش از همه به اشعار او عنایت داشته است؛ البته به نظر می‌رسد جامی علاوه بر احترام و تعظیمی که نسبت به شعر حافظ دارد مقاصد دیگری هم دارد؛ او می‌خواهد با استقبال از غزل‌های بر جستهٔ حافظ و جواب گفتن به آن‌ها قدرت خودش را در شاعری نشان دهد و استادی و مهارت خودش را ثابت کند. به گونه‌ای که می‌توان گفت نوعی

حالت معارضه و برتری جویی در غزل‌های استقبالی جامی وجود دارد. از سوی دیگر، توجه جامی به غزل شاعران دیگر ـ مخصوصاً حافظ ـ باعث ایجاد رابطه بین دو متن و گفتگوی بین آن‌ها می‌شود که از آن به بینامتنیت تعبیر می‌شود.

تعداد ابیات

تعداد ابیات غزل اوّل حافظ، هفت بیت است؛ جامی نیز در غزل‌های استقبالی‌اش از این غزل، به جز یک مورد (غزل ۱۳ واسطهٔ العقد که هشت بیت دارد) در بقیه موارد این تعداد را رعایت کرده است.

وزن و قافیه

وزن غزل حافظ، «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»، بحر هزج مثمّن سالم است که جامی در هر هفت غزل استقبالی‌اش از آن پیروی کرده و غزل‌هایش را در همان وزن و بحر سروده است: امّا از لحاظ قافیه تفاوت‌های جزئی در قوافی غزل‌های استقبالی جامی نسبت به غزل حافظ وجود دارد که برای بهتر نمودار شدن، ابتدا قافیه‌ها را در جدولی نشان می‌دهیم و سپس به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم؛ با این توضیح که قافیه‌های متفاوت را با رنگ قرمز مشخص می‌کنیم.

قوافی غزل حافظ	قوافی غزل‌های جامی						
	غزل ۱	غزل ۲	غزل ۳	غزل ٤	غزل ٥	غزل ٦	غزل ۷
ناوّلها	أقبلها	قبلها	قبلها	دل‌ها	محمل‌ها	کمّلها	مشکل‌ها
مشکل‌ها	دل‌ها	منزل‌ها	دل‌ها	ناوّلها	منزل‌ها	محفل‌ها	ناوّلها
دل‌ها	مشکل‌ها	محمل‌ها	منزل‌ها	مشکل‌ها	محمل‌ها	ساحل‌ها	منزل‌ها
محمل‌ها	منزل‌ها	دل‌ها	ساحل‌ها	منزل‌ها	گل‌ها	دل‌ها	محمل‌ها
منزل‌ها	ساحل‌ها	أهملْها	محفل‌ها	محمل‌ها	دل‌ها	منزل‌ها	ساحل‌ها
ساحل‌ها	محمل‌ها	گل‌ها	محمل‌ها	محفل‌ها	محفل‌ها	محمل‌ها	دل‌ها
محفل‌ها	محفل‌ها	مشکل‌ها	گل‌ها	گل‌ها	ساحل‌ها	مشکل‌ها	محفل‌ها
أهملْها	ناوّلها	یطولها	مشکل‌ها	ساحل‌ها	مشکل‌ها	ناوّلها	اوّلها
—	—	—	—	—	أرسلها	—	—

در غزل حافظ، ۸ کلمهٔ قافیه وجود دارد و در ۷ غزل استقبالی جامی ۵۰ کلمهٔ قافیه؛ که از این میان ۳۸ کلمهٔ قافیه همان کلمات قافیه غزل حافظ هستند و فقط ۱۲ کلمهٔ قافیه متفاوت است؛ با این توضیح که در ٤ غزل استقبالی جامی فقط یک کلمه قافیه متفاوت است؛ در دو غزل، ۲ کلمه و در یک غزل، ٤ کلمه؛ قافیه‌های متفاوت جامی نسبت به غزل حافظ عبارتند از: أقبلها (۲

بار)، گل‌ها (٤ بار)، قبلها (۲ بار) و أرسلها، کملها، اوّلها و یطولها هر کدام یک بار؛ چنانکه ملاحظه می‌شود بیشترین موارد متفاوت و نوآوری‌های جامی در کلمات قافیه (۸ مورد) مربوط به مصراع‌های عربی است؛ جامی از قوافی عربی حافظ «ناوّلها» را در ٤ غزل به کار برده امّا از قافیهٔ «أهملها» اصلاً استفاده نکرده است. اما تنها قافیه ـ فارسی ـ متفاوت جامی نسبت به حافظ قافیه «گل‌ها» است که در ٤ غزل تکرار شده است و همین تکرار نشانگر توجه و علاقهٔ جامی به مضمون‌های مربوط به آن است؛ با این توضیح که در غزل‌های جامی ریختن اشک عاشقان بر زمین، باعث گل‌آلود شدن آن می‌شود که در نتیجه اوّلاً حرکت بر روی آن مشکل و باعث سرنگونی اسب می‌شود و نیز باعث افتادن ردّ پای مرکب در راه می‌شود. ثانیاً تجانس لفظی و به قول شفیعی کدکنی «جادوی مجاورت» (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۹۱ ۱۳: ٤۰۷) باعث قرار گرفتن گُل در کنار گِل می‌شود که در شعر جامی به روییدن گُل از گِل اشاره می‌شود.

در غزل اوّل حافظ، تکرار قافیه وجود ندارد امّا جامی در یک غزل (غزل ۵) قافیه را تکرار کرده است؛ به این صورت که قافیهٔ مصراع اوّل (محمل‌ها) در مصراع چهارم نیز آمده است؛ البته این ویژگی در غزل‌های دیگر حافظ وجود دارد و جزو ویژگی‌های سبکی اوست که مورد توجه جامی نیز قرار گرفته است؛ لازم به ذکر است که این نوع تکرار قافیه (تکرار قافیه مصراع اوّل در مصراع چهارم) را در کتاب‌های صناعات ادبی یکی از آرایه‌ها و زیبایی‌های ادبی شمرده‌اند و به «ردّالقافیه» معروف است. (ر.ک: همایی، ۱۳۷۰: ۷۲)

بررسی مصراع‌ها از لحاظ بینامتنی

درباره بینامتنیت دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد؛ یکی از مهمترین و شاید اساسی‌ترین آن‌ها دیدگاه ژرارد ژنت است؛ ژنت روابط بین متون را «ترامتنیت» می‌نامد و آن را به پنج قسمت تقسیم می‌کند: پیرامتنیت، بینامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت. در میان این‌ها، بیش‌متنیت همانند بینامتنیت روابط دو متن ادبی را بررسی می‌کند با این تفاوت که بینامتنیت براساس رابطهٔ هم‌حضوری به وجود می‌آید ولی بیش‌متنیت براساس رابطهٔ برگرفتگی و اقتباس؛ به عبارت دیگر، هرگاه متن «ب» برگرفته از متن «الف» باشد رابطهٔ آن دو بیش‌متنی خواهد بود؛ در بیش‌متنیت وجود متن دوّم وابسته به متن اوّل است، یعنی اگر متن اوّل نباشد متن دوّم به وجود نمی‌آید. (ر.ک: نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۹)

ژنت رابطهٔ بیش‌متنی را نیز به دو دسته تقسیم می‌کند: همان‌گونگی (تقلید) و تراگونگی

(تغییر). در همان‌گونگی، پیش متن حفظ می‌شود و مؤلف بیش‌متن به آن وفادار است امّا در تراگونگی، دگرگونی‌هایی در پیش متن صورت می‌گیرد. (ر.ک: همان، ۱۳۸٦: ۱٤٦)

رابطهٔ غزل‌های تقلیدی جامی از غزل اوّل حافظ با رابطهٔ بیش‌متنی ژنت قابل تطبیق است؛ از این لحاظ که وجود غزل‌های جامی وابسته به غزل اوّل حافظ است؛ امّا از این لحاظ که جامی در موارد زیادی تغییراتی را در ساختار و معانی و مضامین نسبت به غزل حافظ صورت داده است. رابطهٔ بیش‌متنی او از نوع تراگونگی است؛ یکی از موارد تراگونگی، توجه جامی به بیت اوّل غزل حافظ و نوع استفادهٔ او از آن است؛ جامی بیت اوّل غزل حافظ را در سه غزل تقلیدی خود البته با تغییراتی به کار برده است: ۱- در غزل ۱۲ واسطهٔ العقد، جامی مصراع اوّل بیت اوّل غزل حافظ را به عنوان مصراع دوّم و مصراع دوّم آن را به عنوان مصراع چهارم به کار برده است:

شراب لعل باشد قوت جآن‌ها قـوت دل‌هـا الا یـا ایّهـا السـاقی اَدِر کاسـاً و ناوّلهـا
چو ز اوّل‌عشق‌مشکل بودوآخرهم چراگـویم که عشق آسان نموداوّل ولی‌افتـاد مشـکل‌هـا

(جامی، ۱۳۷۸: ج ۲، ص ۸۰)

تغییر اوّل جامی، در ساختار بیت حافظ است که از دو مصراع آن در دو بیت جداگانه استفاده کرده است و تغییر دوّم او در محتوای بیت است که ما در مبحث دیگر (تعارض) همین مقاله آن را بررسی می‌کنیم.

۲- در غزل ٦ خاتمهٔ الحیات، جامی مصراع اوّل غزل حافظ را تضمین کرده و به عنوان مصراع دوّم بیت آخر به کار برده و نام «حافظ» را هم در بیت آورده است.

چوافتدمشکلی‌جامی‌به‌ساقی‌گوی‌چون حافظ الا یـا ایّهـا السـاقی اَدِر کاسـاً و ناوّلهـا

(همان: ج ۲، ص ٤٦۸)

تغییر جامی فقط در ساختار است که مصراع اوّل غزل اوّل حافظ را به عنوان مصراع آخر غزل خود به کار برده است.

۳- در غزل ۷ خاتمهٔ الحیات، جامی با استفاده از شیوهٔ حل(دربارهٔ تعریف حل ر.ک.حلبی، ۱۳۷۵: ۵۳) مصراع اوّل غزل حافظ را از صورت اصلی آن خارج نموده و دو قسمت کرده و نصف اوّل آن را در نصف اوّل مصراع اوّل و نصف دوّم آن را در نصف دوّم مصراع دوّم به کار برده است.

الا یا ایّها الساقی می‌آمد حل مشکل‌ها ز می مشکل بود توبه اَدرِ کاساً و ناوّلها
(همان: ج ۲، ص ٤٦۹)

تغییر جامی باز ساختاری است که با توجه به تغییری که در روابط همنیشینی بیت نسبت به بیت حافظ ایجاد کرده به وجود آمده است.

معارضه / تعارض

در استقبال و مجاوبه همواره رگه‌هایی از برتری‌جویی و مفاخره وجود دارد و شاعر دوّم احیاناً قصد رقابت و مبارزه با شاعر اوّل را دارد که در اصطلاح به آن «معارضه یا تعارض» می‌گویند. محجوب در این مورد می‌نویسد: «در جواب گفتن نوعی رقابت و هم‌چشمی شاعرانه وجود داشته است و شاعران می‌کوشیدند تا قصیده [یا غزل] شاعر را بهتر از او جواب گویند.» (محجوب، ۱۳۷۵: ۵۲۲) بنابراین سرودن شعر از روی یک سرمشق، دیگر یک تقلید صرف نیست «زیرا شاعر کوشش می‌کند در این سرمشق تغییراتی ایجاد کند که در جریان مقایسه شدن با شعر شاعر سلف کاملاً قابل تشخیص باشد.» (بهمنی مطلق و مالکی، ۱۳۹٤: ۸۰) این تغییرات ناشی از این است که با وجود فرم مشترک، شاعر می‌کوشد با هنرنمایی و ایجاد تغییر در مضمون شعر قبلی، شعر جدیدی ارائه کند.

حال با توجه به این مقدمات، فرض ما بر این است که جامی نیز علیرغم احترام و تعظیمی که نسبت به حافظ دارد در مواردی قصد معارضه با او را داشته است؛ و این فرض با تعدّد غزل‌های استقبالی‌اش از غزل اوّل حافظ ـ که هفت غزل را در استقبال از آن سروده ـ و نیز همانندی بیش از ۷۵درصد قوافی او با قوافی غزل حافظ و یکی بودن تعداد ابیات در ٦ غزل (فقط یک غزل استقبالی او ۸ بیت دارد) و همانندی مفاهیم کلیدی بیشتر تقویت می‌شود به این معنا که او قصد دارد نشان دهد در همان ظرف و قالب شعر حافظ می‌تواند مظروف متفاوت و گاهی به گمان خودش بهتر از مظروف حافظ ارائه دهد؛ بنابراین گاهی به طور ضمنی و رندانه در عین آنکه زبان حافظ را تحسین و تمجید می‌نماید به نقد معانی او می‌پردازد که در ادامه این موارد را بررسی می‌کنیم:

۱- حافظ در بیت «به می سجاده رنگین کن ... » که سالکان راه حق را در طی طریق او به اطاعت بی‌چون و چرا از پیر مغان دعوت می‌کند در زیرساخت بیت به قطع منازل طریقت بوسیله سالک می‌پردازد که باید با هدایت پیرمغان آن‌ها را طی کند؛ جامی در بیت «به جان شو

ساکن کعبه بیابان چند پیمایی / چو نبود قرب روحانی چه سود از قطع منزل‌ها» به طور ضمنی به حافظ گوشزد می‌کند طی کردن ظاهری و جسمانی منازل طریقت، اهمیتی ندارد و مهم این است که سالک با جان و دل این راه را طی کند و نسبت به معبود قرب روحانی داشته باشد نه جسمانی.

در همین بیت حافظ با قطعیت از راه دانی پیر مغان صحبت می‌کند و از سالکان راه حق می‌خواهد با اطمینان و اعتماد به او طریق حق را طی کنند و مطمئن باشند که در این مسیر کامیاب خواهند بود؛ امّا جامی در بیت «ز صد سالک سوی مقصد یکی ره برد و باقی را / شد اندر راه دامنگیر آب و خاک منزل‌ها» که در تعارض با بیت حافظ است یادآوری می‌کند که طی طریقت به این سادگی هم نیست و مسائل و مشکلات زیادی گریبانگیر سالکان می‌شود و آن‌ها را از راه باز می‌دارد به گونه‌ای که از میان صدها سالک، فقط تعداد معدودی موفق می‌شوند به مقصد برسند و بقیه گرفتار تعلقات می‌شوند و از راه باز می‌مانند.

حافظ در زیرساخت همین بیت از آگاهی و خبردار بودن (صحو) صحبت می‌کند؛ امّا جامی در تقابل با حافظ در بیت «خوشا مستی که هشیار از حرم خیزد از آن فارغ / که بود اندر میان راهی و اندر راه منزل‌ها» شیوه سکر و مستی را می‌ستاید که سالک به گونه‌ای از خود بی‌خود بشود و در عالم عشق غرق بشود که اصلاً متوجه راه و منزل نباشد.

علاوه بر موارد فوق حافظ در بیت «به می سجاده رنگین کن ...» از طی منازل طریقت صحبت می‌کند و به سالک می‌گوید که با ارشاد پیرمغان و اطاعت محض از او این منازل را بپیماید؛ امّا جامی برخلاف حافظ، اعتقاد دارد که نیازی به پیمودن منازل نیست چرا که برای عاشق «همه جا خانهٔ عشق است» و کعبهٔ مقصود؛ «چو هر منزل که لیلی کرده جا کعبه ست مجنون را / به قصد کعبه مجنون را چه حاجت قطع منزل‌ها».

۲- حافظ در بیت «شب تاریک و بیم موج ... » به «سبکباران ساحل‌ها» طعنه می‌زند که از سختی‌ها و دشواری‌های راه عشق بی‌خبر هستند و در ساحل آسوده نشسته‌اند؛ جامی در بیت «بر آر ای بحر بی‌پایان ز جود بیکران موجی / که خلقی تشنه لب مردند بر اطراف ساحل‌ها» بر خلاف حافظ، نه تنها از دریای طوفانی و مواج عشق شکایت نمی‌کند بلکه عشق را حیات بخش می‌داند و ساحل‌نشینان را به دلیل بی‌بهرگی از عشق مانند ماهیانی می‌داند که از آب بیرون افتاده‌اند و در معرض مرگ هستند و با وسعت دید عرفانی، آرزو می‌کند که رحمت

بی‌پایان الهی شامل حال آن‌ها نیز بشود تا بتوانند از عشق حیات‌بخش بهره‌مند شوند و در دریای عشق غرق گردند.

در همین بیت، به نظر جامی گله و شکایت حافظ ناشی از عدم از خود بی‌خود شدن و هوشیاری و آگاهی‌اش نسبت به این جهان است و در بیت «در این گرداب غم کشتی مِی از کف منه جامی / که نتوان جز بدین کشتی گرفتن راه ساحل‌ها» در صدد پاسخگویی به حافظ برمی‌آید و برای رهایی از این گرداب، از خود بی‌خود شدن (سکر و مستی) را توصیه می‌کند و آن را تنها راه ممکن می‌داند.

حافظ در زیرساخت همین بیت از بی‌دردی و ناآگاهی و بی‌خبری «سبکباران ساحل‌ها» گله می‌کند که از مشکلات گرفتاران دریای عشق بی‌خبر هستند و به همین جهت طعنه می‌زنند و ملامت می‌کنند؛ امّا جامی برخلاف حافظ نه تنها از این افراد شکایت نمی‌کند بلکه به شیوه ملامتی، دوست دارد بواسطهٔ اشک ناشی از گریه شوق و عشقِ معشوق، گرد او مانند دریا بشود و آن‌هایی که از عالم عشق بی‌خبر هستند و بی‌بهره از عشق‌اند بر حال او بخندند؛ «خوش آن کز گریه بودی گرد من دریا و بر حالم / زدندی قهقهه آن نازنین کبکان ز ساحل‌ها». و از این لحاظ که حافظ از بی‌خبران مشکلات دریای عشق گله می‌کند اما جامی نه تنها شکایت نمی‌کند بلکه رفتاری ملامتی‌گونه دارد در تقابل و تعارض هم هستند.

باز در همین بیت که حافظ از مشکلات و گرفتاری‌های راه عشق گله می‌کند به نظر می‌رسد جامی در بیت «بمیر از خویش تا زین موج خیز غم امّان یابی/ که شخص مرده را زود افکند دریا به ساحل‌ها» به حافظ جواب می‌دهد و سفارش می‌کند که برای رهایی از این گرفتاری‌ها و پاک شدن از تعلقات دنیوی باید با مرگ ارادی بمیرد و به مرحلهٔ فنا برسد تا بی‌خود و بی‌هوش بشود و کاملاً در اختیار معشوق قرار گیرد؛ در این صورت از غم و اندوه گرفتاری نجات می‌یابد.

۳- در بیت «مرا در منزل جانان ... » حافظ فریاد جرس برای بر بستن محمل‌ها را باعث از بین رفتن امنیت عیش می‌داند (از بی‌دوامی حال عرفانی گله می‌کند)؛ تلقی جامی این است که توجه حافظ به محمل (غیر) او را از اصل باز داشته است و سالک نباید به چیزی غیر از حقیقت ازلی توجه کند؛ بنابراین در تعارض با حافظ می‌گوید: «مرا نظارهٔ محمل ز سلمی باز می‌دارد / چه

باشد برق استغنا زند آتش به محملها» و آرزو می‌کند که هر چه «غیر» است با آتش برق استغنا بسوزد و نابود شود تا راهزن او نگردد.

حافظ در همین بیت از حرکت محملها که باعث پاره شدن دوام وصل می‌شود گله می‌کند و به نظر می‌رسد جامی در بیت «چو گردد شوق وصل افزون چه جای طعن اگر مجنون / به بوی هودج لیلی فتد دنبال محملها» به گونه‌ای به حافظ جواب می‌دهد که اگر شوق وصال معشوق غلبه کند می‌توان به دنبال محمل راه افتاد و رفت؛ این کار برای عاشق ملامت به دنبال ندارد و جای شکایت هم نیست.

٤- در بیت «همه کارم ز خودکامی ... » حافظ از اینکه راز عشقش به معشوق به دلیل خودکامگی نقل محافل شده است صحبت می‌کند؛ به نظر می‌سد جامی باز با طعنه به حافظ ـ که از حضور معشوق (به دلیل صحبت از عشق او) در محافل عام و خاص خبر می‌دهد ـ می‌گوید: «تو سلطان فلک قدری چه باشی با گدا طبعان / تو خورشید جهان تابی چه گردی شمع محفلها». و به نوعی برخلاف حافظ این محافل و مجالس را لایق دوست نمی‌داند و او را منزّه و مقدس از این امر می‌داند و معتقد است او خورشید جهانتابی است که در مجالس و محافل گنجایی ندارد و حدیث عشق بسیار والاتر و برتر است و آنچه انسآن‌ها از عشق او می‌گویند خیالی بیش نیست.

باز در همین بیت، حافظ فاش شدن راز عشق و رسوا و بدنام شدنش را ناشی از خودکامگی می‌داند یعنی اگر خودکامگی نمی‌کرد راز عشق هم بر ملا نمی‌شد و نقل محافل نمی‌گردید؛ جامی در بیت «چه گویم وصف آن شاهد که تا باشد جهان باشد / حدیثش نقل مجلس‌ها جمالش شمع محفل‌ها» که به گونه‌ای طعنه به حافظ است عالمگیری و شهرت زیبایی معشوق ازلی را یک چیز طبیعی می‌داند یعنی معشوق ازلی آنقدر زیبا است که زیبایی‌اش در حجاب نمی‌گنجد و فاش می‌شود در نتیجه همه جا از زیبایی او بحث می‌شود و فاش شدن عشق به او ربطی به خودکامگی عاشق ندارد.

۵- حافظ در مصراع «که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها» ابتدای عشق را آسان و انتهای آن را مشکل می‌داند؛ جامی در جواب حافظ، عشق را از همان اوّل مشکل می‌داند و با طعن و کنایه به حافظ این اعتقاد او را درست نمی‌داند و به گونه‌ای ردّ می‌کند: «چو ز اوّل عشق

مشکل بود و آخر هم چرا گویم / که عشق آسان نمود اوّل ولی افتاد مشکل‌ها». ضمن اینکه مولوی هم عشق را از اوّل مشکل می‌داند و جامی در این مورد دنباله‌رو اوست:

عشـــق از اوّل چـــرا خـــونی بـــود تـــا گریـــزد هـــر کـــه بیرونـــی بـــود

(مولوی، ۱۳۷۲: ٥٤۲)

ترکیبات

ترکیبات از امکانات زبانی هستند که شعرا و نویسندگان برای بیان ما فی‌الضمیر خود در کنار سایر امکانات زبانی از آن‌ها بهره می‌گیرند و اگر دارای تازگی و نوآوری باشند باعث برجستگی زبانی و آشنایی زدایی می‌شوند؛ فتوحی در این مورد می نویسد: »وقتی نویسنده یا شاعر در ضرب واژه‌های جدید و بی‌سابقه کارش را تداوم بخشد به هنجار آفرینی زبانی دست می‌یابد و جلوهٔ ویژه‌ای به سبک خود می‌دهد و احیاناً برای نویسنده سبک تازه‌ای رقم می‌زند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲٥۸)

حافظ در غزل اوّل خود و جامی در ۷ غزل استقبالی‌اش از غزل حافظ ترکیباتی را به کار برده‌اند که ابتدا در جدولی آن ترکیبات را نشان می‌دهیم و سپس به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم؛

غزل	ترکیبات	تعداد
غزل اوّل حافظ	سبک‌بار ـ خودکامی ـ بدنامی ـ گرداب	٤
غزل ۱ جامی (ش۱۷ فاتحهٔ الشباب)	تشنه لب ـ فلک قدر ـ گدا طبع ـ جهان‌تاب	٤
غزل ۲ جامی (ش۱۸ فاتحهٔ الشباب)	فرسوده منزل ـ غم فرجام	۲
غزل ۳ جامی (ش۱۱ واسطهٔ العقد)	دامن‌گیر ـ صدف چین ـ جرس جنبان	۳
غزل ٤ جامی (ش۱۲ واسطهٔ العقد)	گلبانگ ـ کهنه دلق ـ درد نوش ـ صدر آرا	٤
غزل ٥ جامی (ش۱۳ واسطهٔ العقد)	دل گسل ـ فرخنده منزل ـ نازنین کبک ـ پرگل ـ خونابه	٥
غزل ٦ جامی(ش٦ خاتمهٔالحیات)	موج زن ـ موج زن دریا ـ عالی همت ـ محمل آرا	٤
غزل ۷ جامی (ش۷ خاتمهٔالحیات)	کعبه رو ـ قطره زن ـ موج خیز ـ خونابه	٤

از لحاظ تعداد، حافظ از ٤ ترکیب استفاده کرده و جامی نیز در ٤ غزل خود ٤ ترکیب به کار برده در یکی ٥ ترکیب و در دو غزل نیز به ترتیب ۲ و ۳ ترکیب؛ بنابراین از لحاظ تعداد تقریباً یکسان عمل کرده‌اند؛ امّا از لحاظ تازگی و تکراری بودن، ترکیباتی که حافظ استفاده کرده همگی ترکیباتی هستند که قبل از او هم رواج داشته‌اند و تازگی ندارند، ولی برخی ترکیبات جامی تازگی دارند؛ مثل موج زن، موج خیز، محمل‌آرا، کعبه رو، نازنین کبک، جرس جنبان، غم

فرجام.

ترکیبات به کار رفته در غزل حافظ، بر اساس حالت طبیعی زبان اتفاق افتاده یعنی حافظ عمدی در ساختن و به کار بردن آن‌ها نداشته است و به صورت طبیعی و ناخودآگاه در زبان جاری شده است امّا در مورد برخی ترکیبات جامی به نظر می‌رسد محصول طبیعی و ناخودآگاه زبان نیستند و شاعر به صورت خودآگاه و عمداً آن ترکیبات را ساخته و به کار برده است. به عبارت دیگر این ترکیبات محصول اندیشه او هستند و از عالم کوشش‌اند نه جوشش.

و همین مسأله باعث شده است که برخی از آن‌ها مثل گدا طبع و کهنه دلق و دل گسل زیاد گوش نواز نباشند و نسبت به زبان غزل ثقیل و سنگین به نظر برسند.

برخی از ترکیبات جامی اضافهٔ مقلوب هستند؛ مثل فرسوده منزل، کهنه دلق، نازنین کبک، فرخنده منزل و موج زن دریا؛ تعداد زیادی هم صفت فاعلی مرکب مرخم هستند: جهانتاب، دامن‌گیر، صدف‌چین، جرس جنبان، دردنوش، صدر آرا، دل گسل، موج زن، عمل آرا، کعبه رو، قطره‌زن و موج‌خیز.

روایی بودن

حافظ در غزل اوّل دیوان خود، به هیچ حکایت و روایتی در ارتباط با عشق و عاشقی اشاره نکرده است؛ به عبارت دیگر غزل حافظ روایی نیست. امّا جامی در ٤ غزل از ۷ غزل استقبالی‌اش به روایت‌های عاشقانه توجه کرده و در مضمون‌سازی‌های خودش از آن‌ها بهره گرفته است؛ او ۲ بار به سلمی ـ که از عرائس شعری است ـ اشاره کرده و ٤ بار هم به داستان لیلی و مجنون پرداخته است و از این دو (سلمی و لیلی) به عنوان رمزی برای معشوق بهره گرفته است. با توجه به حسّ رقابت و هم‌چشمی جامی با حافظ ـ که در مبحث معارضه به آن پرداخته شد ـ می‌توان گفت جامی با روایی کردن غزلهای خود در برابر حافظ ـ که غزلش روایی نیست ـ می‌خواهد با آراستن شعرش با این آرایه (تلمیح) نوعی برتری برای خودش ایجاد کند بنابراین با اشاره به روایت‌های عاشقانه قصد جذاب‌تر و گیراتر کردن غزل خود را دارد؛ ابیاتی که جامی در آن‌ها از روایت‌های عاشقانه بهره گرفته به شرح زیر هستند:

اشاره به سلمی:

مـرا نظـارهٔ محمـل ز سـلمی بـازمی‌دارد چه باشدبرق استغنا زندآتش بـه محمـل‌هـا

(غ ۱۷ فاتحهٔ الشباب)

رسیداینک ز ره‌سلمی‌ومن‌ازضعف‌تن‌زینسان فَخُذْ یا صاحَ رُوحی تُحفهً مِنّی وَ أقبِلْها

(غ ۱۸ فاتحهٔ الشباب)

اشاره به لیلی و مجنون:

چو گردد شوق وصل افزون چه جای طعن اگر مجنون

به بوی هودج لیلی فتد دنبال محمل‌ها

(غ ۱۸ فاتحهٔ الشباب)

چو هر منزل که لیلی کرده جا کعبه‌ست مجنون را

به قصد کعبه مجنون را چه حاجت قطع منزل‌ها مجنون را

(غ ٦ خاتمه الحیات)

چو گردد کعبه رو لیلی ز مجنون بیش از این ناید

که ریزد خون دل از دیده بر آثار منزل‌ها

ز هر محمل چو آید بوی لیلی جای آن دارد

که گردد اشک مجنون قطره‌زن دنبال محمل‌ها

(غ ۷ خاتمهٔ الحیات)

روانی و تعقید لفظی

یکی از معیارهای ارزیابی آثار ادبی، بحث روانی و عدم تعقید در زبان آن اثر است؛ در مقایسه غزل اوّل حافظ و غزل هفتگانه استقبالی جامی از این غزل باید گفت که غزل حافظ در نهایت روانی و عدم تعقید سروده شده است تا جایی که بر برخی جملات و مصراع‌های آن منطق نثری حاکم است؛ مانند بیت ٤: «به می سجاده رنگین کن ...». امّا جامی در غزل‌های استقبالی‌اش با وجود تلاش زیاد برای سرودن اشعاری هم‌طراز حافظ، گاهی دچار تعقید و ضعف تألیف می‌شود؛ به این صورت که گاهی ترکیب کلام و نحوهٔ قرار گرفتن کلمات در محور هم‌نشینی به گونه‌ای است که خواننده در درک معنا به مشکل برمی‌خورد؛ از جمله در مصراع دوّم بیت اوّل غزل ۱۷ فاتحه‌الشباب: «که می‌بخشد صفای می فروغ خلوت دل‌ها»؛ در این مصراع، نهاد، «صفای می» است و ترتیب نثری به این صورت است: «صفای می، به خلوت دل‌ها فروغ می‌بخشد»؛ امّا حذف حرف اضافه «به» و اضافه شدن فروغ به خلوت دل‌ها باعث تعقید و دشواری معنا شده است. یا در مصراع دوّم بیت اوّل غزل ٦ خاتمهٔ الحیات: «که گردد

چون شود پر این مه نو بدر محفل‌ها»؛ که ترتیب نثری و دستوری آن، به این صورت است: «که این مه نو، چون پر شود بدر محفل‌ها گردد»؛ امّا بر هم خوردن ترتیب کلمات بخصوص قرار گرفتن «گردد» در آغاز مصراع و جدا شدن از «بدر محفل‌ها» باعث ضعف تألیف و در نتیجه تعقید لفظی شده است. گاهی نیز حذف «فعل» به قرینهٔ معنوی باعث القای ناقص ماندن مفهوم و انتظار خواننده برای ادامه مطلب و دشواری فهم معنا شده است؛ مثلاً در مصراع اوّل بیت ٤ غزل ۱۸ فاتحهٔ الشباب: «رسید اینک زره سلمی و من از ضعف تن زین سان / فَخُذ یا صاحَ روحی تحفةً منّی وَ أقْبِلْها»، فعل جمله دوّم به قرینه معنوی حذف شده است که فی نفسه ایرادی ندارد امّا ترکیب کلام به گونه‌ای است که خواننده احساس می‌کند معنا تمام نشده است و منتظر ادامه مطلب می‌ماند در حالی که این گونه نیست و باید مطلب را در همان جا تمام شده دانست. یا در مصراع اوّل بیت ۳ غزل ۱۱ واسطهٔ العقد: «به جان اندر خطر در بحر غوّاصان پی گوهر» حذف فعل «هستند» که به قرینهٔ معنوی صورت گرفته باعث دشواری درک معنا شده است.

چنین جابه‌جایی‌ها و عدم قرار گرفتن کلمات در جای دستوری خود و حذف‌های نامناسب در زبان غزل جامی در موارد دیگر نیز مشاهده می‌شود و از این لحاظ در مقایسه با حافظ او را در جایگاه فروتری قرار می‌دهد.

صورخیال

یکی از عناصری که به زبان ادبی عینیت می‌بخشد و آن را از زبان عادی متمایز می‌کند صورخیال و آرایه‌های ادبی هستند؛ شاعران در استفاده از این عناصر با همدیگر تفاوت دارند؛ عدّه‌ای ـ بخصوص در قالب غزل ـ خیلی به آرایه‌ها و صور خیال توجهی ندارند و سادگی و بی‌آرایه بودن را می‌پسندند مثل سعدی و عدّه‌ای هم کلام خود را با آرایه‌های ادبی می‌آرایند و آراستگی و زیور و زینت را می‌پسندند مثل حافظ؛ امّا در مورد غزل اوّل دیوان حافظ که موضوع بحث ماست این مسأله صدق نمی‌کند و حافظ خیلی به آرایه‌های ادبی توجه نکرده است و نسبت به غزل‌های دیگرش، زبان این غزل ساده و بدون آراستگی است؛ در مقابل، جامی در ۷ غزل استقبالی‌اش نسبت به حافظ توجه زیادی به آرایه‌های ادبی و صورخیال نشان داده است و احتمالاً می‌خواسته است با هنرنمایی در این زمینه، برتری خودش را در رقابت با حافظ نشان دهد و به همه بازگو کند که نه تنها شعر او از شعر حافظ فروتر نیست بلکه در مواردی نیز از جمله در صور خیال از آن فراتر است. بسامد آرایه‌های ادبی و صور خیال در

غزل‌های مورد بررسی دو شاعر به این صورت است که حافظ در غزل اول خود(۵مورد) و جامی در ۷ غزل استقبالی خود ، در غزل ۱۷ فاتحهٔ الشباب (۸ مورد)، غزل ۱۸ فاتحهٔ الشباب(۹ مورد)، غزل ۱۱ واسطهٔ العقد(۸ مورد)، غزل ۱۲واسطهٔ العقد (۱۱ مورد) غزل ۱۳ واسطهٔ العقد(٦ مورد)، غزل ٦ خاتمهٔ الحیات (۱۲ مورد) و غزل ۷ خاتمهٔ الحیات (۱۰ مورد) از آرایه ادبی و صورخیال استفاده کرده است.

چنان که ملاحظه می‌شود جامی در هر ۷ غزل استقبالی خود، آرایه‌ها و صور خیال را بیشتر از حافظ به کار برده است و این نکته ناشی از حسّ رقابت و هم‌چشمی او با حافظ است که می‌خواهد به زعم خودش در عرصهٔ رقابت کالایی بهتر از کالای حافظ ارائه دهد به دلیل معارضه‌ای که با حافظ در عرصه غزل و بخصوص نسبت به غزل اوّل او دارد.

مقایسهٔ ساختاری

یکی از راه‌های شناخت متن و جنبهٔ شاعرانگی و هنری آن، تحلیل ساختاری است؛ در تحلیل ساختاری از جنبه‌های مختلف، متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. بخصوص در بحث مقایسه دو شاعر، تحلیل ساختاری می‌تواند درجهٔ هنرمندی، شاعرانگی و ادبیت و خلاقیت آن‌ها را بیشتر نمودار سازد و برتری شاعری بر شاعر دیگر را بنمایاند.

یکی از مفاهیم اساسی در بحث ساختار، مسأله «تقابل‌های دوگانه» است؛ تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ ـ که گاهی ساده است و گاهی پیچیده ـ حضوری پررنگ دارند؛ به گونه‌ای که مثلاً در غزل اول این تقابل‌ها را در تمام ابیات مشاهده می‌کنیم: تقابل‌هایی چون آسان / مشکل، اوّل / آخر، می / سجاده، گرداب / ساحل، حضور / غیاب، گشایش / تاب، اقامت در منزل / بر بستن عمل، گرفتار/ سبکبار، نهان کردن راز / فاش شدن راز، در ساختار غزل نقش مهمی ایفا می‌کنند.

جامی نیز به تقلید از حافظ به بحث «تقابل‌های دوگانه» توجه داشته است که البته در همه غزل‌های هفتگانه تقلیدی او این مسأله یکدست نیست و دارای شدّت و ضعف است. ما برای نمونه و پرهیز از اطاله کلام این تقابل‌ها را فقط در یک غزل او (غزل ۱۷ فاتحه الشباب) نشان می‌دهیم: صفای می / تاریکی دل، روشنی می / ظلمت هستی، کعبه / بیابان، قرب روحانی / سلوک جسمانی، بحر بی‌پایان / ساحل، محمل / سلمی، سلطان فلک قدر / گدا طبعان، خورشید / شمع.

نکته مهم‌تر این است که این تقابل‌ها «در نهایت در شعر حافظ به یک ساختار پارادوکسیکال منجر می‌شود» (سیستانی و هادی، ۱۳۹۹: ۱۹۵) مثل پیرمغان؛ در حالیکه شعر جامی فاقد چنین ساختاری است و اگر از این تعبیرهای پارادوکسیکال استفاده می‌کند تقلیدی است نه ابداعی.

مسأله دیگر در بحث ساختار، توجه به محور هم‌نشینی یا جانشینی است هر چقدر محور جانشینی در شعر بیشتر مورد توجه قرار گیرد زبان شعر ادبی‌تر و هنری‌تر می‌شود؛ در مقایسه غزل اول حافظ با غزل‌های استقبالی جامی، توجه به محور جانشینی را در غزل حافظ پررنگ‌تر می‌بینیم؛ به گونه‌ای که هر کدام از کلمات کلیدی غزل او علاوه بر معنای ظاهری یک معنای باطنی و رمزی نیز دارند؛ از قبیل شراب، معشوق، زلف، شب تاریک، ساحل، منزل، عیش و ... . با اینکه جامی سعی کرده است از این لحاظ نیز سخن خود را به حافظ نزدیک کند و حتی بر او برتری دهد امّا به اندازه حافظ در این زمینه موفق نیست به گونه‌ای که گاهی اصلاً به محور جانشینی توجه ندارد و معنای کلمات فقط با محور هم‌نشینی تعیین می‌شود؛ این ویژگی را در اکثر ابیات غزل ۱۳ واسطه العقد می‌توان دید.

توجه به رمزگآن‌های ادبی نکته دیگری است که در تحلیل ساختاری مورد توجه قرار می‌گیرد؛ رمزگان ادبی حاصل توجه به محور جانشینی است که در نتیجهٔ آن، این رمزگآن‌ها، جانشین واژه‌ها و مفاهیم دیگر می‌شوند و هر چقدر این رمزگآن‌ها در متنی بیشتر به کار روند باعث ابهام در آن متن شده و کشف آن‌ها باعث لذت بیشتر خواننده می‌شود. ناگفته پیداست که شعر حافظ از این لحاظ بسیار پربار است به‌گونه‌ای که در شعر او کلمات مختلفی را می‌توان به عنوان رمزگان ادبی مثال زد؛ از قبیل ساقی، شراب، عشق، میخانه و ... . و در غزل اول کلماتی از قبیل باد صبا، شراب، عشق، نافه و ... دارای این ویژگی هستند. جامی در این مورد هیچ‌گونه خلاقیتی ندارد و همین رمزگآن‌های ادبی حافظ را با تصرف در محور هم‌نشینی به کار برده است و از لحاظ ابهام و درونی‌سازی نیز به پای حافظ نرسیده است.

رابطه زبان شعر با عالم حس و محسوسات نکته دیگری است که در بحث ساختار شعر می‌توان به آن اشاره کرد؛ از این دیدگاه شعر حافظ بسیار پر بار است؛ حافظ با تمام حواسّ خود در این جهان که جلوه‌گاه دوست است حضور دارد؛ به اعتقاد آشوری رابطهٔ حافظ با حواسّ و عالم حسّانی و لذت‌پرستی و می‌پرستی و معشوقه‌پرستی او، از دیدگاه ویژهٔ عرفانی او قابل فهم است. (ر.ک: آشوری، ۱۳۸٤: ۳۸۲) برای درک عمیق و درست از زیبایی (زیبایی عشق و

معشوق و کلاً زیبایی‌های دنیا) حضور هر پنج حسّ ضروری است؛ این ویژگی در غزل اول حافظ وجود دارد به این صورت که او از همهٔ حواس پنجگانه در ساختار شعر بهره گرفته است؛ شراب (چشایی)، بوی نافه (بویایی)، جرس (شنوایی)، رنگ / رنگین (بینایی)، لمس مشکلات راه عشق (بساوایی). این ویژگی نیز در غزل‌های استقبالی جامی کم‌رنگ‌تر است به گونه‌ای که در هیچ کدام از ۷ غزل استقبالی او همهٔ پنج حس حضور ندارند. بنابراین از این دیدگاه شعر حافظ ملموس‌تر و طبیعی‌تر و انسانی‌تر است.

به طور کلّی از لحاظ ساختار با اینکه جامی خیلی تلاش کرده است به ساختار شعر حافظ نزدیک شود و یا حتی بر او برتری یابد امّا مثل اکثر مقلّدان راه به جایی نبرده است و ساختار غزل‌های استقبالی او در مقایسه با غزل اوّل حافظ از لحاظ هنری بودن، شاعرانگی و ادبیت در درجهٔ پایین‌تری است.

نتیجه‌گیری

با توجه به نظریه بینامتنیت که تأثیر متون بر همدیگر و تأثیر آن‌ها از همدیگر را امری طبیعی می‌داند جامی نیز در سرودن غزلیات خود کاملاً تحت تأثیر غزل حافظ بوده است؛ او مخصوصاً غزل اوّل حافظ را بیش از تمام غزلیات مورد توجه قرار داده و هفت غزل در استقبال از آن سروده است؛ جامی در ساختار غزل‌ها کاملاً از حافظ تبعیت کرده است به گونه‌ای که به غیر از یک غزل، تعداد ابیات بقیه غزل‌ها با غزل حافظ یکی است؛ از لحاظ وزن همهٔ غزل‌ها بر وزن غزل اوّل حافظ سروده شده (مفاعلین ...)؛ از لحاظ قافیه، بیش از ۷۵ درصد قافیه‌های جامی، همان قافیه‌های غزل حافظ است؛ علاوه بر این موارد، جامی برخی مصراع‌های شعر حافظ را براساس رابطهٔ بینامتنی، در غزل خودش به کار برده است امّا از این لحاظ که تغییراتی را در جایگاه مصراع‌ها و معانی و مضامین آن‌ها صورت داده رابطه بیش‌متنی از نوع تراگونگی (تغییر) اتفاق افتاده است.

نکتهٔ حائز اهمیت در استقبال‌های جامی از حافظ این است با اینکه جامی در ظاهر حافظ را ستوده امّا در باطن نوعی حسّ رقابت و معارضه با حافظ را دارد به گونه‌ای که نسبت به برخی معانی و مضامین حافظ با نوعی آشنایی‌زدایی معنایی برخورد کرده است و در واقع قصد او جوابگویی به حافظ و نقد معانی و مضامین اوست؛ او با استفاده از شگردهای زبانی خود حافظ، زیرکانه به رقابت با او برخاسته که در ظاهر مشخص نیست و با دقت و نکته‌سنجی زیاد

می‌توان به آن‌ها پی برد. او با استفادهٔ هوشمندانه از معانی و مضامین، هدفمندانه آن‌ها را در مفاهیم جدید و گاهی در تقابل با نظر حافظ به کار برده است.

علاوه بر تقابل معنایی و مضمونی، جامی با به کارگیری ترکیبات تازه، روایی کردن زبان غزل، استفاده بیشتر از صور خیال در مقایسه با غزل اوّل حافظ، به زعم خودش می‌خواهد در عرصهٔ رقابت، کالایی بهتر از حافظ عرضه کند.

نهایتاً با بررسی غزل‌های استقبالی جامی از غزل اوّل حافظ به این نتیجه می‌رسیم که جامی با وجود تحسین و تمجید حافظ و تأثیرپذیری از غزل‌های او، در این هفت غزل در مواردی به رقابت با حافظ برخاسته و با معانی و مضامین او منتقدانه برخورد کرده و ضمن تقلید، آن‌ها را با تغییر همراه کرده است که در دیدگاه ترامتنیت ژنت، به آن بیش‌متنی از نوع تراگونگی (تغییر) می‌گویند.

منابع

کتاب‌ها

آشوری، داریوش. (۱۳۸٤). *عرفان و رندی در شعر حافظ*، تهران: نشر مرکز.

افصح‌زاد، اعلاخان. (۱۳۷۸). *نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی*، تهران: میراث مکتوب.

جامی، عبدالرحمان. (۱۳۷۸). *دیوان*، ۲جلد، به تصحیح اعلاخان افصح‌زاد، تهران: میراث مکتوب.

حافظ، شمس‌الدین. (۱۳۷۷). *دیوان*، به تصحیح قزوینی وغنی، تهران: اساطیر.

حلبی، علی اصغر. (۱۳۷۵). *تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی*، تهران: اساطیر.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸٤). *ذهن و زبان حافظ*، تهران: ناهید.

داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۹). *دیوان*، تصحیح مظاهر مصفا، تهران: زوار.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*، تهران: آگه.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۷). *جامی*، تهران: نشر مرکز.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۷۵). *سبک خراسانی در شعر فارسی*، تهران: فردوس.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۷۰). *مکتب حافظ*، تبریز: ستوده.

معزّی،امیر. (۱۳۸۵). *دیوان*، تصحیح محمدرضا قنبری، تهران: زوار.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۲). *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران:

میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: سخن.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا.

مقالات

افصح‌زاد، اعلاخان. (۱۳۷۲.) جامی و حافظ. *آشنا*، ۲(۱٤)، ٦۸-٦۳.

بهمنی مطلق، یدالله، و مالکی، مرضیه. (۱۳۹٤). بررسی مفهوم تعارض و انواع آن در فن جواب در شعر فارسی از آغاز تا قرن ششم. *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، ٦(۱)، ۹٤-۷۱.

زیپولی، ریکاردو. (۱۳۷٤). فنّ جواب‌گویی و تتبّع در شعر فارسی. ترجمهٔ مصطفی ذاکری. *نامهٔ فرهنگستان*، ۱(۲)،٤۸-۳۰.

سیستانی، عبدالکریم. و هادی، روح الله. (۱۳۹۹) تحلیل ساختاری غزل نخست دیوان حافظ. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۱۲(٤٦)، ۲۰۸-۱۸۵.

فتوحی، محمود، و وفایی، افشین. (۱۳۸۸). مخاطب‌شناسی حافظ در سدهٔ نهم هجری براساس رویکرد تاریخ ادبی هرمنوتیک. *نقد ادبی*،۲(٦)، ۱۲٦-۷۱.

References

Books

Afsahzad, Alakhan. (1998). *Criticism of works and description of Jami's life*, Tehran: Written Heritage Research Center. [In Persian]

Ashuri, Dariush. (2005). *Irfan and Randi in Hafez poetry*, Tehran: center publication. [In Persian]

Dad, Sima. (2004). *Dictionary of literary terms*, Tehran: pearl publication. [In Persian]

Fatuhi Roud Moajni, Mahmoud. (2012). *Stylistics: theories,approaches and methods*, Tehran: speech publication. [In Persian]

Hafez, Shams al-Din. (1997). *Divan Hafez*, based on a copy corrected by Ghani and Qazvini ,Tehran: Asatir publication. [In Persian]

Halabi, Ali Asghar. (1995). *the effect of Hadis and Quran in Persian literature*, Tehran: Asatir publication. [In Persian]

Homai, Jalaluddin. (1991). *Rhetoric techniques and literary industries*, Tehran: Ahura. [In Persian]

Jami. Abdoalrahman.. (1998). *Divan Jami* (volume 2), edited by Alakhan Afsahzad Tehran: written Heritage Research Center. [In Persian]
Khorramshahi, Bahauddin. (2005). *The mind and language of Hafez*, Tehran: Venus. [In Persian]
Mahjoub, Mohammad Jafar. (1996). *Khorasani style in Persian poetry*, Tehran: Ferdous. [In Persian]

Maileravi, Najib. (1998). *Jami*, Tehran: center publication. [In Persian]
Maulana, Jalaluddin. (1993). *Masnavi*, Tehran: corrected by Nicholson. [In Persian]
Mirsadeghi, Meymanat (2006). *Dictionary of poetic art*, Tehran: Mahnaz Kitab. [In Persian]
Moazi, Amir. (2006). *Divan*, editor: Mohammadreza Ganbari, Tehran: Zoar. [In Persian]
Mortazavi Manoochahr. (1990). *Hafez school*, Tabriz: praised publication. [In Persian]
Namurtalaq, Bahman. (2011). *Introductory book on the intertextuality of theories and literary criticism - Theories and applications*, Tehran: speech publication. [In Persian]
Namurtalaq, Bahman. (2016). *Intertextuality: from structuralism to postmodernism*, speech publication. [In Persian]
Senai, majdod bin adam. (2010), Divan, corrected by Mozaher Mosaffa, Tehran: Zoar. [In Persian]
Shafiei Kadkani, Mohammadreza. (2000). Poetry music, Tehran: Agah Publishing Institute. [In Persian]
Shafiei Kadkani, Mohammadreza. (2012). *Resurrection of words*, Tehran: publisher: speech.[In Persian]

Articles

Afsahzad, A. (1992). Jami and Hafez, *Ashena, 2*(14), 63-68. [In Persian]
Bahmani Mutlaq, Y. A., & Maleki, M. (2015). Examining the concept of conflict and its types in the technique of response in Persian poetry from the beginning to sixth century. *ancient book of Persian literature, 6*(1), (71-94). [In Persian]
Fotuhi, M., & Vafaie, A. (2008). Audience analysis of Hafez in the 9th centuries based on hermeneutic literary history approach. *Literary Criticism, 2*(6), 71-126. [In Persian]
Ricardo, Z. (1994). the technique of answering and tracking in Persian poetry. translated by Mustafa Zakeri. *Nameh Farhangistan, 1*(2), 30-48. [In Persian]
Sistani A, K., & Hadi, R. A. (2020). structural analysis of the first sonnet of Divan Hafez. *Interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda), 12*(46), 185-208. [In Persian]

Date of receipt: 17/4/2023, Date of acceptance: 10/8/2023
(Research Article)
DOI:

Analysis of Jami's Attention to the First Sonnet of Hafez Divan

Roqiyeh Abdolalizadeh[1], Dr. Hamidreza Farzi [2], Dr. Mahin Masarrat[3]

Abstract

Attention to the poems of other poets and replying to them is one of the poets' strategies in writing a poetry. Hafez is one of the poets whose poems have been welcomed by many poets, especially in the 9th century. Jami, as one of the mentioned poets, is unique and distinguished among the followers of Hafez, in such a way that some researchers called his sonnet style the same as "Hafez style ". Among Hafez sonnets, the first sonnet of his Divan has been mainly noticed by Jami so that he referred to this sonnet seven times and answered it. This issue is studied in this article. The research method is a descriptive-analytical method and it is based on library references. The aim of conducting this research is to investigate Jami's attention to the first sonnet of Hafez Divan and to analyze how and why Jami paid attention to this sonnet. The authors assumed that Jami paid special attention to the first sonnet of Hafez. Based on this idea and according to the definition of the concept "Attention" in rhetorical books and borrowing it from the theory of intertextuality, the reason of Jami's attention to the first sonnet of Hafez was investigated. It was concluded that, despite the formal imitation of Hafez and praise of his poetry, Jami had a feeling of competition and conflict with Hafez in such a way that he has dealt with some meanings and subjects of Hafez with a kind of semantic defamiliarization.

KeyWords: Jami, Hafez, attention, conflict, intertextuality.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD Student in Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. r.abdolalizadeh.h@gmail.com
[2] . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. (Corresponding Author) farzi@iaut.ac.ir
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Tabriz Branch, Islamic Azad University, Tabriz, Iran. masarrat.mahin@gmail.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ١١٦-١٣٥
تاریخ دریافت: ١٤٠١/١١/٢٣، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/١/٢٩
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیلی بر جایگاه «دکلمه» در متون شعر سنتی و نو فارسی

دکتر کاظم رحیمی‌نژاد[1]

چکیده

نیمایوشیج اولین بار در عرصهٔ شعر فارسی از واژهٔ «دکلمه» در توضیح یکی از مؤلّفه‌های شعر خود استفاده کرد. این موضوع که دکلمهٔ یک شعر در سنت ادبی ما چه جایگاهی داشته و شعر نو چه تحولی در آن ایجاد کرده‌است مورد بحث این نوشتار است. منظور از دکلمهٔ شعر در این پژوهش، شیوهٔ ارائه گفتاری شعر و تأثیر این شیوه بر چگونگی به کارگیری آواها و سکون‌ها در وزن‌های شعر سنتی و نو است؛ به گونه‌ای که در ترکیب با عوامل فرا متنی(عناصر فرهنگی، اعتقادی، اجتماعی و...) که از بیرون متن بر متن تاثیر می‌گذارند به ایجاد ساختار شعر منجر شود. در این پژوهش سعی خواهد شد به روش توصیفی-تحلیلی (کتابخانه‌ای) پس از بررسی و تبیین اجمالی جایگاه دکلمه در سنت شعر فارسی به نقش آن در شکل گیری ساختار شعر نو پرداخته شود. در ادامهٔ مقاله، چند شعر از نیمایوشیج، احمد شاملو و یدالله رویایی با رویکرد فرمالیستی بررسی خواهد شد تا نشان داده شود که موضوع دکلمه، نه تنها در شعر نیمایی بلکه در شعر فولکلور و فرمالیستی نیز یک مؤلّفهٔ اساسی محسوب می‌شود؛ حال آن‌که در سنت ادبی ما، شعر، همواره به عنوان موضوعی نوشتاری مطرح بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: دکلمه، خوانش، شعر کهن و نو فارسی، شعر فرمالیستی، شعر نیمایی.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان شیراز، شیراز، ایران.
k_rahiminejad@yahoo.com

مقدمه

شیوهٔ خواندن شعر در نظریهٔ نیمایوشیج و موج‌های ادبی پس از او جزو مولفه‌های اصلی شعر محسوب می‌شود. جوهرهٔ نظریهٔ نیمایوشیج نزدیک شدن شعر به گفتار طبیعی و آزاد شدن آن از قید و بندهایی است که کلام را به سوی تصنع سوق می‌دهد. این موضوع که در نظریهٔ نیما به عنوان خاصیت دکلمه شدن از آن یاد شده است یکی از ارکان شعر نو محسوب می‌شود و انعطاف زیادی در فرم و زبان شعر پدید می‌آورد. همگون شدن شیوهٔ خواندن شعر با گفتار طبیعی، نه تنها در شعر نیما که در شعر پس از نیما نیز توسعه می‌یابد تا جایی که مسئلهٔ آهنگ کلمات و سادگی زبان در شعر فرمالیستی دههٔ چهل از معنای آن پیشی می‌گیرد. در شعرهای نو دهه‌های شصت و هفتاد نیز بحث همگونی شعر با طبیعت کلام و خاصیت دکلمه شدن، از ارکان مهم به‌وجود آمدن موج‌های شعری جدید است. زبان شعر پیشرو دهه‌های متاخر، از شعر موج نو نیز ساده‌تر می‌شود و شاعران این دوره با گذر از موج «شعر ناب» به شیوه‌ای شعر می‌گویند که به «شعر گفتار» شهرت می‌یابد. شعر گفتار با لحن متناسب با طبیعت کلام و شیوهٔ تخاطب شناخته می‌شود و تفاوت آن با شعر نیمایی علاوه بر عدم وجود وزن عروضی، اطناب در گفتار و نیز عدم وجود پایان بندی مصراعی مشخص است؛ تاجایی که رشته کلام در شعر گفتار پی در پی می شود. این اطناب و زبان بسیار ساده، وجه تمایز شعر گفتار و شعر موج نو و حتی موج شعر ناب نیز می‌تواند قلمداد شود. بر خلاف شعر نو، شیوهٔ خواندن در نظریه‌های ادبی سنتی شعر فارسی جایگاهی ندارد و چنان‌که در بخش‌های بعد توضیح داده خواهد شد در تعریف شعر سنتی توجهی به شیوهٔ خواندن، نشده‌است. این پژوهش با نگاه مقایسه‌ای سعی دارد جایگاه شیوهٔ خواندن را در متون شعر کهن و نو مشخص نماید و تصویر روشنی از تفاوت جایگاه این مولفهٔ مهم در شعر سنتی و نو فارسی ارائه کند. هدف از نگارش این نوشتار، ارائهٔ تعریف و تصویری روشن‌تر از مولفه‌ای نو در شعر نیما و پیروان اوست؛ تا از این راه معیار روشن‌تری برای نو و کهن دانستن شعر در ادب فارسی تعیین شود. ضمن این‌که این پژوهش می‌تواند زمینه شناخت ابعاد مغفول ماندهٔ شعرسنتی را فراهم کند و در نهایت پژوهش‌هایی از این دست به لحاظ این‌که مرز نوگرایی و پایبندی به سنت‌های ادبی را مشخص می‌سازد می‌تواند دارای ضرورت و اهمیت باشد.

پیشینهٔ تحقیق

در بررسی پژوهش‌های ادبی در مورد تفاوت‌های شعر کهن و نو تحقیقی که مشخصاً موضوع تفاوت جایگاه «دکلمه» در شعر سنتی و نو را برای تحقیق خود انتخاب کرده باشد یافت نشد؛ اما بخش‌هایی از کتاب نیما و نظریه ادبی (ثروت، ۱۳۹۷) که در مورد وزن، شکل و منابع واژگانی شعر نیما به بحث می‌پردازد موضوع طبیعت کلام و منطق دکلمه در شعر نیمایوشیج را در بردارد و الگوی مناسبی برای شناخت این بخش از نظریهٔ نیماست. بخشی از کتاب داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج (حمیدیان، ۱۳۸۱). با عنوان «سمبولیسم نیمایی بلوغ قالب و بیان» که به سیر تطور بیان و قالب شعر نیما از ابتدا تا رسیدن به شعرهای سال‌های ۱۳۱۶ تا ۱۳۱۹ و سپس بررسی دگرگونی‌ها و تکامل بیان در شعرهای دههٔ سی نیما می پردازد با بخشی از موضوع این نوشتار تطابق دارد. در این کتاب شعرهایی مانند خانهٔ سریویلی، آی آدم‌ها، ناقوس، مانلی، پادشاه فتح، مهتاب، مرغ آمین و...از منظر قالب و بیان مورد نقد قرار گرفته و سیر تحول بیان و قالب شعر نیما تا رسیدن به شکل گفت و گو و کلام طبیعی بررسی شده است. کتاب در تمام طول شب: بررسی آراء نیمایوشیج(بهرام پور عمران، ۱۳۸۹) که شامل چهار فصل است، در برخی از قسمت‌ها مانند فصل دوم و بخش دوم از فصل سوم به بررسی دیدگاه‌های ادبی و سیر نوگرایی‌های نیما در حیطه‌های مختلف از جمله نوگرایی‌های شکلی و زبانی پرداخته‌است و خواننده را به شناخت نسبتاً روشنی از ساز و کار ساختار زبانی شعر نیما رهنمون می‌شود. مقالهٔ بررسی تطبیقی نظریه گفت و گویی نیمایوشیج و میخائیل باختین(رضوانیان، ۱۳۹۳: ۷۱-۸۳) نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین و تطابق آن با بحث دکلاماسیون شعر نیما را به خوبی توضیح داده است؛ اما با توجه به این‌که نظریهٔ باختین پس از مرگ او در سال ۱۹۷۵ و شانزده سال پس از مرگ نیما منتشر شده است، نمی‌توان نیمایوشیج را تحت تاثیر این نظریه دانست. کتاب خانه ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد (پورنامداریان، ۱۳۷۷) اثر قابل توجهی است که بسیاری از تفاوت‌های شعر کهن و نو را از قبیل«مسئله معنی در شعر کهن و شعر آزاد نیمایی» و نیز«مسئله زبان در شعر نیما» موشکافانه مورد بررسی قرار داده‌است و می‌تواند الگوی مناسبی برای پژوهش حاضر باشد؛ اما موضوعی که در این کتاب و نقدها و تحلیل‌هایی که بر شعر نیمایی نوشته شده مورد توجه خاص قرار نگرفته موضوع «دکلمه شدن» شعر یا همان شیوهٔ خواندن شعر نو و تفاوت جوهری آن با شعر سنتی است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این نوشتار، توصیفی-تحلیلی (کتابخانه ای) است و اگرچه منبع معتبری که مستقیماً به این موضوع پرداخته باشد در آثار مکتوب یافت نشد؛ اما با تحلیل آثار شاعران سنتی و نوگرا تفاوت دیدگاه‌های نظریه پردازان و شاعران این دو شیوه، در مقوله مورد نظر روشن شد.

مبانی تحقیق

دکلاماسیون در تاریخ ادبیات غرب اصطلاحی کلاسیک و از عناصر مهم بلاغت به شمار می‌آید و اگرچه در دوره‌های مختلف قبض و بسط مفهومی داشته؛ اما در همه دوره‌ها شامل هنر بیان بلاغی شعر و نثر بوده‌است. در روم باستان بیان یا تمرین فن بیان عنصر مهمی از بلاغت بوده. در فرانسه دکلاماسیون هنر ایراد سخنرانی و شعر بر روی صحنه بوده‌است. در تئاتر کلاسیک قرن ۱۷ و ۱۸ میلادی مفهوم دکلاماسیون شامل طیف وسیعی از روش‌ها، از جمله ژست و تقلید می‌شده که یک بازیگر می‌توانسته در ایفای نقش خود از آنها استفاده کند. برای توضیح بیشتر: (The Great Soviet Encyclopedia, n.d)

بررسی کتاب‌های سنتی علوم بلاغت فارسی نشان می‌دهد که در نظریه پردازی ادبی گذشتگان ما، موضوع طرز ارایهٔ گفتاری شعر مورد بحث نبوده است. شمس قیس رازی در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم، شعر را «از روی اصطلاح سخنی(اندیشیده) مرتب معنوی موزون متکرر متساوی حروف آخرین آن به یکدیگر مانند» (قزوینی، ۱۳۳۸: ۱۸۹) می‌داند. با نگاهی به مباحث کتاب المعجم متوجه می‌شویم که منظور شمس قیس رازی از«سخن» چیزی جز نوشتار نیست و موضوع شیوهٔ بیان شعر، در تعریف و مباحث او جایگاهی ندارد. در علم معانی نیز که تعریف سنتی آن«سخن گفتن به مقتضای حال» است، مقصود از سخن، نوشتار است و طرز خواندن شعر و نثر ادبی در سرفصل‌های علم معانی جایگاهی ندارد؛ البته این موضوع به این معنی نیست که در شعر سنتی شیوهٔ ارائه شعر اهمیتی نداشته، بلکه منظور این است که شیوهٔ خواندن شعر، جزئی از نظریه پردازی‌های ادبی سنتی نبوده و عوامل بیرون متن مانند آلات و دستگاه‌های موسیقی و بزم آرایی‌های شاعرانه در شیوهٔ ارائهٔ شعر نقش اساسی دارند. توضیح این‌که شعر ملحون در دوره‌های مختلف شعر سنتی فارسی نه بر اساس طبیعت کلام که بر اساس ردیف آوازی سروده می‌شد و رشتهٔ کلام در این‌گونه اشعار علاوه بر قید وزن و قافیه،

تنگنای دستگاه‌ها و گوشه‌های مختلف موسیقی سنتی را نیز با خود داشت. درست است که در شعر ملحون برای شیوهٔ ارائهٔ شعر، قواعد خاصی وجود دارد؛ اما در این شیوه، تنگناهای موسیقی سنتی بر قیود عروضی اضافه می‌شود و این امر با آن‌چه در شعر نو تحت عنوان خاصیت دکلمه شدن شعر مطرح است تفاوت جوهری دارد. نیما ساختار شعر خود را برپایهٔ منطق حاکم بر طبیعت کلام و مناسب دکلمه شدن بنا می‌نهد و این مولفه را به عنوان یکی از اصول شعر نو مطرح می کند. در این مورد در بخش‌های بعد بحث خواهد شد..

بحث

جایگاه «دکلمه» در شعر سنتی فارسی

چنان‌که در بخش پیشین آمد، بررسی کتب علم بلاغت نشان می‌دهد که موضوع خواندن یک اثر ادبی در گذشته ادبیات ما چندان محل بحث نبوده‌است. نه شمس قیس رازی شیوه‌ی خواندن را بخشی از هنر شاعری می‌داند و نه در علم معانی که کلام بلیغ را سخن گفتن به مقتضای حال تعریف کرده‌است مباحث، از بررسی«نوشتار» فراتر می‌رود. به عبارت روشن‌تر موضوع سخن‌وری و شیوهٔ گفتار به مقتضای حال در علم معانی سنتی فارسی، عملاً نوشتن به مقتضای حال است. با این حال مطالعهٔ آثار ادبی سنتی و بخصوص دیوان اشعار شاعران بزرگ ادب فارسی نشان می‌دهد که اهمیت شیوهٔ خواندن، اگرچه در تعاریف شعر و سرفصل‌های علوم بلاغی مورد توجه واقع نشده؛ اما همیشه نقش مهمی در تأثیرگذاری اثر ادبی و بزم آرایی‌ها داشته‌است. به عنوان مثال در کتاب چهارمقاله نظامی عروضی سمرقندی داستان معروف سرایش شعر«بوی جوی مولیان» آمده است و در آن‌جا نشان داده‌می‌شود که شیوهٔ خواندن و ارائهٔ آن موضوعی پذیرفته شده در سنت شعر فارسی بوده و نقش مهمی در تأثیر شعر بر مخاطب ایفا می‌کرده‌است. داستان از این قرار است که در روزگار نصر بن احمد سامانی، امیر، زمستان‌ها را در بخارا و تابستان‌ها را در سمرقند یا یکی از شهرهای خراسان بزرگ قدیم می‌گذراند. گویا در یکی از سال‌ها اردوی سلطنتی در هرات ساکن می‌شود و پس از برخورداری از میوه‌های هرات، پاییز نیز در آن‌جا می‌ماند و چون سرمای هوا غالب نمی‌شود زمستان نیز به بخارا بازنمی‌گردد و به همین منوال چهار سال می‌گذرد و لشکریان و خدم و حشم ملول می‌شوند و آرزوی بازگشت به بخارا بر آن‌ها غالب می‌شود؛ اما در این میان کسی را یارای مطرح کردن موضوع با امیر سامانی نیست. به همین دلیل دست به دامان رودکی می‌شوند و از او می‌خواهند

که در ازای گرفتن پنج هزار دینار صنعتی به کار بندد که پادشاه از این خاک حرکت کند. ابوعبدالله رودکی می‌پذیرد چرا که مقتضیات حال امیر را می‌داند. «دانست که به نثر با او در نگیرد، روی به نظم آورد و قصیده‌ای بگفت و به وقتی که امیر صبوحی کرده‌بود درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فرو داشتند او چنگ برگرفت و در پرده عشاق این قصیده آغاز کرد.

بوی جوی مولیان آید همی بوی یار مهربان آید همی[....]
ای بخارا شاد باش و دیر زی میر زی تو شادمان آید همی
میر ماه است و بخارا آسمان ماه سوی آسمان آید همی
میر سرو است و بخارا بوستان سرو سوی بوستان آید همی

چون رودکی بدین بیت رسید؛ امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی موزه پا در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد.» (معین، ۱۳۸۰: ۵۳)

از این قبیل روایات و اشارات در تاریخ ادبیات فارسی کم نیست که نشان می‌دهد سخن‌وری و شیوهٔ ارائهٔ کلام ادبی و بخصوص شعر، بخش مهمی از شیوهٔ شاعری بوده است. چنان‌که حافظ که می‌گوید:

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

(خطیب رهبر، ۱۳۸۳: ۵۹۸)

اشاره به رقص و ناز شاهدان کشمیری و سمرقندی، یادآور سنتی در بزم‌آرایی خطه‌ی گسترده‌ی زبان و ادب فارسی و نشان دهندهٔ اهمیت شیوهٔ خواندن و ارائهٔ شعر در ادوار شعر فارسی است. حافظ البته به این حد رضایت نمی‌دهد و تأثیر سخن خود بر آسمانیان را نیز به رخ می‌کشد:

در آسمان نه عجب گر به گفته حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

(همان: ٦)

اما نکتهٔ مهم این‌که، در چنین مواردی، عمدتاً عوامل بیرون متن بر شیوهٔ خواندن شعر تأثیر گذاشته‌اند و این بزم‌آرایی‌های شاعرانه در نظریه‌پردازی‌های سنتی شعر فارسی جایگاهی نداشته و بخشی از شیوهٔ شاعری تلقی نمی‌شده است. درست است که شاعران قدیم با ترکیب واژه‌ها و ایجاد آرایه‌ها و ضرب آهنگ‌ها و با شناختی که از ذهنیت خوانندهٔ شعر خود به لحاظ فرهنگی و اعتقادی داشته‌اند به فضا سازی و القای لحن مورد نظر خود می‌پرداخته‌اند، اما چنین

رویکردی در زمرهٔ آرایه‌پردازی طبقه بندی می‌شده و«آرایه»، چنان که از نام آن پیداست عنصری لفظی یا معنوی است که در عرض شعر سنتی قرار دارد و ساختار عمودی شعر بر آن بنا نمی‌شود. حال آن‌که در شعر نو فارسی شیوهٔ خواندن شعر و دکلمهٔ آن، بخش مهمی از ساختار شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و بر خلاف شعر سنتی به عنوان یکی از مولفه‌های ساختار ساز در شعر مورد توجه قرار می‌گیرد. فلسفهٔ تلفیق شعر و موسیقی نیز در سنت ادب فارسی به کلی با فلسفهٔ دکلاماسیون متفاوت است. استفاده از موسیقی برای ارائهٔ شعر غنایی و نسبت شعر ملحون با موسیقی و ملودی و وجوه امتیاز و شاخصه‌های هر یک، می‌تواند موضوع مقالهٔ مستقلی باشد؛ اما فلسفه تلفیق شعر و موسیقی هر چه باشد در تعریف سنتی شعر فارسی جایگاهی ندارد و بخشی از بزم‌آرایی‌های سنتی محسوب می‌شده است. در حالی‌که نیما با طرح موضوع دکلاماسیون در پی آزاد کردن شعر از قید موسیقی و وزن و قافیه‌های سنتی است. او می‌خواهد موسیقی و وزن عروضی تحمیل شده بر شعر را کنار بگذارد تا سیر طبیعی زبان در شعر نمایان شود. در حالی که اشعار غنایی روزگاران نخست شعر فارسی که با آلات موسیقی نواخته می‌شد نه تنها در پی آزاد کردن شعر از قید وزن و قافیه نبود بلکه خود الزامات و تنگناهای دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی سنتی را نیز به شعر می‌افزود.

جایگاه «دکلمه» در شعر نو فارسی

نیمایوشیج برای دستیابی به شیوهٔ نوین شعر خود و عرضهٔ فضا و مفاهیمی نو در شعر، بر سه مؤلّفه تأکید می‌کند. مولفهٔ اول که بیش از سایر مؤلّفه‌ها در چشم خوانندهٔ عادی شعر نو خودنمایی می‌کند، عرضهٔ فرمی نو در شعر است. در این‌شکل شعری، اصل تساوی مصراع‌ها و رعایت قافیه کنار گذاشته می‌شود و فرم شعر در اختیار طبیعت کلام قرار می‌گیرد. به این معنا که طبیعت کلام، اندازهٔ سطرها و حضور قافیه را توجیه می‌کند و شاعر در شعر نو الزامی به رعایت قافیه و اندازهٔ یکسان سطرها ندارد. به عبارت دیگر اندازهٔ هر بند و رعایت قافیه تابع طبیعت کلام است. تکیه بر طبیعت کلام، دیگر مؤلّفهٔ مهم شعر نیماست. این‌اصل همان چیزی‌ست که نیما از آن تحت عنوان خاصیت «دکلمه شدن» یاد می‌کند و با مؤلّفهٔ اول شعر نو رابطه علت و معلولی دارد. به این معنا که تلاش برای ایجاد منطق طبیعی کلام در شعر منجر به ارائهٔ فرمی نو می‌شود. نیما معتقد است که ساختار شعر باید بر اساس منطق حاکم بر طبیعت کلام و مناسب دکلمه شدن باشد. نه این‌که شاعر برای رعایت وزن عروضی کهن، مجبور به

گنجاندن کلمات اضافی در شعر خود شود. او می‌گوید: «شعر سنتی ما، مثل موسیقی ما، وصف الحالی است و به حد اعلای خود سوبژکتیو. بنابراین نمی‌تواند محرک احساساتی، مثلا غم‌انگیز یا شادی افزا باشد؛ مگر این‌که با حالت ذهنی کسی وفق بدهد؛ زیرا چیزی را مجسم نمی‌کند، بلکه به یاد می‌آورد. این است که من می‌گویم برای دکلمه شدن به رسم روز مناسب نیست.» (نیمایوشیج، ١٣٦٩: ٢٢٦) در مقدمهٔ بحث گفته شد که دکلمه را در ادبیات غرب اجرای شعر یا نثر با بیان بلاغی می‌دانند. اشاره‌ای که نیما به خاصیت دکلمه شدن شعر دارد نیز تطابق شعر با طبیعت زبان است به گونه ای که بتوان آن را برای مخاطب اجرا نمود. نیما سعی دارد شعر خود را به نمایش نزدیک کند و شیوهٔ گفت‌وگو را در آن وارد نماید. او تاکید می‌کند که« باید بیان برای دکلاماسیون داشت؛ یعنی با حرف صرف طبیعی وفق بدهد. می بینیم که تا این کار را نکنیم دکلاماسیون هم نخواهیم داشت.» (نیمایوشیج، ٦٩:١٣٦٨) در مورد دکلاماسیون پیشنهادی نیما و تطابق آن با حرف صرف و کلام طبیعی، منتقدان ادبی تشکیک کرده اند. رضا براهنی معتقد است دکلاماسیون شعر نیما طبیعی نیست. او می نویسد: «در سطری مثل: «مرغ آمین درد آلودی ست کاواره بمانده» باید بین «درد» و «آلود» مکث کنید، کاف موصولی را با کارکرد کلاسیک آن ببینید؛ و «مانده» را هم به صورت «بمانده» بخوانید. در کجاچنین چیزی طبیعی است؟ زبان نیما از دکلاماسیون طبیعی کلمات بوجود نیامده، بلکه از دکلاماسیون غیر طبیعی کلمات بوجود آمده است.» (براهنی، ١٣٨٨: ١٣٥) درست است که در قطعهٔ مورد نظر براهنی و بسیاری از بخش‌های شعر نیما دکلاماسیون طبیعی وجود ندارد؛ امّا چنین نیست که نیما یکسره در این امر ناکام مانده باشد. (در این مورد ضمن تحلیل شعر مهتاب نیما بیشتر سخن خواهیم گفت.) البته نمی‌توان کتمان کرد که دکلاماسیون به کار رفته در شعر نیما با کلام طبیعی که در شعرهایی مانند اشعار فولکلور احمد شاملو و شعرهای موج نو و عمدهٔ اشعار موسوم به شعرحجم ارائه می‌شود فاصله‌ی بسیار دارد. چینشی که نیما برای کلمات در شعر خود انتخاب می‌کند در بسیاری از موارد با حرف صرف همخوانی ندارد و بی شک شعرهای عامیانه شاملو، زبان شعر موج نو، شعر حجم و شعر گفتار دارای دکلاماسیون طبیعی‌تری است. تلاش نیما در ایجاد ساختار طبیعی کلام و محوریت بخشیدن به مکالمه در بیان شاعرانه که شعر او را به نمایش نزدیک می‌کند یادآور نظریه‌ی مکالمه میخائیل باختین- منتقد و نظریه‌پرداز ادبی سده بیستم روسیه- است؛ اما با توجه به این‌که نظریات ادبی باختین پس از مرگ او در سال ۱۹۷۵

منتشر شد، نیما نمی‌توانسته تحت تأثیر او بوده باشد. به علاوه این‌که باختین در نظریه‌اش شعر را فاقد ظرفیت مکالمه پذیری و چند صدایی می‌داند و نظریه‌اش را با محوریت نثر ارائه می‌کند.(برای توضیح بیشتر ن.ک: احمدی، ۱۳۸۲: ۹۳-۱۲۰)

نیمایوشیج تحت تأثیر شاعران مکتب سمبولیسم فرانسه به دنبال شیوه‌ای‌ست که واقعیات را بی کم و کاست و بدون القا و جهت‌گیری خاصی در برابر چشم مخاطب بگذارد و داوری نهایی را در اختیار او قرار دهد. رویکرد وصفی و روایی نیما در شعر، سومین مولفهٔ شعر او را تشکیل می دهد. نیما ساختار ذهنی شعر سنتی را مناسب رسم روز نمی‌داند و به جای آن، ساختار عینی را مناسب شعری می‌داند که به زبان روز سروده می‌شود و خاصیت دکلمه شدن دارد. شیوه‌ای که شاعر در آن، بیش از آن‌که با خوانندهٔ شعر سخن بگوید، او را به‌دیدن دعوت می‌کند. روشی که در آن بر خلاف شعر سنتی، خواندن و به قول نیما خاصیت دکلمه شدن، نقش مهمی دارد. از این‌روست که شعر او به نمایش نزدیک می‌شود و روایت و توصیف، ساختار شعر را می سازد. نیما می‌نویسد: «ادبیات ما از هر حیث باید عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی‌ست که مضمونی را بسط داده به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی‌ست که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده این است که طرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم.» (نیمایوشیج، ۱۳٦۹: ۹۵) چنان‌که پیداست نیما، فرم تازه را برای نوآوری کافی نمی‌داند و در جست‌و جوی شعری توصیفی و روایی است که بتوان آن را «دکلمه» کرد و به منطق نمایش نزدیک نمود. شعری که با زندگی واقعی مردم تطابق داشته باشد. این ساختار عینی (objective) را که نیما از آن با عنوان ساختار وصفی و روایی یاد می‌کند در شعرهای او می‌توان به دو بخش ساختار عینی- وصفی و عینی- روایی دسته‌بندی کرد. برای درک روشن تفاوت این دو شیوهٔ شعری نیما، باید قبل از هر چیز به نقش راوی در شعر توجه کرد؛ زیرا در شعرهایی که نیما در ساختار وصفی سروده است راوی خود جزئی از فضای شعر است؛ به گونه‌ای که اگر حضور او را از شعر حذف کنیم زنجیرهٔ به هم پیوسته‌ی تصاویر، حلقه مرکزی خود را از دست می‌دهد. در شیوهٔ دیگر، راوی فقط شاهد ماجراست و از نمای نزدیک فضای شعر را برای خواننده گزارش می‌کند. در این شیوه سایهٔ راوی بر تمام فضای شعر گسترده است؛ اما او غالباً در برابر چشم خواننده ظاهر نمی‌شود. این دو شیوهٔ

توصیفی گاه در اشعار نیمایوشیج با هم تلاقی می‌کند و راوی در بخشی از شعر حضور دارد و در بخش دیگری از دید سوم شخص به آن‌چه در شعر می‌گذرد می‌نگرد. ترکیب توصیف و روایت با کلام طبیعی که در شعر نیمایوشیج در قالبی آزاد ارائه می‌شود، ساختاری ایجاد می‌کند که از آن به عنوان سبک نیمایی در شعر معاصر فارسی یاد می‌شود. در ادامه یکی از موفق‌ترین اشعار نیما را که با همین رویکرد وصفی- روایی و با شیوه‌ای نو در قالبی آزاد سروده شده‌است، بررسی می‌کنیم.

دکلاماسیون شعر «مهتاب»

یکی از برجسته‌ترین و مشهورترین نمونه‌های شعر وصفی- روایی نیمایوشیج که در آن شیوهٔ طبیعی کلام مورد توجه قرار گرفته‌است، شعر «مهتاب» اوست که شاعر در آن با تلفیق دو زاویهٔ دید اول و سوم شخص، ساختارهای توصیفی مورد نظر خود را به اوج می‌رساند و در عین حال خاصیت دکلمه شدن یا شیوهٔ طبیعی کلام را در آن به نمایش می‌گذارد. در آغاز شعر، راوی از نمای نزدیک تراویدن مهتاب و درخشیدن شبتاب را دست‌مایهٔ فضاسازی عینی برای توصیف فضای ساکن اطراف خود می‌کند. پس از سه بند اول، راوی خود، جزئی از فضای شعر می‌شود و کلام حول محور او شکل می‌گیرد. به بندهای اولیه‌ی شعر توجه کنید:

«می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شبتاب/ نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند.» (نیمایوشیج،١٣٧١:٤٤٤)

این بندها را اگر به لحاظ تطابق با طبیعت کلام یا همان خاصیت دکلمه شدن مورد توجه قرار دهیم می‌بینیم که دو سطر اول عبارات کوتاهی دارد؛ اما سطر سوم خود به‌تنهایی بلندتر از دو سطر قبل است. در سه سطر اول، منطق و طبیعت کلام تا حد زیادی با طبیعت گفتار روزمره تطبیق داده شده‌است. به این معنا که طبیعت کلام انسانی اقتضا می‌کند که کلام با یک یا چند کلمه آغاز شود و غالباً چنین نیست که انسان سخن را با اطناب آغاز کند. با دقت بیشتر در سطرهای اولیه، متوجه می‌شویم که در این سطور، آهنگ کلام یکنواخت نیست. چهار کلمهٔ اولیه که دو سطر را ساخته‌اند در وزن «فاعلاتن» و «فع لن» نشسته‌اند؛ اما در سطرهای بعد که کلمات افزایش می‌یابد، سطر با «فعلن» که در مقایسه با «فع لن» ریتم تندتری دارد و از سه هجا تشکیل شده پایان می یابد و گاه سطرها با «فعلاتن» آغاز می‌شود. این تغییر آهنگ در ادامه شعر ابعاد دیگری را نیز نمایان می سازد. یعنی ارکانی دیگر مانند «مفعولن» و«فع» نیز وارد این شعر

می‌شود. امری که در قالب شعر کهن امکان پذیر نیست؛ چرا که کلام در شعر کهن از ابتدا تا انتها مسدس و مثمن و... باید باشد و تنوع ارکان عروضی در یک شعر وجود ندارد. پس می‌توان گفت که در شعر نو اصل تساوی بندها و حضور قافیه در طبیعت کلام می‌تواند جایگاه خود را به عنوان یک اصل زیباشناسانه از دست بدهد و در واقع اندازهٔ سطرها و رعایت قافیه در این‌جا باید تابع طبیعت کلام باشد. بندهای بعدی این شعر، توصیف فضای غفلت‌آلود زندگی«قوم به جان باخته»ای است که راوی در تلاش است آن‌ها را بیدار کند؛ اما نه تنها خفتگان بیدار نمی‌شوند بلکه«در و دیوار به هم ریخته‌شان» نیز بر سر راوی خراب می‌شود:

«دست‌ها می‌سایم/ تا دری بگشایم/ برعبث می‌پایم/ که به در کس آید/ در و دیوار به هم ریخته‌شان/ بر سرم می‌شکند»(همان،٤٤٤)

و راوی چون به بیهودگی تلاشش پی می‌برد، دوباره زاویهٔ دید خود را تغییر می‌دهد و فضای شعر را ترک می‌کند. در انتهای شعر راوی با تکرار بندهای چهارم و پنجم و تغییر زاویه‌ی دید به سوم شخص، ناامیدی خود را از راهی که در پیش گرفته و عبث بودن پایداری‌اش اعلام می‌کند و شعر را به پایان می‌رساند:

«مانده پای آبله از راه دراز/ بر دم دهکده مردی تنها/ کوله بارش بر دوش/ دست او بر در، می‌گوید با خود:/ غم این خفته‌ی چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند» (همان،٤٤٤-٤٤٥).

آوردن هجاهای بلند مکرر در سطر «دست او بر در، می‌گوید با خود» ضمن این‌که به انتقال حس سکون و نومیدی به خواننده کمک می کند، حاوی نکته‌ای به لحاظ رعایت دکلاماسیون پیشنهادی نیماست. با تقطیع این سطر، وزن آن بر اساس سنت نوشتاری شعر فارسی و عروض سنتی به صورت «فاعلاتن مفعولن مفعولن» تعیین می‌شود؛ در حالی‌که با طرز خواندن نو و بر اساس طبیعت کلام، وزن این سطر «فاعلاتن فع مفعولن فع لن» خواهد بود؛ چرا که شیوهٔ خواندن ما در این سطر به همین شکل و بر اساس طبیعت کلام است. پس در تقطیع ارکان عروضی شعر نو آن‌چه اهمیت دارد منطبق بودن آن با کلام طبیعی است.

دو شیوهٔ دکلمه در شعر شاملو

پیشنهاد نیما برای نزدیک کردن شعر به زبان محاوره و طبیعت کلام در شعر احمد شاملو ابعاد گسترده‌تری می‌یابد و به دو شیوه نمود پیدا می‌کند. اول، استفاده از قالبی آزادتر از قالب نیمایی که اصطلاحا به آن «شعر سپید» گفته می‌شود. در این شیوه قید وزن سنتی به کلی از شعر

برداشته می‌شود. نیمایوشیج قید تساوی مصراع‌ها و رعایت قافیه را از شعر برداشت و انعطاف زیادی در استفاده از بحرهای شعر فارسی در سروده‌های خود به کار برد؛ اما شاملو شعرهایی گفت که یا اصولاً وزن عروضی نداشت و یا در آن‌ها از چند بحر عروضی استفاده شده بود. مثلاً با تقطیع سطرهای شعر «از زخم قلب آبایی» می‌توان دریافت که از چند بحر عروضی در این شعر استفاده شده‌است.

«دختران دشت!/ دختران انتظار!/ دختران امید تنگ/ در دشت بی کران/ و آرزوهای بیکران/ در خلق‌های تنگ!» (شاملو، ۱۳۷۲: ۵۰)

با تقطیع دو سطر اول هر دو را در بحر رمل می‌یابیم؛ اما وزن سطر سوم «فاعلات مفاعلن» است که با بحر مقتضب همخوانی دارد و سطر چهارم «مفعول فاعلن» است که در بحر مضارع می‌گنجد. تقطیع ادامه‌ی این شعر و بسیاری از سروده‌های شاملو نشان می‌دهد که تنوع وزن در شعرهای سپید شاملو به مقتضای طبیعت کلام و برای نزدیک کردن زبان شعر به زبان محاوره است و ادامهٔ همان راهی‌است که نیما تحت عنوان خاصیت دکلمه شدن شعر مطرح کرده‌بود. شیوهٔ دومی که شاملو برای ارائهٔ کلام طبیعی در شعر خود به کار بست، آفرینش شعرهایی به زبان محاوره و با تکیه بر فرهنگ عامه بود. در این شیوه، شاعر با تلفیق زبان عامیانه و محتوای غنایی- حماسی و وارد کردن عناصر فرهنگی عامه‌ی مردم ایران، ظرفیت شعرهای فولکلور را برای ایجاد خاصیت دکلمه در شعر و حمل مفاهیم مورد نظر خود به رخ کشید. شاملو در دوره‌ای به این رویکرد زبانی و فرهنگی روی آورد که برخی شاعران مانند هوشنگ ایرانی برای گشودن راه نو در شعر، به شیوه‌های غریبی روی آورده بودند؛ اما او با تکیه بر فرهنگ روایت قصه‌های تخیلی کودکانه، بخش دیگری از ظرفیت زبان و فرهنگ ایرانی را برای ارائه‌ی زبانی نزدیک به زبان مردم و بر اساس طبیعت کلام در شعر معرفی کرد. مجموعهٔ *هوای تازه* آغاز این رویکرد است. در این مجموعه چند شعر با زبان محاوره و با تکیه بر فرهنگ گفتاری و افسانه‌های قومی وجود دارد. شعرهای «شبانه(۷)»، «راز»، «بارون» و مهم‌تر از همه شعر معروف«پریا» از این دسته‌اند و شاملو با گسترش این شیوه در مجموعه‌های بعدی خود، ظرفیت جدیدی برای سرودن شعر بر اساس مولفه‌های مورد نظر نیما ایجاد کرد. شعر«پریا» اوج هنر شاملو در سرودن شعر فولکلور است. شعری که ضمن دارا بودن عمق اندیشه و احساس و وارد

شدن در فضای فرهنگ و باورهای مردمی از طرحی ساده و شناخته شده و زبانی نزدیک به زبان محاوره و طبیعت گفتار مردم استفاده می‌کند.

«یکی بود یکی نبود/ زیر گنبد کبود/ لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسه بود/ زار و زار گریه می‌کردن پریا/ مث ابرای باهار گریه می‌کردن پریا» (همان، ۱۶۳)

این شیوهٔ ورود به قصه، روشی آشنا برای ایرانیان است. قصه، با جملاتی کوتاه و متناسب با طبیعت کلام آغاز می‌شود. بارها قصه‌هایی از زبان مادر بزرگ‌ها و روایان داستان‌های کودکانه شنیده‌ایم که با عبارت «یکی بود یکی نبود» آغاز شده‌است؛ اما شاعر در این‌جا قصد دارد از این درگاه ما را وارد فضای مورد نظر خود کند. پریا به زودی در کنار شهر غلامای اسیر و قلعهٔ افسانه پیر قرار می‌گیرند و صدای جرینگ جرینگ زنجیر و ناله انسان‌های در بند در فضای شعر می‌پیچد:

«رو به روشون تو افق شهر غلامای اسیر/ پشتشون سرد و سیا قلعهٔ افسانهٔ پیر/ از افق جرینگ جرینگ صدای زنجیر میومد/ از عقب از توی برج نالهٔ شبگیر میومد» (همان، ۱۶۶)

می‌بینیم که شعر بر همان منطق بیان عامیانه و نزدیک به طبیعت سخن گفتن انسانی قیض و بسط پیدا می‌کند و در ادامه از قابلیت‌های زبانی موجود در فولکلور ایرانی برای تغییر ضرب‌آهنگ و القای چند صدایی در شعر استفاده می‌شود. به قطعه‌ی دیگری از شعر پریا دقت کنید: «پریا!/ قد رشیدم ببینین/ اسب سفیدم ببینین/ اسب سفید نقره نل/ یال و دمش رنگ عسل» (همان، ۱۶۷)

شعر، که تا قبل از این بندها در بحر رمل جریان داشت به یکباره تغییر وزن و لحن می‌دهد و در بحر رجز و با کلماتی که فضای روشن‌تری را به ذهن القا می‌کند ادامه می‌یابد. ضمن این‌که تک گویی(مونولوگ) ابتدای شعر جای خود را تخاطب می‌دهد. این تغییر وزن و ضرب آهنگ و فضا، چند بار در این شعر تکرار می‌شود و در انتها با عبارت«هاچین و واچین/ زنجیرو ورچین» که یک پا در فرهنگ عامه و پای دیگر در نوگرایی دارد، شعر، پایان می‌پذیرد.

«قصهٔ دخترای ننه‌دریا» شعر دیگری با فضای نوستالژیک قصه‌های کودکانه و به زبانی نزدیک به زبان محاوره است که در مجموعهٔ *باغ آینه* چاپ شده است. این شعر با فضای قصه‌های تخیلی کودکانه و با محتوای عاشقانه دارای درون‌مایهٔ غنایی- حماسی آرزوی رهایی و دست‌یابی به آزادی‌ست که در آن مولفه‌های دکلمهٔ شعر نو تا حد زیادی رعایت شده‌است. در مجموعهٔ

لحظه‌ها و *همیشه* نیز«شبانه» مشهوری وجود دارد که با عبارت«کوچه‌ها باریکن/ دکونا/ بسته‌س» آغاز می‌شود و توصیف‌گر فضای تیره و سنگین سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است. شعرهای فولکلور دیگری نیز با درون‌مایه‌های مشابه در مجموعه‌های بعدی شاملو وجود دارد که البته هیچ‌کدام به پای«پریا» نمی‌رسد.

تفاوت دکلاماسیون در اشعار نیمایی، فولکلور و فرمالیستی

دکلاماسیونی که نیما با آزاد کردن شعر از قید بیت و وزن و قافیه ایجاد کرد بخش‌های به‌ظاهر نامنظم و از هم گسیخته‌ای را در یک فرم نو و براساس زیبایی‌شناسی حاکم بر کل ساختار شعر به‌وجود آورد. این نظام تازه که نیما آن را با شعار نزدیک کردن شعر به حرف صرف و کلام طبیعی، مکالمه محوری و نزدیک کردن شعر به نمایش، بنیان گذاشت و در برخی از آثارش نیز آن را به ظهور رساند، با رویکردهای تازه احمد شاملو و پیدایش شعر سپید و جدّیّت او در استفاده از زبان عامیانه در شعر که منجر به رسمیت یافتن شعر فولکلور در شعر معاصر شد، مرحلهٔ تازه‌ای را در سیر دکلاماسیون شعر رقم زد. بدیهی است که برداشتن قید وزن، اعم از عروضی و نیمایی، به ایجاد سیر طبیعی کلام در شعر کمک زیادی کرد. علاوه بر این استفاده از زبان عامیانه در شعر، ابتکاری بود که احمد شاملو با تکیه بر فرهنگ موجود در میان فارسی زبانان به کار بست؛ زیرا بهترین شیوه برای نزدیک شدن کلام شاعرانه به حرف صرف و کلام طبیعی، استفاده از زبان مردم کوچه و بازار بود که شاملو به درستی آن را دریافت و استفاده کرد. این شیوهٔ وصفی- روایی که نیما با تکیه بر کلام طبیعی و خاصیت دکلمه شدن، آن را پایه‌گذاری کرد نه تنها مورد توجه شاعران نسل اول نیمایی همچون مهدی اخون ثالث و احمد شاملو قرار گرفت، بلکه زمینه ساز پدید آمدن شعر فرمالیستی در دههٔ چهل شمسی در شعر فارسی شد. احمد رضا احمدی با مجموعه شعر *طرح* که در سال ١٣٤١ منتشر کرد، زبانی را وارد شعر فارسی نمود که به معنای واقعی به حرف صرف و سخن طبیعی می‌مانست. در ادامه یدالله رؤیایی نظام تازه نیمایی را – که شعر سپید قید وزن عروضی را نیز از آن کاملاً برداشته بود- با زبان و تصویر حجمی پیشنهادی خود تلفیق کرد و شعر حجم را ارائه داد. برای رؤیایی گام بعدی، پس از دکلاماسیون نیمایی و شعر سپید و فولکلور، آزاد کردن شعر از قید تراکم تصاویر مضاف بود. به اعتقاد او نیما بحران«بیت» را با آزاد کردن وزن از بین برد؛ اما بحران دیگری که باید برطرف می‌شد بحران«مصراع» بود. رویایی می‌گوید: « امروز ولی مصرع است

که تصویر را با خود می‌برد و حامل بحران است، بیمار از تراکم تصویرهای مضاف است، از تراکم اضافات تشبیهی و تراکم تصویرهای مضاف خود نوعی بحران است.» (رویایی،۱۳۸٦: ۱٦٤) رویایی با حذف نقش‌نمای اضافه از اضافات تشبیهی و استعاری علاوه بر این‌که تصویر حجمی را جایگزین تصاویر دو بعدی شعر سنتی کرد، زبان شعرش را نیز از قید اضافات تصنعی نجات داد. به لحاظ زبانی آن‌چه در شعر حجم اصل قرار می گیرد ابتدا شکل کلمه و سپس صدا و آهنگ آن است و معنا از این دو مولفه تبعیت می‌کند. رویایی- برجسته‌ترین شاعر شعر حجم (spacementale)- می‌گوید: «کلمه را در آهنگ کلمه بردن و حس را در صدا ریختن. این تکنیک، تکنیک زخمه زدن است از یک سو و فن آستر انداختن از یک سو. جادوگری در صدای الفاظ و نحو کلام حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت‌ها را، فقر دید را می‌پوشاند.» (رویایی،۱۳۸۲: ۹) زبان در شعر حجم نه به عنوان وسیلهٔ نوشتاری ارتباط با مخاطب، بلکه بیشتر به عنوان وسیله‌ای دیداری— شنیداری مورد استفاده قرار می‌گیرد. شکل ظاهری واژگان در شعر حجم قسمتی از تصویر و قطعهٔ شعر محسوب می‌شود. رؤیایی هیئت مادی کلمه را به عنوان مهم‌ترین ویژگی واژه و طنین آن را به عنوان عامل دوم و معنای کلمه را به عنوان سومین وجه کلام مورد توجه قرار می‌دهد. برای آشنایی بیشتر با زبان و دکلاماسیون شعر حجم یک شعر از یدالله رویایی در زیر مورد تحلیل قرار می‌گیرد. (همچنین برای توضیح بیشتر دربارهٔ قواعد شعر حجم. (ر.ک: رحیمی نژاد، ۱۳۹۸: ۱۹۱-۲۱۲)

دکلاماسیون یک شعر از یدالله رویایی

لبریختهٔ شمارهٔ ۷٦ از مجموعهٔ «**لبریخته ها**» -پنجمین مجموعه شعر یدالله رویایی- نمونه‌ای از دکلاماسیون شعر حجم با استفاده از شکل و آهنگ کلمات است. در این‌شعر، موسیقی کلام و هیئت مادی آن‌ها عامل محوری فضای شعر هستند:

«در زیر پای من دوایر لبخند/ وقتی که در هوای تو می‌چرخم/ وقتی که چرخ در هوای تو هی می‌زنم/ می افتد از هوای تو یک چرخ و می‌خندد/ و خنده‌های افتاده روی راه/ و طول راه دایره‌های طی هی می‌سازد/ و گام، تنگنای زاویه اش را/ به گردی زمین می‌بازد» (رویایی، ۱۳۸۷: ۵۳۹)

مجموعهٔ واژگان این‌شعر در کنار هم اشکال و اصواتی را به ذهن متبادر می‌کنند که حرکات دَوَرانی و افقی محسوسی را در برابر چشم می‌آورند. مثلاً کلمات دایره، لبخند (شکل دهان)،

هوا و چرخ، حرکت دورانی را به ذهن متبادر می‌کنند. در کلمه هوا، به صدا و شکل حرف «هـ» و نیز تکرار بلافاصله حرف «هـ» در«هوا» و«هی» و استفاده از آن برای واج آرایی در سطرهای بعدی، که نفس نفس زدن در حال چرخیدن را القا می‌کند، توجه کنید. عبارات «خنده‌های افتاده، طول راه، زاویه» نیز نمایش‌گر حرکات افقی هستند. در انتهای شعر، زاویه‌ی گام و گردی زمین، یعنی حرکت افقی و دورانی، در یک‌جا با هم تلاقی می‌کنند. در این‌جا کلمات با هیئت و موسیقی‌شان معنای شعر را تشکیل می‌دهند و حتی به‌محتوای شعر تبدیل می‌شوند. این واژگان مفهوم خود را با شکل و صدایشان وارد شعر می‌کنند و این همان‌چیزی‌ست که رؤیایی به دنبال آن است؛ یعنی اهمیت دادن به هیئت کلمه در درجهٔ نخست، رویکرد موسیقایی به کلام در وهلهٔ دوم و محتوا را در جایگاه سوم نشاندن. در این‌جا ذکر این نکته ضروری‌است که در شعر سنتی نیز واج آرایی‌های بسیاری وجود دارد که در ترکیب کلمات و معانی، لحن‌های مختلفی را به خواننده القا می‌کند؛ اما چنان‌که پیش از این اشاره شد، آرایه‌های ادبی در شعر سنتی به طور کلی به عنوان عناصر ساختار ساز مورد استفاده قرار نمی‌گیرند و بنای یک شعر بر پایه آرایه‌های آن شعر نیست؛ بلکه چنان‌که از نام آن پیداست، آرایه، عنصر عرضی لفظی یا معنوی ست که در خدمت زیبایی بخشی به شعر است؛ حال آن‌که در شعر نو، شکل و صدای حروف و کلمات، گاه جانشین محتوای شعر می‌شوند. این تلاش برای نزدیک شدن زبان شعر به طبیعت کلام در شعرهای پیشرو دهه‌های متاخر نیز ادامه پیدا می‌کند و در شعرهای موسوم به شعر گفتار با سادگی و اطناب کلام بیشتر نمایان می‌شود. آن‌چه پس از تحلیل رویکرد نیما و شاعران پیرو او بر ما روشن می‌شود، اهمیت موضوع «دکلمه»، «شکل» و «صدا»ی کلمات و حروف در شعر از یک سو و تلفیق آن با توصیف و روایت و نمایش از سوی دیگر است. در بحث دکلمه شدن شعر و نوع نگاه خاص فرمالیست‌های موج نو به شکل و آهنگ کلمات و نیز موج‌های شعری متاخر، وجه اساسی موضوع، شیوه‌ی خواندن است و تمامی این تلاش‌های شاعرانه برای به دست آوردن نوعی از دکلمه است که مناسب روز باشد.

نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ جایگاه دکلمه در شعر سنتی و نو می‌توان یکی از تفاوت‌های مهم این دو نوع شعر را مشاهده کرد و آن اهمیت موضوع صدا، آهنگ، دکلمه و نزدیک بودن شعر به طبیعت کلام مردم، در نظریهٔ نیما و شیوه‌های متأثّر از نظریات او و جای خالی مبحث خواندن در شعر کهن

است. این مسئله به این معنی نیست که در شعر سنتی فارسی هیچ اهمیتی به شیوهٔ ارائهٔ اشعار داده نمی‌شود. بررسی آثار ادبی قرون گذشته نشان می‌دهد که شیوهٔ خواندن شعر و استفاده از آلات موسیقی هنگام خواندن شعر، امری معمول بوده‌است؛ اما مسئله‌ای که موجب تفاوت جایگاه شیوهٔ خواندن، در شعر کهن و نو فارسی می‌شود این است که موضوع دکلمه و طبیعی بودن کلام بخشی از نظریهٔ شعر نو و موضوعی است مربوط به متن شعر که ساختار درونی شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و خود به بخش مهمی از شعر تبدیل می‌شود. حال آن‌که در شعر ملحون سنتی، آلات و دستگاه‌های موسیقی وشیوه‌هایی بیرون از متن به کار گرفته می‌شود تا تأثیر شعر را به عنوان یک نوشتار، بیشتر کند. ضمن این‌که در متون شعر کهن آن‌چه از طریق اضافه کردن آرایه‌ها و استفاده از وزن‌های دارای ضرب آهنگ‌های مختلف، به ایجاد لحن در شعر کمک می‌کند، عمدتاً برای زیباسازی شعر است و ساختار اصلی شعر بر پایهٔ این آرایه‌ها استوار نشده است.

منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *ساختار و تاویل متن*، تهران: نشر مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۸۸). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، تهران: نشر مرکز.

بهرام‌پور عمران، احمد رضا. (۱۳۸۹). *در تمام طول شب: بررسی آراء نیمایوشیج*، تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی.(۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنت تا تجدد*، تهران: سروش

ثروت، منصور. (۱۳۹۷). *نیما و نظریه ادبی*، تهران: علمی.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیمایوشیج*، تهران: نیلوفر.

خطیب رهبر، خلیل.(۱۳۸۳). *دیوان حافظ شیرازی*، تهران: صفی علیشاه.

رویایی، یدالله. (۱۳۸۲). *دلتنگی‌ها*، گرگان: آژینه.

رویایی، یدالله. (۱۳۸٦). *من گذشته امضاء*، تهران: کاروان.

رویایی، یدالله. (۱۳۸۷). *مجموعه اشعار یدالله رویایی*، تهران: نگاه.

شاملو، احمد. (۱۳۷۲). *هوای تازه*، تهران: نگاه و زمانه.

قزوینی، محمد و مدرس رضوی. (۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تهران: دانشگاه تهران.

معین، محمد. (۱۳۸۰). *چهار مقاله* نظامی عروضی سمرقندی، تهران: امیر کبیر.

یوشیج، نیما. (۱۳٦۸). *نامه‌ها*، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: زمانه.

یوشیج، نیما. (۱۳٦۹). *درباره شعر و شاعری*، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: زمانه.

یوشیج، نیما. (۱۳۷۱). *مجموعه کامل اشعار نیمایوشیج*، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

مقالات

رحیمی‌نژاد، کاظم. (۱۳۹۸). تحلیل نسبت شعر و نظریه در آثار یدالله رویایی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*. ۱۱(٤۱)، ۱۹۱-۲۱۲

رضوانیان، قدسیه. (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی نظریه گفت‌وگویی نیمایوشیج و میخائیل باختین. *ادبیات پارسی معاصر*. ٤(۱)، ۷۱- ۸۳.

منابع انگلیسی

The Great Soviet Encyclopedia, 3rd Edition (1970-1979). Retrieved June 17 2022 from https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Declamation

References

Books

Ahmadi, Babak. (2003). *Saakhtar va ta'vile matn*, Tehran: Nashr-e-Markaz. [In Persian]

Bahrampour Imran, Ahmad Reza. (2010). D*ar tamaame toole shab: barrasiye araye nimayooshij*, Tehran: Morvarid. [In Persian]

Baraahani, Reza. (2009). *Khetab be parvaaneha*, Tehran: Nashr-e-Markaz. [In Persian]

Hamidian, Saeed. (2002). *Daastaane Dagher Disi: Ravande Degargoonihaye She're Nimayoshij*, Tehran: Nilofar. [In Persian]

Khatib rahbar, Khalil. (2004). *Divan- e-Hafez Shirazi*, Tehran: Safi Alisha. [In Persian]

Moin, Mohammad. (2001). *Chahaar maghaaheh Nezami Aroozi Samarkandi*, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Pournamdarian, Taghi(2008). *Khaneham abreest*, Tehran: Soroosh. [In Persian]

Qazvini, Mohammad, & Modares Razavi. (1959). A*lmo,jam fi ma,ayeere asha,rrlajam*, Tehran: Daaneshgaahe Tehran. [In Persian]

Royaee, Yadollah. (2003). *Deltangiha*, Gorgan: Azineh. [In Persian]

Royaee, Yadollah. (2007). *Mane Gozashteh Emzaa*, Tehran: Karvan. [In Persian]

Royaee, Yadollah. (2008). *Divane Ash'aare Yadollah Royaee*, Tehran: Negah. [In Persian]

Shamloo, Ahmad. (1993). *Havaaye taazeh*, Tehran: Negaah and Zamaaneh. [In Persian]

Thervat, Mansour. (2017). *Nima Va Nazariyeye Adabi*, Tehran: Elmi. [In Persian]
Yoshij, Nima. (1989). *Naamehaa*, By the efforts of Sirus Tahabaz, Tehran: Zamaneh. [In Persian]
Yoshij, Nima. (1990). *Darbaareye she,r va sha,eri*, By the efforts of Sirus Tahabaz, Tehran: Zamaneh. [In Persian]
Yoshij, Nima. (1992). *Majmooeye Kamele Ash'are Nimayooshij*, By the efforts of Sirus Tahabaz. Tehran: Negah. [In Persian]

Articles

Rahiminejad, Kazem. (2018). Analysis of the relationship between poetry and theory in the works of Yadullah Royai. *interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda)*, *11*(41), 191-212. [In Persian]
Rezvanian, Qudsiyeh. (2013). Comparative study of the dialogue theory of Nimayoshij and Mikhail Bakhtin. *Contemporary Persian literature, 4*(1), 71-83. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp.116-135
Date of receipt: 12/2/2023, Date of acceptance: 18/4/2023
(Research Article)
DOI:

An analysis of the position of "declamation" in traditional and new Persian poetry texts

Dr. Kazem Rahiminejad[1]

Abstract

For the first time in the field of Persian poetry, Nimayoshij used the word "declamation" to describe one of the components of his poetry. The issue of what is the position of the declamation of a poem in our literary tradition and what is the evolution of new poetry in it is discussed in this article. The meaning of the declamation in this article is the way of presenting the speech of the poem and the effect of this method on how to use sounds and inertia in the weights of traditional and modern poetry in such a way that in combination with other textual factors (cultural, religious, social elements and ...) which affects the text from outside the text to create the structure of the poem. In this article, we will try to use descriptive-analytical (library) method, after examining and briefly explaining the place of diction in the tradition of Persian poetry, and its role in the formation of new poetry structure. At the continuation of the article, by mentioning examples from the poetry of Nimayoshij, Ahmad Shamloo and Yadollah Royaee, it will be shown that this issue is considered as a fundamental and structuring component not only in Nimayosh poetry but also in folklore and formalistic poetry; However, in our literary tradition, poetry has always been considered as a written subject and in the books of rhetorical sciences of Persian literature, The logic of speech presentation of poetry has never been discussed.

Key words: declamation, Reading, classic and modern Persian poetry, formalistic poetry, Nimai poetry.

[1] . Ph Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz University of Education, Shiraz, Iran. k_rahiminejad@yahoo.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ١٣٦-١٥٧
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/١/٢٩، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/١١/١٨
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیل محتوایی و ساختاری مدایح دینی حسین منزوی

مرضیه داودی مقدم[١]، دکتر فرهاد دیوسالار[٢]، دکتر حسن شوندی[٣]، دکتر نسترن صفاری[٤]

چکیده

مدیحه‌سرایی از موضوعات غالب شعر فارسی است. در تحقیق حاضر ابتدا مدح در لغت و اصطلاح بررسی شده، سپس ضمن معرفی حسین منزوی و بیان جایگاه برجسته او در شعر معاصر، مدایح دینی وی از حیث محتوا و ساختار بررسی شده است. روش پژوهش کتابخانه‌ای، نوع پژوهش اسنادی- توصیفی و جامعه آماری اشعار آیینی حسین منزوی بود که نمونه‌هایی از اشعار وی از جمله تماشای ایزدی، آئینهٔ تاریخ، پیلهٔ بهشت، گنج شایگان، باغ نرگس و ... مورد بررسی قرار گرفت. منزوی به عنوان شاعری شناخته می‌شود که در عرصهٔ غزل به موفقیت‌های بزرگی دست یافته و شهرت وی بیشتر به خاطر غزل‌های اوست؛ اما در کنار این غزلیات بخش دیگری از اشعار خود را به مسائل مذهبی نیز اختصاص داده است. وی در مثنوی‌ها و قصایدی به مدح ذات مقدس باری تعالی، ساحت مقدس پیامبر اکرم (ص) و بیشتر ائمه، پرداخته است. شیفتگی و علاقمندی شاعر در مدح ائمه اطهار (ع) و پیامبران و توجه به مضامین الهی و انسانی، ذیل اومانیسم اسلامی حائز اهمیت است. مضامین نهفته در این مدایح دینی همان مفاهیمی است که در دوره‌های پیشین مشاهده می‌شود و جز در برخی موارد اثری از نوآوری در مضمون این قصیده‌ها دیده نمی-شود. شاعر با بهره‌گیری از عاطفهٔ صادقانه، واژه‌ها و ترکیب‌هایی ساده را برای القای این مضامین برگزیده است. از حیث ساختاری نیز مجموعه‌ای از تناسب‌ها و توازن‌های آوایی و واژگانی و نحوی، ساختار نظام‌مندی به قصیده‌های دینی منزوی بخشیده است.

واژگان کلیدی: حسین منزوی، شعر معاصر، اومانیسم اسلامی، مدایح دینی، شعر آئینی.

[١]. دانشجوی دکترای گروه ادبیات عرب، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. marzieh3363@gmail.com
[٢]. استادیار گروه ادبیات عرب، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. (نویسندهٔ مسؤول) divsalarf@yahoo.com
[٣]. استادیار گروه ادبیات عرب، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. hsh50165@yahoo.com
[٤]. استادیار گروه ادبیات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. safarinastaran@yahoo.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مقدمه

تحلیل محتوایی و ساختاری آثار ادبی، در قرن حاضر کم و بیش مورد توجه معاصران و ناقدان قرار گرفته است. مدایح دینی از دیر باز یکی از انواع ادبی مورد توجه شاعران بوده و هست. بسیاری از ادیبان و سخنوران با بهره‌گیری از قریحهٔ خدادادی و طبع لطیف، از این مضمون والا در شعر خود استفاده کرده و دست به آفرینش ابیاتی زیبا در این باره زده و به این وسیله، نام خود را بر تارک ادبیات متعهد جاودانه کرده‌اند. شعر مدیح عمدتاً در پی آموزش گزاره‌های والای اخلاقی است، به همین جهت توجه به مضامین الهی و انسانی ذیل اومانیسم اسلامی حائز اهمیت است.

حسین منزوی یکی از صدها شاعر متعهد به شمار می‌رود که با استمداد از طبع لطیف شاعرانه، التزام خویش را به ساحت مقدس پیامبر اکرم (ص) و ائمهٔ اطهار علیهم السلام با سرودن قصایدی چند با محوریت دینی، ابراز داشته است. در این جستار به بررسی ساختاری و محتوایی مدایح در اشعار آئینی حسین منزوی می‌پردازیم؛ لذا در ابتدا به ارائهٔ مبانی نظری پژوهش و تعریف مدح از زمان پیدایش تا عصر معاصر پرداخته شده، پس از آن نگاهی گذرا به زندگی شاعر و اساسی ترین مضامین شعری وی ارائه گردیده است و در ادامه به تحلیل محتوایی و ساختاری مدایح دینی حسین منزوی می‌پردازیم. در این پژوهش بر آن بوده‌ایم تا اثرپذیری شاعر را از میراث دینی با ارائهٔ مضامینی چند و نیز با بهره‌گیری از دستاوردهای علوم بلاغی به نمایش بگذاریم. اگرچه اشعار این شاعر بارها مورد توجه نویسندگان و محققان قرار گرفته و شعر وی نقد و بررسی شده، اما از یک سو مدایح دینی او کمتر مورد اهتمام بوده و از سوی دیگر تاکنون تحقیقی که از منظر تحلیل محتوایی- ساختاری به نقد اشعار آئینی وی پرداخته باشد، یافت نشده است.

پیشینهٔ تحقیق

با وجود این که حسین منزوی شاعری برجسته در عصر معاصر است و همچنین با توجه به جستجوی فراوان در پی دستیابی به پژوهش یا پژوهش‌های مرتبط با موضوع مقاله پیش رو، می‌توان گفت پژوهشی که به طور دقیق و متمرکز در حوزهٔ تحلیل محتوایی و ساختاری مدایح دینی این شاعر به حساب آید، دیده نشد، اما آثار، پایان‌نامه‌ها و مقالاتی در خصوص شعر وی نوشته شده است که هرکدام تنها به بخشی از موضوع پرداخته‌اند.

به عنوان نمونه پایان‌نامه‌ای با عنوان «نقد و تحلیل درون‌مایه‌های اشعار حسین منزوی» نوشتهٔ محمد علی اکبری فیض آبادی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه یزد، مهرماه ۱۳۸۹، که در این پایان‌نامه شرح مختصری از زندگی منزوی بدست داده شده است، سپس ویژگی‌های شعر منزوی از دو دیدگاه کلی – زبانی و محتوایی – بررسی گردیده و شیوه‌های عدول هنجار زبان در شعر او مورد کنکاش قرار گرفته است و در ادامهٔ بحث درون‌مایه‌های عاشقانه شعر منزوی در فصلی جداگانه تحت عناوینی چون معشوق، عشق، احوال عاشقی، وصال هجران، بررسی شده، در فصل آخر نیز درون مایه‌های اجتماعی و دیگر مضامین پراکنده شعر او مورد نقد و تحلیل قرار داده شده است.

پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان «بررسی زندگی، شخصیت، آثار و درون‌مایه‌های اشعار حسین منزوی» نوشته فاطمه جوادی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۳۹۰، این پژوهش درباره زندگی، شخصیت و درون‌مایه‌های اشعار حسین منزوی است. منزوی در اشعارش به مضامینی همچون عشق، مسائل اجتماعی و مسائل مذهبی پرداخته است، اما بیشتر شهرت و موفقیت حسین منزوی به خاطر غزل‌های اوست که توانسته در لباس قدیمی سنت بار عاطفی شعر معاصر را به دوش بکشد و به مخاطب منتقل کند.

در مقالهٔ «تحلیل محتوای اشعار حسین منزوی» نوشته دکتر رضا بیات، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سروده‌های منزوی از لحاظ کمی و کیفی و رویکرد او در عاشقانه‌ها، اجتماعیات و مذهب بررسی و آشکار شده است.

مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی اخلاق اجتماعی در شعر حسین منزوی» نوشته دکتر احسان شفیقی و صدیقه لقمان نیا، مجوعه مقاله‌های دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی ٤-٦ شهریور ماه ١٣٩٤.

در این پژوهش مسئله اخلاق اجتماعی و شاخص‌ها و مؤلفه‌های آن از دیدگاه‌های مختلف از جمله دیدگاه حکمای گذشته، دیدگاه نظریه پردازان معاصر و همچنین از منظر ادیان مختلف و دین مبین اسلام بررسی شده که برآیند آن تبیین جایگاه حیاتی اخلاق اجتماعی در جوامع انسانیست.

روش تحقیق

روش مورد استفاده در این پژوهش توصیفی- تحلیلی، و شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها کتابخانه‌ای

است که مبتنی بر مطالعهٔ دیوان حسین منزوی، پژوهش‌های انجام گرفته درباره مدایح دینی می-باشد؛ لذا دیوان منزوی به عنوان منبع اصلی پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. در پژوهش حاضر تحلیل شواهد درون متنی با مراجعه به مصادر کتابخانه‌ای و الکترونیکی مرتبط با موضوع پژوهش به این شیوه سامان یافته که اشعار منزوی در دو رویکرد تحلیل درونمایه‌های مدایح دینی و بررسی ساختار این مدایح مورد بررسی قرار گرفته است بنابراین جهت پردازش هر یک از رویکردهای وی، ابتدا مضامین مورد پژوهش از دیوان منزوی استخراج گشته، پس از شرح مدایح وی بر اساس شواهد موجود در کتاب مذکور، به تحلیل محتوایی و ساختاری آن‌ها ذیل مضمون مرتبط به آن بحث پرداخته شده است. در این راستا از منابع مرتبط و مورد نیاز جهت تحلیل و تفسیر موضوع مورد بحث استفاده نموده‌ایم.

مبانی تحقیق

نگاهی کوتاه به زندگینامه حسین منزوی

منزوی در پاییز سال ۱۳۲۵ در زنجان به دنیا آمد. وی سال‌های آغازین زندگی‌اش را در روستاهای آن شهر سپری کرد و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در مدارس زادگاهش به پایان رساند و در سال ۱۳٤٤ وارد دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران شد. اولین دفتر شعر منزوی در سال ۱۳۵۰ با همکاری انتشارات بامداد به چاپ رسید و با همان مجموعه برندهٔ جایزهٔ اولین دورهٔ شعر فروغ هم شد و به عنوان بهترین شاعر جوان آن دوره معرفی گردید. حنجرهٔ زخمی تغزل، مطرح ترین شعر جوان در سال پنجاه بود. شاعر که با این مجموعه امید فراوانی در میان هواداران شعر نو برانگیخته بود، بعدها عمدتاً به غزل سرایی روی آورد. (ر.ک: لنگرودی، ۱۳۷۸: ۲۳۰)

آثار حسین منزوی عبارتند از: با عشق در حوالی فاجعه، این ترک پارسی گوی، از شوکران و شکر ، با سیاوش از آتش (گزیده اشعار به انتخاب خود شاعر)، از ترمه و تغزل، از ترمه و تغزل، از کهربا و کافور، با عشق تاب می‌آورم، به همین سادگی، این کاغذین جامه، از خاموشی‌ها و فراموشی‌ها، حنجره زخمی تغزل، مجموعه اشعار حسین منزوی (انتشارات آفرینش و نگاه ۱۳۸۸)، حیدربابا، دومان، نگاه زیتونی.

منزوی در بیشتر قالب‌های شعر فارسی همچون سبک نیمایی، سپید، دو بیتی، غزل، چهارپاره، مثنوی و ... طبع آزمایی کرده است؛ اما مسلماً شهرت شاعری او به خاطر غزلیاتش است. بی-

شک حسین منزوی یکی از تأثیرگذارترین و بزرگ‌ترین غزل‌پردازان معاصر است. او در سال-های پایانی عمر به زادگاه خود بازگشت و تا هنگام مرگ در آنجا باقی ماند. منزوی هرگز کار دولتی نداشت و تنها از راه انتشار شعرهایش گذران عمر کرد. وی در اردیبهشت ۱۳۸۳ در تهران چشم از جهان فرو بست.

اومانیسم اسلامی

واژه «اومانیسم» (Humanism) برگرفته از ریشه لاتین «humanitas» است که از سوی افرادی همچون «سیسرو» (Cicero) در دوران کلاسیک برای اشاره به ارزش‌های فرهنگی ناشی از آموزش و تعلیم آزاد (Liberal Education) به کار رفت. یکی از مهم‌ترین دلالت‌های این عبارت، مطالعهٔ امر انسانی (studia humanitas) است که حوزه‌های مختلف هنری، زبان، ادبیات، تاریخ و فلسفه اخلاق را دربرمی‌گیرد. (Herde, 1973:515)

از اومانیسم و ظهور آن در اسلام تفاسیر مختلفی به ویژه در دوران متأخر ارائه گردیده است. «محمد ارکون» بر آن است که «در گفتمان انسان گرا، لفظ مکتوب باید به دو نکته توجه کامل داشته باشد: یکی هدف مشترکی که همه سخن گویان شرکت کننده در بحث منظور دارند؛ دیگری مسیر استدلالی شخصیِ هریک از افراد» (ارکون، ۱۹:۱۳۹۵) ارکون با اشاره به سخن مشهور توحیدی مبنی بر اینکه «انسان سرگشته خویش است»، آن را سبب ساز محوریت انسان در آثار وی برمی‌شمارد؛ محوریتی که البته از ابعاد معنوی و دینی و التزام به تعالیم مذهبی غفلت نمی‌کند.

درواقع مراد از اومانیسم اسلامی، خوانشی است مبتنی بر بازبینی انتقادی مضامینی از آموزه‌های دینی که بنا به مقتضیات مختلف سیاسی، ایدئولوژیک و تاریخی در حاشیه قرار گرفته و به ویژه از انسان که مخاطب اصلی دین بوده، غفلت نموده است. در عین حال تلقی اومانیستی از اسلام نیز خود قرائتی بشری است که در جای خود می‌تواند قابل نقد باشد.

مدح در لغت و اصطلاح

مدح عبارت از ستایش، تمجید و تعریف نیکو از ممدوح است و در نظم و نثر می‌تواند منبعث از انگیزه‌هایی مانند تکسب جهت گذراندن زندگی و تأمین وجه معاش، کسب شهرت و نام-آوری، کسب پاداش و اجر اخروی یا تحقق آمال قلبی و انتشار اوصاف پسندیده ممدوح از روی علاقه قلبی و خلوص باشد. صاحبان سخن در تعریف لغوی واژه مدح این کلمه را نقیض

هجا و بدگویی و به معنای شنای نیکو آورده‌اند؛ لذا مدح تعبیر از ستودن و برتر انگاری ممدوح از جهت یا جهاتی است، چنان که قدامهٔ بن جعفر عقیده دارد «مدح حقیقی تنها در فضایل انسانی باید صورت پذیرد نه صفات جسمانی و یا عرضی و شعرا باید در مدح انسان به چهار نکته اصلی، یعنی عقل، شجاعت، عدل و عفت توجه کنند و ممدوح باید دارای این صفات باشد؛ در غیر این صورت، شاعر در مدح به خطا رفته و مدحی جامع ارائه نداده است.» (قدامهٔ بن جعفر، ۱٤۲۰ق: ۲۰)

مدح در شعر توانسته است در قالب یکی از اغراض اساسی قرار گیرد و در راستای دستیابی به هدف یا اهدافی بیان گردد، بنابراین شعر مدحی ستایشی است که شاعر از ممدوح خود می‌کند و ضمن آن سجایای اخلاقی وی را برمی‌شمرد و از رفتار و موفقیت‌های او تمجید می‌کند و زبان به بزرگداشت او می‌گشاید.» (رزمجو، ۱۳۷٤: ۳۹) با عنایت به این نکته که غرض شعری یادشده از جمله اغراض قدیمی شعر است و از آن به عنوان ابزار تبلیغ و بزرگنمایی حکومت‌ها و حاکمان استفاده می‌شد، باید گفت مدح مضمونی است که در شعر اکثر شاعران به چشم می-خورد و گاهی نیز توأم با اغراق است. (ر.ک: محسنی نیا و جهادی، ۱۳۸۹: ٤٤)

به دنبال ظهور دین مبین اسلام و دعوت حضرت ختمی مرتبت به اسلام، شاعرانی مانند حسان بن ثابت انصاری، کعب بن زهیر کعب بن مالک و دیگران به جرگه پیروان آن حضرت پیوستند و در راستای اشاعه حقانیت و استواری آیین پیامبر اسلام ﷺ چکامه‌هایی سرودند که مدح آن حضرت، مضامین برجسته این چکامه‌ها را تشکیل داده است. از آغاز اسلام تاکنون مدح و ستایش پیامبر ﷺ در شمار مضامین مورد علاقه و توجه شاعران دینی بوده و است، از این رو در شعرهای دینی- مذهبی «یکی از موضوعات مدح، التزام به مدح حضرت محمد ﷺ است که شاعران اکثراً به جهت یمن و تبرک و کسب ثواب و اجر اخروی به این مهم پرداخته و کوشیده‌اند در این راه تمام تلاش و هنر شعری خویش را به کار گیرند. این زمینه حتی بـه عنوان میدانی جهت مفاخره برای شاعران مطرح شده است؛ و شعرا از اعصار قدیم سعی داشته-اند در این عرصه گوی سبقت از یکدیگر بربایند و خویش را به لقب شاعر حضرت رسول مفتخر سازند». (مبارک، ۱۹۹۷: ۲۷)

بحث

قالب اشعار مدح حسین منزوی شامل سه بخش است: قالب‌های سنتی، نوسروده‌ها و اشعار

آیینی. بخش اشعار آیینی وی شامل موارد زیر می‌شود: ستایش پروردگار متعال (تماشای ایزدی)، در ستایش قرآن کریم (کتاب عشق)، در نعت حضرت رسول اکرم (ص) (آئینهٔ تاریخ و پیلهٔ بهشت)، در نعت مادر پیامبر اکرم (ص) (آفتابی تازه)، در نعت امیرالمؤمنین (ع) (ای نماز تو عاشقانه... و سیمرغ)، در ستایش حضرت زهرا (س) (ناخدای کشتی مولا و چلچراغ)، در نعت امام حسن مجتبی(ع) (زیباترین)، در نعت حضرت سیدالشهدا امام حسین(ع) (تو کشتی نجات و ...)، در آفرین حضرت زینب(س) (امیره زینب)، در آفرین ماه بنی هاشم حضرت عباس(ع) (ای ماه فلک گردان) و در مدح و منقبت امامان چهارم تا دوازدهم (ع).

با این وجود در میان غزل‌های آزادش نیز ۱۵ سرودهٔ آیینی به چشم می‌خورد که به نظر می‌رسد این مجموعه از اشعار را در یک بازه زمانی خاصی با دلایل خاصی سروده است چرا که کیفیت اشعار هم با یکدیگر متفاوت هستند. در این پژوهش به جهت اختصار تنها بخشی از مدایح دینی منزوی به لحاظ محتوایی و ساختاری بررسی می‌گردد.

مدح و ستایش خداوند متعال

شعر در مدح خداوند متعال در آثار بیشتر شاعران ایران و همچنین شاعران مذهب گرای معاصر دیده می‌شود. شعر منزوی نیز در مدح خداوند متعال از انواع شعرهای دلنشین و پر محتواست. اشعار آئینی منزوی با غزل تماشای ایزد آغاز می‌شود، که در توصیف عظمت و بزرگی پروردگار متعال است. در این شعر، منزوی به جاوید و ماندگار بودن خدای بزرگ، عشق به خدا، همچنین قدرت آفرینش و ازلی بودن وجود خداوند و فضل و جلال و جمال مطلق او اشاره می‌کند. همچنین برخی از صفات ذات باری تعالی را نام می‌برد. منزوی در این غزل اعتقاد به توحید را اذعان می‌دارد و می‌گوید که هرگز شک در آیات خداوند راه نداد و اوست که خوب مطلق است:

ای خوب بی مضایقه و پاک سرمدی — وارسته آستان جلالت ز هر بدی
آه تمام خدای خوانده خود آیت کسان، که کس — آمد تمام از تو، تو از کس نیامدی
گفتی: «شو» و جهان همه شد و آنگه از فراز — بیرق به نام خویش به بام جهان زدی
گفتی: «بمیر» و مُرد که تا مرگ را کنی — دیباچه‌یی برای حیات مجدّدی
آن کس که ابتداش نبود، انتها نداشت — این رمز جاودانگی است و مخلّدی

(منزوی، ۱۳۸۸ : ۹۷۳)

حب راستین به پیامبر اکرم (ص)

پیامبر اکرم (ص) شخصیتی اسطوره‌ای و فرا مذهبی در دین مبین اسلام به شمار می‌رود و همهٔ ملت‌های مسلمان، صرف نظر از هر مذهب و زبانی، آن حضرت را خاتم پیامبران دانسته‌اند؛ پیامبری که در ادبیات این اقوام و مذاهب نیز راه یافته است.

حسین منزوی نیز با اشعاری زیبا و ماندگار نقش خود را در حوزهٔ مدح پیامبر (ص) به خوبی ایفا کرده است. منزوی در این قصیده بسیار زیبا ابتدا به چگونگی مبعوث شدن حضرت رسول اکرم (ص) اشاره می کند. همچنین به رها شدن دنیا از سیاهی خود پرستی در سایه پیامبری ایشان اشاره می‌کند و صفاتی چند از پیامبر گرامی اسلام می شمارد مانند سفیر، بشیر، نذیر، آینهٔ امید . ...

... ناگه در غار حرا نوری درخشید و آن گاه بانگی در درون غار پیچید
یک بانک شور انگیز : «اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّکَ» مدّثر از جا خیر «اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّکَ»
ای هم رسول و هم سفیرم، یا محمّد (ص) ای هم بشیر و هم نذیرم، یا محمد (ص)

(همان: ۹۷۷)

گویی حسین منزوی خود را مسئول تبلیغ دین اسلام می‌داند و شعر خود را آینه‌دار اسلام می-بیند. نمی‌توان جز این نیز اندیشید، چرا که این از ویژگی‌های یک شاعر مذهبی و معتقد می-باشد که بخشی از هنر خود را در خدمت اعتقادات و تبلیغ عقاید خود قرار می‌دهد بی آنکه برای خوشایند کسی این کار را انجام دهد؛ بلکه تنها در راستای خواهش قلبی‌اش این کار را انجام می‌دهد و از انجام آن لذت می‌جوید:

آزادی از زنجیرها، آزاد می شد اوراق جهل و گمرهی، برباد می شد
تا حق به لطف او رقم می خورد نامش باطل از قهر او قلم می‌خورد نامش
تنها نه نقش سینه تاریخ می شد اسلام خود آیینه تاریخ می شد
تا چار صد سال دگه بعد از هزارش شعر بلند من شود آیینه دارش

(منزوی، ۱۳۸۸: ۹۷۸)

منزوی در قصیده‌ای هم بیشتر به مدح شخصیت پیامبر (ص) پرداخته است و صفاتی چند برای حضرت برمی‌شمارد و خود را عاجز از مدح حضرت رسول معرفی می‌کند:

خورشید مکه! ماه مدینه! رسول من! ای خاکسار مدحت تو، بر ترابها

شمع زبان بریده چه لافد ز آفتاب؟ گنگم که در هوای تو دیده‌است خواب‌ها
«من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنت» ای پیله بهشت! نیارم تنیدنت
(همان : ۹۸۰)

برتری پیامبر (ص) بر همه موجودات هستی

در میان شاعران مداح همواره رایج بوده است که ممدوح خود را چون خورشید و دیگر شاهان را مانند ماه معرفی می‌کردند (ر.ک: محسنی نیا، ۱۳۸۸: ٤۳). خداوند در سوره مبارکه بیِّنه، پیامبر (ص)، علی (ع) و شیعیان ایشان را خیر البریّه می‌داند. «إِنَّ الَّذِینَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أُلَئِکَ هَم خَیرَ البَرِیَّهٔ» (بنیه/۷) «و آنان که به خدای یکتا ایمان آوردند و نیکو کار شدند آن‌ها به حقیقت بهترین اهل عالمند.»

منزوی با پیروی از آیه ۷ سوره مبارکه بنّیه، پیامبر (ص) را بهترین آفریده خدا می‌داند و با اثر پذیری از آیه فوق به این امر اشاره می‌کند:

ای برگزیدهٔ همه انتخاب‌ها قرآن تو، کتاب تمام کتاب‌ها
اندیشه تو تیشه به اصل بدی زده ای ریشه همیشه ترین انقلاب‌ها
سرمشق زمین و آسمانی که نام توست بر لوح شب نوشته به خطّ شهاب‌ها

ستایش دختر پیامبر اسلام حضرت زهرا (س)

حضرت فاطمه (س) آیینه تمام نمای فداکاری، عصمت، دفاع از حریم ولایت و دهها سجایای انسانی است. وی سرور و سیره تمام زنان عالم، دخت نبی اکرم و ساقی کوثر و سرمایه و افتخار تمام زنان و مادران مسلمانی است که پیرو راه اویند. شخصیت، حیات و منزلت آن بانوی بزرگ در ادبیات فارسی به خصوص آئینهٔ شعر بازتاب گسترده‌ای دارد. منزوی در دو قصیده «ناخدای کشتی مولا» و «چلچراغ» به منقبت حضرت فاطمه (س) پرداخته است. او از فاطمه زهرا با نام‌ها و القاب زهرهٔ زهرا، صدیقهٔ کبری، ام ابیها، نور چشم مصطفی و ... یاد کرده است. یکی از فضایل غیر قابل انکار حضرت فاطمه فرمایش حضرت محمد (ص) است که ایشان را سرور زنان دو جهان معرفی فرمود و این منزلت را شیعه و سنی کاملاً پذیرفته‌اند. منزوی با تلمیح به این حدیث متواتر، تصریح کرده است که هیچ زنی همچون فاطمه پا بر عرصه خاک نخواهد نهاد و این همان اعتقاد به قول رسول (ص) است:

تو نور چشم مصطفی و کس به جز تو در شأن شمع محفل طاها شدن نیست

تـو مـادر سـبطینی و غیـر از تـو کـس را اهلیّـت صـدیقهٔ کُبـرا شـدن نیسـت
جـز تـو زنـی را شـوکت در بـاغ هسـتی سـرو چمـان عـالم بـالا شـدن نیسـت
جز با تـو شـأن گـم شـدن از چشـم مـردم و آن گاه در چشم خدا پیـدا شـدن نیسـت

(منزوی، ۱۳۸۸: ۹۹۰)

در منقبت حضرت ولی عصر (عج)

انتظار فرج

انتظار فرج، چشم به راه بودن برای ظهور حضرت مهدی (عج) است، که ظهورش را موجب گشایش و برپایی صلح و عدالت در همه جهان دانسته‌اند. در احادیث معصومان، انتظار فرج، برترین و محبوب ترین عمل و شرط پذیرش سایر اعمال شمرده شده است. ایمان به ظهور منجی بشریت و انتظار برپایی عدالت با آمدن او، مختص شیعیان نیست، بلکه در بین اهل سنت و حتی غیر مسلمانان نیز به چشم می‌خورد. منزوی با چند بیت امید خود را به دیدار حضرت ابراز می‌دارد:

صبح سحر که پـر نگشـوده اسـت، آفتـاب می‌آیـی و سـمند تـو را، عشـق در رکـاب
روشن به توست چشـمم و در پیشـواز تـو کوچـک تـرین سـتاره چشـمانم آفتـاب
با شوق وصول دسـت ز عـالم فشـانده‌ایـم جز تو به شـوق مـا، چـه کسـی مـی دهـد

(همان : ۱۰۱۸)

سطوح تحلیل ساختاری

در تحلیل شعر، ابتدا قالب و پیکرهٔ شعر به عنوان عینی‌ترین نمود بیرونی آن در کنار موسیقی کلی شعر از نظر خواهد گذشت؛ سپس توجه می‌شود که این پیکره را با کدام گونه از سازه‌های زبانی ایجاد کرده است. محورهای گزینش و ترکیب (جانشینی و همنشینی) چگونه کارساز بوده‌اند و الفت‌های درونی شعر از نظر سازگاری زبان شعر با مضمون و محتوای آن – اعم از ذهنی یا محسوس – چه گونه است. محصول چنین کاوشی کشف ارزش‌های زیبایی شناختی اثر خواهد بود. منتقد ساخت‌گرا می‌کوشد تا همهٔ این جنبه‌ها را در زبان شعر و یا ساختار زبانی آن بکاود.» (امامی، ۱۳۸۲: ۳۸)

زبان شعر دارای سطوح مختلف آوایی، صرفی، نحوی، بلاغی و هنری است. این سطوح در هم تنیده شده و از هم جدا نیستند. در تحلیل ساختاری شعر، به بررسی این سطوح پرداخته می-شود:

سطح آوایی

ارزش‌های آوایی، نقطهٔ آغاز در توصیف ساختار زبانی شعر است. زیرا روشن کنندهٔ تقارن‌ها، همنشینی و حضور واژه‌ها و حروف و کیفیت‌های مربوط به ایقاع و نغمه‌ها یا سازواری‌های آوایی و موسیقایی است. در سطح آوایی منتقد به دنبال آن است تا دریابد «شاعر از چه نظام موسیقایی در شعر خود بهره گرفته و این نظام چگونه در خدمت شاعر و القای معنا قرار گرفته است.» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۸۱) بررسی قافیه، ردیف و صنایع لفظی نیز از دیگر مواردی است که در تحلیل آوایی متن بدان پرداخته می‌شود.

سطح واژگانی

شعر آفرینش زیبایی با واژه‌هاست و واژگان در زبان شعر اهمیت خاصی دارند. شعر دارای الگوی پیچیده‌ای است «رابرت فراست می‌گوید: شعر نوعی اجرا، به وسیله کلمات است، اما باید دانست که واژه‌ها به تنهایی فاقد ارزشند، اعتبار آنها در قرار گرفتنشان در یک بافت ساختاری است.» (علی پور، ۱۳۷۸: ۳۰)

گزینش‌های واژگانی در ذهن شاعر به کمک الگوهای تثبیت شده‌ای صورت می‌گیرد که تجربه-مندی‌ها و قریحهٔ شاعری و مناسبت‌های دیگر، آن‌ها را پدید آورده است. در این الگوها، بعضی از واژه‌ها برای شاعر، همزاد مضامین و تصویرها هستند و حذف آن‌ها موجب زوال شعر می-شود به گونه‌ای که هیچ واژهٔ دیگری نمی‌تواند جای آن‌ها را بگیرد؛ در عین حال این واژه‌ها، ارزش‌های بلاغی – موسیقایی و القایی خود را مدیون ساختار نحوی و محور همنشینی هستند. کاربردهای مجازی و استعاری که نوعی جا به جایی در محور جانشینی زبان است و نیز بررسی واژگان پربسامد و محوری در تحلیل واژگانی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

سطح نحوی

در ساخت نحوی شعر، محور هم نشینی دارای نقش اصلی و جنبهٔ مهمی از تحلیل ساختار شعر را تشکیل می‌دهد و ارزش کارسازی در شعریتِ شعر دارد زیرا آرایش واژگانی علاوه بر ایجاد مفاهیم، دارای نقش مهمی در بالا بردن توان القایی، موسیقایی و زیبایی شناختی شعر است و به

ویژه ارزش‌های موسیقایی شعر، اعم از میانی و پایانی یعنی توزیع، همصدایی، صنایع لفظی، قافیه و ردیف در همین حوزه شکل می‌گیرد. در ساخت نحوی، آرایش واژه‌ها در مسیر کلیت اثر است زیرا همهٔ دلالت‌های جزئی در خدمت دلالت کلی اثر عمل می‌کنند. واژه‌ها معنای خود را از جمله‌ها و عبارات می‌گیرند و عمق معنای جمله‌ها و عبارات نیز در گرو مفهوم کلی شعر است. ساختار نحو شامل عناصری است که در اصل سازندهٔ یک اثر شاعرانه است. «در این سطح پیوند واژه‌ها با یکدیگر در محور هم‌نشینی، نقد و بررسی می‌شود، به ارتباط واژه‌ها با یکدیگر در سطح دستوری و نحوی پرداخته می‌شود.» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۸۹) منتقد ساخت-گرا می‌کوشد تا نوع جملات، مستقیم یا غیر مستقیم بودن نحو جمله‌ها، کوتاه و بلند بودن آن‌ها، باستان گرایی نحوی و توازن نحوی را نیز در تحلیل ساختار متون ادبی، مورد توجه قرار دهد.

بررسی سطح آوایی

یکی از موفقیت‌های حسین منزوی در سرودن مدایح مذهبی، توجه وی به شبکهٔ ارتباطی عناصر مادی و معنوی موجود در شعرش است که ساختار یک قالب شعری را تشکیل می‌دهد، وی در این نوع شعری بین وزن و محتوا ارتباط برقرار کرده است. قالب بسیاری از اشعار آئینی منزوی قصیده ذکر شده است. از حیث سطح آوایی، وزن اشعار آئینی وی به شرح جدول زیر است:

ردیف	نام	ممدوح	قالب	وزن
۱	تماشای ایزدی	خداوند متعال	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۲	کتاب عشق	قرآن کریم	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۳	پیله عشق	پیامبر اکرم (ص)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
٤	سیمرغ	امیرالمومنین (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۵	چلچراغ	حضرت زهرا (س)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
٦	زیباترین	امام حسن مجتبی (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۷	تو کشتی نجات و ...	سید الشهداء (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۸	ای ماه فلک گردان !	حضرت عباس (ع)	ترکیب بند	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن
۹	شب خوشه چین ...	امام سجاد (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۱۰	آئینه داری	امام محمد باقر (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۱۱	تو خرمن جلال	امام موسی کاظم (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن

۱۲	آن سر خط سخا	امام جواد (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۱۳	جان مستدام	امام علی النقی (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۱٤	باغ نرگس	امام مهدی (ع)	ترکیب بند	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن
۱۵	آفتابی تازه	مادر پیامبر اکرم (ص)	مثنوی	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
۱٦	ای نماز تو عاشقانه	امیرالمومنین (ع)	مثنوی	فاعلاتن مفاعلن فعلن
۱۷	شب عاشورا	حضرت عباس (ع)	چهارپاره	مستفعلن مستفعلن فعلن
۱۸	ناخدای کشتی مولا	حضرت زهرا (س)	قصیده	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع
۱۹	طلوع تازه	امام جعفر صادق (ع)	قصیده	مفاعیلن مفاعیلن فعولن
۲۰	گنج شایگان	امام رضا (ع)	قصیده	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن
۲۱	آئینه تاریخ	پیامبر اکرم (ص)	مثنوی	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع

با بررسی وزن اشعار مذهبی منزوی متوجه این نکته می‌شویم که بسیاری از قصاید از نظر وزن با هم شباهت دارند: «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن»، یعنی وزن مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف. در پایان برخی از قصاید نیز بیت ترکیب آمده است.

نوآوری‌ها و استفاده از برخی صنایع ادبی که منزوی در مدایح خود بکار برده است، در حوزه تحلیل سطح واژگانی کلام قرار می‌گیرد، که در زیر به چند مورد از آن اشاره می‌کنیم:

عنصر عاطفه در مدایح حسین منزوی

عاطفه، حالت وجدانی است که انسان را به میل یا نفرت از چیزی سوق می‌دهد. و به دنبال آن تنفر و شادی و اندوه و خشم و رضایت است و هنگامی که شاعر در شعرش از عاطفه قوی استفاده کند، در مخاطب هم تأثیری فراوان دارد. (ر.ک: سلیمی، ۱۳۸۷: ٦۳) عاطفه ادبی نیرویی است که تلاش ادیب را به سوی یک عمل سوق می‌دهد و او را متأثر از موضوعی قرار می‌دهد که در وجود مخاطب اثر می‌گذارد. (ر.ک: عزام، ۲۰۰۵: ۲۷۰-۲۷۱) میزان حقیقی یا جعلی بودن مدح را عاطفه مشخص می‌کند؛ زیرا عاطفه یکی از انگیزه‌های عمده مدح است و شعری که عنصر عاطفه در آن قوی باشد از دل برمی‌خیزد و بر دل مخاطب خواهد نشست. (ر.ک: احمد بدوی، ۱۹٦٤: ۱۳٦).

اشعار حسین منزوی ترسیم کنندهٔ خلوص نیت، عاطفه صادقانه و عمیق شاعر نسبت به ائمهٔ اطهار (ع) می‌باشد. یکی از عوامل اصلی که شعر منزوی را برتر و زیبا می‌سازد ، ارادت

خالصانه و صادقانه ایشان نسبت به امامان معصوم (ع) می‌باشد؛ زیرا او مفاهیم مذهبی را مطابق فهم خویش و برای دل خوش می‌سراید. بعنوان نمونه حسین منزوی در ابیات ذیل با سبکی روان و بدون تکلف در مدح حضرت سیدالشهدا (ع) اینگونه سخن می‌گوید :

ای تکنـــواز نابغـــه نینـــوا، حســـین! وی تکســـوار واقعـــه کـــربلاء حســـین!
ای از ازل نوشـت سـواد سرشـت خـویش بـا سرنوشـت غربـت خـود آشـنا، حسـین
از امن و عافیت، بـه رضـایت جُـدا شـدی چون گشته از مدینه، جدّت، جـدا حسـین
یـک کـاروان ذبـیح، بـه همـراه داشـتی از فطـرت خجسـتهٔ شـیر خـدا، حسـین
یـک کـاروان اسـیر بـه همـراه داشـتی از عتـرت شکسـته دل مصـطفا، حسـین
زان سر که رست چون گل خون بر جِـدا، حسـین جانبـازی‌ات بـه منـزل آخـر رسـیده بـود

(مجموعه اشعار، ۱۳۸۸: ۹۹٤)

شاعر ابیات فوق را با تداعی وقایع تاریخی و احادیث با مضمون حماسی سروده است. تکرار واژه‌ها مهم‌ترین و نخستین ابزار عینی کردن اندیشه‌ها و بروز عواطف شاعرانه است. برای نمونه تکرار «حسین» در این ابیات، افزون بر نقشی که در القای مدح ایفا کرده، تأثیری به سزا در موسیقی ابیات داشته است.

تلمیح

تلمیح از دیدگاه عبدالحسین زرین کوب این‌گونه تعریف می‌شود: قصه‌های مربوط به زندگی پیامبران، «نام قهرمانان قومی، نام انبیای قرآن کریم، اشخاص» (زرین کوب، ۱۳۷٦ : ۲۰۰) از دیدگاه روانشناسی، تلمیحات مرکزی «با خود آگاه شاعر در ارتباط هستند و به طور غیر مستقیم، علاقه‌ها، نفرت‌ها، خواسته‌ها و ناخواسته‌های او را برای ما آشکار می‌کنند. (ر.ک: محمدی، ۱۳۷٤: ۲۸)

تلمیح به داستان پیامبران

استفاده از تلمیح در بُعدهای وسیع آن و در جنبه‌های گوناگون در آثار منزوی جلب توجه می-کند که نشان دهندهٔ آگاهی وی از داستان‌های گذشته است. همچنین نشان دهندهٔ تسلط باور نکردنی بر آیات قرآن و شناخت پیامبران می‌باشد. منزوی در ترکیب‌های تازه و برای بیان مقاصد مختلف داستان‌ها و روایات و آیات را به خدمت می‌گیرد و قدرت وی در این زمینه

بسیار ستودنی است. از داستان‌هایی که منزوی به آن پرداخته است؛ داستان نزول وحی در پیامبر (ص) در غار حرا است:

بوی خوشی در گوشه‌ای می‌سوخت انگار　　یک عود نا معلوم می‌افروخت انگار
قید در و دیوار را درهم شکسته　　دروازهٔ اعصار را در هم شکسته
ناگاه در غار «حرا» نوری درخشید　　و آن گاه بانگی در درون غار پیچید
یک بانک شور انگیز «اِقرَء بِسم ربِّک»　　مدّثر از جا خیز «اِقرَء بِسم ربِّک»
ربّی که انسان آفرید از خون بسته　　آورد دنیایی پدید از خون بسته

(مجموعه اشعار، ۱۳۸۸ :۹۷۷)

تلمیح به داستان علی امیرالمؤمنین (ع) با ایتام

منزوی در ابیات زیر به داستان امام علی (ع) با ایتام اشاره می‌کند؛ وی معنای انسانیت در رفتار و کردار عطوفانهٔ حضرت و مهربانی با یتیمان را این چنین به تصویر می‌کشد.

بار اندوه عالمی می‌برد　　دل تو غصه جهان میخورد
شب که می‌شد تو بودی و غم　　- عالم رنج و راز - عالم تو
تا که پنهان ز خلق زیر گلیم　　بهری شام کودکان یتیم

(همان: ۹۸۷)

تشبیه

تشبیه در لغت همانند ساختن و مثال آوردن است و در اصطلاح قرار دادن همانندی بین دو چیز یا بیشتر از دو چیز است. تشبیه دارای شگفتی و زیبایی است و پایگاه نیکویی در بلاغت دارد. برای اینکه معانی نهفته را بیرون می‌آورد، دور را نزدیک می‌سازد، بر بلندی و وضوح معانی می‌افزاید و آن را جمال و فضل می‌بخشد و به آن جامه ارجمندی و گرانقدری می‌بخشد. (ر.ک: عرفان، ۱۳۸۳: ۱۱)

بسیاری از شاعران در شعرشان تشبیهاتی به کار برده‌اند که در نوع خود ستودنی است؛ و نقشی مهم در ایجاد تصاویر زیبا و فنی دارند.

می‌گفت: ای انبوه روباهان!　　با شیر تنها ماجراتان چیست؟
با شیر تنها - با حسین (ع) - این کار　　در بیشه زار نینواتان چیست؟

(مجموعه اشعار، ۱۳۸۸: ۱۰۰۳)

شاعر در مصرع دوم با تشبیهی بلیغ امام حسین (ع) را در شجاعت به شیر مانند کرده است او در این مانندگی در واقع تشبیه را به تناسی سپرده و با حذف ادات تشبیه و وجه شبه، تشبیه را به بالاترین حد بلاغت رسانده است. به این معنا که شاعر ادعای همسانی مشبه و مشبه به را رد کرده است و بنا بر دیدگاه عالمان بلاغت «این نوع از تشبیه در بالاترین درجه بلاغت و رساترین، زیباترین و مؤثرترین تشبیهات است.» (هاشمی، ۱۳۸٦: ۲۹)

مراعات‌النظیر

کارکرد اصلی مراعات‌النظیر، مضمون پردازی ادبی است و این کارکرد آن، نیاز به توضیح بیشتر ندارد. «مراعات‌النظیر فی نفسه تصویر آفرین است. با این حال، تصویری که این آرایه می‌آفریند، تصویری منطقی است و بر این پایه نمی‌توان آن را به خودی خود ادبی نگاشت. اینجاست که باید گفت آنچه مراعات‌النظیر را به سطح زبان ادبی فرا می‌برد، مضمونی است که شاعر یا نویسنده از رهگذر کاربرد آن می‌پردازد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۵)

از جمله مواردی که موجب انسجام و هماهنگی بیشتر دلالت‌های جزئی شاعر گردیده، تناسب میان واژگان ابیات شعری است:

ای هفتمین امام که هفت آسمان حق — هفتاد بار گشته به گرد زمین تو
تو خرمن جمال و جلالیّ و آفتاب — با آن سخاش، خُردترین خوشه چین تو
وی شب گرفته آینه‌ها از ستارگان — در پیش روی شعشعه راستین تو

(مجموعه اشعار، ۱۳۸۸: ۱۰۰۸)

تناسب میان (آسمان، زمین، آفتاب، شب، ستارگان) که همگی از یک حوزه واژگانی طبیعت انتخاب شده است، و یا هماهنگی واژگان (هفتمین، هفت و هفتاد) در بیت فوق به تأکید و تأیید مضمون مورد نظر شاعر کمک می‌کند.

در بیت زیر نیز حسین منزوی از واژگان «نسیم» و «باغ» و «نرگس» و «گل» و «بستان» و «بهار» در مضمون مدح و ستایش امام حسن عسکری (ع)، بهره برده است:

آه ای نسیمی که به باغ حق وزیدی — روح خدا گشتی و در نرگس دمیدی
تا بار بردارد گُل زیباترین را — خوش‌بو ترین گل‌های بُستان زمین را
آن گل که چشمان جهان در انتظارش — مانده است تا کی بشکفد باغ از بهارش

(همان: ۱۹۱۷)

تقابل و تضاد کلمات

تضاد، جمع کردن میان دو لفظی است که تقابل در معنا دارند. استفاده از تقابل و تخالف کلمات، یکی از شیوه‌هایی است که بر زیبایی و زیبایی سخن می‌افزاید. منزوی نیز برای برجسته ساختن زبان شعری خود از آن بهره گرفته است؛ از جمله تضاد موجود میان واژگان «حاضر، غایب» و «حضور، غیبت» در بیت زیر:

آری وجـــود حاضـــر و غایـــب شـــنیده‌ام ای آنکه غیبت تـو پُـر اسـت از حضـور نـاب

(همان: ۱۰۱۸)

بی‌شک به کارگیری واژگان متضاد در شعر، علاوه بر برجسته ساختن آن‌ها، در انتقال مفهوم و معنای کلام نیز تأثیر بسزایی دارد و هرکدام از دو واژهٔ متضاد، معنای دیگری را تقویت می‌کند.

ساختار نحوی

کاربرد سبک خطاب در ساختار نحوی قصیده، بیش از هر چیز، پیوند نزدیک شاعر به امام را به ذهن تداعی می‌کند. استفاده از اسلوب ندا در اکثر مدایح منزوی دلیلی است بر این ادّعاست که شاعر خود را چنان به امام نزدیک می‌بیند که او را منادا قرار می‌دهد. همچنین یکی دیگر از اغراض بلاغی استعمال حرف ندا برای نشان دادن جایگاه بلند و والای مخاطب است؛ شاعر با استفاده از حرف ندا بیشتر و بهتر می‌تواند علاقه و اشتیاق خود را به مخاطب نشان دهد. بعنوان نمونه حسین منزوی در ستایش امام دهم حضرت علی النقی (ع) چنین می‌گوید:

ای رهنمـــای گمشـــدگان! هـــادی البشـــرا! وی این لقـب بـه نـام تـو ظـرفیّتش تمـام

ای با همه جوانی خـود آن چـه «خضـر» دیـد در آینه پدیـد، تـو دیـده بـه خشـت خـام

«هرگز نمیرد آن که دلش زنده شـد بـه عشـق» «هرگز نمیرد آن که دلش زنده شـد بـه عشـق»

(همان: ۱۰۱۵)

در قصیده‌ای دیگر به نام شب خوشه «چین خلوت تو» که در نعت حضرت سجاد (ع) سروده است، اینگونه آن حضرت را خطاب قرار می‌دهد:

ای چشم آسمان و زمـین مانـده خیـره وار بر شور و جذبه‌های تو در سجده‌هـای تـو

ای دیـــدن قتـــال غـــم انگیـــز کـــربلا حُـزنِ همیشـــه ســـاخته از مـــاجرای تـــو

ای وارثِ پیمبـــر و حیـــدر کـــه اختـــران بـــر آفتـــاب فخـــر کننـــد از ولای تـــو

محـراب را بـه وقـت مناجـات تـو، همـه افتـاده لـرزه‌هـا بـه تـن از هـای‌هـای تـو

ای یک نیـای تـو بـه نَسَـب، مفخـر عـرب وی محور عجم به حَسَـب یـک نیـای تـو

(همان: ۱۰۰٤)

علیرغم سبک خطاب در ساخت نحوی قصیده، برخی از ابیات را نیز جمله‌های خبری تشکیل می‌دهند. زمان جمله‌ها، اغلب در گذشته بوده و بسامد بالای افعال ماضی در قصیده، رنگ تاریخی به شعر بخشیده است که نشان از آن دارد که شاعر درک صحیحی از مسائل دارد و با یقین از آن‌ها خبر می‌دهد. حسین منزوی در ابیات زیر در نعت حضرت زینب (س) این چنین می‌نویسد:

آن‌جا، در آن مخروبـه کـز عـالم جُـدا بـود یـــک زن، امیـــر کـــاروان کـــربلا بـــود

زن نـــه کـــه او مردآفـــرین روزگـــار اســـت زن نه که او «بنت الجلال»، «اُخـت الوقـار» اسـت

(همان: ۹۹۷)

نتیجه‌گیری

۱.مدایح حسین منزوی به سه دسته کلی تقسیم می‌شود: قالب‌های سنتی، نوسروده‌ها و اشعار آئینی. در بخش اشعار آیینی، برای هر چهارده معصوم علیهم السلام شعر دارد. مضامین نهفته در مدایح دینی همان مفاهیمی است که در دوره‌های پیشین مشاهده می‌شود و جز در برخی موارد اثری از نوآوری و ابتکارِ بدیع و تازه‌ای در مضمون این قصیده‌ها دیده نمی‌شود. منزوی در اشعار آیینی‌اش از حیث عاطفه و تخیل شاعری عاطفی است؛ او با بهره‌گیری از عاطفهٔ صادقانه، واژه‌ها و ترکیب‌هایی ساده را برای القای این مضامین برگزیده است. همچنین در خلق تصاویر، شاعری شاخص و دارای مهارت ادبی به شمار می‌آید. اشعار آئینی منزوی بیانگر یک سری تاریخ نگاری‌های مستند می‌باشد که گویی سیر تاریخی موضوعی را به نظم کشیده است. سروده‌های آئینی منزوی گاهی عرفانی است گاهی هم رنگ و بوی عصیان و مبارزه به خود می‌گیرد.

۲.با بررسی و تحلیل ساختاری قصیده‌های دینی منزوی روشن شد که مجموعه‌ای از تناسب‌ها و توازن‌های آوایی و واژگانی و نحوی، ساختار نظام‌مندی به قصیده‌ها بخشیده است. وی به شبکهٔ ارتباطی عناصر مادی و معنوی موجود در شعرش است توجه ویژه‌ای داشته و بین وزن و محتوا ارتباط برقرار کرده است.

۳.در سطح واژگانی، ساختار واژگانی و کلمات محوری در قصاید دینی او به خوبی در خدمت اندیشه و عاطفهٔ شاعر قرار گرفته است. تکرار یا توازن واژگانی در سطح ابیات در بخش‌های مختلف قصاید با مضمون آن‌ها هماهنگ و همسو است.

٤.از نظر ساختار نحوی، سبک خطابی و جمله‌های خبری پرکاربردترین نوع جمله در قصیده‌ها است و فعل ماضی بر دیگر صیغه‌های زمانی برتری دارد که نشان از رویکرد تاریخی آن‌هاست.

منابع

کتاب‌ها

قرآن کریم.

احمد بدوی، احمد. (۱۹٦٤). *أسس النقد الأدبی عند العرب*، قاهرهٔ: الفلاجهٔ مکتبهٔ نهضهٔ مصر.

ارکون، محمد. (۱۳۹۵). *انسان گرایی در تفکر اسلامی*، ترجمه احسان موسوی خلخالی، تهران: طرح نقد.

امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). *ساخت گرایی و نقد ساختاری*، اهواز: نشر رسش.

پور نامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*، تهران: نگاه.

جعفری، عبدالرضا. (۱۳۸۷). *فروغ جاودانه*، تهران: انتشارات تنویر.

رزمجو، محسن. (۱۳۷٤). *انواع ادبی*، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

سبحانی، جعفر. (۱۳۹۲). *راهنمای حقیقت*، تهران: مشعر.

سلیمی، علی. (۱۳۸۷). *النقد و الناقدون فی الأدب العربی*، کرمانشاه: دانشگاه رازی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*، تهران: انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس.

عزام، محمد. (۲۰۰۱). *النص الغائب*، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر صورتگرایی و ساختارگرایی*، تهران: سمت.

علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*، تهران: فردوس.

قدامهٔ بن جعفر، ابوالفرج. (۱٤۲۰ق). *نقد الشعر*، قاهرهٔ: دارالکتب العلمیهٔ.

کاظمی، روح الله. (۱۳۸۸). *سیب نقره‌ای ماه*، تهران: مروارید.

لنگرودی، شمس. (۱۳۹۰). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد ٤، تهران: انتشارات مرکز.

مبارک، محمد زکی. (۱۹۷۷). *المدایح النبویهٔ فی الأدب العربی*، دمشق: مکتب الشرق الجدید.

محمدی، محمد حسین. (۱۳۸۵). *فرهنگ تلمیحات شعر معاصر*، تهران: نشر میترا.

منزوی، حسین. (۱۳۸۸). *مجموعه اشعار*. به کوشش محمد فتحی، تهران: انتشارات نگاه.

منابع انگلیسی

Herde, Peter .(1973). Humanism in italy, in:dictionary of the history of ideas: studies of selected pivotal ideas, edi. By shireen T. hunter, new York, M.E. sharpe.

References

Books

The holy Quran.

Ahmad badavi, Ahmad .(1964). *The foundations of arab criticism among the arabs*, cairo:Al-falaga Egypts renaissance library. [In Arabic]

Alavi Moghadam, Mahyar. (2002). *Theories of contemporary literary criticism formalism and structuralism*, Tehran: samt. [In Persian]

Alipour, Mustafa. (1999). *The language of today`s poetry*, Tehran: FerdoUs. [In Persian]

Emami, Nasrallah. (2003). *Constructivism and structural criticism*, Ahvaz: rasesh publishing house. [In Persian]

Jafari, Abdul Reza. (2008). *Forough Javdaneh*, Tehran: Tanveer Publications. [In Persian]

Kazemi, Ruhollah. (2009). *Silver apple of the moon*, Tehran: morwarid. [In Persian]

Langroudi, Shams. (2011). *Analytical history of new poetry*, Volume 4, Tehran: center publication. [In Persian]

Mohammadi. Mohammad Hossein. (2006). *the culture of contemporary poetry allausions*, Tehran: mitra publishing. [In Persian]

Monzavi, Hossein. (2009). *Collection of poems*, By mohammad fathi, Tehran: negah publication. [In Persian]

Mubarak, Muhammad Zaki. (1977). *prophetic praises in arabic literature*, Damascus: maktab al-sharq al-jadid. [In Arabic]

Pour namdarian, Taghi. (2001). *Travel in the fog*, Tehran: Negah. [In Persian]

Qudama bin Jafar. (1999). *Criticism of poetry*, Cairo: dar al-kitab al-alamiya. [In Arabic]

Razmjo, Mohsen. (1995). *Literary types*, Mashhad: Astan Quds Razavi. [In Persian]

Salimi, Ali. (2008). *Criticism and critics in arabic literature*, Kermanshah: Razi university. [In Arabic]

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (1991). *Poetry music*, Tehran: agah. [In Persian]

Shamisa, Cyrus. (2002). *A fresh look at the novel*, Tehran: Ferdous. [In Persian]

Sobhani, Jafar. (2012). *Guide of truth*, Tehran: mashaar. [In Persian]

Uzzam, Mohammad. (2001). *Al-nas al-ghaib*, Damascus: ittihad al-ketab al-arab. [In Arabic]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp. 136136-157
Date of receipt: 17/4/2024, Date of acceptance: 6/2/2025
(Research Article)
DOI:

Content and structural analysis of religious praises of Hosein Monzavi

Marzieh Davoodi Moghadam[1], Dr. Farhad Divsalar[2], Dr. Hassan Shavandi[3], Dr. Nastaran Safari[٤]

Abstract

Praise is one of the well-known dominant Persian poetry themes. Most of these praises . This research has first investigated the lexical and idiom of the word "praise". Then Hossein Manzavi has been introduced as a contemporary poet. After that, the structure and content of his religious praises have been examined. This research was done with qualitative research method, The type of research is documentary and descriptive. The statistical population of this research is the religious poems of Hossein Manzavi, including "Tamashaye Eazadi", "Aeeneye Tarikh", "Pileye Behesht", "Ganje Shayegan", "Baghe Narges".... Monzavi is known more for his sonnets. He is very successful in his sonnets, But he has also addressed religious issues in some of his poems. Monzavi has praised God, the Prophet of Islam, and imams in some of his poems, such as his masnavis and Qasidas. The poet's fascination and interest in praising the pure imams (peace be upon them) and prophets and paying attention to divine and human themes is important under Islamic humanism.

In one of his Qasidas, he describes the glory and honesty of the Holy Quran and calls himself a lover of Quran. the religious themes of his poems are the same as the themes common in previous periods. And only in few cases, innovation is seen in these themes. The poet has chosen simple words and combinations to create these themes with an honest emotion. In terms of structure, phonetic, lexical and syntactic proportions and balances have created a systematic structure in Monzavi's poems.

Keywords: Hosein Monzavi, Modern poetry, Islamic humanism, Religious praise,Religious poems.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD student, Department of Arabic Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. marzieh3363@gmail.com

[2] . Assistant Professor, Department of Arabic Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. (Corresponding author) divsalarf@yahoo.com

3 . Assistant Professor, Department of Arabic Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran. hsh50165@yahoo.com

4 . Assistant Professor, Department of Persian Literature, Karaj Branch, Islamic Azad University, Karaj, Iran.safarinastaran@yahoo.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ١٥٨-١٧٨
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/٨/٢١، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/١٠/٢١
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

نگاه ناتورالیستی چوبک به موقعیت زنان در جامعه مردسالار (در رمان سنگ صبور)

لیلا علیرضایی[١]، دکتر مهری تلخابی[٢]

چکیده

طبیعت‌گرایی یا ناتورالیسم، گرایش و جنبش ادبی است که اواخر قرن نوزدهم تحت تأثیر نظریات داروین و فروید شکل گرفت. این جنبش به دور از نمادگرایی، آرمان‌گرایی و احساسات گرایی مرسوم، بر جزئیات روزمرهٔ زندگی تأکید می‌کرد. پرسش بنیادین این پژوهش آن است که از منظر نگره ناتورالیستی و فمینیستی چوبک، نهاد پدرسالاری چگونه در انفعال روانی زنان تأثیر می‌گذارد؟ هدف این پژوهش تبیین تأثیرات نهاد پدرسالاری در رمان سنگ صبور چوبک بر روی انفعال شخصیتی زنان است. اهمیت و ضرورت انجام این تحقیق از آن روست که می‌تواند خلاء پژوهشی مربوط به آثار چوبک را در حوزهٔ مطالعات زنان پر کند و پاسخی درخور به سؤالات بنیادین مخاطبان در قلمرو فرودستی زنان داشته باشد. این پژوهش به این نتیجه می‌رسد که نهاد پدرسالاری، به‌عنوان اصلی‌ترین عامل محیطی و زیستی و فرهنگی، بیشترین تأثیر را در سرکوب، سلطه‌پذیری، سر درگمی، احساس بی‌حاصل بودن، عقیم‌سازی روانی و انفعال شخصیتی و از بین بردن امید و تکاپوی زنان دارد. این مقاله، از روش تحقیق توصیفی -تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای بهره برده است.

واژگان کلیدی: صادق چوبک، ناتورالیسم ادبی، پدرسالاری، سلطه‌پذیری و وابستگی زنان، فمینیسم.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[١]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.
alirezaeileila228@gmail.com
[٢]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
mehri.talkabi@gmail.com

مقدمه

با بررسی جایگاه زنان در آثار چوبک و نگاه ناتورالیستی و فمینیستی وی نسبت به زنان می‌توان به این نتیجه رسید که نویسنده با نگرشی اندوهبار، زنان را قربانیانی می‌داند که براثر ناهنجاری‌ها و تنگناهای اقتصادی، فقر فرهنگی، جبر وراثتی، جبر محیطی، پدرسالاری، عقاید غلط سنتی و باورهای خرافی، محکوم به بردباری، رنج کشیدن، تسلیم، فحشا، سرانجام مرگ و نیستی هستند. چوبک در داستان سنگ صبور تبیین می‌کند که این نوع برخورد غیرانسانی با جنس زن، درنهایت نتایج خود را به شکل سردرگمی، احساس بی‌حاصل بودن، عقیم شدن هنر و دست کشیدن از امید و تکاپو نشان خواهد داد. بنا به اعتقاد ناتورالیست‌ها سرنوشت و شخصیت انسان‌ها به وسیلهٔ وراثت و محیط اجتماعی‌اش رقم‌زده می‌شود. بر این اساس هرگونه تلاش برای تغییر شرایط محکوم به شکست است. این اعتقاد از اختصاصات عمدهٔ مکتب ناتورالیسم محسوب می‌شود. از آنجا که بحث ما بر روی مسئله پدرسالاری تأکید دارد و پدرسالاری به جبر اجتماعی و محیطی مربوط می‌شود؛ لذا نگارنده در این مقاله تلاش می‌کند بر روی محیط که رویهٔ دیگر اعتقادات ناتورالیستی است تأکید ورزد. از دیدگاه جبر محیطی می‌توان گفت که انسان تابع نیروی اجتماعی – اقتصادی است که بر خانواده و بر طبقه‌اش حاکم است. در رمان سنگ صبور چوبک، آنچه جهت حرکتِ افکار و رفتار شخصیت‌های زن را تعیین می‌کند، جبرهای اجتماعی و نیروهایی است که از اختیار آنان بیرون است: فقر، بی‌عدالتیِ اجتماعی، جهل، نهادهای فرهنگی، سیاسی و اقتصادی و تنازع بقا، سائقه های زیستی ـ روانی ازجمله عوامل خارج از اختیار این زنان هستند که در جهت‌دهی به افکار و رفتارهای آنان نقش بازی می‌کنند. هرکدام از این عوامل حلقه‌ای از حلقه‌های زنجیری را تشکیل می‌دهند که یکسر آن بر گردن این زنان انداخته‌شده و سر دیگر آن محکم و استوار به زمین متصل است. این زنجیر که همان زنجیر جبر است آزادی عمل را از دست آن‌ها گرفته و در محدوده‌ای دایره‌وار به بند کشیده است. در این میان تأثیر مردسالاری از همهٔ عوامل محیطی پررنگ‌تر و چشم‌گیرتر به نظر می‌رسد؛ زیرا عامل مردسالاری با سلطه و ایجاد وابستگی در زنان و با به استثمار کشیدن و به تحلیل بردن استعداد و توان آنان ارتباط مستقیم دارد و به دنبال آن با مضیقه قراردادن زنان ازلحاظ اقتصادی و فرهنگی و فکری به مردان اجازه می‌دهد تا بر سرنوشت زنان تسلط یافته و بر اساس قانون تنازع بقا و تسلط قوی بر ضعیف به راحتی آن‌ها را از میدان به در کرده و با تکرار این دور تسلسل، سرنوشت ذلت باری را برای زنان رقم بزنند.

بنابراین عمده‌ترین دستاورد این تسلسل، وابستگی هر چه بیشتر زنان به مردان است که در تمام ابعاد این رمان دیده می‌شود. وابستگی زنان ازجمله ویژگی‌های اصلی تمام ساختارهای سلطه بین افراد محسوب می‌شود که چوبک توانسته است هر چه بهتر و موفق تر از عهدهٔ تبین و بازنمایی آن برآید.

پدرسالاری به وابستگی زنان و به‌نظام سلطهٔ مردانه قوام بیشتری بخشیده و کفه ترازی قدرت و تسلط را به نفع مردان روزبه‌روز سنگین‌تر می‌کند به گونه‌ای که هرگز امیدی به جبران آن باقی نمی‌ماند. در یک ساختار سلطه، دیدگاه مردان نسبت به زنان که آنان را از بنیاد متفاوت‌تر از خود می‌بینند، ضمن اینکه راه را برای فرمانبرداری و وابستگی هر چه بیشتر زنان هموارتر ساخته است مقام و منزلت آنان را هم به شکل قابل ملاحظه‌ای به رتبهٔ جنسی فرعی تنزل بخشیده است. بر اساس همین نظریهٔ وابستگی، همواره زنان تحت سلطهٔ مردسالاری یک طبقهٔ جنسی وابسته بشمار می‌آیند.

هدف این پژوهش تبیین تأثیرات نهاد پدرسالاری در رمان سنگ صبور چوبک بر روی انفعال شخصیتی زنان است؛ زیرا در این رمان که اثری زن مدار محسوب می‌گردد زنان نسبت به مردان به لحاظ جایگاه اجتماعی، در مرتبه‌ای پایین‌تری قرار دارند. در این رمان چوبک جامعهٔ را به تصویر کشیده است که در آن مردسالاری بر تمام ابعاد زندگی زنان سیطره یافته و با ایجاد جامعهٔ تک‌قطبی مردانه تاثیرات خود را در همهٔ ابعاد زندگی زنان به نمایش گذاشته است. با بررسی وضعیت زندگی زنان در این رمان می‌توانیم به پرسش بنیادین این مقاله برسیم که آیا نفسِ زن بودن از دیدگاه چوبک یک موقعیّت بغرنج است؟ و این‌که چوبک در نمایش جبر محیطی تا چه میزان نمایش درستی از تنگناهای پدرسالارانهٔ جامعه به دست می‌دهد؟ این مقاله در پی آن است پاسخی برای این پرسش‌های بنیادین بیابد و زیرساخت‌های اجتماعی و زیستی را که منجر به خلق چنین تصاویری از زن در آثار چوبک شده است بکاود و تحلیل کند.

اهمیت این تحقیق از آن روست که در میان پژوهش‌های انجام‌گرفتهٔ موجود، قصد دارد خلاء پژوهشی مربوط به آثار چوبک را در حوزهٔ مطالعات زنان پر کند زیرا بر این اعتقاد است که درک الزامات موقعیتی آثار چوبک رهیافت بسیار مناسبی برای تحلیل وضعیت زنان در آثار این نویسنده است.

پیشینهٔ تحقیق

از کتب و مقاله‌هایی که به‌طور خاص دربارهٔ نگاه ناتورالیستی چوبک در خصوص زنان نوشته‌شده است می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: با بوطیقای نو در آثار صادق چوبک نوشتهٔ جواد اسحاقیان

(۱۳۹۷) از جملهٔ کتاب‌های جدیدی است که در مورد چوبک همین اواخر نگاشته شده است. این کتاب شامل ۱۰ بخش مجزا است.

بخش پنجم این کتاب به «فراز و فرودِ زن در آثار چوبک» اختصاص دارد. نویسنده اعتقاد دارد که در آثار چوبک هنوز پژوهش جامع و شایسته و بایسته‌ای در خصوص روشنگری سیمای زن صورت نگرفته است. وی همچنین عقیده دارد برای شناخت همه جانبهٔ سیمای زن در آثار چوبک در درجه اول تمام آثار او و در درجهٔ دوم همهٔ زوایای زندگی زنان باید مورد بررسی قرار گیرد.

تلخابی و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «گزارش ناتورالیستی صادق چوبک از سیمای زن در سنگ صبور» به بررسی تصویر زن در سنگ صبور پرداخته‌اند و مشخص نموده‌اند چه عواملی از دیدگاه ناتورالیستی چوبک در سرکوب و سلطه‌پذیری زنان مؤثر بوده‌اند.

چیدم چتاک اوغلی (۱۳۹۰) «زن در بوف کور هدایت و سنگ صبور چوبک». را در یک مقالهٔ تطبیقی مورد بررسی قرار داده است.

با همهٔ این‌ها در هیچ مقاله و کتابی از میان عوامل مختلفی که در سلطه‌پذیری و انقیاد زنان تأثیرگذار هستند منحصراً به عامل پدرسالاری به‌عنوان یک نوع معضل اجتماعی و خانوادگی توجه نشده است.

روش تحقیق

روش تحقیق نگارنده در این پژوهش از نوع توصیفی – تحلیلی مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و فیش‌برداری است.

مبانی نظری

صادق چوبک

صادق چوبک (۱۳۷۷– ۱۲۹۵ هـ ش)، نویسنده، مترجم و نمایشنامه‌نویس و از پیشروان داستان‌نویسی معاصر در ایران است. وی در تیرماه سال ۱۲۹۵ شمسی در شهر بوشهر به دنیا آمد. پس از به پایان رساندن آموزش‌های ابتدایی و متوسطه وارد کالج آمریکایی تهران شد و پس از اتمام این دوره در ۱۳۱٦ فارغ التحصیل گردیدو به استخدام وزارت فرهنگ و سپس شرکت نفت درآمد. در سال ۱۳۲٤ با چاپ اولین کتاب داستانی خود تحت عنوان «خیمه‌شب‌بازی» وارد صحنهٔ ادبیات شد. (ر.ک: چوبک، ۱۳۹۹: ۱۹–٦) بسیاری صادق چوبک را یک نویسندهٔ ناتورالیست می‌دانند. (ر.ک: دستغیب، ۱۳۵۳: ۱۵۲، میرصادقی، ۱۳۸۲: ۹۳)

ناتورالیسم ادبی: نهضتی ادبی بوده است که در اواخر قرن نوزدهم در اروپا پدید آمد. از دیدگاه این نهضت، انسان جزئی از نظام مادّی طبیعت به شمار می‌رود و هیچ ارتباطی با دنیای غیر مادّی ندارد. ایمان راسخ و صریح به علم و روش‌های تجربی و روش‌های مشاهده و آزمایش، در آفرینش متون ادبی و تحلیل آن به اندیشه‌های ناتورالیستی تشخص می‌بخشد. ناتورالیسم را باید «فرمول کاربرد علم جدید در ادبیات دانست.»(گرانت، ۱۳۷۵: ۵۳) «ناتورالیسم، عمل تمایل، یا تفکری است که تنها بر مبنای طرح‌ها و غرایز طبیعی استوار است.» (dictionary; 1997:775) یک نویسندهٔ ناتورالیست همواره بر این عقیده است که حقیقت چه زیبا باشد و چه زشت چاره‌ای جز بیان و به تصویر کشیدن آن نیست. «در عمل، همواره برشی از زندگی را که زشت و کثیف است برای توصیف برمی‌گزینند.» (تراویک، ۱۳٦۰، ج ۱: ٥۰٤) از دیدگاه ناتورالیستی «انسان زیر سلطهٔ نیروهای بیرونی (اجتماع و طبیعت) و نیروهای درونی (توارث و ناخودآگاهی) است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۲) «مکتب ادبی ناتورالیسم نسبت به این‌که فرد بتواند از عهدهٔ تصمیم‌گیری در مورد سرنوشت و هستی خود برآید تردید دارد.» (ایبرامیز، ۱۳٦٦: ۱۱۷)

پدرسالاری (مردسالاری)

در تعریف پدرسالاری گفته‌شده است که پدرسالاری: «نظام سلطهٔ مردانه است که از طریق نهادهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی‌اش، زنان را سرکوب می‌کند.» (هام،۱۳۸۲: ۳۲٤-۳۲۳) از دیدگاه مکتب زن محور «نظام مردسالاری شامل هر فرهنگی است که مردان را از طریق حمایت از نقش‌های جنسیتی، سنتی برتری می‌بخشد و آن‌ها را منطقی، نیرومند، حمایتگر و مصمم جلوه می‌دهد و زنان را افراد احساساتی، شکننده، غیرمنطقی، ضعیف و فرمان‌بردار معرفی می‌کند.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۵۱) مردسالاری در متون ادبی، بازتاب و حضور چشمگیری دارد به ویژه در حوزه‌های نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی آثار زیادی با همین رویکرد خلق‌شده است.

سلطه‌پذیری و وابستگی زنان

زن از گذشته‌های دور تا به امروز همواره به داشتن جایگاه فرودست در جامعه محکوم بوده است. «خانه‌داری و پرداختن به فعالیت‌های منزل و حل مشکلات فرزندان، نمونه‌ای کلیدی از تقسیم جنسی کار و سرکوب خاص زنان است.» (هام، ۱۳۸۲: ۲۱۳) زنان با پرداختن به نقش خانه‌داری از درآمد بازمی‌مانند. «کار زنان در خانه، به معنای دست‌بسته در خدمت سرپرست مرد خانواده بودن است و مرد

نیز به‌جای آن‌که این خدمت را وارد نوعی فرایند مبادله‌ای کند، یکسره تصاحبش می‌کند.» (هام، ۱۳۸۲: ۱۱٤ به نقل از Delphy,1977)

فمینیست‌ها عقیده دارند از مهمترین دغدغه‌های زنان که درنهایت باعث معرفی زنان به‌عنوان جنس دوم یا فرودست می‌گردد مقولهٔ وابستگی است. «ساختار مردسالارانهٔ جامعه به گونه‌ای است که زنان را در موقعیت نابرابر قرار می‌دهد و هر یک از آنان را وابسته به وجود مردی می‌کند.» (اعزازی، ۱۳۸۵: ۱۷)

فِمینیسم

فمنیسم (Feminism)، واژه‌ای فرانسوی و از ریشهٔ لاتینی (Femind) است. Feminine (فِمینین) به معنای زن یا جنس مؤنث است. فِمینیسم در اصطلاح عبارت است از «یک جنبش اجتماعی و فکری زن محور که در سطح جهان با هدف احقاق حقوق زنان و رفع تبعیض و تضییع از آنان به وجود آمده است.» (مشیر زاده، ۱۳۸۲: ۱۵) تکثیر و تنوع فمینیسم سبب عدم ارائهٔ تعریف واحد از آن است. در فرهنگ نظریه‌های فمینیستی مگی هام در مورد فمینیسم آمده است: «تعریف هایی که فمینیست‌ها از فمینیسم کرده‌اند تحت تأثیر تربیت، ایدئولوژی یا طبقهٔ آن‌ها شکل‌گرفته است.»(هام؛ ۱۳۸۲: ۱٦٤) مگی هام در تعریف اصطلاح فمینیسم آورده است: «فمینیسم هم دکترین حقوق مساوی برای زنان را در برمی‌گیرد و هم یک ایدئولوژی دربارهٔ دگرگون‌سازی اجتماعی را که هدف آن خلق جهانی فراسوی تساوی اجتماعی صرف برای زنان است.» (همان: ۱٦۳)

خلاصهٔ رمان و معرفی شخصیت‌های آن

سنگ صبور داستان خانه‌ای اجاره‌ای است که افراد مختلفی در اتاق‌های حجره مانندش در کنار هم و دور از همدیگر در فقر و فلاکت تمام زندگی می‌کنند. با گم‌شدن گوهر ماجرا آغاز می‌شود تا در بیست‌وچهار فصل ادامه پیدا کند. هر یک از این فصل‌ها به‌نوبت از زبان شخصیت‌های داستان به شیوهٔ حدیث نفس و جریان سیال ذهن روایت می‌شوند. این شخصیت‌ها عبارتند از: بلقیس، جهان سلطان ، احمد آقا، کاکل‌زری، سیف القلم ، شیخ محمود و گوهر. گوهر با آنکه در داستان حضور فیزیکی ندارد ولی داستان حول محور او می‌چرخد. حاج اسماعیل شوهرِ گوهر می‌باشد و زنان متعدد دارد و خانواده را به روش پدر سالارانه اداره می‌کند. گوهر با زمینه‌سازی هووهایش و بنا به یک باور خرافی- خون‌دماغ شدن کاکل‌زری در مکان متبرکه - به روابط نامشروع با مردان دیگر و زنا زاده بودن فرزندش متهم شده و توسط حاج اسماعیل از خانه اخراج می‌شود و برای امرار معاش به صیغه‌روی می‌افتد.

احمد آقا مرد جوان و همسایهٔ گوهر است که شغل معلمی دارد و افکار روشنفکرانه. او نسبت به گوهر علاقه و شفقت دارد لذا همواره غمخوار اوست. بلقیس زن همسایه و آبله‌رویی است که نقش منفی داشته و به گوهر حسادت می‌ورزد و تهمت‌های ناروا علیه او را تائید می‌کند. کاکل‌زری فرزند گوهر است. او که زیر پنج سال سن دارد شخصیت معصوم داستان است و با گم شدن گوهر بی‌پناه می ماند و در حوض آب می افتد و غرق می‌شود. جهان سلطان در خانهٔ حاج اسماعیل خدمتکار گوهر بوده و به خاطر جانبداری از گوهر به همراه وی از خانهٔ حاج اسماعیل اخراج می‌شود. او که لگن پایش توسط حاج اسماعیل شکسته است و زمین‌گیر شده است، با گم‌شدن گوهر با بی‌کسی تمام پس از چند روز در یک طویله در میان بوهای متعفن و کرم‌هایی که از سرو کولش بالا می‌روند جان می‌بازد. سیف القلم یک مرد مذهبی هندی متعصب است که با کشتن زنانِ فاحشه قصد مبارزه با مفاسد اجتماعی را دارد. شیخ محمود نمایندهٔ قشر روحانی مذهبی در جامعه آن روز بوده و از طریق حکاکی و صیغه دادن زنان مطلّقه امرار معاش می‌کند و همچون زنان فاحشه به دام سیف القلم می افتد و در نهایت کشته می‌شود.

بحث

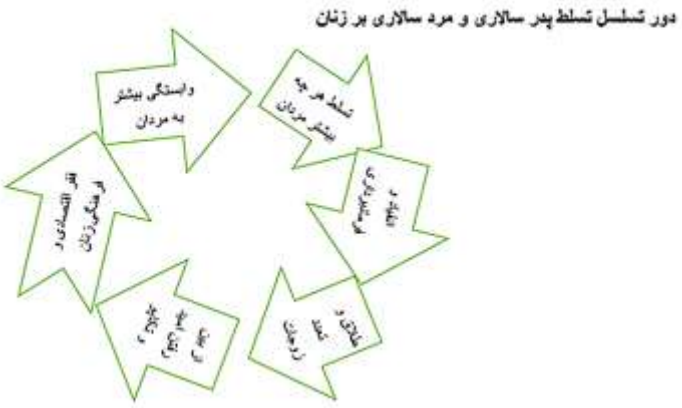
ریاست بی قید و شرط مردان و وابستگی هر چه بیشتر زنان به آنان

خانواده‌های پدرسالار یک نمونه از خانواده‌های بد سرپرست محسوب می‌شوند. زمان چوبک مصادف بوده است با دیکتاتوری بیست‌سالهٔ رضاشاه و در پی آن هم کوتای ۱۳۳۲ به وقوع پیوسته است. این دو از جمله عواملی بودند که پدرسالاری فرهنگی– اجتماعی را در ایران شدت بخشیدند. «با مرور وقایع و جو سیاسی حاکم بر زمانهٔ چوبک در می‌یابیم که زن چوبک نگاشته، زنی است که برشی واقعی از زندگی‌اش به‌صورت رمان ارائه شده است.» (ÇITAKOĞLU,2012:13-24)

در فرهنگ جوامع دیرین و سنتی؛ پدرسالاری و حتی زن‌سالاری یک سنت عادی و پذیرفته شده‌ای بود که کسی بر آن وقعی نمی‌نهاد. این اواخر این فمینیست‌ها بودند که مردسالاری را نه‌تنها به‌عنوان یک پدیدهٔ جامعهٔ مدرن، بلکه یک مسئله تاریخی قلمداد نموده و ادعا داشتند «مردان در طول تمام تاریخ، بر زنان اعمال قدرت نموده‌اند.» (سجادی، ١٣٨٤: ٣٨–٧)

زنان و یا بهتر است گفته شود زنان شوهردار، موجبات تشکیل طبقه‌ای می‌گردند که شوهران بتوانند هر چه بهتر و راحت‌تر از آنان بهره‌کشی نمایند. «کارگر نیروی کار خود را می‌فروشد، درحالی‌که زن متأهل نیروی کارش را به رایگان واگذار می‌کند.»(ابوت و والاس، ۱۳۹۳: ۳۵)

مردسالاری به روش‌های مختلف می‌تواند به زندگی نامیمون خویش ادامه داده و با کسب قدرت از راه‌های مختلف و سرکوب و ضعیف نگه‌داشتن زنان در مبارزهٔ تنازع بقا و پیروزی قوی بر ضعیف یک دور تسلسل ایجاد نموده و روز به روز تسلط خود را گسترش داده و به زنان اجازهٔ خروج از چهار دیواری جبر ندهد و با اعمال قدرت و سلطه خویش در سرکوب و سلطه‌پذیری و انقیاد زنان همواره موفق عمل کند.



ازنظر چوبک هر انسانی از همان ابتدا از اینکه مالکیت او را کسی دیگر در دست داشته باشد وحشت داشته است. «مالکیت حتماً از همون اولش چیز وحشتناکی بوده. آدم میخواسّه هر چیزی مال خودش باشه.» (چوبک، ۱۳٦۹: ٤۲) چوبک عقیده دارد در خانوادهٔ پدرسالار زن توسط مرد خانواده به زور تصاحب می‌شود و همین که انسان بزور توسط دیگری تصاحب شود زجرآور و نفرت‌انگیز و حتی وحشتناک است زیرا حاصل تصاحب توسط دیگری جز انقیاد بی چون و چرا و بردگی نیست و انسان که آزاد آفریده شده از آن متنفر است.

در داستان سنگ صبور حاج اسماعیل ریاست بی‌قید شرط و تصاحب همه جانبه زنان خود را دارد. لذا به راحتی زنان متعدد اختیار می‌کند، به راحتی طلاق می‌دهد، انواع خشونت را در حق زنان خود اعمال می‌کند. مقاومت در برابر چنین مردی تنها به طلاق منجر نمی‌شود بلکه شکستن کمر و دنده و زمین‌گیر شدن تا آخر عمر را به دنبال دارد. او مردی زنباره است و به بهانهٔ اینکه زنانش بچه‌دار نمی‌شوند، پشت سر هم زن می‌گیرد. با گرفتن گوهر اکنون تا چهار تا زن رسمی دارد. زمانی که خجسته مادر گوهر به او می‌گوید می‌ترسم سه زن دیگرت با گوهر بد رفتاری کنند خود را این‌گونه معرفی می‌کند: «پدر بیامرز معلوم میشه تو بعد از پونزّه سال که تو خونیه منی هنوز حاجی را نشناختی که سلوکش با زناش چجوریه. زهره دارن نگاه چپ به گوهر بکنن؟ ... کسی جرأت داره بش بگه

بالای چشت ابروه! جیگرش رو بیرون میکشم... اگه یکیشون بخواد پشت چش واسش نازک کنه میفرستمش اونجائی که عرب رفت و نی انداخت.» (چوبک، ۱۳٦۹: ٦٤-٦۳)

در همین داستان سیف القلم را می‌بینیم که رفتارهای پدرسالارانه، افکاری مقدس مآبانه و رفتارهای خشونت‌آمیز او در هم آمیخته و از او به‌جای یک شوهر، یک جنایتکار به تمام معنا ساخته است. او هر روز زن خود را به باد کتک می‌گیرد. حتی به راحتی به زن خود تهمت و افترای فحشا می‌زند. «چقدر دلم می‌خواست میتوانستم این ماه زر زنم را هم مثل یکی از شما بکشم. اگر خوب بخواهی بدانی فاحشهٔ درست و حسابی اوست؛ اما جز کتک زدنش چاره‌ای ندارم. تو خیال کردی که تنها تو بودی که از شوهرت کتک می‌خوردی؟ من هر شب ماه زر را بقد کشت میزنم؛ اما می‌ترسم بکشمش و کس و کارش بفهمند و مرا لو دهند.» (همان: ۲۷۹)

مردان برای تصاحب هرچه بیشتر زنان و ایجاد وابستگی بیشتر آنان از ابزارهایی بهره برده‌اند که در زیر به چند مورد آن اشاره می‌شود. هرکدام از موارد زیر در رواج و گسترش پدرسالاری نقشی کلیدی را بازی می‌کنند.

خشونت مهم‌ترین ابزار سرکوب و تسلط در یک خانوادهٔ پدرسالار

فمینیست‌ها عقیده دارند از آنجایی که مردان می‌توانند بنیادی‌ترین منبع قدرت، یعنی زور فیزیکی را برای برقراری نظارت بکار گیرند، خشونت نیز خواه ناخواه از دل آن زاده شده و به کمک مردان می‌آید. به محض اینکه مردسالاری توانست استقرار یابد، دیگر منابع قدرت: اقتصادی، ایدئولوژی، قانونی و احساسی برای ابقای آن دست به کار می‌شوند و همگی در بست و هماهنگ در اختیار آن قرار می‌گیرند و شرایط را برای وابستگی هر چه بهتر زنان و ریاست بی قید و شرط مردان فراهم می‌کنند «تبعات ریاست بی قید و شرط مرد در خانواده به صورت تهدید، ناسزاگویی، تحقیر، کتک زدن، سوء رفتار جنسی، ایجاد محدودیت‌های مالی و تأکید بر ازدواج اجباری ظاهر می‌شود.» (کار، ۱۳۷٦: ۲۹۳) لذا به عقیدهٔ بسیاری از فمینیست‌ها علت خشونت مردان نسبت به زنان را نمی‌توان فقط در مسائل اقتصادی خلاصه نمود بلکه «مردان فارغ از هرگونه شرایط اقتصادی، به دلایل روانی و چه بسا جسمی، نیاز دارند که نسبت به زنان خشونت ورزند و بر آنان مسلط شوند.»(آبوت و والاس، ۱۳۹۳: ۲٦۱)

نویسندگان زن محور وادار کردن زنان در مسائل جنسی از طریق فاحشگی را محکوم می‌کنند و آن را یکی از مصداق‌های خشونت علیه زنان قلمداد می‌کنند. یکی از این افراد ژوزفین باتلر است، او می‌گوید:

«فاحشه گری نهادی است که به مردان اجازه می‌دهد تا زنان را مورد آزار جنسی قرار دهند.» (هام، ۱۳۸۲: ٦٤)

یکی از موضوعات و درون‌مایه‌های داستان‌های چوبک به مشکل خشونت علیه زنان اختصاص داده‌شده است. بیشتر شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان‌های چوبک طعم تلخ انواع خشونت را تجربه می‌کنند.

نظام اجتماعی‌ای که چوبک در داستان‌های خود خلق می‌کند. نظامی است که بانی و مجریان آن مردان می‌باشند. ما در داستان «سنگ صبور» با کلکسیونی از خشونت روبرو هستیم. خشونت‌های جسمی مثل کتک‌کاری، شکستن پا، خشونت منجر به زمین‌گیر شدن، قتل و کشتار و خشونت‌های روانی مثل: تهمت و افترا، بیرون کردن از زندگی، سه طلاقه کردن، آب دهان بر صورت دیگران انداختن، فحاشی‌های خوارکننده، تحقیر و...

در داستان سنگ صبور مصداق‌های بارز انواع خشونت علیه زنان «چه در زندگی گوهر، چه در زندگی زنان قبلی حاج اسماعیل و چه در زندگی مادر احمد آقا و یا حتی جهان سلطان به آسانی پیداست.» (تلخابی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸۰–۱۵۷) مادر احمد آقا در داستان سنگ صبور، یکی از زنانی است که انواع خشونت علیه او در یک خانوادهٔ پدرسالار روا داشته می‌شود. این زن از همه جا بی‌خبر در یک روز ماه رمضان وقتی می‌خواهد روزهٔ خود را بگشاید با خبر ازدواج مجدد شوهرش مواجه می‌شود. چوبک از زبان احمد آقا می‌نویسد: «وختی بچه بودم، قد همین کاکل‌زری بودم که بابام رو ننم زن گرفت، بابام سفر رفته بود، رفته بود شیراز و اونجا یه دختر چارده ساله‌ای گرفته بود. [زن عمویم گفت] شوورت رفته شیراز زن گرفته و تو را طلاق داده.» (چوبک، ۱۳٦۹: ۲۰۳) چوبک از زبان احمد آقا در مورد مصیبت‌های بعد طلاق مادرش این‌گونه مرثیه سرایی می‌کند: «عموم اومد تو اتاق گفت «یه جا واسیه خودت و بچه هات پیدا کن برو. اگه میخواهی برو تو انبار پایین تا تکلیفت معلوم بشه.»(همان ۲۰۳)

چوبک از زبان احمد آقا حالات روحی و روانی مادرش را بعد از شنیدن خبر ناگهانی طلاق ناخواسته‌اش این گونه توصیف می‌کند: «ننم سرش دستمال بسته بود و رو پلک چشم چپش یه تکه کاه با تُف چسبونده بود برای اینکه پلک چشمش از زور گریه می‌پرید. ننم خوشکل شده بود. صورتش تراشیده شده بود و رنگش مهتابی بود.» (همان : ۲۰۳)

تنها عکس العملی که از طرف زنان در برابر این خشونت‌های بی حساب و کتاب دیده می‌شود جز

ناله و نفرین نیست. اصلاً این تنها کاری هست که این زنان بی‌پناه با آن دل خود را آرامش می‌بخشند.

طلاق و چندهمسری ابزاری جهت سرکوب و تسلط بیشتر بر زنان در خانواده‌های پدرسالار

مسئله طلاق بخصوص طلاق یک طرفه و چند همسری از جمله مسائلی است که مورد توجه طرفداران زن محور قرارگرفته است؛ زیرا این دو از عواملی محسوب می‌شوند که امنیت زنان را دچار مخاطره ساخته و آرامش را از آنان سلب می‌نمایند. جنبش زن محور همواره تأکید داشته است که «در طلاق باید همان راه‌های خروجی مرد عیناً برای زن هم باشد.» (رودگر، ۱۳۸۸: ۲۵) طلاق معمولاً وقتی اتفاق می‌افتد که استحکام رابطه زناشویی از بین می‌رود و میان زوجین ناسازگاری و تنش وجود دارد؛ اما در اینجا آن‌گونه طلاقی مورد بحث ماست که بدون هیچ مشکلی در زندگی و رابطهٔ زناشویی تنها به خاطر کامخواهی و هوسرانی توسط مردان صورت می‌گیرد و حق و حقوق زن در آن زیر پا گذاشته می‌شود.

مشکل چند همسری مردان که از دستاوردهای مردسالاری در خانواده محسوب می‌شود با پیوند زدن این مسئله به دین و مذهب و گرفتن تأییدیهٔ دینی و شرعی یکی دیگر از مشکلات بعد از ازدواج است که پیش پای خانواده‌ها مخصوصاً زنان و کودکان گذاشته می‌شود.

مسئلهٔ تعدد زوجات از طرف چوبک به شدت به چالش کشیده شده و محکوم می‌گردد. در سنگ صبور از زبان شیخ محمود می‌شنویم که مردم را تشویق به داشتن چندین زوج و صیغه کردن زنان متعدد تشویق می‌کند. او که علاوه بر حکاکیِ مُهر در مغازهٔ خود در کار صیغه و طلاق و عقد ازدواج دستی دارد خودش چندین زن دست به دست کرده است. او در یک چشم به هم زدن قادر است هر زنی را طلاق دهد و با زنی دیگر جایگزین کند. در چنین خانواده‌ای هیچ زنی آینده‌ای ندارد که بدان امیدوار باشد. زنانی که به خانهٔ این مرد وارد می‌شوند حکم مسافرانی را دارند که هر لحظه باید رحل سفر بسته و راهی آینده‌ای نامعلوم شوند. شیخ محمود این زنان را مثل گوسفندانی برای تمتع خود می‌داند؛ و لذا می‌گوید: «خداوند فرموده زن برای تمتع است؛ مثل گوسفندی که سر می‌بری، گوشتش را می‌خوری، زن هم برای تمتع است.» (چوبک؛ ۱۳٦۹: ۱۸۸)

زنان در چنین خانواده‌هایی همواره با کابوسی به نام طلاق روبرو هستند، علاوه بر آن این زنان شخصیت مستقلی ندارند و شدیداً برای ادامهٔ زندگی به دیگران وابسته می‌باشند. این وابستگی شدید از سخنان زن شیخ محمود بعد از گم‌شدن شوهرش خطاب به احمد آقا کاملاً مشهود است: « آقا شما رو بخدا بمن کمک کنین چه خاکی بسرم بریزم ... من نون آوری غیر از شیخ محمود ندارم. ولم کرده و

من بی‌خرجی موندم. بهرکی میگم ازش خبر نداره ... من راه و چاهی بلد نیستم. من نه ساله زنشم دو تا زن دیگه گرفته بود طلاق داد و من روگرفت، خودم میدونستم که یه روزی منم طلاق میده میره یه زن دیگه میگیره.» (همان، ۲۰۲-۲۰۱)

یکی دیگر از زنان داستان‌های چوبک در داستان سنگ صبور خانم نمکی است. این زن جوان و بی‌پناه به دلیل ناسازگاری با شوهر طلاق گرفته و مجبور است به هر طریقی بار زندگی خود را به تنهایی به دوش بکشد. خانم نمکی علت طلاق گرفتن از همسرش را برای سیف القلم این‌گونه بیان می‌کند: «آقا خیلی بداخلاق و حسود بود. یه زن دیگه هم داشت. همش منو کتک می زد... مهرم حلال کردم ... شکر خدا که از شرش خلاص شدم.»(همان:۲۷۲) این زن برای نجات جان خود از این زندگی فلاکت بار تنها سرمایه‌ای که بر گردن شوهر دارد می‌بخشد تا جانش را آزاد کند.

در جامعه‌ای که چوبک ترسیم می‌کند زن در مقابل یک مرد از اعتبار و ارزش انسانی کمتری برخوردار است. لذا در بیشتر داستان‌های او به زن به چشم یک شیء جنسی نگریسته می‌شود. از این رو در داستان «سنگ صبور» پدر احمد آقا، حاج اسماعیل و... را می‌بینیم هر گاه خسته و دلزده می‌شوند زن را به راحتی کنار زده و بر ایشان هیچ تفاوتی نمی‌کند که این کار را با کدامین بد نامی و تهمت و افترا به انجام برسانند. در این داستان از دید شیخ محمود، مرد انسانی طاهر و معصوم است و زن گنهکار و عاصی است. «جامعهٔ مردسالار به زن بیش‌تر به عنوان ابزاری برای ارضای غریزهٔ جنسی نگاه می‌کند.» (اسحاقیان، ۱۳۹۷: ۱۰۵) در سنگ صبور «احمد آقا» از کامخواهی های پدر خود نقل می‌کند: «ننم مثه گربه ماده همیشه شش هفتا بچه تو دسّو پاش ولو بود و بابامم مثه گربه نره شب رو پشت بوم حموم، دنبال ماده میگشت.» (چوبک؛ ۱۳٦۹: ۱۸۱)

فقر فرهنگی و فقر اقتصادی و نقش آن در تسلط بیشتر مردان بر زنان در خانواده پدرسالار

نظرات داروین در پیدایش ناتورالیسم ادبی نقشی عمده داشت و مسئلهٔ تنازع بقا، مضمون اصلی بسیاری از نوول های ناتورالیستی شد. زولا می‌گفت که «نویسنده باید به اکتشاف‌های داروین و برنار یعنی نظریه اصل انواع، قاطعیت تأثیر محیط و قوانین وراثت توجه کند ...دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات حکم‌فرما است.» (فورست و اسکرین، ۱۳۷٤: ٤٥)

داروین به این نکته دست یافت که با ازدیاد شمار موجودات زنده، مواد غذایی کاهش می یابد و محیط زندگی برایشان تنگتر می شود. لذا کشمکش برای بقا در میانشان رخ می‌دهد. او این مسئله را تنازع برای بقا نام نهاد. «با بروز کشمکش بین موجودات این طبیعت است که دست به انتخاب می‌زند و

انواعی را که صفات برجسته‌تری دارند و سازگاری با محیط نشان می‌دهند و در تنازع حائز شرایط بقا شده‌اند برمی‌گزیند و این‌گونه تطور یا تحول موجودات رخ می‌دهد.» (Darwin, 1859:13) بنابراین نیای مشترک و انتخاب طبیعی از اجزای اصلی این نظریهٔ داروین محسوب می‌گردد.

در نگاه ناتورال ها عقیده به جبر، تنها به جبر بیولوژیکی محدود نمی‌شد و علاوه بر آن جبر اقتصادی و اجتماعی را نیز شامل می‌گردید. «در دنیایی که عقیدهٔ تنازع برای بقا حاکم است، ضُعفا پایمال اقویا و محکوم به نزاع با آنان می‌شوند.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ٥٠٤)

ناتورالیست‌ها با میان کشیدن مسئلهٔ جبر وراثت و جبر محیط در پی آن بودند که چرایی بسیاری از رفتارهای شخصیت‌های داستان‌های خود را توجیه نمایند «نویسندهٔ ناتورالیست می‌خواهد مثلاً چرایی فحشا و اعتیاد را با توجه به وراثت و محیط بیان کند.»(شمیسا، ۱۳۵۹: ۱۰)

ناتورالیست‌ها بر اساس نظریه داروین سه اصل اساسی را همواره مد نظر داشتند این سه اصل عبارت‌اند از: «۱- انسان حیوانی برتر از دیگر حیوانات است. ۲- انسان خصایص فردی و غرایز ذاتی خود را به ارث می‌برد.۳-انسان تابع نیروی اجتماعی و اقتصادی است که بر خانواده و طبقه‌اش حاکم است.» (حسینی، ١٣٨٦: ٧٥)

چوبک با بهره‌گیری از قانون تکامل داروین عقیده دارد در جامعه‌ای که قانون داروینی بر آن فرمانروایی می‌کند فقر گسترده براثر ساز و کارهای جامعهٔ طبقاتی موجب می‌گردد آن دسته از افرادی که از قدرت اقتصادی بیشتری برخوردارند، در ستیزی بی‌رحمانه برای زندگی جان خود را حفظ کنند و کسانی که در این نبرد بی‌رحمانه شکست می‌خورند سرنوشتی جز مرگ محتوم نداشته باشند.

هیچ‌کدام از زنان داستان‌های چوبک شغل و سمت در خور توجهی در جامعه ندارند. قریب به اتفاق همگی آن‌ها بی‌سواد هستند. بی‌سوادی و جهالت این زنان، غرق شدن در خرافات و گم کردن هنر زنانگی و عدم برخورداری از داشته‌های خودشان را موجب گردیده است.

بسیاری از زنان داستان‌های چوبک عموماً به روسپیگری روی آورده‌اند. «در حقیقت این آدم‌ها ثمرهٔ جامعه‌ای هستند که دیگران به آن‌ها به عنوان انسان نمی‌نگرند؛ ولی چوبک سعی کرده است آنان را همان-طور که هستند یعنی به عنوان انسان‌هایی واقعی با عواطف و خواسته‌های انسانی ترسیم کند...» (دهباشی، ١٣٨٠: ٤٠)

فقر اقتصادی و فرهنگی موجب انقیاد و وابستگی هر چه بیشتر زنان را در سنگ صبور موجب شده است. در داستان‌های چوبک زنان بسیاری را می‌بینیم که از اول زندگی کلفت به دنیا می‌آیند و کلفت

هم از دنیا می‌روند. خجسته مادر گوهر در ردیف این دسته از زنان است. خانهٔ حاج اسماعیل از جمله خانه‌هایی است که خجسته مادر گوهر پانزده سال است کلفتی آن را بر دوش می‌کشد. چوبک از زبان گوهر می‌نویسد: «من یه دختر رختشوری بودم که ننم اسمش خجسته بود و تو خونه های بزرگونا رختشوری می کرد. یکی از اونای که ننم میرفت خونشون رختشوری می کرد، همین حاج اسماعیل تاجر گمرک بود که تو گمرک حجره داشت.» (چوبک، ۱۳٦۹: ۵۹)

بلقیس در داستان سنگ صبور با وجود داشتن شوهر و خانواده، شدیداً از نظر اقتصادی در مضیقه است. او مجبور است که در خانهٔ مردم کلفتی کند. بلقیس در مورد این سیاه‌بختی خود می‌گوید: «من از روز اول خدا تو سرم زده بود و سیاه‌بخت تو خشت افتادم ...خدا پیشونی بده ... دسّ خودم نبود که آبله ای شدم.» (همان : ۲۸)

بلقیس در هیچ‌کدام از بدبختی‌های خودش مقصر نیست. تقدیر مانند یک ارابه‌ای بی‌رحم از روی پیکر بی‌گناه و معصوم او می‌گذرد و جز انسانی له‌شده و عقده‌ای از او باقی نمی‌گذارد. او در زندگی دیگر هیچ‌چیزی برای باختن ندارد. کارش به‌جایی رسیده که بر حال روز یک زن صیغه‌رو و رانده‌شده و مفلوک مثل گوهر حسرت می‌خورد. «اگه راه و چاهی داشتم می‌رفتم. خوش بحال گوهر که هم این دنیا رو خوش میگذرونه هم او دنیا جاش تو بهشته. هر کی صیغه مرد مسلمون بشه جاش تو بهشته. اگه سید باشه که دیگه چه بهتر.» (همان: ۲۸)

مسئلهٔ ناآگاهی و بی‌سوادی زنان که از دل آن باورهای سطحی دینی و خرافات بیرون آمده است یکی دیگر از دغدغه‌های چوبک در مورد زنان بوده است. بسیاری از زنان و دخترانی که در داستان‌های چوبک مورد ستم طبقاتی و اجتماعی قرار می‌گیرند به دلیل سن و سال کم از ناآگاهی اجتماعی رنج می‌برند آن‌ها فرصتی برای تعلیم و تربیت نیافته‌اند و هیچ اطلاعی هم از حقوق اجتماعی خود ندارند، بنابراین قربانی رخدادهایی هستند که علیه آن‌ها شکل می‌گیرد. گوهر در سنگ صبور در این مورد می‌گوید: «دختر ده ـ دوازده ساله‌ای بودم که هیچ غمی نداشتم. عروسک‌بازی می‌کردم. عروسکام رو از جونم بیش‌تر می خواسّم» (همان، ٦۰) مادر گوهر، او را که دختر بچه‌ای بیش نیست به راحتی به دست حاج اسماعیل زنباره می‌سپارد خودش نیز نه سواد دارد و نه آگاهی اجتماعی آن چنانی. او که جز کلفتی در خانهٔ دیگران حرفه‌ای نیاموخته، نمی‌داند که آینده‌ای برای دختر خود نگذاشته است.

به نظر نگارنده گوهر زنی معصوم و بی‌گناهی است که جبر وراثت و جبر محیط، سرنوشت او را به باد می‌دهد. به خاطر خوابی که شیادی زنباره چون حاج اسماعیل برایش دیده است به خانهٔ بخت

می‌رود و به واسطهٔ یک باور خرافی از خانه بیرون انداخته می‌شود و در نهایت یک باور مذهبی افراطی مرگش را رقم می‌زند. او حق دارد آخرین کلامش این باشد *«خدایا گناهم چی بود. ...من ...از زندگی هیچ خیری ندیدم.»* (همان: ۳۲۰)

خانم نمکی که در داستان سنگ صبور یک زن مطلقه است، برای خرید نخ قرقره به بازار آمده شاید با آن لباس‌های پاره و مندرس خود را وصله کند. سیف القلم. در مورد وضع لباس‌های او می‌گوید: «زیر بغل پیراهنت چرا چاک خورده؟ لابد نخ قرقره را برای درز و دوز آنجا می‌خواستی؛ اما تو از همهٔ آنهایی که پیش از تو اینجا آمده‌اند فقیرتری. دار و ندارت که فقط چهار عباسی است. با همین چادر عبائی و قبای چاک خورده. نه انگشتری، نه گلوبندی، نه چیزی.» (همان: ۲۷۹)

بی‌سوادی زنان در همهٔ داستان‌های چوبک موجب گردیده که به راحتی به استثمار کشیده شده و هنر و توانایی خود را از دست داده و تحقیر شوند. این زنان بی‌سواد در داستان‌های چوبک افرادی هستند که گویی تنها هدف آنان ادامه و به پایان رساندن این زندگی محقّر و سرا پا ذلت و بردگی است. «جهان سلطان خرافاتی‌ترین زن قصه‌های چوبک و گندیده‌ترین آن‌ها در بدترین موقعیت خود قرار دارد و در نهایت نیز تن به مرگ می‌دهد.، زنی کاملاً بی‌سواد است که دارای فهمی غریزی است.» (محمودی،۱۳۸۲: ۱٤۹) و چوبک این سادگی جهان سلطان را جزو حقایق روزگارش بر می‌شمارد: «تو منتظری جهان سلطون از فلسفهٔ ملاصدرا حرف بزنه؟ تو یادت رفته که حقایقی هم هس.»(چوبک، ۱۳٦۹: ۷٦)

کنترل اجتماعی به وسیله قوانین مرد سالارانه و قوانین سنتی آمیخته به خرافات در خدمت پدرسالاری

نظام اجتماعی‌ای که چوبک در داستان‌های خود خلق می‌کند. همان نظامی است که بانیان و مجریانش مردان هستند. لذا سایهٔ چشمگیر کنترل اجتماعی را در همهٔ زوایای این داستان‌ها می‌توان شاهد بود. «کنترل اجتماعی اعمال زور است به روش مستقیم یا غیرمستقیم بر زنان و توأم است با نوعی جبر روانی و اجتماعی.» (Rich، ۱۹۸۰: ۱۹۰) این نظام اجتماعی به وجود آمده موبه‌مو رفتارهای زنان را تحت کنترل خود دارد و اجازهٔ هرگونه بلندپروازی را از آنان می‌گیرد. «مردان در همان حال که زنان را کنترل می‌کنند زنان را به خیانت، سقط‌جنین، انحراف اخلاقی و کنش‌های غیر اصولی وامی‌دارند.» (نجم عراقی، ۱۳۸۲: ۲۳۵)

در داستان سنگ صبور جهان سلطان با همهٔ گرفتاری‌هایش به نوعی به آینده امیدوار است. او این انرژی خود را به‌نوعی از باورهای مقدس آمیخته به خرافات خود دریافت می‌کند. به سختی پایبند

خرافه و مقدسات عوام‌فریب بوده و در چنبره‌ای از تقدیر و سرنوشتی محتوم گرفتار است. جهان سلطان حتی به خودش اجازه نمی‌دهد نام مرگ به زبانش جاری شود. این زن با همهٔ امید به زندگی چند روز بعد از گم شدن گوهر، در طویله، در میان بوهای متعفن می‌میرد.

«کاشکی‌ای دم آخری یکی پیدا بشه برای رضای خدا پاهام رو به قبله کنه و یه چکه آب تربت تو گلوم بریزه... زبونت گاز بگیر. خدا نکنه بمیری...گوهرم ایشالو چن روز دیگه پیداش میشه میاد زیرت پاک میکنه و یه آبگوشت و گوشت نخود خوشمزه ئی هم واست دُرس میکنه میخوری.» (چوبک، ۱۳٦۹: ۲۰۰)

جهان سلطان که باورهای عمیق مذهبی دارد معتقد است که «حاجی اسماعیل» به خاطر راندن «گوهر» و فرزندش از خانه مکافات خواهد دید. او حتی نفرین هم در حق او نمی‌کند و منتظر روزی می‌ماند که به حساب‌ها رسیدگی شود؛ زیرا در این جهان حسابرسی نمی‌بیند و دستش از همه جا کوتاه است: «من گذشتم اما خدای من نمیگذره. او ترازو گذوشته و حق و ناحق رو خودش می کشه و سزای همه رو میده» .» (همان، ۹۸-۹۷) و حتی خیال می‌کند این همان سرنوشتی است که محکوم است به پذیرش آن لذا می‌گوید: «هر چه خدا خواسّه میشه. ما بندهٔ ضعیف چکاری از دستمون ساخته هسّ؛ اما این ظلمه، ظلمه.» (همان، ۹۸-۹۷)

از دیدگاه چوبک مذهب در حالت خوش بینانه‌تر زنان را در برابر طینت سلطه‌جویانهٔ مردان به راحتی رام می‌کند و توجیه گری اقتدار مردانه را در اشکال گوناگون آن بر عهده دارد. بلقیس در سنگ صبور در تک‌گویی‌های ذهنی خودش به این ادعای چوبک مهر تأیید می‌زند. «هر کی صیغهٔ مرد مسلمون بشه جاش تو بهشته. اگه سید باشه که دیگه چه بهتر.» (همان: ۲۷) در داستان سنگ صبور ازنظر سیف القلم زنی که از شوهرش اطاعت نکند و از او تمکین ننماید قتلش واجب است. او خطاب به گوهر می‌گوید: «تو زن منی و باید تمکین کنی. میدانی اگر تمکین نکنی خونت مباح است؟» (همان: ۳۱۹)

نتیجه‌گیری

با بررسی داستان‌های چوبک می‌توان به این نتیجه رسید که مردسالاری و به تعبیر دیگر پدرسالاری از طریق، ایجاد وابستگی، خشونت، از بین بردن امنیت، تحقیر و سرکوب، محروم کردن زنان از پذیرش نقش‌های بهتر و... همواره در سرکوب، سلطه‌پذیری، سر در گمی، احساس بی حاصل بودن، عقیم‌سازی روانی و انفعال شخصیتی، از بین بردن امید و تکاپوی زنان در جامعه مؤثر بوده است؛ زیرا در جوامعی که به نوعی فرهنگ پدرسالاری و مردسالاری بر روابط افراد و خانواده‌های آن حاکم است

زنان به دلیل جنسیت خود از دست یافتن به بسیاری از موقعیت‌های بالاتر محروم می‌شوند و نقش‌های پست‌تر به آن‌ها سپرده می‌شود. چوبک با تأثیرپذیری از این دیدگاه در بسیاری از رمان هایش به بیان جایگاه فرودست زنان و نگاه‌ها و افکار تحقیرآمیز جامعه نسبت به زنان می‌پردازد و به‌روشنی از فرودستی و ستم دیدگی زنان جامعه‌اش، پرده برمی‌دارد و معتقد است که در حق زنان ستم شده است. از دیدگاه چوبک پدرسالاری فرزند نامشروعی است که از پیوند فقر فرهنگی و اقتصادی زاده می‌شود از طرف نظام اجتماعی سنتی و فرهنگ دینی سنتی آمیخته به خرافات شناسنامه‌اش صادر می‌شود و در دامن مادر خود رشد می‌کند و می‌بالد تا چرخ های دور تسلسلی را بگردش درآورد که میراثی از آباء نامشروع اوست.

منابع

کتاب‌ها

آبوت و والاس. (۱۳۹۳). *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی.

اسحاقیان، جواد. (۱۳۹۷). *با بوطیقای نو در آثار صادق چوبک*، تهران: گل آذین.

اعزازی، شهلا. (۱۳۸۵). *فمینیسم و دیدگاه‌ها (مجموعه مقالات)*، تهران: روشنفکران و مطالعات زنان.

انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگنامه ادبی فارسی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ایبرامیز، م. ه. (۱۳٦٦). *رمان* چیست؟،ترجمه محسن سلیمانی، تهران: برگ.

تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

تراویک، باکنر. (۱۳۷٦). *تاریخ ادبیات جهان*، ترجمه: عربعلی رضایی، جلد ۱، تهران: فروزان.

چوبک، صادق. (۱۳٦۹). *رمان سنگ صبور*، آمریکا: شرکت کتاب.

چوبک، صادق. (۱۳۹۹). *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، تهران: بدرقهٔ جاویدان.

حسینی، فاطمه. (۱۳۸٦). *بررسی آثار چوبک از دیدگاه ناتورالیسم و رئالیسم*، تهران: ترفند.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۳). *نقد آثار چوبک*، بی جا: کانون تحقیقات اقتصادی و اجتماعی.

دهباشی، علی. (۱۳۸۰). *یاد صادق چوبک*، مجموعهٔ مقالات، تهران: ثالث.

رودگر، نرجس. (۱۳۸۸). *فمینیسم، تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها*، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان،

سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۱). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*، تهران: قطره.

فورست، لیلیان و اسکرین، پیتر. (۱۳۷٤). *ناتورالیسم*، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز

کار، مهرانگیز. (۱۳۷٦). *حقوق سیاسی زنان ایران*، تهران: روشنگران.

گرانت، دیمیان. (۱۳۹۲). *رئالیسم*، ترجمه: حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

محمودی، حسن. (۱۳۸۲). *نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های صادق چوبک*، تهران: روزگار.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *ادبیّات داستانی (قصّه، داستان کوتاه، رمان)*، تهران: شفا.

نجم عراقی، منیژه. (۱۳۸۲). *زن و ادبیات*، تهران: چشمه.

هام، مگی، و گمبل، سارا. (۱۳۸۲). *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، فیروزه مهاجر و دیگران، تهران: توسعه.

مقالات

تلخابی، مهری، و عقدایی، تورج. (۱۳۹۵). گزارش ناتورالیستی صادق چوبک از سیمای زن در سنگ صبور (نقادی زن مدارانه رمان سنگ صبور). *بهارستان سخن (ادبیات فارسی)*، ۱۳ (۳۲)، ۱۵۷–۱۸۰.

ثروت، منصور. (۱۳۸٦). مکتب ناتورالیسم. *پژوهشنامه علوم انسانی*، (٥٤)، ۱۷۷–۱۹٦.

سجادی، سیدمهدی. (۱۳۸٤). فمینیسم در اندیشه پست‌مدرنیسم. *مطالعات راهبردی زنان (کتاب زنان)*، ۸(۲۹)، ۷–۳۸.

منابع انگلیسی

Çiğdem Çitakoglu. (2012-1). Woman in Hedayat'S "Boof E Koor" and Choobak's, "Sange Saboor" İ.Ü. Şarkiyat Mecmuası Sayı 20, 13-24.

Darwin. (1859). on the Origin of Species: bY Means of natural selection, or the Preservation of Favoured Races in th Struggle for life, London: John Murray, PDF.

Lauren Guidice. (2011). "New York and Divorce: Finding Fault in a No-Fault System", JL & Pol'y.

Millett. K. (1970). sexual politics, doubleday, new York**.**

Rich, a, **(**1980 **)**compulsory heterosexuality and lesbian existence, sign, vol webstrs new (1997)collegiate dictionary, by G. &. merriam co.

References

Books

Abbott, & Wallace. (2013). *Sociology of Women*, Trans. Manijeh Najm Iraqi, Tehran: Ni publication. [In Persian]

Anoushe, Hassan. (2002). *Persian Literary Dictionary*, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]
Azazi, Shahla. (2006). *Feminism and perspectives (collection of articles),* Tehran: intellectuals and women's studies. [In Persian]
Chubak, Sadegh. (1990). *Seng Sabbour novel*, America: Los Angeles publisher, book company. [In Persian]
Chubak, Sadegh. (2020), *Antri whose Loti was dead*, Tehran: Publications, Badargha Javidan. [In Persian]
Dastghib, Abdul Ali. (1974). *Criticism of Chobak's works, Center for Economic and Social Research*, No place: Center for Economic and Social Research. [In Persian]
Dehbashi, Ali. (2001). *commemoration of Sadegh Chobak*, collection of essays, Tehran: Sales. [In Persian]
Forrest, L. & Screen, P. (1995). *Naturalism*, Trans. Hasan Afshar, Tehran: Nashre Markaz. [In Persian]
Grant, Damian. (2012). *Realism*, Trans. Hasan Afshar,, Tehran: Nashre Markaz. [In Persian]
Ham, Maggie, & Gamble, Sarah. (2012), *The Culture of Feminist Theories*, Trans. Mohajer and others, Tehran: Toosehe. [In Persian]
Hosseini, Fatemeh. (2007). *Review of Chobak's works from the perspective of naturalism and realism*, Tehran: Tarfand. [In Persian]
Ibramiz, M. E. (1987). *What is a novel?,* Trans. Mohsen Soleimani, Tehran: Barg. [In Persian]
Ishaqian, Javad. (2018). *with a new boutique in the works of Sadegh Chubak*, Tehran: Gol Azin. [In Persian]
Kar, Mehranabi. (1997). *Political Rights of Iranian Women*, Tehran: Roshangaran. [In Persian]
Mahmoudi, Hassan. (2003). *Criticism and analysis and selection of Sadegh Chobak's stories*, Tehran: Roozerg. [In Persian]
Mir sadeghi, Jamal. (2003). *fiction literature (story, short story, novel),* Tehran: Shafa. [In Persian]
Moqdadi, Bahram. (1999). *dictionary of terms of literary criticism*, Tehran: Fekr Rooz. [In Persian]
Najm Iraqi, Manijeh. (2003). *Women and Literature*, Tehran: Cheshme. [In Persian]
Rodger, Narjes. (2009). *Feminism, history, theories, trends*, Tehran: Women's Studies and Research Office. [In Persian]
Seyed Hosseini, Reza. (2002). *Literary Schools*, Volumes 1 and 2, Tehran: Negah.
Shamisa, Siros. (1390). *Literary schools,* Tehran: Nashre Gatre. [In Persian]
Travik, Buckner. (1997). *History of world literature*, Trans. Ali Rezaei Arab, Volume 1, Tehran: Forozan. [In Persian]
Tyson, Louis. (2007). *Theories of Contemporary Literary Criticism*, Trans. Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Negah Emoroz and Hakait Qalam Navin. [In Persian]

Articles

Sajjadi, Seyyed Mahdi. (2005). Feminism in postmodernism thought. *Women's Strategic Studies (Women's Book), 8*(29), 7-38. [In Persian]

Talkhabi, M., & Aghdaei, T. (2016). Sadegh Chubak's naturalistic report on the image of a woman in Seng Sabour (a woman-oriented critic of Seng Sabour's novel). *Baharestan Sokhon (Persian literature), 13*(32), 157-180. [In Persian]
Tharwat, M. (2007). Naturalism school. *Journal of Human Sciences*, (54), (177-196). [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp. 158-178
Date of receipt: 12/11/2023, Date of acceptance: 11/1/2024
(Research Article)
DOI:

Chubak's naturalistic view of the position of women in patriarchal society (in the novel Seng Sabour)

Leila Alirezaei[1], Dr. Mehri Talkabi[2]

Abstract

naturalism is a tendency and literary movement that was formed at the end of the 19th century under the influence of Darwin and Freud's theories. Far from symbolism, idealism and conventional sentimentality, this movement emphasized the daily details of life. The fundamental question of this research is that, from the point of view of Chubak's naturalistic and feminist perspective, how does the institution of patriarchy affect women's psychological passivity? The purpose of this research is to explain the effects of the institution of patriarchy in Chobak's novel Seng Saboor on women's personal passivity. The importance and necessity of conducting this research is that it can fill the research gap related to Chubak's works in the field of women's studies and have an appropriate answer to the fundamental questions of the audience in the field of women's inferiority. This research comes to the conclusion that the institution of patriarchy, as the main environmental, biological and cultural factor; It has the greatest effect on suppression, dominance, confusion, sense of futility, psychological sterilization and personality passivity, and destroying women's hope and efforts. This article has used the descriptive-analytical research method based on library studies.

KeyWords: Sadegh Chubak, literary naturalism, patriarchy, women's dominance and dependence, feminism.

[1] . PhD student, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. alirezaeileila228@gmail.com

[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran. (Corresponding author) mehri.talkabi@gmail.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ۱۷۹-۲۰۵
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/٨/١١، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٩/١٥
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بررسی و نقد پسااستعماری رمان‌های هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها از رضا قاسمی و گوری، اثر جومپا لاهیری

دکتر بهزاد پورقریب[۱]، دکتر عبدالباقی رضایی تالارپشتی[۲]

چکیده

نظریه پسااستعماری به‌طورکلی به بررسی روش‌هایی می‌پردازد که استعمارگران می‌خواهند از طریق آن، به ملت‌های استعمارزده بقبولانند که فرهنگ استعمارگر بر فرهنگ آنان برتری دارد. از آن جا که این روش‌ها متعدد و بررسی‌کنندگان متنوع‌اند، نظریهٔ پسا استعماری در عمل دامنه-ایی وسیع می‌یابد. یکی از ابزارهای بازنمود و برملاکنندهٔ شگردهای استعماری، ادبیات و به‌ویژه رمان است: رمان پسااستعماری. موضوع مقالهٔ حاضر بررسی دو رمان از حوزهٔ ادبیات پسااستعماری و مشخصاً ادبیات مهاجرت است. نویسندگان این داستان‌ها که رضا قاسمی در رمان «هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها» و جومپا لاهیری در رمان «گوری» کوشیده‌اند بسیاری از مسائل کشورهای استعمارزده را در خلال روایت داستان خود در معرض دید خواننده بگذارند. داده‌های این پژوهش با روش کتابخانه‌ای فراهم آمده و پس از مقوله‌بندی با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی توصیف و گزارش شده‌است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که دیالکتیک من/دیگری همچنان ادامه دارد و با توجه به قدرت روزافزون استعمارگر، دگرگون کردن این رابطه کاری به‌غایت دشوار خواهد بود.

کلید واژه‌ها: استعمار، پسا استعمار، رمان گوری، دیگری، هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
b.pourgharib@umz.ac.ir
[۲]. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران.
a_rezaei_t@yahoo.com

مقدمه

نظریهٔ پسااستعماری قلمرو گسترده‌ای دارد و می‌توان ردپای آن را در عوالم سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و به ویژه ادبیات داستانی و نظایر این‌ها دید. اما وجه مشترک تمام این حوزه‌ها بررسی شگردهایی است که استعمارگران به‌ویژه پس‌از جنگ جهانی دوم با توسل به آن‌ها سلطه خود را به مستعمرات حفظ کرده‌اند.

در ادبیات، این نظریه، به نقد پسااستعماری می‌انجامد که در آن ساختارشکنی از میراث استعمارگران، تنها راه نشان‌دادن واقعیت‌هایی است که آنان با وسایل مختلف پنهان می‌کنند. به‌هرحال نه می‌توان برای این نظریه سرآغازی مشخص یافت و نه می‌توان آن را در زیر مکتب یا سبک خاصی محدود کرد. برخی از نظریه‌پردازان، مثل ادوارد سعید در شرق‌شناسی، کمابیش به مسائلی که در این نظریه می‌تواند مطرح شود اشاره کرده‌اند. این مسائل که هر یک خود از جهات مختلف قابل بحث است از گستردگی قلمرو این نظریه حکایت دارد. اما بی‌تردید تمام این مسائل را می‌توان به تقابل فرهنگ استعماری و فرهنگ استعمار زدگان فروکاست.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ نقد پسا استعماری پژوهش‌های معدودی وجود دارد. به‌عنوان نمونه عبدالله آلبوغبیش و زهرا رضایی در مقاله «نقد پسا استعماری رمان روزگار تفنگ» از حبیب خدادادزاده که در مجلهٔ ادب و زبان در سال ۱۳۹۵ منتشرشده، بر گفتمان استعمار و طرز برخورد با آن از طریق بومی-گرایی سخن گفته‌اند. سمیه حاجتی در کتاب «خوانش پسااستعماری رمان»، ده رمان فارسی در پرتو رویکرد پسااستعماری که نشر ماه و خورشید، در سال ۱۳۹۸ آن را منتشر کرده، آگاهی‌های خوبی برای ورود به ساحت این نقد وجود دارد.

روش تحقیق

داده‌های این پژوهش با روش کتابخانه‌ای فراهم آمده و پس از مقوله‌بندی با بهره‌گیری از روش تحقیق کیفی توصیف و گزارش شده‌است.

مبانی تحقیق

استعمار، در لغت به معنی طلب آبادی کردن و آبادانی خواستن است. اما در اصطلاح به معنی «تسلط مملکتی قوی بر مملکتی ضعیف، به قصد استفاده از منابع طبیعی و ثروت کشور و

نیروی انسانی افراد آن به بهانهٔ نابه جای ایجاد آبادی و رهبری آن به سوی ترقی» است (معین، «استعمار»)

بی‌تردید استعمارگران، با پنهان شدن در پشت معنای حقیقی این واژه مطامع خویش را محقق می‌کنند. آنان به استعمارزدگان تلقین می‌کنند که در قیاس با اروپا و به‌ویژه با امپراتوری انگلیس، عقب مانده‌اند و و باید این عقب‌ماندگی را به سیادت آنان جبران نمایند. استعمارگر با این ترفند قدم به مستعمرات می‌گذارد و ابتدا آشکارا و با زور منابع آنان را غارت می‌کند و سپس در مرحلهٔ استعمار نو با شگردهای فریب‌کارانه به غارت خود ادامه می‌دهد.

البته استعمار پیش‌تر «به‌معنای استقرار گروه‌هایی چند در کشورهای بیگانه به‌منظور ایجاد امکانات تجاری وجود داشته است؛ ولیکن امر استعمار خاص زمانهٔ جدید است و ابتکاری از جانب اروپاییان شناخته می‌شود که از قرن پانزدهم تا حدود اواسط قرن بیستم ادامه یافته است.» (بیرو، ۱۳۷۰: ۵۵) در روند شکل‌گیری استعمار، ازسویی ایجاد «نظام سرمایه‌داری» در غرب و از سوی دیگر مسئلهٔ غارت جهان به وسیلهٔ سرمایه‌داری نقش اساسی داشته است. زیرا «مستعمره‌ها منابع، مواد خام، نیروی کار ارزان و بازارهای جدید برای کالاهای غرب» به‌شمار می‌رفتند. (ر.ک: کلیگر، ۱۳۸۸: ۲۵)

اگرچه نیت ظاهری استعمارگران، با عنوان «هدیه تمدن» و «نوزایی» تا حدی در مستعمرات محقق گشت، اما نیت پنهان آنان؛ یعنی نابود کردن فرهنگ و شکل زندگی بومیان برای تحمیل فرهنگ خود به آنان هرگز به سود سرزمین‌های استعمارزده نبوده است زیرا آشکارا دیده می‌شود که «اکثر کشورهایی که در گذشته مستعمره بوده‌اند، فعلاً در زمرهٔ کشورهای عقب‌مانده به حساب می‌آیند.» (بیرو، ۱۳۷۰: ۸۲)

بنابراین مستعمرات برای جبران عقب‌ماندگی خود دست نیاز به سوی نظام سرمایه‌داری دراز کردند و بیش از پیش در دام اقتصادی و غالباً نظامی آنان گرفتار آمدند.

سلطه اقتصادی غرب بر جهان مستعمرات، زمینهٔ شکل‌گیری «امپریالیسم فرهنگی» را فراهم ساخت، منظور از این اصطلاح «آن است که ارزش‌ها و سبک ها و محصولات فرهنگی جامعه‌ای که دارای سلطهٔ سیاسی و اجتماعی است، جایگزین ارزش‌ها و سبک ها و محصولات فرهنگی محلی می‌شوند، یا آن‌ها را استعمار می‌کنند.» (میلز و براویت، ۱۳۸۵: ۳۱۸)

این طرز برخورد از اروپاییان با مردم سرزمین‌های استعمارزده به آتش پنهان نهضت‌ها، شورش‌ها و انقلابات آزادی‌بخش دامن زد و مستعمرات عملاً وارد مرحلهٔ پسا استعماری شدند. نظریهٔ پسااستعماری با نوشته‌های «فرانتس فانون» بر سر زبان‌ها افتاد و نظریه شرق‌شناسی ادوارد سعید آن را وارد مرحله تازه‌ای کرد.

شرق‌شناسی بعدها به یکی از اصطلاحات مشهور نقد و نظریهٔ ادبی تبدیل گشت. از نظر ادوارد سعید شرق‌شناسی عبارت است از «نظامی از توهمات ایدئولوژی که به وسیلهٔ آن «غرب» اروپایی، دول ممالک آسیایی، به‌ویژه خاورمیانه را «شرق» می‌نامد» (همان: ۳۲۸) و با تکیه بر آن به مردم شرق برچسب «دیگری» می‌زند. این نظام از طریق تقابل‌های دوتایی عمل می‌کند. «تقابل‌هایی که برمبنای آن‌ها ارزیابی مثبتی از غرب و دارایی‌ها و قومیت‌ها و خصایل غربی، در نقطهٔ مقابل منزلت نازل ملل غیرغربی به عمل می‌آید. » (همان) در حالی که پیش‌تر شرق برای اروپاییان «خاستگاه ماجراهای عاشقانه، آدم‌های بیگانه، خاطرات و سرزمین‌های به‌یادماندنی و تجربیات برجسته بود.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ٤١-٣٤٠)

ادبیات، نقد و نظریه پسا استعماری

بسیاری از اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی که مبنای شکل‌گیری نظریهٔ پسااستعماری است از همین طرز تلقی ناشی می‌شود و در قلمرو هنر و ادبیات نوعی از ادبیات که ذاتاً سیاسی است و با نام ادبیات پسا استعماری شناخته می‌شود، به وجود می‌آید. در این ادبیات «از نوعی سبک غربی، در رابطه با ایجاد سلطه، تجدید ساختار، داشتن آمریت و اقتدار و فرمان‌روایی بر شرق» (همان) سخن گفته می‌شود. ادوارد سعید خود این دریافت را با استفاده از اصطلاح «سخن» در اندیشه فوکو، شرق‌شناسی را در عبارت «سخن غرب در باب شرق» (همان) فشرده کرده‌است.

قلمرو جغرافیایی ادبیات پسا استعماری بسیار گسترده است و شامل تمام کشورهایی می‌شود که پیش‌از جنگ جهانی دوم مستعمره کشورهای اروپایی بودند و با پایان جنگ دوم، «به‌طور گسترده برای دست یافتن به استقلال و آزادی تلاش کردند. ظواهر امر نشان می‌دهد که آزادی مردم تأثیر چشمگیری بر سیاست، تاریخ، فرهنگ، زبان و ادبیات آنان داشته است.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ١٦٨)

در خلال همین مبارزات است که سیاهان آمریکا و آفریقا و نیز زنان برای احقاق حقوق پایمال شدهٔ خود برخاستند و در حوزه‌ی نقد ادبی «نقد سیاهان» و نقد زن مدار را پی‌ریزی کردند. اساس بحث در نقد سیاهان «نژاد» است هم‌چنان‌که در فمینیسم مسأله‌ی اصلی «جنسیت» است.

گذشته از این دو، در نظریهٔ پسا استعماری مسائلی نظیر استعمار، استبداد، قدرت، فرهنگ، مهاجرت، هنر و ادبیات و نظایر این‌ها هم مورد بحث قرار می‌گیرد و قلمرو معنایی اصطلاح پسا استعماری را گسترش می‌دهد. چون استعمارگران در هر مستعمره‌ای متناسب با شرایط فرهنگی آن و طرز تلقی مردم از زندگی، نهادهایی تأسیس کردند، درک معنایی واحد از اصطلاح ادبیات پسااستعماری ممکن نیست. اما به‌طورکلی می‌توان گفت که نظریهٔ پسااستعماری «مجموعه‌ای از شیوه‌های انتقادی و نظری را در بر می‌گیرد که در بررسی فرهنگ مستعمره‌های پیشین امپراتوری اروپایی (ادبیات، سیاست، تاریخ و غیره) به‌کار گرفته شده‌اند.» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۳۵) به بیانی دیگر در بر گیرندهٔ هرگونه پژوهشی دربارهٔ اثرات استعمار اروپایی بر اکثریت فرهنگ‌های دنیا بود و همهٔ رشته‌های آکادمیک مورداستفاده در نهادهای آموزشی سرتاسر جهان را، شامل می‌شود.» (پین، ۱۳۸۲: ٦۳٦)

گرین و لبیهان، قلمرو جغرافیایی ادبیات پسا استعماری را نه‌تنها آسیا و آفریقا می‌دانند بلکه معتقدند «ادبیات کانادا و ایالات متحدهٔ آمریکا را نیز باید در این دسته قرار داد.» (۱۳۸۳: ٤۱۵)

بنابراین می‌توان گفت که یکی از مشخصه‌های بارز ادبیات پسا استعماری «بررسی ادبیات و فرهنگ «انگلیسی» از زاویه دید کسانی است که به استعمار آن درآمده‌اند.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۰)

از دید جامعه‌شناسان، اصطلاح پسااستعماری به وضعیتی اشاره دارد که در آن «زیردستی یا بندگی اجتماع، کشور یا ملتی که از لحاظ سیاسی، اقتصادی و فرهنگی زیر سلطه اجتماع یا ملت پیشرفته‌تری قرار داشته باشند، موضوع اصلی باشد.» (گولد و کولب، ۱۳۷٦: ۵۷)

مهاجرت و مهاجران

یکی از تبعات جنگ‌ها به‌ویژه جنگ‌های جهانی اول و دوم، مخدوش شدن مرزهای جغرافیایی، فروپاشی حکومت‌ها و فروریختن بنای اقتصاد سنتی بود که زندگی را بر مردم دشوار و آنان را وادار به مهاجرت کرد. جابجایی مردم و رفتن آنان به مناطق امن، پدیدهٔ مهاجرت را وارد مرحلهٔ جدیدی کرد. مهاجرت یکی از مسائل مهم نظریه پسا استعماری است زیرا بخش اعظم ادبیات این حوزه را مهاجران پدید آورده‌اند. به همین دلیل است که می‌گویند: «نظریهٔ پسااستعماری به

بررسی روند و پیامدهای جابه‌جایی فرهنگی و چگونگی دفاع آوارگان از جایگاه فرهنگی خود، می‌پردازد و به ما امکان می‌دهد که تردیدهای درونی و مواردی از مقاومت را که غرب در جریان جهانی‌سازی سرکوب کرده‌است آشکار سازیم» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۰٦)

مهاجران راه، هم به‌دلیل زندگی ذهنی و هم به‌دلیل شرایط عینی زندگی «پراکنده مردم» می‌نامند. اصطلاح پراکنده مردم در گذشته برای بازنمود وضع یهودیان تبعیدی به‌کار می‌رفت «اما اکنون در نظریه فرهنگی، در اطلاق به طیفی از جابه‌جایی‌های قلمرویی «چه اجباری نظیر بندگی و بردگی، و چه اختیاری نظیر مهاجرت خودخواسته، به‌کار برده می‌شود.» (پین، ۱۳۸۲: ۱۸٦) بی‌تردید مهاجرت بر هویت مهاجر اثر می‌گذارد.

هویت

هویت عبارت است از ذات، به‌طور مطلق «نه به شرط شیء و نه به‌شرط لا شیء» (سجادی، ۱۳٦۲: ٤۹۲) به این اعتبار «هر فردی هویتی منحصر به خود دارد و آن خود جوهری او است که در طول زمان ثابت است و تصور آدمی درباره‌ی خویش را مشخص می‌کند.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۸)

با توجه به دگرگونی‌های بسیار و غیر قابل‌پیش‌بینی که جنگ جهانی دوم در مسائل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی مردم جهان به وجود آورد، حفظ هویت در معنای ساده‌ی قبلی‌اش کاری به‌غایت دشوار است. بنابراین باید آن را در چشم‌اندازی تازه که «نتیجه اجتناب‌ناپذیر تسلط و حاکمیت استعمارگران است» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۵۵) بررسی کرد. این‌بار مسأله مربوط به هستی‌شناسی و فلسفه نیست؛ بلکه هویت در این رویکرد ازجهت فرهنگی و سیاسی مورد توجه محققان قرار می‌گیرد و امروز یکی از اساسی‌ترین بحث‌های نظری «بر سر مسئله هویت و کارکرد سوژه یا خود است.» (کالر، ۱۳۸۲: ۱٤۵)

به‌هرحال تا معلوم نشود «من» چیست و چگونه به این چیزی که اکنون هست تبدیل شده، نمی‌توان در باب مسائل فردی و اجتماعی دیگری که به جهان عینی و ذهنی او مربوط است سخن گفت. زیرا فقط با تکیه بر ذات است که می‌توان جایگاه فرد را در یکی از دو قطب متضاد یک جریان، مثل فقیر و غنی تعیین کرد. هویت هرکس به چیزهای مختلف و متنوعی که در ساختن منش او مؤثرند بازمی‌گردد و درست از طریق همین چیزها مثل ملی‌گرایی است که هویت انسانی حفظ یا خدشه‌دار می‌گردد. بی‌تردید «مقابله های ملی در برابر استعمار اروپاییان

تأکیدی بر هویت ملی است.» (ادوارد سعید، ۱۳۷۷: ٤١٩) گذشته از این نقش زبان در حفظ هویت انکارناپذیر است. اما ازسوی دیگر «زبان وسیله قدرتمندی برای تحت نظارت درآوردن کشورهای مستعمره» هم هست.» (پارسی نژاد، ۱۳۸۷: ۱۷۳)

سوژه

سوژه گذشته از معنای قراردادی‌اش؛ یعنی فاعل، متناسب با زمینه‌ای که در آن به‌کار می‌رود بر معناهای دیگری هم دلالت دارد. در این زمینه‌ها سوژه به معنی «ذهن، جان شناسنده، آزمودنی در آزمایش، رعیت، فرمان‌گزار، ذات و علت» (کالر، ۱۳۸۲: ١٤٥) به‌کار می‌رود.

سوژه یکی از محوری‌ترین بحث‌های نقد و نظریه پسا استعماری است. این اصطلاح به‌دلیل مدلول های متفاوتش با نظریه‌های دیگر و ازجمله با پدیدارشناسی هوسرل هم رابطه‌ای نزدیک دارد.

«هدف پدیدارشناسی دستیابی به یقین مطلق است و این امری است که نه فقط این فلسفه، نه متافیزیک می‌تواند به آن برسد و نه تجربه باوری. » (مکاریک، ١٣٨٤: ١٨٩)

به سخن دیگر هوسرل «در جستجوی بنیادی کاملاً حقیقی و خود مؤید برای دانش بشری بود.» (همان) او انسان را سوژه‌ای تصور کرد که جهان را آن سان که بر آگاهی او پدیدار می‌شود، بررسی خواهد کرد. (همان) و این با «نیت‌مندی» سوژه در ارتباط است. بدین معنی که «آگاهی همواره امری رابطه‌ای است و همیشه مرجعی بیرون از خود را دارد.» (همان: ٤٤٩) از آن‌جا که همیشه میان سوژه و ابژه رابطه‌ای متقابل وجود دارد، مسائلی که در بیرون زندگی فرد جریان دارد بر آگاهی او اثر می‌گذارد. هم‌چنان‌که استعمار و طرز تلقی اروپاییان از کشورهای مستعمره، واقعیت را به شکلی خاص در ذهن انسان استعمارشده پدیدار کرد. زیرا اروپاییان «بومیان را «دیگری»‌ای که نمی‌تواند نقش «خود» را به‌عهده بگیرد، ترسیم کردند.» (همان: ٣٣٦)

بنابراین می‌توان با آلتوسر، که معتقد است «خودآگاهی از طریق انواع ایدئولوژی شکل می‌گیرد» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۰۲) هم عقیده شد. به باور او «ایدئولوژی انسان را به سوژه تبدیل می‌کند. این افراد از ذهنیت کاذبی برخوردار می‌شوند تا رویدادها را به‌نحو خاصی مشاهده کنند و خود را در این روند، عواملی آزاد و افرادی قائم به ذات بدانند که ظاهراً می‌توانند آن‌طور که مایل‌اند بخوانند و تفسیر کنند اما در واقع توسط رمزها یا راهبردهای متن کنترل و محدود می‌شوند.»

(همان) اما به گفته پل ریکور «آگاهی برده از بردگی خودش، به باز کشف آزادی، در تنگنای الزامات من شود.» (پین، ۱۳۸۲: ۳۱٤)

خاطره و خاطره زدایی

ذهن انسان هرگز خالی از خاطره نبوده است بنابراین خاطره نه‌تنها در معنی بازماندن اثر رویدادهای گذشته در ذهن؛ بلکه در معنای «خاطرات ازلی» که در لا زمان و لامکان روی داده و در تعیین سرنوشت بشر نقشی بارز داشته است، به‌کار می‌رود.

به سخن دیگر خاطره؛ یعنی حافظه، اندیشه و فکر و بدیهی است که انسان فقط بدان دلیل انسان است که ذهن، ضمیر، دل و خاطره دارد. در پیوند با همین دریافت است که اسکار وایلد می‌گوید «حافظه دفتر خاطراتی است که همیشه همراهمان است. » (زرکلی، ۱۳۸۹: ۸۵) بنابراین هم‌چنان‌که گلی ترقی می‌گوید: «خاطره‌نویسی درعین‌حال تاریخ‌نویسی است.» (همان)

این خاطرات ابزار انسان برای مقاومت در برابر اندیشه‌های تحمیلی است. به‌همین دلیل است که «اکثر سیاست‌ها و سیاست‌مداران، خاطره را از ذهن ما می‌زایند.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۹٤٤) بنابراین باید آن را حفظ کرد. البته غرق شدن در واقعیت خاطره‌های سپری‌شده، حاصلی جز ملال و دل‌تنگی ندارد. زیرا از این پس خاطره به نوستالژی تبدیل می‌گردد و نوستالژی یعنی غم بازگشت. بازگشت به چیزی که دیگر دست‌یافتنی نیست. مثل نوستالژی مهاجران و به‌ویژه تبعیدیان، در رسیدن به خانه یا سرزمینی که بازگشت به آن دست‌کم تا تغییر نظام حاکم، ممکن نیست. البته نباید فراموش کرد که «دل‌تنگی برای گذشته به حفظ خاطره می‌انجامد و حفظ خاطره، حفظ حافظه تاریخی و جمعی است.» (همان، ٤٤-۹٤۳)

روایت

هر آن‌چه داستان یا رویدادی را نمایش دهد، روایت نامیده می‌شود. اخوت برای شکل‌گیری روایت دو عنصر «قصه و حضور قصه‌گو» (۱۳۷۱: ۹) را لازم می‌داند. اما البته روایت معنایی بسیار گسترده‌تر دارد و می‌توان گفت هر روایت، بازنمود و نقل تجربه‌ای از زندگی است و هر تجربه‌ای متضمن حادثه و کنشی است... کار روایت سازمان‌دهی این کنش‌ها براساس نظمی مبتنی بر رابطه علی و معلولی» است (ر.ک: مدرسی، ۱۳۹۵: ۲۱۹) این نظم خاص داستان را به وجود می‌آورد و «داستان ابزار اصلی ما برای درک امور است، چه به این دلیل که زندگی خود را سیر پیشرونده‌ای می‌بینیم که به‌جایی می‌رسد، یا به این دلیل که به خود می‌گوییم که در

جهان چه می‌گذرد.» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۳) به سخن دیگر ما از طریق روایت درمی‌یابیم که هر چیز چطور به چیز دیگر می‌رسد و اصلاً هر رویداد چگونه ممکن است که روی دهد.

در پیوند با موضوع مقالهٔ حاضر نویسندگان مورد بحث، قاسمی و لاهیری تمام حرف‌های خود را حول این محور که «چه شد که کار به این‌جا کشید»، به حرکت در آورده‌اند. زیرا «روایت شالودهٔ تفکر و همهٔ نوشتارمان و همهٔ شکل‌های شناخت، را تشکیل می‌دهد یا به آن سامان می‌بخشد.» (وبستر، ۱۳۸۲: ۸۱)

استعمارزدایی

استعمارزدایی به‌معنای زدودن استعمار از کشورهای استعمارزده است. زمزمه‌های استعمارزدایی از همان سال پایانی جنگ، یعنی سال ۱۹٤٥ به گوش می‌رسد و کشورهای استعماری عملاً وارد فرایند استعمارزدایی می‌شوند. اما استعمار زدایی پدیده‌ای دوسویه است. زیرا دیالکتیک استعمارزدایی و مقابله با آن هم‌زمان است. اما می‌توان گفت که «استعمارزدایی فرایندی است که بر پایهٔ آن، ملت‌های مستعمره به استقلال می‌رسند.» (بیرو، ۱۳۷۰: ۸۲)

ازجمله نظریه‌پردازان این فرایند، ادوارد سعید است. اگرچه او مشخصاً درباره استقلال فلسطین و اندکی وسیع‌تر استقلال اعراب سخن می‌گوید، نظریه‌اش قابل تعمیم و تطبیق بر تمام جریان‌های استقلال طلبی در سراسر جهان است.

او در یک مصاحبه گفته است: من تصور می‌کنم که استعمارزدایی آن‌طور که من دربارهٔ آن می‌گویم شامل دو حرکت من شود: اولین حرکت سرآمدن دوران امپراطوری‌های کلاسیک، پس‌از جنگ جهانی دوم است که البته این روال پس‌از جنگ جهانی اول آغاز شده بود و دوم عزم ملت‌ها برای رسیدن به استقلال است. به گفته‌ی ادوارد سعید استقلال هند این راه را به جهانیان نشان داد. (ر.ک: سعید، ۱۳۷۷: ۲۲۳) او می‌افزاید که «استعمارزدایی در استقلال است که به اوج خود می‌رسد.» (همان: ۲۲٤)

اگرچه فرایند استعمارزدایی، در سراسر جهان یک هدف؛ یعنی رسیدن به استقلال داشت، واکنش ملت‌ها در برابر این خواست یکسان نبود و در هر منطقه‌ای شکلی متناسب با شرایط همان منطقه به خود گرفت.

در دوران پسااستعماری «به‌جای تجربه‌های استعمارگر، به بیان تجربه گروه‌های تحت استعمار» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۱) پرداخته می‌شود و نظریه‌پرداز پسا استعماری «می‌کوشد از فرهنگ‌های

مادر شهری سفید و اروپایی، «مرکز زدایی» کند تا بدین وسیله به حاشیه درمقابل مادرشهر و به پیرامون درمقابل مرکز، ارزش دهد. » (میلز و براویت، ۱۳۸۵: ۳۳۰) زیرا کار نظریهٔ پسااستعماری بررسی شیوه‌هایی است که «قدرت‌های استعماری از طریق آن به مردم تحت استعمار می‌قبولانند که فرهنگ بیگانه «برتر» از شیوه‌های حکومتی و سازمان‌دهی اجتماعی خودشان است. یکی از مهم‌ترین شکل‌های قدرت دانش، ایجاد مفهوم «نژاد» توسط استعمارگران بود و مهم‌تر از آن تقابل دوگانه‌ی نژادپرستانهٔ «سفیدپوست» و «دیگری» بود.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۲-۲۱۱) بدین ترتیب یکی از تقابل‌های بزرگ تاریخ معاصر؛ یعنی تقابل استعمارگر و استعمارشده رقم خورد. نظریه‌پردازان پسا استعماری، تمام شگردها و ترفندهای سرکوبگری را زیر اصطلاح «قدرت» بررسی می‌کنند.

قدرت

قدرت برای تجزیه و تحلیل رمان‌های سیاسی یکی از مهم‌ترین ابزارها، مفاهیم و عناصر به‌شمار می‌آید. زیرا عمده‌ترین مسئلهٔ این‌گونه متن‌ها تمرکز بر مناسبات قدرت میان نهادهای حکومتی و مردم است.

میشل فوکو، در مطالعات خود درباره ساخت اجتماعی سوژگی انسان، مفهوم قدرت را به سود مطالعات پسا استعماری تغییر داد و آن را به‌عنوان توانایی ایجاد تغییر در جهان که می‌توان به سوژه‌ی انسانی نسبت داد (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۲۸) به‌کار برد. به باور او قدرت در این مفهوم تازه‌اش «نه‌تنها حضوری جهان‌شمول دارد؛ بلکه بی‌نام‌ونشان و جامع و شامل است. در ماشین قدرت از همه‌ی ما چه بالا و چه پست، چه حاکم و چه زیردست، چرخ‌دنده ساخته می‌شود.» (مرکیور، ۱۳۸۹: ۱٦٤) او می‌افزاید «ویژگی مشترک جوامعی که در قرن نوزدهم پدید آمدند، آن است که در آن‌ها قدرت به‌مثابهٔ ماشینی است که همه در آن گرفتارند. هم آن‌ها که قدرت را اعمال می‌کنند و هم کسانی که قدرت درباره‌ی شان اعمال می‌شود، به یکسان در این ماشین گرفتارند.» (همان)

فوکو مارکس را متهم می‌کرد که چرا بر «کلان قدرت» یا قدرت دولت و قدرت طبقه تمرکز کرده و «شکل‌های دیگر سلطه را در مناسبات میان افراد، از نظر دور کرده‌است درحالی‌که فقط با تحلیل ریزبینانه‌ی قدرت، می‌توان این نمونه از نظم کارخانه‌ای را دریافت. » (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۵۵)

فوکو بر آن است که «وظیفه «تولید فرد با انظباط» تنها بر عهدهٔ نهادهای سرکوب‌گر طردکننده و حاشیه‌ران نیست. جامعه‌ای محبسی، خود شکل تعالی‌یافتهٔ زندان است. ازاین‌رو برای بررسی زندان لازم است به کالبدشناسی قدرت اجتماعی در کلیت آن بپردازیم.» (مرکیور، ۱۳۸۹: ۱۵۵)

به‌همین دلیل است که می‌گویند فوکو در تمام دوران «نویسندگی‌اش، بی‌تردید در پی آن بود که تجسم اصل مقاومت در برابر نظام حاکم فرهنگی و سیاسی باشد.» (برنز، ۱۳۸۱: ۱۲۰)

لویی آلتوسر هم میان قدرت «دستگاه دولتی سرکوب‌گر» و «دستگاه‌های دولتی ایدئولوژیک» فرق می‌گذاشت. او در بیان این نظریه از آنتو نیو گرامشی، که میان «اجبار» و «رضایت» تفاوت قائل بود متأثر است. آلتوسر می‌گوید «دستگاه دولتی سرکوب‌گر، با توسل به‌زور عمل می‌کند حال آن‌که دستگاه‌های دولتی ایدئولوژیک، خانواده، مدارس، رسانه‌های همگانی و نظایر آن‌ها در راستای بازتولید روابط تولید موجود، از راه مقید ساختن طبقات اجتماعی موجود به ایدئولوژی مسلط، ایفای نقش می‌کنند.» (پین، ۱۳۸۲: ۲۷٦)

چه‌بسا این نظریه‌پردازان گوشه چشمی به تحقیقات فروید دارند. فروید بی‌هیچ تردیدی یکی از برجسته‌ترین چهره‌هایی است که بر روند تمام جریان‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جهان معاصر اثر گذاشت و آن را دگرگون ساخت. او در بحث از «غریزه انهدام» که به وجود آن در انسان باور داشت، به این نکته که «چگونه تمدن کنترل خود را بر این غریزه تحمیل می‌کند» (استور، ۱۳۷۹ این: ۷۵)، اشاره کرد. فروید در این پژوهش‌هایش به این نتیجه رسید که «راه عمده اعمال این کنترل، از طریق «درون فکنی» است؛ یعنی گنجاندن و جا دادن مقادیر زیادی پرخاش‌گری در درون الگوی فرد و به این طریق دور کردن پرخاشگری از جهان خارج و متوجه کردن آن به سوی خود.» (همان)

بدین‌سان است که «تمدن» که جای شکل‌گیری قدرت است، «بر امیال خطرناک فرد، در راه پرخاش‌گری سلطه می‌یابد. به‌این‌ترتیب که با استقرار کارگزار و نماینده ای در درون خود که مراقب او باشد، میل به پرخاش‌گری را ضعیف و آن را خلع سلاح می‌کند. مانند پادگانی که در درون یک شهر تسخیرشده، مستقر می‌کنند.» (همان: ۷٦) اما باید توجه داشت که تمام این سلطه‌گری‌ها از رهگذر زبان و فرهنگ مردم استعمارزده، اعمال می‌گردد.

بحث

رمان‌های گوری و هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها، اگرچه هر دو از زمرهٔ رمان‌های پسا استعماری و رمان مهاجرت به‌شمار می‌آیند و از این نظر با هم شباهت‌هایی دارند، اما از لحاظ ساختار و محتوا تفاوت‌های چشمگیری میان آن‌ها وجود دارد.

برخی از منتقدان ایرانی اثر قاسمی را در ردیف بوف کور دانسته و گفته‌اند که در آن، زمان تقویمی نیست، ساختار آن هم مشخص نیست و راوی شخصی مالیخولیایی است که داستان را به شیوه «جریان سیال ذهن» روایت می‌کند و به‌هم این دلیل غالباً گنگ، نامفهوم و پیچیده است. اما از کل کتاب می‌توان دریافت که قاسمی در این رمان خیالی، به وضع مهاجران و تبعیدی‌ها می‌پردازد و احوال روح آزردهٔ آنان را بیان می‌کند. دست‌کم از بخش‌های نسبتاً واقع‌گرایانه این رمان درمی‌یابیم که او به مسائل ایران پس‌از انقلاب نظیر، جنگ، سختی زندگی، فرار، مهاجرت و یا تبعیدهای خودخواسته و مسائل ریزودرشت دیگر این قلمرو نظر داشته‌است.

اما رمان گوری را جومپالا هیری، با خیالی فرهیخته و به شیوه‌ی رئالیسم نوشته و خواننده را از طریق داستان اصلی، با مسائل استعماری آشنا می‌کند.

موضوع گوری داستان دو برادر است که با گوری،یعنی آبگیرهای دوقلوی پهلو به پهلو، در محل زندگیشان رابطه‌ای عینی و ذهنی دارند و به‌تدریج پایشان به جامعه‌ی استعمارزدهٔ هند باز می‌شود و با واقعیت‌های تلخ زندگی استعماری آشنا می‌شوند و یکی به جریان‌های چپ کشیده و کشته می‌شود و دیگری برای تحصیل به آمریکا می‌رود و ماجراهای عاطفی و عشقی متعددی را تجربه می‌کند. اما «زبان بنگالی» را از یاد نمی‌برد و رابطه‌ی ذهنی خود را با هند و استعمار زدگی اش فراموش نمی‌کند. به‌اختصار می‌توان گفت که:

گوری تراژدی زندگی دو برادر است و زنی میان این دو که انگار هرگز از گذشته خلاصی ندارد و حکایت عشقی که تا سالیانی دراز پس‌از مرگ همچنان زنده است. گوری داستانی درهم‌تنیده از زندگی پیچیده‌ی آدم‌های چهار نسل است با رازها و غصه‌هایشان در پس‌زمینه‌ای از خود تاریخ و جغرافیایی که از کلکته تا رودایلند را دربرمی‌گیرد. گوری روایتی پراحساس و پر تعلیق است از تنهایی، اراده، سرنوشت، تولد و مرگ، مهاجرت و بازگشت و پیوندهای خانوادگی که در انتهای کار به ما نشان می‌دهد که کی هستیم.

مهاجرت و تبعید

مهاجرت، اگرچه پدیده‌ای تازه نیست، اما در یکی دو قرن اخیر وسعت و ابعاد تازه‌ای به خود گرفته است. از لحاظ تاریخی می‌توان به مهاجرت ناخواستهٔ یوسف از کنعان به مصر، موسی از مصر به بیت‌المقدس و پیامبر اسلام از مکه به مدینه همهٔ آن‌ها که تأثیرات عمیقی بر سرنوشت مردم داشته‌اند اشاره کرد.

اما مهاجرت‌های خودخواسته یا ناخواسته در قرون اخیر، به‌ویژه پس‌از جنگ‌های جهانی اول و دوم و جنگ‌های منطقه‌ای کمّاً و کیفاً با مهاجرت‌های پیشین قابل قیاس نیست.

به‌هرحال مهاجرت همیشه به‌دلیل شرایط غیرقابل‌تحمل برای مهاجر اتفاق می‌افتد و نمی‌توان از مهاجرت های تفننی سخن گفت. مثلاً رضا قاسمی در «هم‌نوایی شبانه» به یکی از علل مهاجرت اشاره کرده‌است: «مدتی بود که این‌جا و آن‌جا، هر از گاهی، دست خدا از آستین مردان خدا بیرون می‌آمد و سر کسانی را که کافر بودند، گوش تا گوش می بریدند و من که از هراس آن دست‌ها خانه‌ی پدر را ترک کرده و به پایتخت آمده بودم، آن دست‌ها که در کشور به قدرت رسیدند کشور را هم ترک کرده و به این‌جا آمدم اما حالا می‌دیدم که آن دست‌ها روبروی من‌اند. در اتاقی درست چسبیده به اتاق من!» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۹۹) قاسمی جنگ ایران و عراق را هم یکی از عوامل مهم مهاجرت می‌داند. او از زنی به‌نام خاتون سخن می‌گوید که دخترش برای سرنگونی رژیم سلطنت به مردم انقلابی می‌پیوندد و کشته می‌شود، ناگزیر به خانهٔ پسرش می‌رود «اما سه سال بعد پسرش هم جان خود را برای رژیمی که خواهرش مستقر کرده بود از دست داد. حالا خاتون در پاریس بود، در خانهٔ من!» (همان: ۱۳۸)

اما خانوادهٔ لاهیری نویسندهٔ رمان گوری، سال‌ها قبل‌از تولد او به انگلیس مهاجرت کرده بوده‌اند. لاهیری از این مهاجرت چیزی نمی‌گوید. اما با ترسیم زندگی دشوار دایان و سوبهاش، دو چهرهٔ اصلی که می‌توانند نماد افراد خانواده او باشند، نشان می‌دهد که شرایط برای فرار یا مهاجرت از هند مهیا بوده‌است. اما البته با وجود این شرایط، برخی نمی‌گریزند؛ بلکه قصد دارند بمانند و هند را به استقلال برسانند و زندگی نوینی برای مردم بسازند. به‌همین دلیل در رمان گوری با مهاجرت از آن دست که در رمان هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها با آن مواجهیم، روبرو نمی‌شویم.

سوبهاش، در کوران مبارزات سیاسی برادرش، با آن‌که خود نیز گهگاه با آن همراه می‌شود، به‌طور جدی وارد معرکه نمی‌شود. او به‌سختی درس می‌خواند و در رفتن به آمریکا برای او، نه

فرار از هند؛ بلکه برای تقویت بنیهٔ علمی هند است، به‌همین دلیل می‌بینیم که او پس‌از کشته شدن برادرش اودایان به هند می‌آید و با همسر برادر شهیدش، گوری که باردار است، ازدواج می‌کند و او را به آمریکا می‌برد. او یک‌بار هم با دختر برادرش که اینک دختر اوست، به هند می‌آید. در حالی که این بازگشت برای مهاجر ایرانی ممکن نیست زیرا مهاجر ایرانی از تهدید به برگرداندن او به سرزمین مادری‌اش هراسان است. راوی داستان هم‌نوایی شبانه، یدالله، بارها از این جمله استفاده می‌کند که «شوخی در کار نیست! شما را برمی‌گردانند به همان جهنم دره!» (قاسمی، ۱۳۸۸: ٤٧) اگرچه منظور او از جهنم دره دنیاست اما تلویحاً به وضع مهاجران اشاره دارد.

طیف جمعیتی مهاجران ایران بسیار گسترده است. قاسمی در این میان به پزشکی ۸۹ ساله که معلوم نیست از کی مهاجرت کرده و نیز گروهبان ارتش، بنا یا تعمیر کار ماشین و ... اشاره کرده‌است. درحالی‌که در رمان گوری، هرگز آشکارا به وضع مهاجران اشاره نمی‌شود؛ بلکه این نابسامانی در احوال سوبهاش و گوری به تصویر کشیده می‌شود. به‌دلیل همین طیف جمعیتی متفاوت است که مهاجران ایرانی با مسائل عدیده‌ای که ناشی از فرهنگ و خرده‌فرهنگ آنان است، مواجه می‌گردند و ناگزیر به تبعیدیانی عاطل و باطل تبدیل می‌شود و چون راه برگشت را بسته می‌بیند، به جان هم می‌افتند و به تباه کردن روزگار یکدیگر مشغول می‌شوند: «آن‌چه مرا نابود می‌کند، دیگری است. می‌توان میان دیگران تنها زیست. عجالتاً این دیگرانند که وسط تنهایی من زندگی می‌کنند.» (همان: ۱۵۷)

این مهاجران که بسیاری شان دلیل قانع‌کننده و موجهی برای مهاجرت نداشته و فقط ترسیده بوده‌اند، در یک سردرگمی شدید به سر می‌برند. آنان عموماً کار و درآمدی ندارند. کارها هم برای آنان تحقیرآمیز است و درآمدش کفاف زندگی در پاریس را نمی‌دهد. مثلاً علی یکی از مهاجران نزدیک به راوی در یک هتل کار می‌کند اما به‌دلیل وضع بد روحی مرتب با مشتریان دعوا می‌کند و «صاحب هتل هم از کار بیرونش می‌کند.» (همان: ۱۲۰)

مهاجرت‌های گسترده، مهاجران را دچار آوارگی مزمن می‌کند و آنان را به سوی بی‌هویتی می‌کشد زیرا «هر تبعیدی برای‌آن‌که بتواند در سرزمین جدیدی فرود آید، به یک پایگاه نیاز داشت. انتخاب سرزمین جدید هم با تبعیدی نبود، باید می‌دید که این پایگاه کجاست.» (همان: ۸۲) این مهاجران دست‌کم در اوایل ورود به طور دسته‌جمعی در یک ساختمان زندگی می‌کنند

و ناگزیر برخوردهای هرروزه و اصطکاک، برای آنان به یک مسئله عادی تبدیل می‌گردد. اینان چون قادر به انجام کار درست و اصولی نیستند به کارهای خرد و آزاردهنده مثل تذکر به نظافت توالت پس‌از استفاده، (ر.ک: همان: ۷٦) دست می‌زند و با یکدیگر می‌جنگند و هرروز مشکلی بر معضلات پیش می‌افزایند:

«پروفت در اتاق سید اولاد پیغمبر را شکست و چاقو را زیر گلویش گذاشت» (همان: ۲۲) راوی که دلیل این کار را نمی‌داند می‌پرسد: «یعنی می‌خواسته به سید تجاوز کند؟» (همان: ۳۷) گویی می‌خواهد به مخاطب بگوید که در میان مهاجران هرروز قتل و تجاوز و دزدی هم امکان‌پذیر است.

اینان به‌جایی رسیده‌اند که دیگر به قضاوت دیگران بهایی نمی‌دهند اگرچه این قضاوت دیگران، خود یکی از عوامل بستن دست‌وپای انسان برای آزاد زیستن است. راوی که مهاجران را زیر نظر دارد از سویی قضاوت دیگران را وسیله‌ای برای ترک فعل‌های ناروا و ازسویی‌دیگر مانع رشد می‌داند. «من با تصویری زندگی می‌کردم که می‌خواستم دیگران از من ببینند و او بی تصویر زندگی می‌کرد.» (همان: ۱۲٦)

این مهاجران، چه خود آشکارا بگویند یا پنهان کنند، افق روشنی از آینده پیش چشم ندارند و به‌همین دلیل هم گذشته گرایند: امروز اسف‌بار است و فردا که بر امروز بنا می‌شود، اسفبارتر است. پس می ماند گذشته، که گذشته است و دیگر تغییری نمی‌کند و به‌همین دلیل می‌توان به آن تکیه کرد. البته معقول آن است که اینان کاری می‌کنند که «نه آینده وهم شود و نه گذشته خاطر شود. فقط اقتدار لحظه بماند و بس، چه خوش و چه ناخوش.» (همان: ۱۵۰) اما ساختن چنین زمانی آسان نیست و گذشته، مهاجران و تبعیدیان را رها نمی‌کند.

تأمل بر احوال مهاجران می‌نماید که احوال آنان با گذشتهٔ ایشان در ارتباط و بیانگر ویرانی منش آنان است و «منظره ویرانی آدم‌ها غم‌انگیزترین منظره دنیاست.» «ببینی کسی مثل طاوس می‌رفته، حالا مرغ نحیفی است، پرش ریخته، ببینی کسی خود را ملکه‌ای می‌پنداشته و تو را بنده زرخرید حالا منتظر گوشه چشمی است که به او بکنی.» (همان: ۱۰۷)

زن

یکی از شاخه‌های پربار نظریهٔ پسااستعماری، فمینیسم یا نقد زن‌مدار است. این شیوهٔ بررسی آثار را رمان‌نویس فرانسوی ویرجینیا وولف، با انتشار کتاب «اتاقی از آن من» در سال ۱۹۱۹، بنیاد نهاد. او می‌خواهد هم داستان زنان را بررسی کند و هم داستان مردان درباره زنان را. سیمون دوبوار هم یکی از جدی‌ترین روندگان طریق نقد زن مدار است. او در آغاز کتاب دوجلدی خود به‌نام «جنس دوم» می‌گوید: موضوع زن، «خشم آور است و تازگی ندارد. نزاع بر سر گسترش سهم و حقوق زن، به‌اندازه‌ی کافی مرکب صرف خود کرده‌است ... ولی بازهم از آن سخن به میان می‌آید. یاوه‌هایی بسیاری هم که در طول قرن گذشته گفته‌شده، ظاهراً موضوع را خیلی روشن نکرده‌است.» (دوبوار ،۱۳۸۰: ۱۵)

در ادبیات پسا استعماری نمونه‌های بسیاری از ادبیات زنان و نقد فمینیستی، وجود دارد. اما نگاه به این مسئله نگاهی فرهنگی است و در همه‌جا تابع این نگاه بوده‌است. اما به‌هرحال در این نمونه‌ها زن سهم خود را از زندگی طلب کرده و به آزادی‌های دور از تعصب، اندیشیده است.

در هم‌نوایی شبانه، قاسمی، به‌گونه‌ای طنزآمیز به «تاریخچه اختراع زن مدرن ایرانی.» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۹۰) اشاره کرده می‌گوید این تاریخچه بی‌شباهت به تاریخچه‌ی اختراع اتومبیل نیست. با این تفاوت که در اختراع اتومبیل اول کالسکه‌ای بود که محتوایش را عوض کرده‌اند؛ یعنی اسب را برداشته به جایش موتور گذاشته‌اند و به‌تدریج محتوا و شکل را متناسب کردند اما در مورد زن مدرن ایرانی «اول شکلش عوض شده بود و بعد که به‌دنبال محتوای مناسبی افتاده بودند، کار بیخ پیدا کرده بود.» (همان) برای‌اینکه زن هم می‌خواست در تمام تصمیم‌ها شریک باشد و هم مسئولیت‌ها را از مردش بخواهد.

راوی به رابطهٔ خودش با رعنا اشاره می‌کند و می‌گوید ماجرای من و رعنا اساساً راه‌حلی ندارد و به عقیده جامعه‌شناسان یکی از معضلات عمومی تبعیدی هاست.

او به یکی از تفاوت‌های فرهنگی تبعیدی با استعمارگر اشاره کرده می‌گوید ایرانی در سرزمین خود زیر سلطه فرهنگ دینی، اگر زنش با مرد غریبه‌ای رابطه پیدا کند سرش را گوش تا گوش می‌برد، اینک در غرب وقتی می‌بیند زنش «برهنه خوابیده کنار جوانی موبور، به‌جای آن‌که چاقویش را بردارد و سر او را گوش تا گوش ببرد و هیچ‌گاه هم در آتش جهنم نسوزد، همه‌چیز را به امان خدا سپرده است. چون خدای این‌جا، خدای جوادیه و دروازه دولاب نبود.» (همان: ۹۸)

لاهیری هم در کتاب گوری، گذشته از تصویر کلی‌ای که از زنان هند به‌دست می‌دهد، درباره‌ی «گوری» زن اودایان که در هر شرایطی مجبور است در میان خانواده همسرش زندگی کند سخن می‌گوید. گوری اکنون پس‌از کشته شدن شوهرش ناگزیر است در یک اتاق نیم تاریک با پرده‌های کشیده زندگی کند. در حالی که همین گوری پس‌از رسیدن به آمریکا، احساس آزادی می‌کند. تا حدی که به‌جای فرار از مردی که به او نگاه کرده به او می‌اندیشد و قلبش می‌تپد «گرچه به‌سرعت ازین کرده پشیمان می‌شود.» (لاهیری، ۱۳۸۸: ۲۱۲)

لاهیری می‌گوید، وقتی سوبهاش، برادر اودایان گوری را با خود به آمریکا برد، گوری به‌سرعت به تفاوت فرهنگی خود و زنان اطرافش پی برد. گذشته از نشانه‌های بسیاری که بیانگر این مسئله است، طرز نگاه گوری به نوزاد که دختر است پرده از روی تعصب های خانواده در هند که البته در آن‌جا متوجه آن نبود، برمی‌دارد و می‌گوید که او زندانی مرد بوده‌است. او درمی‌یابد که شوهرش که خواهان انقلاب بود «توی خانه انتظار داشت ازش پذیرایی شود.» (همان: ۱۵۵) وقتی دختر به دنیا آمد گوری خوشحال بود که «نسخه‌ای از اودایان به سراغش برنگشته» (همان: ۱۷٦) گوری که از فرهنگ سنتی خود فاصله گرفته با خود فکر می‌کند «حالا که اودایان نبود، هر چیز شدنی بود. رشته‌ای که زندگی گوری را به‌هم وصل کرده بود، دیگر نبود.» (همان: ۱۵٦) البته در یک فرهنگ سنتی، برخلاف فرهنگ استعمارگر این تنها زن نیست که زندانی مرد است. مرد هم به‌دلیل پای‌بندی به سنت‌های خانواده، زندانی زن خواهد بود.

سوبهاش در شهر رودایلند که در آن‌جا به دانشگاه می‌رود، با زنی به‌نام هالی که شوهرش او را رها کرده و رفته و پسری ۹ ساله دارد، آشنا می‌شود و کارشان به همبستری می‌کشد، اگرچه هالی به‌خاطر بازگشت به همسر سابقش رابطه‌اش را با او قطع می‌کند. (همان: ۸٦) رابطه‌ی رعنا و راوی هم در «هم‌نوایی شبانه» بیانگر این آزادی جنسی در غرب است. این آزادی جنسی که در کشور تبعیدی جرم است، از رنج و تباه شدگی زن در فرهنگ بیگانه، سخن می‌گوید.

سوژه

پیش‌تر اشاره شد که رابطهٔ دیالکتیک سوژه و ابژه، یکی از مسائل پراهمیت نظریهٔ پسااستعماری است زیرا استعمارگران، انسان را که دانشی پذیرفته و گذشته‌ای درخور تأمل دارد، به سوژه‌ای که می‌تواند هم نسبت‌به گذشته‌اش و هم نسبت‌به دانش و دریافت‌های ذهنی‌اش تردید روا دارد، تبدیل می‌کنند. در متن گوری و هم‌نوایی شبانهٔ ارکستر چوب، آدم‌ها به سوژه‌هایی تحت

کنترل و ناگزیر به شخصیت‌هایی چندچهره تبدیل گشته‌اند. در هر دو اثر نشانه‌های فراوانی برای دلالت بر سوژه گی انسان وجود دارد.

رضا قاسمی به این وضعیت سوژه «پریشان خاطری» می‌گوید که با اصطلاح «انسان پراکنده» ، سنجیدنی است. او می‌گوید «کتاب» پریشان‌خاطری «اثر فرناندو پسوا را برداشتم: «من از خود شخصیت‌های مختلفی آفریده‌ام. من این شخصیت را بی‌وقفه می‌آفرینم، همه‌ی رؤیاهای من، به‌محض گذشتن از خاطرم، بی‌هیچ کم‌وکاست، به‌وسیله‌ی کس دیگری که همان رؤیا را می‌بیند صورت واقعیت به خود می‌گیرد. به‌وسیله‌ی او و نه من. من برای آفریدن خودم، خودم را ویران کرده‌ام.» (۱۳۸۸:۲۱)

در این داستان سعید دوست راوی، روایت می‌کند که علی در خیابان «برخورده است به یکی از هم‌رزمان سابقش که حالا سر از خانقاه درآورده، هم‌رزم سابق و درویش امروز، به او گفته است: بیا تو را به‌جایی ببرم تا بفهمی عشق چیست.» (همان: ۳۰)

درست است که علی در اثر از دست دادن معشوقش پریشان‌خاطر گشته، اما او برای توجیه کار خود به تغییرات ذهنی آدم‌ها دراثر قرار گرفتن در یک مدار ازپیش ساخته‌شده، می‌گوید: «مدار است دیگر! وقتی ذره‌ای از مدار بیرون افتد، ممکن است موقتاً اغتشاش ایجاد شود. اما این اغتشاش برای ذره است نه برای مدار. خود این اغتشاش هم لابد به ضرورت هسته است. اساس عالم بر مدار است. از کوچک‌ترین ذره تا کل هستی.» (همان: ۱۳۱)

به‌راستی نشانه‌های «مدار» ، «ذره» ، «اغتشاش» و رابطهٔ «ذره با کل هستی»، با اندیشهٔ پدیدارشناسان و نظریه‌پردازان پسااستعماری همخوانی دارد. البته این واقعیتی انکارناپذیر است که حرکت بال پرنده‌ای در چین می‌تواند به طوفانی مهیب در شیکاگو بدل شود.» (همان: ۱۰۵)

راوی داستان هم‌نوایی شبانه، رعنا را هم نمونه‌ای برای سوژه معرفی می‌کند و می‌گوید سه شخصیت دارد: «شخصیت اول زنی بود زیبا، سرزنده و خوش‌مشرب و من عاشق همین شخصیتش شده بودم. شخصیت دوم پسری بود لوس و ننر و شخصیت سوم دختری فوق‌العاده ضعیف و شکننده.» (همان: ۸۳)

جومپا لاهیری هم در رمان گوری، به سوژگی انسان توجه داشته و به قالب شخصیت‌های داستانش از این منظر نگریسته است. اودایان که در آغاز با واقعیت‌های ملموس زندگی مثل عوض کردن سرپیچ‌های خراب خانه، مواجه بود، وقتی پا از خانه بیرون گذاشت با جریان‌های

سیاسی روزگار خود رویارو شد و تغییری اساسی در ذهنیت او به وجود آمد. تغییری که به یک اعتقاد سیاسی منجر شد که اودایان جان بر سر آن گذاشت: پذیرفتن اندیشه مارکسیستی از نوع مائویی آن.

بی‌تردید انقلاب چین، حمله آمریکا به ویتنام در ۱۹٦٤، کودتای نظامی برزیل، درگیری مسلمانان با هندوها شورش‌های دهقانی منطقه دارجیلینگ و استثمار دهقانان به‌وسیله‌ی مالکان که در صفحات آغازین کتاب گوری به تک‌تک آن‌ها در صفحات ۲۰ تا ۳۵ اشاره شده‌است، در تغییر نگاه اودایان به مسائل و کشیده‌شدنش به حزب کمونیست هند، دخیل بوده‌است.» (لاهیری، ۱۳۸۸: ۳۵) اگر بر آن باشیم که سرنخ تمام این ماجراها در دست نیروهای استعماری و چه‌بسا تحت کنترل بوده، می‌توانیم از هدایت ذهن اودایان به وسیلهٔ استعمار سخن بگوییم. از آن‌جای که سوژه واقعیت‌ها را آن‌گونه که بر او آشکار می‌شود درمی‌یابد، فرق طرز نگاه سوبهاش، برادر اودایان، که راهش را از برادر جدا می‌کند و برای ادامهٔ تحصیل به آمریکا می‌رود، معلوم می‌شود اما او هم به‌هرحال سوژه‌ای است تحت کنترل سنت‌های سرزمینش، به‌همین دلیل وقتی هالی رابطه‌اش را با او قطع می‌کند و می‌گوید تو به‌جای دیگری تعلق داری، پس‌از شهادت برادرش به هند می‌آید و زن او را که در جوانی بیوه شد با خود به آمریکا می‌برد. گوری هم سوژه‌ای است که در خانهٔ «دیگری» زندگی می‌کند و مثل او می‌اندیشد. اما با مرگ شوهرش تازه می‌فهمد که دنیا بسیار بزرگ‌تر از اتاق تاریکی است که مجبور بود در آن زندگی کند. ترس‌هایش می‌ریزد، از خانه بیرون می‌رود، در کلاس درس استادان مختلف شرکت می‌کند، از فروشگاه خرید می‌کند، آدم‌های مختلفی را می‌بیند و همه این‌ها بر او به‌عنوان یک سوژه اثر می‌گذارد و او را متحول می‌کند، تنها مشکل این است که ممکن است او تصور کند این‌همه تغییرها از درون او سرچشمه می‌گیرد. درحالی‌که تمام این‌ها بیرونی و محصول رابطه‌ی سوژه با ابژه است.

به‌هرحال بسیاری از مسائلی که سوژه با آن مواجه می‌شود: ریشه در گذشته‌ی فرهنگی او دارد، مثلاً خرافه اندیشی مردم در فرهنگ‌های ایران و هند که می‌تواند طرز نگاه متفاوت آنان را نسبت‌به موضوعی واحد نشان دهد. نظیر برخورد راوی داستان هم‌نوایی شبانه با سگ. «در فرهنگی که با آن بار آمده بودم سگ موجودی بود نجس که کمترین تماس با آن باعث آلودگی

می‌شود و تا غسل نمی‌کردی برای خودت هم قابل‌تحمل نبود. » (همان: ۲۷) اما در فرهنگ هند رابطه انسان و سگ از رهگذر «تناسخ» توضیح داده می‌شود.

بی‌تردید «حس «شهادت‌طلبی» که مشخصه‌ای کاملاً ایرانی است و هیچ‌گاه در تاریخ اجازه نداده است تا مسائلی را که با یک سیلی حل می‌شود، به‌موقع رفع‌ورجوع کنیم. گذاشته‌ایم تا وقتی با کشت‌وکشتار هم حل نمی‌شود، خونمان به جوش آید.» (همان: ۹٤) بنابراین راوی حق دارد درباره‌ی «دموکراسی» که ما تجربه‌ای نسبت‌به آن نداریم، بگوید بحث دموکراسی، «رفته‌رفته با بوی پیازداغ درهم می‌آمیخت و زمینه را برای فجایع بعدی مهیا می‌کرد. » (همان: ۵۵)

خاطرات، گذشته‌گرایی و نظریه پسااستعماری

خاطرات، بیرون از نظریه پسااستعماری، پدیده‌ای عادی جلوه می‌کند و مردم از دریچه چشم خود به این گذشته‌هایی که اثرش در ذهن باقی مانده، نگاه می‌کنند. این خاطره‌ها واقعیت دارد اما غرق شدن در آن به قیمت از دست دادن حال، خردمندانه نیست. اما باید به آن‌ها به‌عنوان ذخیره‌ها و پشتوانه‌های فرهنگی نگریست.

در نظریه پسااستعماری، خاطره، به‌دلیل جابه‌جایی سوژه و روبه‌رو شدن با چیزهای ناخواسته، تلخ و گزنده می‌شود و گاه به کابوسی وحشتناک تبدیل می‌گردد. در پیوند با رمان‌های مورد بحث، به‌طورکلی می‌توان گفت که هر دو نویسنده رمان‌های خود را بر ویرانه‌های خاطرات گذشته بنا کرده‌اند. البته با تفاوت‌های بسیاری که ناشی از زیستن در ایران و آمریکا است.

قاسمی دربارهٔ مهاجرانی می‌نویسد که به دو دسته تقسیم می‌شوند: «تبعیدی میزبان که دائم با گذشته‌اش زندگی می‌کند و تبعیدی تازه‌وارد که می‌کوشد گذشته‌اش را فراموش کند. پس گفتگویشان گفتگوی گنگ خواب دیده می‌شد با مخاطب کر.» (۱۳۸۸: ۸۳-۸۲) اما با توجه به تداوم مسایل استعماری همواره این در، فقط بر یک پاشنه نمی‌چرخد؛ بلکه آسیابی به نوبت است! زیرا چیزی نمی‌گذرد که تبعیدی تازه به تبعیدی میزبان تبدیل و پذیرای مهاجران تازه می‌گردد.

به هر حال نقش خاطرات در زندگی مهاجران نقشی تعیین‌کننده است. قاسمی از زبان تبعیدی‌ها می‌گوید: «مثل کسی که میان اساس‌های گرد گرفتهٔ یک انباری متروک، به‌دنبال چیز مجهولی بگردد، بی‌وقفه میان خاطرات گنگ و فراموش شده به‌دنبال پاسخی می‌گشتم که سوالش هنوز برای خودم روشن نبود.» (همان: ۵۹)

مرور خاطرات نوعی گذشته‌گرایی است و این گذشته برای مردمی که «خود» نیستند و تمام جنبه‌های ذهنی و عینی زندگی بر آنان تحمیل می‌شود، ارزشمندتر از حال و آینده است: «این گذشته است که شب می‌خزد زیر شمدت، پشت می‌کنی و می‌بینی روبه‌روی توست. سردر بالش فرومی‌بری می‌بینی میان بالش توست. مثل سایه است و از آن بدتر، سایه، نور که نباشد دیگر نیست اما گذشته، در خموشی و ظلمت با توست.» (همان: ۱۵۱)

زمان تبعیدی و نوستالژی

زمان بحثی فلسفی است که ابتدا برای انسان اساطیری مطرح شد و در نگاه او آغاز و انجامی نداشت و دایره‌وار بود. بعدها در تاریخ زمان مهم‌ترین مسئله برای حیات انسان به شمار آمد و بحث‌های بسیاری را برانگیخت. زمان برای کسی که در خانهٔ خود زندگی می‌کند و تحت فشار نیست، همان معنا را ندارد که برای انسان مهاجر، تبعیدی و سرگردان دارد. زمان اساساً برای چنین انسان‌هایی که دور از وطن به سر می‌برند بر گذشته تکیه و تأکید دارد.

جومپا لاهیری می‌گوید «بلا» دختر گوری، «در چهار سالگی خاطر پیدا کرده بود. کلمه «دیروز» به دایرهٔ کلماتش وارد شده بود. با آن‌که معنایش تعمیم یافته بود و مترادف هرچیزی بود که دیگر نبود، همهٔ گذشتهٔ سپری‌شده، بدون هیچ نظم خاصی، در یک کلمه جمع شده بود.» (لاهیری، ۱۳۹۳: ۱۸۱) او می‌گوید «yesterday» در انگلیسی به معنی گذشته و یک‌طرفه است. در زبان بنگالی که بلا و پدر و مادرش با آن آشنا هستند. گذشته را با «کال» نشان می‌دهند که گذشته از دیروز، به فردا هم دلالت دارد.

لاهیری با تمرکز بر کلمه گذشته و دیروز که در ذهن این کودک جای گرفته بود، به بحث زمان کشیده می‌شود و به نظریه‌های نیوتن و انیشتین اشاره می‌کند. قاسمی هم معتقد است «چیزهایی مثل «امروز» و «فردا» مال آن‌هاست. شما الان خودتان را در چه وقتی احساس می‌کنید؟ روز؟ شب؟ شما فقط مرده‌اید ، همین!» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۸۸)

این گذشته‌گرایی سبب پیدایی نوستالژی می‌گردد. زیرا نوستالژی همیشه بر گذشته بنا می‌شود. چه گذشتهٔ زمانی و چه گذشتهٔ مکانی. اما چه این و چه آن باشد، گذشته‌ای است که بازگشت بدان ممکن نیست و ناگزیر باید با چیزهایی که آن را فرامی‌خواند، به آن راه یافت. این چیزها بسیار زیاد و متنوع است. یکی از آن‌ها عکس یا قاب عکس است «همیشه از قاب عکسی که به دیوار بود می‌ترسیدم. حالا وسط قاب عکس هرکه می‌خواست باشد، نفس این که عکسی را

می‌گذاشتند وسط قاب، به‌معنای این بود که فراموش نکنم که همه‌ی اعمالم نوشته خواهد شد.» (همان: ۱۱۰)

در داستان گوری هم قاب عکسی که روی دیوار خانهٔ پدری اودایان است و سوبهاش و اودایان و پدرش، در آن زندانی شده‌اند سوبهاش را به گذشته‌های دور می‌برد. حتی می‌توان گودال داستان جومپالاهیری را نشانه‌ای برای نوستالژی مکان دانست. زیرا او رمان خویش را با توصیف گودال شروع می‌کند که دو شخصیت اصلی آن، سوبهاش و اودایان هرروز آن را می‌دیدند، از آن عبور می‌کردند و آن را بخشی از زندگی خود می‌دانستند. چیزی که به‌تدریج درمی‌یابیم دارد برای ساکنان آن محله، نه‌تنها به‌خاطر، بلکه به نوستالژی تبدیل می‌گردد.

یکی از کارهای استعمارگران، تبدیل زمین‌های کشاورزی، گودال‌ها، تالاب‌ها و دشت‌ها و کوه‌ها و دره‌ها به چیزهایی مثل کارخانه، مراکز تفریحی و نظایر این‌هاست که می‌تواند آنان را به سودهای کلان برساند.

لاهیری، با توجه به تغییراتی که در محل خانواده سوبهاش ایجاد شده بود، می‌گوید گودال که در باران‌های موسمی پرآب می‌شد و بچه‌ها در آن آب‌تنی و بزرگ‌ترها در آن استحمام می‌کردند، اینک با تبلیغات شرکت‌های بازرگانی، هرروز کم آب‌تر و پر زباله تر می‌شود. آنان کاری می‌کنند که مردم زباله‌هایشان را در آن بریزند تا گودال سفت تر شود تا بتوانند بناهای آتی را تحمل کنند.

اما کناره‌های این گودال برای خانواده اودایان و سوبهاش و گوری نوستالژی دیگری را به وجود آورده‌است. زیرا آنان شاهد بودند که مأموران اودایان را دستگیر کردند، به‌طرف گودال بردند و وانمود کردند که آزاد است و وقتی به راه افتاد، او را به رگبار بستند و جنازه‌اش را هرگز به خانواده‌اش تحویل ندادند اما دوستان حزبی او یک سنگ یادبود در کنار گودال برایش نصب کرده‌اند تا بازگشت به خاطرهٔ او ممکن باشد.

هویت و هویت باختگی

جابه‌جایی‌های بسیار و البته ناخواسته که ناشی از جنگ جهانی بود، آدم‌ها را از سرزمین مادریشان جدا و به جاهای ناشناخته و غریب پرتاب کرد. اما حتی در این شرایط هم به آنان اجازه نداد که خود جایی را برای اقامت برگزینند. به‌همین دلیل مهاجران و تبعیدی ها همواره

کوشیده‌اند تمام تلاش خود را برای حفظ هویت انسانی خود در مواجهه با این جاها و آدم‌های ناشناخته به‌کار گیرند.

ادبیات پسااستعماری حاکی از آنست که مهاجران، برای زیستن در سرزمینی دیگر، ناچار می‌شوند در هیئت هویتی دیگر ظاهر شوند زیرا آنان برای ساختن دوبارهٔ خود باید خود را ویران وبا هویت خود خداحافظی کنند. به سخن دیگر آنان «خود ویرانگر» اند. راوی داستان هم‌نوایی شبانه، می‌گوید «که اگر هماره برخلاف مصلحت خود عمل می‌کنیم، از آن روست که خود نیستیم؛ بلکه این لگدها را که دائم به بخت خویش می‌زنم، لگدهایی است که به سایهٔ خود می‌زنم، سایه‌ای که مرا بیرون کرد و سال‌هاست که غاصبانه به‌جای من نشسته است.» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۲۱)

به‌همین دلیل است که رعنا «می‌کوشید غرور زخم خورده‌اش را در پس لبخندی تصنعی بپوشاند.» (همان: ۲۳) و خود راوی می‌کوشد مقابل آینه قرار نگیرد تا با «خود» مواجه نگردد: «نه مقابل آینه بودم؛ یعنی ممکن است این همان تصویر گم‌شده چهارده سالگی‌ام باشد.» (همان: ۵۸) بدین ترتیب او می‌خواهد احساس کند که در همان هویت پیشین باقی‌مانده و گذر زمان بر او اثری نداشته است.

هویت و زبان

زبان اصلی‌ترین ابزار انسان برای نمایش خود و حفظ هویت خود است. اما با رویدادهای استعماری، زبان هم به‌ویژه اگر از پشتوانه فرهنگی نیرومندی برخوردار نباشد ویران می‌گردد زیرا استعمارگران برای آن‌که بتوانند نشانه‌های خود را به ملت‌های استعمارشده القا کنند باید نشانه‌های زبان استعمارشدگان را از معنا تهی کنند زیرا به‌درستی دریافته‌اند که هر ملتی تنها از طریق زبان خویش است که می‌تواند تاریخ و فرهنگ خود را حفظ کند.

در مقایسهٔ رمان‌های گوری و هم‌نوایی شبانه، درمی‌یابیم که راوی داستان گوری در آمریکا به زبان استعمارگران سخن می‌گوید و ناگزیر از توهین به زبان بنگالی‌اش در غربت در امان می‌ماند. اگرچه در هند انگلیسی‌ها از تحقیر زبان هندی‌ها ابایی نداشته‌اند. اما قاسمی می‌گوید کسی که راوی را محاکمه می‌کرد و می‌ترسید اخراجش کنند، مستقیم توی چشم‌های او نگاه می‌کرد و می‌گفت «پنج میلیارد و نیم آدم روی زمین زندگی می‌کنند. گمان می‌کنید چه تعدادشان به زبان گُه شما حرف می‌زنند» (همان: ١٤) اگرچه او مجال نمی‌یابد و یا لازم

نمی‌داند از زبان فارسی که به گفتهٔ جمال‌زاده «شکر» است و به گفتهٔ حافظ قند پارسی» دفاع کند اما او و تمام تبعیدی‌ها می‌کوشند برای حفظ هویت و فرهنگ بومی به زبان خود سخن بگویند و با آن بنویسند.

نتیجه‌گیری

نظریهٔ پسا استعماری، اگرچه نظریهٔ جدیدی است، اما ریشه در تاریخ استعمار دارد و قدمتش به حدود قرن پانزدهم میلادی می‌رسد. زمانی‌که غارت منابع قاره‌های آسیا، آفریقا و آمریکا آغاز شد و اروپا را به قدرت رساند.

دول استعماری پس‌از غارت مستعمرات، برای از دست ندادن منافع خود با ترفندهای مختلف مستعمرات را به خود وابسته می‌کنند و ناامنی این سرزمین‌ها پدیده مهاجرت را در مفهوم تازه‌اش شکل می‌دهد و سبب شکل‌گیری ادبیات مهاجرت می‌گردد.

هدف ادبیات مهاجرت مبارزه با استعمار است. اما به‌دلیل آن‌که مهاجرت به شیوه‌هایی تحت کنترل تبدیل می‌شود، این مبارزه بی‌نتیجه می‌ماند زیرا نویسندگان را با مسائل و مصایب مهاجرت و نظریه‌های رنگارنگی که هرروز به بازار می‌آید، سرگرم می‌کنند.

اما به هر حال نویسندگان در رمان‌های پسااستعماری، غالباً به طریق گفتن «سرّ دلبران در حدیث دیگران»، شیوه‌های استعمارگران را شناسایی و دربارهٔ آن گفتگو و آن‌ها را افشا می‌کنند.

رمان‌های گوری و هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، در لابه‌لای روایت اصلی خود، تقابل استعمارشده و استعمارگر برجسته کرده‌اند. در این رمان‌ها اصلی‌ترین مسائل ادبیات استعماری، نظیر مهاجرت، ادبیات مهاجرت، زن، سوژه، خاطره، نوستالژی، مفهوم زمان برای تبعیدی، هویت و زبان، برجسته شده‌است.

منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک. (۱۳۸۲). *واژه نامهٔ فلسفی مارکس*، تهران: نشر مرکز.

استور، آنتونی.(۱۳۷۵). *فروید*، مترجم حسن مرندی، تهران: طرح نو.

برنز، اریک. (۱۳۸۱). *میشل فوکو*، مترجم بابک احمدی، تهران: نشر ماهی.

بیرو، آلن. (۱۳۷۰). فرهنگ علوم اجتماعی، مترجم باقر ساروخانی، تهران: کیهان.

پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۷). هویت‌شناسی ادبیات، تهران: اندیشهٔ جوان.

پین، مایکل. (۱۳۸۲). فرهنگ اندیشهٔ انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، مترجم پیام یزدان خواه، تهران: نشر مرکز.
دوبوار، سیمون. (۱۳۸۰). جنس دوم، جلد ۱، مترجم قاسم صنعوی، تهران: توس.
زرکلی، شهلا. (۱۳۸۹). خلسهٔ خاطرات، (تحلیل و بررسی آثار گلی ترقی)، تهران: نیلوفر.
سجادی، سید جعفر. (۱۳٦۲). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری.
سعید، ادوارد. (۱۳۷۷). جهان، متن، منتقد، ترجمه اکبر افسری، تهران: توس.
قاسمی، رضا. (۱۳۸۸). هم‌نوایی شبانه ارکستر چوب‌ها، تهران: نیلوفر.
کالر، جاناتان. (۱۳۸۲) نظریه ادبی، مترجم فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
گرین، کیت، و لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). درس‌نامه نظریه و نقد ادبی، ویراستار حسین پاینده، گروه مترجمان، تهران: نشر روزگار.
گلیگز، مری. (۱۳۸۸). درس‌نامه نظریهٔ ادبی، مترجم جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.
گولد، جولیوس، و کولب، ویلیام ل. (۱۳۷٦). فرهنگ علوم اجتماعی، گروه مترجمان، تهران: مازیار.
لاهیری، جومپا. (۱۳۹۳). گوری، مترجم امیرمهدی حقیقت، تهران: نشر ماهی.
مرکیور، ژوزه گیلیرمه. (۱۳۸۹) میشل فوکو، مترجم نازی عظیما، تهران: نشر کارنامه.
مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: فکر روز.
میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد ۳، تهران: نشر چشمه.
میلز، آندرو، براویت، جف.(۱۳۸۵). درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، مترجم جمال محمدی، تهران: ققنوس.
وبستر، راجر. (۱۳۸۲). پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، مترجم الهه دهنوی، تهران: روزگار.
ویلم برتنز، یوهانس. (۱۳۸۲). نظریهٔ ادبی، مترجم فروزان سجودی، تهران: آهنگی دیگر.

References

Books

Ahmadi, Babak. (2003). *Marx's Philosophical Dictionary*, Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]
Beauvoir, Simone. (2000). *Genus II*, Volume 1, Trans. Qasem Sanavi, Tehran: Toos. [In Persian]
Beirault, Alain. (2008). *Dictionary of Social Sciences*, Trans. Bagher Sarukhani, Tehran: Kayhan. [In Persian]
Burns, Eric. (2002). *Michel Foucault*, Trans. Babak Ahmadi, Tehran: Mahi Publishing House. [In Persian]

Caller, Jonathan. (2003). *Literary Theory*, Trans. Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]
Ghasemi, Reza. (2009). *Nightly Harmony of the Wood Orchestra*, Tehran: Niloufar. [In Persian]
Gliggs, Mary. (2009). *Textbook of Literary Theory*, Trans. Jalal Sokhanvar and others, Tehran: Akhtaran. [In Persian]
Gould, Julius, and Kolb, William L. (2007). *Dictionary of Social Sciences*, Trans. Group, Tehran: Maziar. [In Persian]
Green, Kate, & Lebihan, Jill. (2004). *Textbook of Literary Theory and Criticism*, edited by Hossein Payandeh, Translators Group, Tehran: Rouzegar Publishing House. [In Persian]
Lahiri, Jhumpa. (2014). *Gouri*, Trans. Amir Mehdi Haghighat, Tehran: Mahi Publications. [In Persian]
Mercurier, José Guillerme. (2010). *Michel Foucault*, Trans. Nazi Azima, Tehran: Karname Publications. [In Persian]
Mills, Andrew, Bravitt, Jeff. (2006). *An Introduction to Contemporary Cultural Theory*, Trans. Jamal Mohammadi, Tehran: Qoqnos. [In Persian]
Mir-Abdini, Hassan. (1998). *One Hundred Years of Iranian Fiction*, Volume 3, Tehran: Cheshme Publishing. [In Persian]
Muqaddadi, Bahram. (2009). *Dictionary of Literary Criticism Terms*, Tehran: Fekr Rooz. [In Persian]
Parsinejad, Kamran. (2008). *Literary Identity*, Tehran: Andisheh-e-Javan. [In Persian]
Payne, Michael. (2003). *Dictionary of Critical Thought from the Enlightenment to Postmodernity*, Trans. Payam Yazdankhah, Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]
Said, Edward. (1998). *World, Text, Critic*, Trans. Akbar Afsari, Tehran: Toos. [In Persian]
Sajjadi, Seyyed Jafar. (2013). *Dictionary of Mystical Words*, Terms and Expressions, Tehran: Tahori. [In Persian]
Storr, Anthony. (2006). *Freud*, Trans. Hassan Marandi, Tehran: Tarh-e-No. [In Persian]
Webster, Roger. (2003). *An Introduction to the Study of Literary Theory*, Trans. Elaheh Dehnavi, Tehran: Rouzegar. [In Persian]
Willem Bertens, Johannes. (2003). *Literary Theory*, Trans. Forouzan Sojoodi, Tehran: Ahange Digar. [In Persian]
Zarkoli, Shahla. (2009). *The Rapture of Memories, (Analysis and Review of the Works of Goli Tarqi)*, Tehran: Niloufar. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp. 179-205
Date of receipt: 2/11/2023, Date of acceptance: 6/12/2023
(Research Article)
DOI:

Postcolonial Critique of Novels: The Nighttime Harmony of Woodwinds by Reza Qasemi and The Lowland by Jhumpa Lahiri

Dr. Behzad Pourgharib[1], Dr. Abdolbaghi Rezaei Talarposhti[2]

Abstract

Postcolonial theory, in general, addresses the ways in which colonizers seek to persuade colonized nations to accept the superiority of the colonizer's culture over their own. Given the diversity of these approaches, postcolonial theory encompasses a broad spectrum. One of the tools for representing and deconstructing colonial practices is literature, particularly postcolonial novels. This paper examines these two novels within the realm of postcolonial literature, specifically, migration literature. The authors of these stories, Reza Qasemi in The Nighttime Harmony of Woodwinds and Jhumpa Lahiri in The Lowland, attempt to shed light on many issues faced by colonized countries through their narrative. The data for this research has been collected through library research, and after categorization, it has been analyzed using qualitative research methods. The research results indicate that the dialectic of self/other continues, and given the increasing power of colonized and colonizers, altering this relationship will be an exceedingly challenging task.

Keywords: Colonization, Postcolonialism, the other, The Lowland, The Nighttime Harmony of Woodwinds.

.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Associate Professor of English Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. (Corresponding author) b.pourgharib@umz.ac.ir

[2] . Assistant Professor of English Language and Literature, Golestan University, Gorgan, Iran. a_rezaei_t@yahoo.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦۳، بهار ۱٤۰٤، صص۲۰٦-۲۲۳
تاریخ دریافت: ۱٤۰۲/٦/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱٤۰۲/۱۰/۱٤
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

کانون روایت داستان حضرت آدم و حوا (ع) بر اساس دیدگاه ژرار ژنت

زینب کاظم‌پور[۱]، دکتر شاهرخ حکمت[۲]، دکتر مجید عزیزی[۳]

چکیده

روایت یکی از مفاهیم رایج در نقد ادبی است، و روایت‌شناسی یکی از رویکردهای جدید مشتق شده از زبان‌شناسی است که به بررسی فنون و ساختار روایت‌ها می‌پردازد و روایت‌شناسان بسیاری در این حوزه نظریاتی ارائه داده‌اند. ژرار ژنت، ساختارگرای فرانسوی، از جملهٔ این روایت‌شناسان بود که نظریه کانون روایت را مطرح ساخت. در این نظریه مقوله زمان دستوری (نظم، تداوم، بسامد)؛ وجه (فاصله و کانونی‌شدگی) و لحن یا صدا (راوی) به عنوان مهم‌ترین وجوه ساختار روایی مورد توجه قرار گرفت. از میان قصص مختلف قرآن، داستان حضرت آدم (ع) قابلیت بررسی بر طبق این نظریه را دارد. در این پژوهش داستان حضرت آدم (ع) به منزله نمونه‌ای از داستان‌های قرآنی و نیز به عنوان یک متن ادبی که عناصر روایی را در بر دارد، از دیدگاه نظریه ژرار ژنت مورد بررسی قرار می‌گیرد. جستار حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی و بر مبنای نظریه روایت‌شناسی ژنت انجام شده و نتایج نشان می‌دهد که در این داستان، نظم، تداوم و بسامد در زمان دستوری، فاصله و کانونی‌شدگی در وجه داستان و راوی در لحن همه برای پیشبرد اهداف بلند و متعالی قرآن که در واقع هدایت و تربیت انسان‌هاست، صورت گرفته است.

کلید واژه‌ها: کانون روایت، زمان دستوری، وجه، ژرار ژنت، داستان آدم و حوا.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
kazempoorzinab@yahoo.com
[۲]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
shahrokh.hekmat45@gmail.com
[۳]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران.
m-azizi@iau-arak.ac.ir

مقدمه

یکی از جدیدترین رویکردها در تحلیل داستان، رویکرد روایت‌شناسی است. روایت‌شناسی یکی از علوم نسبتاً جدیدی است که در حوزه زبان‌شناسی شکل گرفته است و نظرات گوناگونی درباره آن ارائه شده و هر یک از روایت‌شناسان از دیدگاه خاصی به آن نگریسته و مورد بررسی قرار داده‌اند. یکی از این دیدگاه‌ها مربوط به مقوله زمان در داستان است. زمان داستان‌ها یا طبیعی است که در بستر زندگی واقعی جریان می‌یابد و زنجیره‌وار و پی‌درپی ذکر می‌شود یا زمان روایی است. از این رو، زمان همچون قالبی است که وقایع داستان در آن اتفاق می‌افتد. ژرار ژنت از نخستین روایت‌شناسانی است که موضوع زمان را مورد توجه و دقت قرار داده است. طبق بررسی‌های وی زمان در رمان و داستان با دنیای واقعی متفاوت است. ژنت در نظریه خود سه مقوله مهم زمان دستوری، وجه یا حال و هوا و لحن یا صدا را تشریح می‌کند.

قصه‌های قرآن ساختار هنری خاصی دارند و چون سرگذشت پیامبران و گذشتگان را نقل می‌کند، می‌تواند از نظر روایت‌شناسی بررسی شود. داستان حضرت آدم و حوا (ع)، از داستان‌های زیبا و پرتکرار در قرآن است که عنصر زمان در آن نقش کلیدی دارد و سیر روانی آن به گونه‌ای است که سبب پویایی داستان و ترغیب مخاطب به خواندن آن می‌شود. لذا در این پژوهش، براساس دیدگاه ژنت به این قصه قرآنی پرداخته می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون داستان‌های زیادی از دیدگاه ژرار ژنت مورد بررسی قرار گرفته است، همچون: مقاله نوشته محمد پاشایی؛ «کانون روایت در الهی‌نامه عطار براساس نظریه ژنت» (۱۳۹۱)، به قلم ناصر علیزاده و سونا سلیمیان؛ «روایت‌شناسی رمان شناگر براساس نظریهٔ ژنت» (۱۳۹٤)، نگارش مریم‌السادات اسعدی فیروزآبادی؛ «بلاغت روایی ژنت و کارکرد روایت در رمان‌های زویا پیرزاد» (۱۳۹٦)، نوشته ناصر علیزاده و مهناز مهدی‌زاد فرید؛ «بررسی روایت در رمان اسفار کاتبان براساس نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت» (۱٤۰۲)، نوشته مینا کرمی و همکاران.

پژوهشگرانی هم درباره قصه‌های قرآنی بر اساس نظریه ژنت تحقیق کرده‌اند که تعداد آن اندک است و معرفی می‌شود: لطیفه سلامت‌باویل در مقاله «تحلیل ساختار روایت داستان یونس پیامبر در قرآن بر اساس نظریات ژرار ژنت» مؤلفه‌های زمان، وجه و لحن و عناصر نظم، تداوم و بسامد را در داستان یونس پیامبر مورد بررسی قرار دادند؛ سهیلا فرهنگی و زینب کاظم‌پور

(۱۳۹۳) در مقاله «کانون روایت در داستان حضرت ابراهیم (ع) بر اساس دیدگاه ژنت»، روایت، داستان، عمل روایتی و مؤلفه‌های رابط این سطوح را در داستان حضرت ابراهیم (ع) از دیدگاه روایت‌شناسی ژنت مورد بررسی قرار دادند؛ مهین حاجی‌زاده و همکاران (۱٤۰۰)، در پژوهش «تحلیل زمان روایی داستان حضرت سلیمان (ع) در قرآن کریم بر اساس نظریه ژرار ژنت»، با هدف پی‌بردن به اهمیت به کارگیری عنصر زمان، وابسته‌های آن به عنوان یکی از بنیان‌های روایت، مبحث زمان را از دیدگاه ژنت بررسی و تحلیل نمودند؛ جلال مرامی و همکاران (۱٤۰۱)، «بررسی زمانمندی روایت در داستان حضرت یوسف (ع) بر اساس نظریّه ژرار ژنت»، برای پی‌بردن به کارکردهای زمانی داستان یوسف نبی و تحلیل آن در فهم ژانرهای روایی و تکنیک‌های مورد استفاده، مؤلفه‌های روایی داستان حضرت یوسف (ع)، را در پنج محور «نظم»، «تداوم»، «بسامد»، «وجه» و «لحن» بررسی نمودند، اما تاکنون پژوهشی درباره روایت‌شناسی داستان حضرت آدم و حوا (ع) بر اساس دیدگاه ژرار ژنت انجام نگرفته است.

روش تحقیق

جستار حاضر به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از رویکرد روایت‌شناسانه بر مبنای نظریه ژرار ژنت انجام و اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

مبانی تحقیق

معرفی ژرار ژنت

ژرار ژنت نظریه‌پرداز فرانسوی و از چهره‌های برجسته مطالعات ادبی، در سال ۱۹۳۰م در شهر پاریس بدنیا آمد. کودکی و نوجوانی خود را در اکول نرمال سوپریور گذراند و مدرک لیسانس ادبیات کلاسیک خود را در سال ۱۹٥٤م در همان جا گرفت. او در جریان حرکت‌های فکری خود برای مقایسه و گسترش نظرات روایت‌شناسانه دوسوسور در حیطه زبان‌شناسی و دیدگاه استروس در زمینه انسان‌شناسی حضور گسترده‌ای داشت. وی به همراه ژاک دریدا در یک دبیرستان تدریس می‌کردند. او در سال ۱۹٦۳ به سمت دستیار و استادیار ادبیات فرانسه در دانشگاه سوربن منصوب شد. در سال ۱۹٦۷ به مقام مدیر پژوهش‌های زیباشناسی و نظریه ادبی در دانشگاه اکول پراتیک رسید.

نظریه ژرار ژنت

ژنت نظریهٔ پیچیده و پربار خود درباره زمان روایت را با توجّه به کتاب «در جستجوی زمان از دست رفته» اثر پروست ارائه کرد.

وی در کتاب «گفتمان روایی» برای روایت سه سطح تعیین می‌کند: ۱) «داستان» (histoire): داستان رخدادها و شرکت‌کنندگان آن‌هاست که از طرز قرار گرفتن در متن منتزع و بر اساس نظم گاهشمارانه برساخته می‌شود؛ ۲) متن روایی (Recit): کلامی مکتوب یا شفاهی است که رخدادها در آن نقل می‌شود. متن روایی، همان چیزی است که پیش رو داریم و رخدادها معمولاً در آن نظم گاهشمارانه ندارند؛ ۳) «روایتگری»: کنش یا فرایند خلق متن روایی است، از این رو ایجاد یا عمل روایت است. چون متن روایی کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن را بگوید یا بنویسد. (ر.ک: ریمون‌کنان، ۱۲:۱۳۸۷)

به عقیده سلدن و ویدسون، ژنت با تقسیم کردن روایت در سطوح سه‌گانه، تفاوتی را که فرمالیست‌های روسی میان «قصه» و «طرح» قائل می‌شدند، پرداخته‌تر نمود. (سلدن و ویدسون، ۱۳۸٤: ۱٤٦؛ نقل از کرمی و همکاران، ۱٤۰۲: ۲۷٦) این ابعاد به سه جنبه زمان، وجه، لحن مربوط می‌شوند:

زمان

از دیدگاه ژنت زمان داستان، مدلول و زمان روایت آن دال است. در واقع زمان داستان وضعیتی قراردادی بین داستان و زمان رویداد و وقوع آن است و در سه مقوله نظم، تداوم و بسامد قابل بررسی است. (ر.ک: تولان، ۱۳۸۳: ۹۹) در بحث مؤلفه زمان در نظریه ژنت؛ میان زمان گاهشمارانه سطح داستان و زمان گاهشمارانه سطح متن ارتباط برقرار است. بدان گونه که حوادث در اصل رخ داده است و زمان متن، چگونگی جایگزین کردن این حوادث در سطح متن است. گاهی میان سیر زمان حوادث در سطح داستان و سطح متن رابطه متناظر برقرار است؛ از این رو رابطه زمانی این دو سطح عادی است. گاهی میان این دو نوع زمان نوعی اختلال رخ می‌دهد و به دو نوع زمان‌پریشی در متن منجر می‌شود: گذشته‌نگری و آینده‌نگری. ژنت از این نوع اختلالات زمانی به زمان‌پریشی تعبیر می‌کند. این دو گانگی زمانی، یعنی زمان داستان و زمان روایت ویژگی کلی روایت‌هاست. (ر.ک: ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۲۲)

الف) نظم و سامان (Order)

نظم بر روابط میان توالی مورد نظر رخدادها در داستان و سامان واقعی عرضه آن‌ها در متن نظارت دارد. در واقع نظم یعنی روابطی که بین توالی مفروض وقایع و ترتیب واقعی حضور آن‌ها در متن وجود دارد. هر گونه انحراف در ارائه متن نسبت به ترتیب وقوع حوادث در داستان «زمان‌پریشی» خوانده می‌شود. به عبارت دیگر زمان‌پریشی قسمتی از متن است که زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی آن در توالی واقعه آمده است. زمان‌پریشی به دو نوع کلی تقسیم می‌شود: الف) گذشته‌نگر ب) آینده‌نگر. «گذشته‌نگر یا تأخر» برگشتن به زمان گذشته است، یعنی واقعه‌ای در داستان زودتر اتفاق افتاده، ولی در متن دیرتر بیان می‌شود. «آینده‌نگر یا تقدم» حرکت نابهنگام به زمان آینده است، بنابراین، واقعه‌ای که بعداً قرار است بیان شود، قبل از زمان خود بیان می‌شود. (ر.ک: تولان، ۱۳۸۳: ۵۵-۶۸)

ب) تداوم (Duration)

تداوم به بررسی روابط میان گستره زمان که رخدادها را در بر می‌گیرد و حجم متن اختصاص یافته به عرضه همان رخدادها می‌پردازد. بر این اساس تداوم عبارت است از روابط بین گستره زمانی روی دادن واقعی حوادث مقدار متن اختصاص داده شده به ارائه همان حوادث. (ر.ک: همان: ٦٧)

ج) بسامد (Frequency)

بسامد سومین مؤلفه عمده زمانی است که تولان آن را بررسی تعداد وقوع رخدادهای داستان با تعداد نقل آن‌ها در متن؛ یعنی دفعات روایت یک واقعه در متن نسبت به دفعات روی دادن در داستان می‌داند.

ژنت در نظریه خود این پرسش را مطرح می‌کند که آیا حادثه‌ای تکراری هر بار از نگاه واحدی بیان شده است؟ در هر بار چه نقشی دارد؟ مثال معروف آن را، شیرینی خوردن مادلن به همراه چای، در رمان پروست می‌داند. این موضوع، اهمیت شناخت زمان در داستان را نشان می‌دهد؛ مثلاً قطار مشهور سوسور، هر شب، ژنو را در ساعت هشت و چهل و پنج دقیقه به مقصد پاریس ترک می‌کند، «در زبانشناسی «یک» قطار است و در سخن ادبی «هر شب» یک قطار است.» (احمدی،۱۳۸۰: ٣١٦) بسامد در نظریه ژنت به سه نوع تقسیم شده است: مفرد، مکرر و بازگو.

بسامد مفرد

«بسامد مفرد» یا تک محور یک بار گفتن آنچه است که یک بار در داستان اتفاق افتاده است. (ریمون کنان،۷۹:۱۳۸۷)

بسامد مکرر

در «بسامد مکرر» یک حادثهٔ واحد ممکن است توسط شخصیت‌های مختلف و از چشم-اندازهای متفاوت بیان شود، یا ممکن است به وسیلهٔ یک شخصیت و در مقاطع متفاوت زندگی‌اش بیان شود که در آن صورت هم با چشم‌اندازهای مختلفی روبه‌رو خواهیم شد. (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۱)

بسامد بازگو

در «بسامد بازگو» واقعه‌ای که مرتباً و به استمرار اتفاق می‌افتد، تنها یکبار بیان می‌شود. به عقیده تولان بسامد به اندازه ترتیب و تداوم تجربی نیست؛ به همین دلیل از بین عناصر زمان، به بسامد کمتر پرداخته شده است. (ر.ک.تولان،۵۵:۱۳۸۳-٦۸)

وجه یا حال و هوا

وجه به عنوان یکی از جنبه‌های سخن روایی تابعی است از رابطه نقل و داستان، اما بیشتر با منظرها سر و کار دارد تا رخدادها. «وجه یا حالت یعنی راوی دیده‌های چه کسی را در روایت خود ارائه می‌دهد؛ از این رو در یک اثر داستانی وجه، مسائل مربوط به فاصله و منظر (کانونی شدگی) را در بر دارد.» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

الف) فاصله (Distance)

وجه یک سخن در میزان فاصله‌ای که روایت با بیان راوی دارد، نهفته است؛ به بیان دیگر از دیدگاه ژنت، فاصله به رابطه رعایت کردن با مقصود بیان آن می‌پردازد و اینکه آیا مسئله، تنها روایت کردن است که به روش تلسکوپ کانونی شده و راوی از نقل آن می‌گذرد و یا مسئله، به نمایش گذاشتن روایت است که به روش میکروسکوپ کانونی شده و راوی، نقل خود را با شرح جزئیات و به آهستگی بیان می‌کند. (ر.ک: کالر،۱۲۱:۱۳۸۵-۱۲۰)

ب) کانونی‌شدگی (focalized)

کانونی‌شدگی یکی از اصطلاحات مهم نظریه ژنت است. منظور از کانونی‌شدگی زاویه دیدی است که هر بخش معین از متن روایی از منظر آن دیده می‌شود.

زاویهٔ دید یا شیوهٔ نقل داستان برای ژنت اهمیت دارد. از نظر او، پرسپکتیو، نقطهٔ دید یا موقعیتی ادراکی یا مفهومی است که خواننده به واسطهٔ آن با حوادث و موقعیت‌های روایت شدهٔ داستان می‌تواند آشنا شود. این نقطهٔ دید، زمانی از آن راوی است و زمانی از آن شخصیت داستان است. (ر.ک: گیلمت،۱۳۸۷: ۹۵) به نظر ژنت فاعل کانونی‌شدگی «کانونی‌گر» است. کانونی‌گر کارگزاری است که می‌نگرد و نگریسته‌های او در متن روایی ثبت می‌شود. مفعول کانونی‌شدگی «کانونی شده» است. کانونی‌شده کسی یا چیزی است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند. (ر.ک: ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۹۹-۱۰۲) کانون روایت برتر دیدگاهی است که از بالا به وقایع و آدم‌ها نگاه می‌کند، چون جایگاهش برتر است، به شکل راوی دانای کل به کار می‌رود. این دیدگاه از نظر ژنت «روایت بدون شعاع کانونی است که در آن، اطلاعات راوی از شخصیت‌ها بیشتر است و معمولاً زیادتر از آن‌ها حرف می‌زند.» (اخوت،۱۳۷۱:۹۷)

صدا و لحن (voice)

منظور از صدا همان صدای راوی است. هنگام تحلیل صدا رابطه راوی با داستان و نیز با متن روایی بررسی می‌شود. صدا در تعیین جایگاه، موضع راوی و اعتبار او به ما کمک می‌کند. راوی می‌تواند حوادث قبل، بعد و یا همزمان با وقوع آن‌ها را روایت کند. راوی ممکن است «بیرونی یا خارج از روایت خود» (heterodiegetic) باشد، یا مانند روایت‌هایی که از زبان اول شخص بیان می‌شود، «درونی یا داخل روایت خود» (Homodiegetic)، و نه تنها داخل روایت خود بلکه شخصیت اول آن نیز باشد. (ر.ک: برتنز،۱۳۸۸:۹۰-۸۹)

داستان حضرت آدم و حوا (ع)

داستان حضرت آدم و حوا در واقع داستان خلقت است که خداوند در سوره‌های بسیاری به این داستان اشاره کرده است: بقره: ۳۰-۳۹، آل‌عمران: ۵۹، صافات: ۱۱، حجر: ۲۶-۴۸، رحمان: ۱٤، اعراف: ۱۰-۲۷، اسراء: ٦۰- ٦٤، کهف: ۵۰، ص: ۷۱-۸۳، مؤمنون: ۱۲، حج: ۵، سجده: ۷، طه: ۱۱۵-۱۲٤.

نام حضرت آدم (ع) که نخستین پیامبر است، ۱٦ بار و ۸ بار به عنوان بنی آدم و یک بار هم با عنوان ذریه آدم (ع) بر روی هم ۲۵ مرتبه در قرآن ذکر شده است. (ر.ک: قرشی، ۱۳۸۷: ج۱/ ۳۸) هنگامی که خدا اراده کرد تا بر روی زمین، خلیفه و جانشینی قرار دهد که حاکم زمین باشد، به فرشتگان اطلاع داد، اما فرشتگان شگفت زده شدند و به خدا گفتند: انسانی را در زمین

قرار می دهی که با گناه و معصیت، فساد می‌کند و خونریزی می‌کند، در حالی که ما تو را منزه دانسته‌ایم. اما خدای متعال به آنان پاسخ داد که چیزهایی را می داند که فرشتگان از آن آگاهی ندارند. خداوند همه اسامی را به آدم می‌آموزد و به فرشتگان فرمان می‌دهد بر آدم سجده کنند و تنها ابلیس کبر می‌ورزد و سرباز می‌زند. به همین دلیل از درگاه خداوند رانده می‌شود و تا روز قیامت مورد لعن قرار می‌گیرد. ابلیس تا روز قیامت از پروردگار مهلت می‌گیرد تا انسان‌ها را به گمراهی بکشاند. به نظر طبری مقصود از اسامی، نام‌هایی از قبیل انسان و جانور و زمین و دشت و کوه و دریا است که مردم با آن یکدیگر و چیزهای جهان را می‌شناسند. (ر.ک: طبری، ۱٤۱۲ق: ج۱/ ۱۷۰-۱۷۱) خداوند آدم را با جفتش به بهشت می‌فرستد و به او می‌گوید، از هر چه که می‌خواهید بخورید، بجز این درخت. اما شیطان آن دو را فریب می‌دهد و به سقوط و هبوط می‌کشاند. برخی گزارش‌های تاریخی حاکی از آن است که مکان هبوط حضرت آدم (علیه‌السّلام) در منطقه «سرندیب» بوده (ر.ک: مدنی شیرازی، ۱۳۸٤: ج۲/ ۱۲۸) و «آن جزیره‌ای در اقیانوس هند است که کوه بزرگی در خط استوا در آن منطقه وجود دارد» و محل هبوط حوا در جده بوده است همچنین گفته شده است که آدم به جست‌وجوی حوا رفت تا در منطقه مزدلفه به هم رسیدند و مکان معارفه‌شان «عرفات» نام گرفت. (طبری، ۱۳۸۷ق: ج۱/ ۱۲۲-۱۲۱) و بدین ترتیب خداوند آنان را به زمین می‌فرستد تا در آنجا زندگی کنند و در روز معین برانگیخته شوند و به آن‌ها زنهار می‌دهد تا شیطان به فتنه نیندازدشان.

بحث

در این پژوهش مؤلفه‌های مرتبط با سه سطح روایی داستان، متن روایی و روایتگری؛ یعنی: ۱) زمان دستوری (نظم و ترتیب، تداوم و بسامد)؛ ۲) وجه یا حال و هوا (فاصله و کانونی‌شدگی)؛ ۳) صدا یا لحن، در داستان حضرت آدم و حوا (ع)، بر اساس دیدگاه ژرار ژنت بررسی و تحلیل می‌شود تا میزان برخورداری قصص قرآنی از نظریات معاصر روایت‌شناسی را تبیین کند.

زمان دستوری

زمان داستان وضعیتی قراردادی بین داستان و زمان رویداد و وقوع آن است.

در قصص قرآنی بسته به بافت و موقعیت سوره، نقل داستان‌ها کم یا زیاد می‌شود؛ اما این گونه نیست که داستان‌ها به تمامی از ابتدا تا انتها ذکر شود. گاهی بخشی از داستان پیامبران نقل می‌شود؛ آن گاه زمان روایی به گذشته‌ای از زندگی آن پیامبر باز می‌گردد (گذشته‌نگر بیرونی)؛

گاه روایت به جایی در اوایل داستان پیامبران بر می‌گردد، اما این نقطه در درون داستان اصلی قرار دارد (گذشته‌نگر درونی)؛ گاهی نیز دوره زمانی گذشته‌نگر بیرونی از دل روایت اصلی سر بر می‌آورد یا به درون آن می‌پرد (گذشته‌نگر مرکب). البته همان گونه که در ادبیات داستانی روایی نیز مرسوم است، در قرآن قطع رشته حوادث و در کل، گذشته‌نگرها بدون منطق صورت نمی‌گیرد. (ر.ک: حری،۱۳۸۷: ۹۷)

دلالت‌های زمانی در داستان حضرت آدم در قرآن عبارتند از: «وَ مَتاعٌ إِلی حِینٍ» (بقره/ ۳٦)؛ «فِیها خالِدُونَ» (بقره/ ۳۹)؛ «یَوْمِ یُبْعَثُونَ» (اعراف/ ١٤)، «یَوْمِ الدِّین» (ص/ ۷۸)؛ «الْوَقْتِ الْمَعْلُومِ» (ص/ ۸۱)

«سیر گاهشمارانه و تقویمی حوادث را در سیر زمان در داستان را طرح اولیه یا فابولا می‌نامند؛ اما می‌دانیم که به طور عموم در ادبیات داستانی و به ویژه در قصص قرآنی امکان ندارد که تمامی حوادث سطح داستان مو به مو در سطح متن ذکر شود و تمام زمان گاهشمارانه حوادث داستان در متن پیش روی خواننده قرار گیرد، بلکه با توجه به بافت و حال و هوای مورد نظر رابطه میان این دو زمان ایجاد می‌شود.» (حری،۱۳۸۷: ۹۷)

در داستان حضرت آدم سطح داستان در آیات و سوره‌های مختلف، ضمن تعقیب هدف اصلی، هرگاه موقعیتی یا مناسبتی ایجاد کرده، گلچینی از حوادثِ سطح داستان به اندازه و شیوه‌ای مناسب، در سطح متن ذکر شده است، بنابراین تمام زمان گاه‌شمارانه حوادث داستان، با توجه به موقعیت و بافت، بین دو زمان داستان و متن ایجاد شده است.

نظم و سامان

درباره رخداد زمان قصه حضرت آدم و حوا (ع) باید گفت که داستان مربوط به زمان آغاز آفرینش و گذشته بسیار دور است که در زمان حال (دوران پیامبر) این داستان از طریق جبرئیل بر حضرت محمد (ص) نازل شده است. لازم به ذکر است که تمام روایت‌هایی که به گذشته مربوط است، از دل زمان حال برمی‌آیند.

رخدادهای زمان **گذشته دور (گذشته‌نگر)** در این داستان عبارتند از: آفرینش جن از آتشی سوزان و بدون دود قبل از آدم «وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ» (حجر: ۲۷)؛ پروردگار به فرشتگان وعده جانشینی بر روی زمین داد: «وَ إِذْ قالَ رَبُّکَ لِلْمَلائِکَةِ إِنِّی جاعِلٌ فِی الْأَرْضِ خَلِیفَةً» (بقره: ۳۰)؛ آفرینش آدم از خاک: «کَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ کُنْ فَیَکُونُ»

(آل‌عمران: ۵۹)؛ سجده کردن فرشتگان به آدم و نافرمانی ابلیس: «وَ إِذْ قُلْنا لِلْمَلائِکَهِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلّا إِبْلِیسَ أَبی وَ اسْتَکْبَرَ وَ کانَ مِنَ الْکافِرِینَ» (بقره: ۳٤)؛ آفرینش حوا از جنس آدم و سکونت دادن در بهشت و نهی کردن از شجره ممنوعه: «وَقُلْنَا یَا آدَمُ اسْکُنْ أَنْتَ وَزَوْجُکَ الْجَنَّةَ وَکُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَیْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَکُونَا مِنَ الظَّالِمِینَ» (بقره: ۳۵)؛ بیرون راندن ابلیس و مهلت خواستن او برای گمراه کردن بندگان (حجر: ۳٦-٤۰)؛ فریب آدم و حوا از سوی ابلیس: «فَأَزَلَّهُمَا الشَّیْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا کَانَا فِیهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُکُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَکُمْ فِی الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَی حِینٍ» (بقره: ۳٦)؛ بیرون راندن آدم و حوا از بهشت و بخشیدن آن‌ها: «قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِیعًا فَإِمَّا یَأْتِیَنَّکُمْ مِنِّی هُدًی فَمَنْ تَبِعَ هُدَایَ فَلَا خَوْفٌ عَلَیْهِمْ وَلَا هُمْ یَحْزَنُونَ»* «فَتَلَقَّی آدَمُ مِنْ رَبِّهِ کَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَیْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِیمُ» (بقره: ۳۷-۳۸)؛ هبوط آدم به سرندیب و هبوط حوا به جده و ملاقات آن‌ها در عرفات.

رخدادهای گذشته نزدیک در روایت این داستان، از جانب خدای متعال بر حضرت محمد (ص) نازل شده است و اما رخدادهای **آینده‌نگر** در این داستان موارد زیر است:

سوگند شیطان که بندگان تو را تا روز قیامت گمراه می‌کنم: «قالَ فَبِما اغوَیتَنی لَاقعُدَنَّ لَهُم صِراطَکَ المُستَقیم» (اعراف: ۱٦)؛ وعده خداوند که هرکس از یاد من روی برگرداند، زندگی بر او تنگ خواهد شد و در رستاخیز نابینا محشور گردد: «وَمَنْ أَعْرَضَ عَنْ ذِکْرِی فَإِنَّ لَهُ مَعِیشَةً ضَنْکًا وَنَحْشُرُهُ یَوْمَ الْقِیَامَةِ أَعْمَی» (طه/ ۱۲٤)؛ خطاب خداوند به بندگان که از هدایتم پیروی کنید گمراه نمی‌شوید و از شیطان پیروی کنید سزایتان جهنم است: «قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِیعًا فَإِمَّا یَأْتِیَنَّکُمْ مِنِّی هُدًی فَمَنْ تَبِعَ هُدَایَ فَلَا خَوْفٌ عَلَیْهِمْ وَلَا هُمْ یَحْزَنُونَ* وَالَّذِینَ کَفَرُوا وَکَذَّبُوا بِآیَاتِنَا أُولَئِکَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِیهَا خَالِدُونَ» (بقره: ۳۹-۳۸).

تداوم

در قصص قرآنی، گاه سرعت نقل حوادث سطح داستان در سطح متن افزایش می‌یابد؛ به دیگر سخن، مقادیری از زمان داستان در سطح متن حذف می‌شود. حذف دو نوع است: صریح و تلویحی. در حذف صریح مشخص می‌شود که چه مقدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی، هیچ اشاره روشنی به تغییر یا تبدیل در زمان داستان نمی‌شود؛ برای نمونه، گاهی سرگذشت پیامبری در بیش از بیست آیه به روشنی ذکر می‌شود، گاهی نیز در یک آیه به کنایه؛ مثل داستان مهمانان وارد شده بر ابراهیم (ع) در سوره ذاریات. (ر.ک: حری، ۱۳۸۷: ۹۹). تداوم

مشخص می‌کند که روایت چگونه می‌تواند قطعه‌ای را حذف کند، بسط دهد، خلاصه کند، درنگ و کوتاهی ایجاد کند و نظایر آن. (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۸٦: ۱٤٥-۱٤٦) تداوم در رخدادهای داستان حضرت آدم و حوا (ع) بدین گونه است:

زمان فساد و طغیان انسان بر روی زمین از آغاز خلقت است تا پایان؛ اما در چند سطر آورده شده است (بقره: ۳۰)؛ سجده نکردن ابلیس به آدم در یک لحظه بود، اما چندین سطر به خود اختصاص داده است (بقره: ۳٤؛ حجر: ۳۰-۳۱)؛ خلقت انسان از خاک و سپس به صورت نطفه، علقه و مضغه تا مدتی در رحم‌ها قرار می‌دهیم و آنگاه شما را به صورت کودک بیرون می‌آوریم و سپس رشد می‌کنید و برخی به غایت پیر می‌شوید..... همه این‌ها به اندازه یک عمر طولانی است که تنها در چند سطر آمده است (مؤمنون: ۱٤)؛ رانده شدن ابلیس از مقامش در یک لحظه اتفاق افتاده، اما در چندین سطر آورده شده است (بقره: ۳٤)؛ به ابلیس آز آغاز آفرینش آدم تا پایان جهان مهلت داده شده، اما تنها در چند سطر آورده شده است. (ص: ۸۱)

البته باید گفت که حذف و خلاصه و بسط منجر به ایجاز و اطناب می‌شود که از اعجاز قرآن به شمار می‌آید. به عنوان مثال خداوند در سوره اعراف می‌فرماید: «لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنْكُمْ أَجْمَعِينَ» و در سوره حجر با اطناب در قسم، از منتفی شدن تسلط ابلیس بر بندگان خدا به استثنای انسان‌های گمراه، می‌فرماید: «قَالَ هَذَا صِرَاطٌ عَلَيَّ مُسْتَقِيمٌ* إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلَّا مَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْغَاوِينَ». در سوره حجر، توصیف جهنّم که سرانجام پیروان ابلیس است، با طول و تفصیل بیان می‌شود. علاوه بر آن، اطنابی که در دستور به سجود ملائکه در سوره حجر به چشم می‌خورد با اطناب در توصیف امتثال (=فرمان‌برداری) تناسب دارد. در حالیکه اختصار در سوره اعراف (اُسجُدوا) با ایجاز در بیان امثال (فَسَجدوا) متناسب است.

خداوند در قرآن از هبوط حضرت آدم به سرندیب و حوا به جده سخنی نگفته است و اشاره‌ای نکرده که هر کدام به منطقه‌ای جداگانه هبوط و در عرفات همدیگر را دیدار می‌کنند و این حذفی است که صورت گرفته و منجر به ایجاز شده است. از دیگر ایجازهای این داستان در قرآن این موارد است: در قرآن کریم واژه حوّا ذکر نشده و ذیل آیات راجع به حضرت آدم، از حوّا با عنوان همسر آدم (زَوْجکَ) یاد شده است (ر.ک: سوره بقره/ ۳۵؛ طه/ ۱۱۷؛ اعراف/ ۱۹). نحوه خلقت حوا که فقط گفته شده حوّا از حیّ (موجود زنده، یعنی آدم) خلق شده است (ر.ک:

بقره: ۳۵) که بنابر روایات خدا حوا را از یکی از دنده‌های آدم آفرید. (ر.ک: ابن بابویه، ۱۳۸٦: ج۲/ ٤۷۱)

بسامد

انواع بسامد در داستان حضرت آدم (ع) بدین شکل است:

الف) بسامد مفرد

بسامد مفرد معمول‌ترین نوع بسامد است. آفرینش آدم به عنوان جانشین یکبار اتفاق افتاد و یک بار در متن آورده شده است (بقره: ۳۰)؛ آفرینش عیسی (ع) از خاک یک بار اتفاق افتاده و یک بار در متن این داستان آورده شده است. (آل‌عمران: ۵۹)

ب) بسامد مکرر

سجده نکردن ابلیس بر آدم یک بار اتفاق افتاد، اما پنج بار در متن قرآن روایت شده است (اعراف: ۱۱؛ حجر: ۳۰؛ اسراء: ٦۱؛ کهف: ۵۰؛ طه: ۱۱٦)؛ لغزش آدم (ع) و هبوط او و حوا به زمین یک بار اتفاق افتاد، اما در متن بارها به آن اشاره شده است (آل‌عمران: ۳۵-۵۹؛ حجر: ۲٦؛ مؤمنون: ۱۲؛ حج: ۵؛ ص: ۷۱؛ صافات: ۱۱؛ حجر: ٤۸؛ الرحمن: ۱٤؛ سجده: ۷). همچنین در قرآن به جزئیات این هبوط اشاره نشده است. اینکه آدم به سرندیب و حوا به جده فرود آمد و آدم به جستجوی حوا رفت و او را در مزدلفه ملاقات کرد، سخنی به میان نیامده است؛ خلقت انسان از خاک یکبار اتفاق افتاده، اما چند بار در متن قرآن آمده است. (بقره: ۳۵-۳۹؛ اعراف: ۱۹-۲۷؛ طه ۱۱۵-۱۲٤)

ج) بسامد بازگو

ستایش فرشتگان مداوم است، اما یک بار روایت شده است: «...نَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِکَ وَنُقَدِّسُ لَکَ قَالَ إِنِّی أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ» (بقره: ۳۰)؛ ویژگی‌های بهشت و جهنم و ماندن در آنجا مداوم است، اما یک بار در متن آمده است: «وَقُلْنَا یَا آدَمُ اسْکُنْ أَنْتَ وَزَوْجُکَ الْجَنَّةَ وَکُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَیْثُ شِئْتُمَا...» (بقره: ۳۵).

وجه یا حال و هوا

الف) فاصله

منظور از فاصله، فاصله میان داستان و روایتگری است که بیشترین فاصله میان دو سطح یاد شده نتیجه ترکیب بیشترین حضور راوی و ارائه حداقلی اطلاعات و جزئیات است و کمترین فاصله،

از ترکیب ارائه بیشترین اطلاعات و کمترین حضور راوی به دست می‌آید. (ر.ک: تایسن، ۳۷٤-۳۷۳:۱۳۸۷)

راوی در داستان حضرت آدم و حوا (ع) خداوند متعال (سوم شخص و دانای کل) است. خداوند با ارائه بیشترین اطلاعات درباره چگونگی آفرینش حضرت آدم و حوا (ع) فاصله داستان و متن روایی را به حداقل می‌رساند و با اطلاعات دقیق متن کاملاً واقع‌گرایانه است.

ب) کانونی‌شدگی

همان‌طور که اشاره شد، متن روایی داستان حضرت آدم و حوا، حوادثی است که در گذشته اتفاق افتاده و از طریق وحی به پیامبر (ص) نازل شده که به این گونه روایت، روایت گذشته‌نگر می‌گویند و شیوه روایت‌گری در این قصه دانای کل سوم شخص است. البته خداوند در بیان آفرینش انسان و سجده نکردن او در آیه ۱۱ سوره اعراف و آیه ۱۱۷ سوره طه از زاویه دید متکلم مع‌الغیر سخن گفته است.

در این داستان راوی کانونی‌گر چند کانونی‌شده دارد: اولین کانونی شده جبرئیل و سپس پیامبر (ص) است؛ زیرا این متن روایی از طریق جبرئیل بر پیامبر (ص) نازل شده است و در واقع کانونی‌شده خارجی هستند. کانونی‌شده دیگر حضرت آدم و حوا است و یک کانونی‌شده داخلی است؛ چون از احساسات درونی او خبر می‌دهد، آنجا که وسوسه می‌شود و فریب می‌خورد (بقره: ۳٦)... یا آنجا که اظهار پشیمانی می‌کند (بقره: ۳۷).... از دیگر کانونی‌شده داخلی ابلیس است که کبر ورزید (بقره: ۳٤)....و فرشتگان کانونی‌شده داخلی که به خداوند گفتند: در روی زمین کسی قرار می‌دهی که فساد کند.. (بقره: ۳۰) و کانونی‌شده‌های خارجی متن روایی غیرانسانی عبارتند از: شجره ممنوعه، بهشت، جهنم و... .

در داستان حضرت آدم و حوا (ع) کانونی‌گر ثابت است، اما کانونی‌شدگی این متن روایی متغیر است؛ زیرا علاوه بر آدم و حوا کانونی‌شده‌های دیگری نیز دارد که همواره از یکی به دیگری تغییر می‌کند. درباره وجوه کانونی‌شدگی در متن روایی قصه حضرت آدم و حوا، مکان و زمان دو مؤلفه مهم و تعیین‌کننده در وجه ادراکی است. راوی کانونی‌نگر این داستان به دلیل اینکه سوم شخص و دانای کل است، بر مکان و زمان نامحدود نظارت دارد و از نگاه خود مشاهدات را ثبت می‌کند. این کانونی‌نگر از آغاز آفرینش آدم (ع) درباره زمان‌ها و مکان‌هایی می‌گوید که خود ناظر برآن بوده است.

صدا و لحن

در این متن روایی راوی خداوند متعال با ضمیر سوم شخص دانای کل سخن می‌گوید. خواننده تمام رخدادها را به وسیله کلام خداوند درمی‌یابد و مخاطب، پیامبر (ص) و بندگان هستند. راوی داستان را از داخل متن آغاز کرده و صدای او بیش از همه بر وقایع داستان آگاه است. این داستان متنی ساختارمند است؛ زیرا سطح داستانی و روایی و توالی زمانی و علی رخدادها (خلقت انسان، جانشین قراردادن وی، شگفتی فرشتگان، سجده فرشتگان بر آدم، نافرمانی ابلیس و رانده شدنش از بهشت، مهلت گرفتن ابلیس از خدا برای گمراه نمودن انسان‌ها، رفتن آدم و حوا به بهشت، فریفتن ابلیس، خوردن میوه ممنوعه، و هبوط به زمین) را می‌توان در متن مشاهده کرد.

در گفتگوها بهتر می‌توان به لحن شخصیت‌های داستان پی برد. به عنوان نمونه در گفتگوی میان خداوند و فرشتگان که خداوند خلیفه‌اللهی انسان را مطرح می‌کند، لحن اعتراضی فرشتگان دیده می‌شود (ر.ک: بقره/ ۳۰-۳۳) یا در آیه ٤ سوره بقره، زمانی که خداوند از فرشتگان می‌خواهد بر آدم سجده کند، لحن دستوری و امری دیده می‌شود یا در آیات ۲۲، ۲٤ و ۲۵ سوره اعراف، در گفتگوی خداوند با آدم، لحن پشیمانی آدم از نافرمانی و خوردن میوه ممنوعه دیده می‌شود که منجر به توبه آن حضرت می‌گردد و خداوند نیز توبه وی را می‌پذیرد. یا لحن وسوسه‌گر و اغوکننده ابلیس در فریفتن آدم و حوا و برانگیختن آن‌ها به خوردن میوه ممنوعه، در آیه ۳۵ سوره بقره به چشم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

تا کنون بیشتر جنبه‌های دین‌شناختی داستان‌های قرآنی مورد توجه قرار گرفته و کمتر به جنبه‌های ادبی و هنری آن پرداخته شده است. در این جستار چنان که مشاهده کردید، داستان حضرت آدم و حوا (ع) بر اساس مؤلفه‌های روایت‌شناسی ژرار ژنت، روایت‌شناس معاصر فرانسوی، مورد بررسی قرار گرفت. این بررسی نشان داد که داستان حضرت آدم و حوا یک داستان روایتمند است که اگرچه از طریق وحی و از جانب پروردگار است و هزار و چهارصد سال پیش بر پیامبر (ص) نازل شده، اما از عناصر هنری، که دانشمندان در قرون معاصر به آن دست پیدا کرده‌اند، برخوردار است و این کتاب کهن می‌تواند مختص همه زمان‌ها باشد. قصه حضرت آدم و حوا (ع) مربوط به زمان آغاز آفرینش است که در زمان حال (دوران پیامبر) از

طریق جبرئیل بر حضرت محمد (ص) نازل شده است. کل داستان در قرآن به صورت منسجم نیامده و در سوره‌های پراکنده به این داستان اشاره شده است. بسامد یا رابطه میان راه‌های تکرار رخدادها در داستان و در متن روایت در هر سه شکل بسامد مفرد، مکرر و بازگو در این داستان ظاهر می‌شود. راوی این داستان خداوند متعال (سوم شخص و دانای کل و گاه متکلم مع‌الغیر) است که با ارائه بیشترین اطلاعات چگونگی داستان آفرینش حضرت آدم (ع) فاصله داستان و متن روایی را به حداقل می‌رساند. به همین علت روایت به متنی واقع‌گرایانه تبدیل می‌شود. راوی کانونی‌گر این داستان به دلیل اینکه دانای کل است، بر مکان و زمان نامحدود نظارت دارد و از نگاه خود مشاهدات را بیان می‌کند. این داستان را می‌توان روایتی ساختارمند دانست؛ زیرا سطح داستانی و روایی و ترتیب و توالی زمانی و عِلّی رخدادها را می‌توان در متن به خوبی مشاهده کرد.

در این روایت قرآنی، سطوح روایی نظریه ژرارژنت و مؤلفه‌های آن در تعامل با یکدیگر قرار گرفته‌اند و تبیین داستان حضرت آدم (ع) با این نظریه با می‌تواند ادراک و تفسیر بهتر این قصه را برای مخاطبان هموار نماید.

منابع

کتاب‌ها

قرآن کریم.

ابن‌بابویه. (۱۳۸٦). *علل الشرایع*، نجف: افست قم.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

ایگلتون، تری. (۱۳۸٦). *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.

برتنز، یوهانس‌ویلم (۱۳۸۸)، *نظریه ادبی*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر.

تایسن، لویس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

تولان، مایکل‌جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸٤). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

طبری، محمدبن‌جریر. (۱۳۸۷ق). *تاریخ الأمم و الملوک*، تحقیق، محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: دار التراث.

طبری، محمدبن‌جریر. (۱٤۱۲ق). *جامع البیان فی تفسیر القرآن*، بیروت: دارالمعرفه.

قرشی، سید علی‌اکبر. (۱۳۸۷). *قاموس قرآن*، تهران: دارالکتب الإسلامیه.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۵). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

مدنی شیرازی، علی‌خان‌بن‌احمد. (۱۳۸٤). *الطراز الأول و الکناز لما علیه من لغهٔ العرب المعول*، مشهد: مؤسسهٔ آل البیت لإحیاء التراث.

مقالات

حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷)، احسن القصص: رویکرد روایت شناختی به قصص قرآنی. *نقد ادبی*، ۱(۲)، ۸۳-۱۲۲.

کرمی، مینا، فلاحی، منیژه، و اسکندری، علی. (۱٤۰۲). بررسی روایت در رمان اسفار کاتبان بر اساس نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۱۵(۵۷)، ۲۷۱-۲۹۲. DOI: 10.30495/DK.2022.1950107.2412

گیلمت، لوسی. (۱۳۸۷). روایت‌شناسی ژرار ژنت، ترجمه محمد علی مسعودی. *فصلنامه ادبی خوانش*، ۲(۸)، ۸۵-۱۰٦.

References

Books

The Holy Quran. [In Persian]

Ahmadi, Babak. (2001). *Text Structure and Interpretation*, Tehran: Marka. [In Persian]

Bertens, Johannes Willem. (2009). *Literary Theory*, Trans. Farzan Sojodi, Tehran: Another Song. [In Persian]

Eagleton, Terry. (2007). *Introduction to Literary Theory*, Trans. Abbas Mokhber, sixth edition, Tehran: Markaz. [In Persian]

Kahler, Jonathan. (2006). *Literary Theory (very brief introduction)*, Trans. Farzaneh Taheri. Tehran: Center. [In Persian]
Okhovat, Ahmad. (1992). *Grammar of the story*, Isfahan: Farda. [In Persian]
Qureshi, Seyyed Ali Akbar. (2008). *Qur'an Dictionary*, Tehran: Dar al-Kutb al-Islamiyya. [In Persian]
Rimon-Kenan, Shlomit. (2008). *Narrative story: contemporary boutiques*, Trans. Abolfazl Hari, Tehran: Nilufar. [In Persian]
Selden, Raman, & Widowson, Peter. (2005). *Handbook of Contemporary Literary Theory*, Trans. Abbas Mokhber, Tehran: Tarh-e No. [In Persian]
Tabari, Muhammad bin Jarir. (1991). *Jame al-Bayan fi Tafsir al-Qur'an*, Beirut: Dar al-Marafa.
Tolan, Michaelji. (2008). *A Critical-Linguistic Introduction to Narration (translated by Abolfazl Hori)*, Tehran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian]
Tyson, Lewis. (2008). *Theories of Contemporary Literary Criticism*, Trans. Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Today's Look. [In Persian]

Articles

Gilmet, Lucy. (2008). Gerard Genet Narrative. Trans. Mohammad Ali Masoudi. *Literary Quarterly of Reading, 2*(8), 85- 106. [In Persian]
Horri, A. (2008). Ahsan al-Qasas: a narratological approach to Quranic stories. *Literary criticism, 1*(2). 83-122. [In Persian]
Karmi, M., Fallahi, M., & Eskandari, A. (2023). Analysis of the narrative in the novel Esfar Katban based on the narratological theory of Gérard Genet, *Interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda), 15*(57), 271-292. DOI: 10.30495/DK.2022.1950107.2412. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp. 206-223
Date of receipt: 9/9/2023, Date of acceptance: 4/1/2024
(Research Article)
DOI:

The center of narration of the story of Adam and Eve (PBUH) based on Gerard Genet's point of view

Zeinab Kazempoor[1], Dr. Shahrokh Hekmat[2], Dr. Majid Azizi[3]

Abstract

Narrative is one of the common concepts in literary criticism, and narratology is one of the new approaches derived from linguistics that examines the techniques and structure of narratives, and many narratologists have presented theories in this field. Gérard Genet, a French structuralist, was one of these narratologists who proposed the theory of narrative focus. In this theory, the category of grammatical time (order, continuity, frequency); Aspect (distance and focalization) and tone or voice (narrator) were considered as the most important aspects of the narrative structure. Among the different stories of the Qur'an, the story of Adam (PBUH) can be analyzed according to this theory. In this research, the story of Prophet Adam (PBUH) as an example of Quranic stories and also as a literary text that includes narrative elements, is examined from the point of view of Gérard Genet's theory. The present essay was done in a descriptive-analytical way and based on Genette's theory of narratology and the results show that in this story, order, continuity and frequency in grammatical time, distance and focalization in the face of the story and the narrator in the tone of all to advance high goals. And the transcendence of the Qur'an, which is actually the guidance and training of humans, has taken place.

Key words: Narrative center, Grammatical tense, Aspect, Gerard Genet, Adam and Eve story.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran. kazempoorzinab@yahoo.com
[2] . Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran. (Corresponding author) shahrokh.hekmat45@gmail.com
[3] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran. m-azizi@iau-arak.ac.ir

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص٢٢٤-٢٤٦
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/٩/٨، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/١١/٤
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

بررسی و تحلیل نشانه‌های اساطیری در رباعیات خیام

دکتر اسد صفری بندپی[1]، دکتر محمد صادقی[2]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

اسطوره پیش و بیش‌از آن‌که روایتی دربارهٔ آفرینش و آغاز تمام اجزای هستی باشد، یک باور است. باور به این‌که اسطوره می‌تواند وضع جهان را دست‌کم برای اسطوره باوران، تبیین کندو برای هر چه در آن روی می‌دهد، دلیلی قانع‌کننده ارائه نماید. این توجیهات ازآن سوی قانع‌کننده‌اند که، اسطوره در همه‌جا با آیین در پیوند و به‌همین دلیل مقدس است. اسطوره در زبان شکل می‌گیرد و روایت می‌شود. بنابراین بهترین جلوه‌گاه آن ادبیات به‌ویژه شعر است. زیرا عنصر بنیادین اسطوره و شعر تخیل است. خیام در آثار فلسفی و علمی خود، از هیچ اسطوره یا طرز نگاه اسطوره‌ای استفاده نکرده است، اما در رباعیات خود، به دلایل مختلف، از جمله برای تعمیق اندیشه‌هایش، به سراغ اسطوره می‌رود، مثلاً چهره ی اساطیری کیخسرو را مشبهٌبهی گویا و قدرتمند برای بازنمود راستین ناپایداری جهان و ناتوانی انسان در برابر مرگ می‌یابد. گذشته از شخصیت‌ها، حیوانات و اشیاء و زمان اساطیری، بینش اسطوره‌ای خیام هم در غالب رباعیات او مشهود است. او با چنین بینش و بصیرتی است که، در کوزه و گل و سبزه، کون و فساد عالم را می‌بیند و به وسیله آن‌ها سیر پایان‌ناپذیر آمدن، بودن و رفتن انسان و اجزای هستی را نمادین می‌کند. اطلاعات مربوط به موضوع مقاله حاضر از طریق مطالعه کتابخانه‌یی گردآوری و سپس با استفاده از روش تحقیق کیفی، تحلیل و توصیف شده‌است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که خیام از هر دو ساحت عقلی و عاطفی وجود خود در رباعیات، به‌خوبی استفاده کرده و به‌رغم دانش باوری اش، تأثیر عمیق اسطوره را بر ذهن و زندگی بشر، انکار نکرده است.

کلیدواژه‌ها: خیام، رباعیات، اسطوره، زندگی و مرگ.

[1]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تنکابن، دانشگاه آزاد اسلامی، تنکابن، ایران. (نویسندهٔمسؤول)
asad1965_safari@yahoo.com
[2]. مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد قائمشهر، داشنگاه آزاد اسلامی، قائمشهر،ایران.
mohammad_sadeghi@iau.ac.ir

مقدمه

اسطوره به ادبیات و به‌ویژه به شعر، گره خورده و از آن جدایی‌ناپذیر است. زیرا هر گوینده هنگام خلق اثر خود، به‌گونه‌ای ناهشیار به مخزن کهن الگوهایی که در ضمیر پنهانش وجود دارد نقب می‌زند و با آن‌ها تصاویری می‌سازد که بیانگر تفسیر او از جهان برای مخاطب است. اسطوره‌ها از آن جهت قادر به ارائه این تفسیراند که باقی‌مانده دانش، حکمت و فلسفه انسان‌های آغازین‌اند.

تقریباً تمام محققانی که از خیام سخن گفته‌اند، او را حکیم می‌دانند. او نه در رساله‌های فلسفی، بلکه اساساً در رباعیات خود، این نگاه فلسفی و حکیمانه به هستی را آشکار می‌سازد. به گفته ی این محققان نشانه‌هایی چون شک فلسفی، طرح پرسش‌های هستی‌شناسانه، حیرت بر چون‌وچرا کردن، توجه به آغازها و سرچشمه‌ها، همه از یک ذهن فلسفی حکایت دارند. به هر روی اگر بپذیریم که اسطوره، فلسفهٔ انسان بدوی دربارهٔ زندگی و مرگ است، می‌توان میان گزاره‌های فلسفی خیام، با اسطوره رابطهٔ معناداری یافت. بی‌شک این رابطه به «بینش اساطیری» خیام اشاره دارد. به همین دلیل قرائت رباعیات از منظر اسطوره‌شناسی و به تعبیری دیگر نقد کهن‌الگویی، یکی از بهترین راه‌های شناخت دقیق‌تر خیام و درک چیستی جهان‌نگری او خواهد بود.

اسطوره، چه در رباعیات خیام چه در هر متن دیگر، تجلّی و ژرف‌ترین و پنهان‌ترین لایه‌های ضمیر ناخودآگاه گوینده است، که در لحظه‌ای خاص، به ذهن می‌رسد و به وسیله استعاره، تمثیل و نماد، بیان می‌گردد. اسطوره و نهادهای برخاسته از آن، تنها راه بیان محتواهای ضمیر پنهان خیام و هر گویندهٔ دیگر است. با وجود آن که مخاطب فارسی‌زبان خیام، میان نمادهای شعر او با طبیعت، جامعه و محیط فرهنگی ایران مشابهت‌هایی می‌یابد، باید گفت که اسطوره پدیده‌ای جهانی است که در هر جا به رنگ محیط درمی‌آید.

به‌بیان‌دیگر، هم چنان‌که یونگ هم یادآور شده، اسطوره در ضمیر ناخودآگاه جمعی جای دارد و محصول این بخش از روان انسان است. بنابراین، موضوعی مشترک میان تمام انسان‌ها، در تمام روزگاران است و به‌وسیلهٔ «انسان» درون هر کس، برای او تداعی می‌گردد. اگرچه اسطوره همواره آدمی را به یاد رویدادهای گذشته می‌اندازد، اما اسطوره روایتی است که هرگز در هیچ

روزگاری، بی‌مخاطب نخواهد ماند. به‌همین دلیل از اسطوره‌های معاصر، یا اسطوره در دنیای مدرن، سخن گفته می‌شود.

در این مقاله رباعیات خیام با تکیه بر نظریه‌های اسطوره شناختی بررسی و تحلیل می‌گردد. در این بررسی داده‌ها، نشانه‌ها و تصاویر کهن‌الگویی است که در غالب رباعیات خیام وجود دارد و ما را با تجربه‌های متفاوت او آشنا می‌کند و نشان می‌دهد که او در مسیر کشف راز هستی گام برمی‌دارد.

اطلاعات دیگر این پژوهش از طریق مطالعه کتابخانه‌ای به دست آمده و با کمک گرفتن از روش کیفی، توصیف شده‌است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که خیام با برخورداری از بینش اساطیری در پشت نشانه‌ها و تصاویر کهن‌الگویی، دنیایی را مشاهده می‌کند، که به گفته خودش انسانِ بی«بصیرت» از تماشای آن عاجز است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رباعیات خیام، بسیار سخن گفته‌شده و مقالات و کتاب‌های متعددی در این زمینه تألیف یافته است. اما جز در مواردی اندک از این نوشته‌ها، اشاره‌ای به اسطوره‌اندیشی خیام وجود ندارد.

قدمعلی سرامی، در مقدمه‌ای که بر کتاب خیام و دوزخی مست، از علی سربندی نوشته به رازآمیز بودن سرشت آفرینش و ناتوانی انسان به درک آن در اندیشهٔ خیام اشاره کرده‌است. (ر.ک: سربندی، ۱۳۸۹: ۸)

علیرضا ذکاوتی قراگزلو، در کتاب «عمر خیام» زیر عنوان «رباعیات خیام میان فلسفه و کلام (۱۳۷۹: ۸۹)، به وجه فلسفی اندیشهٔ خیام دربارهٔ چرخ فلک و چرخ کوزه‌گری و خاک اشاراتی مختصر کرده‌است

علی دشتی در کتاب «دمی با خیام» در دسته‌بندی روایات، به سروده‌های خیام درباره کوزه، گل آدمی و خاک توجه داشته است. (۱۳۷۷: ۲٦۷ تا ۲۸۸)

مهدی امین رضوی، در کتاب صهبای خرد، دربارهٔ مشخصهٔ اصلی روایت خیام به ناپایداری و معنای زندگی اشاره کرده که به یکی از موضوع‌های مقالهٔ حاضر از لحاظ مفهوم، نزدیک است. (۱۳۸۷: ۱۲۸– ۲۲)

حسین آریان، در مقاله تحلیل اسطوره خاک در اندیشه خیام، مباحثی نزدیک به یکی از موضوع‌های این نوشته دارد.

احسان پناه بر و حسین پیر نجم‌الدین در مقاله خود با عنوان «زمان در رباعیات خیام: مطالعه از دیدگاه نظریهٔ استعارهٔ مفهومی» در مجلهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی، دوره اول سال ۱٤۰۲ در بحث از زمان، تا حدی به مفهوم اسطورهٔ زمان نزدیک شده‌اند.

روش تحقیق

اطلاعات مربوط به موضوع مقاله حاضر از طریق مطالعه کتابخانه‌ای گردآوری و سپس با استفاده از روش تحقیق کیفی، تحلیل و توصیف شده‌است.

مبانی تحقیق

این تحقیق میان رشته‌ای است و با رویکرد نقد کهن‌الگویی انجام‌شده است. نقد کهن‌الگویی که گاه از آن با عنوان نقد اسطوره‌ای یاد می‌شود، بر آن است که کهن‌الگوها، چه به صورت شخصیت‌های اساطیری و چه به صورت تصاویر، اشیا و مفاهیم اسطوره‌ای،در تمام متن‌ها وجود دارند و کار محقق یافتن و توضیح دادن آن‌هاست. به‌طورکلی نقد کهن‌الگویی بر پایه داده‌های روان‌کاوی و روان‌شناسی و یا اسطوره‌شناسی، بنا می‌شود. بنابراین نقد کهن‌الگویی، از زمرهٔ نقدهای معنایی و به همین دلیل بسیار پرکاربرد است. در این‌گونه از نقد منتقد می‌کوشد از طریق نشانه‌های زبانی متن، به اعماق ضمیر ناخودآگاه هنرمند و لایه‌های پنهان آن، راه یابد و از این رهگذر به فرهنگ قومی او که در زیر خاطرات پنهان آنان نهان شده، راه یابد اما تمام این‌ها در گرو شناختن و درک نمادهای اسطوره‌ای موجود در اثر ادبی است.

اسطوره، به‌دلیل تفاوت‌های فرهنگی مردم و گستردگی مفاهیم صور نوعی، تعریفی دقیق و مقبول همگان ندارد. میرچا ایلیاده که غالب تعریف‌ها را بررسی کرده، تعریف زیر را از آن‌ها به بی‌نقص‌تر می‌داند: «اسطوره نقل‌کنندهٔ سرگذشتی قدسی و مینویی است. راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه‌چیز، رخ داده‌است.» (۱۳٦۲: ۱٤)

مطابق نظر او اسطوره دروغ نیست، بلکه حقیقتی مقدس است و از این گذشته، چون اسطوره از آغاز هر چیز، چه مادی و چه معنوی، سخن می‌گوید، برای فرهنگ بشری بسیار ارزشمند است. پس به این اعتبار می‌توان گفت که «اسطوره چیزی نیست مگر دانش یا تاریخ ابتدایی یا تجسم تخیلات ناآگاه اقوام،» (روتون، ۱۳۷۸: ۳) اسطوره، یا این روایت مقدس از دانش و تاریخ

بشر ابتدایی، بر این نکته تأکید دارد که روایت اسطوره‌ای برای کسی که به آن باور دارد، «نمی‌تواند فاقد طرح و نقشه» باشد. (ر.ک: همان) بنابراین با تحلیل نشانه‌های اساطیری متون و آثار هر قوم و ملتی، می‌توان به‌طرز تلقی اقوام و ملل دربارهٔ آفرینش، آفریدگار، انسان و دیگر عناصر زندگی آنان پی برد اما با وجود آن‌که هیچ فرهنگی خالی از این عناصر نیست، «شاید اساطیر با معیارهای امروز ما، در سنجش واقعیت حقیقی جور درنیایند.» (گرین و دیگران، ۱۳۷٦: ۱٦۰)

به‌هرحال اسطوره، چه به آن باور داشته باشیم و چه آن را مردود بدانیم، در زندگی بشر، از آغاز تا کنون اهمیت ویژه‌ای داشته‌است. وقتی فایدروس، پس‌از بیان یکی از روایت‌های اساطیری یونان، از سقراط پرسیده که «آیا او این داستان و این انسان‌های اسطوره‌ای را باور دارد؟ سقراط گفته بود گرچه نمی‌توانم بگویم که آن را باور دارم، اما منکر اهمیت آنان هم نیستم.» (کاسیرر، ۱۳٦۷: ٤۰)

اسطوره، نه‌تنها برای اقوام ابتدایی، بلکه برای محققان تمام روزگاران، از آن جهت اهمیت دارد که به باور آنان اسطوره «فقط قصه نقل شده نیست، بلکه واقعیتی است تجربه یافته.» (شایگان، ۱۳۷۱: ۱۰۵) به‌همین دلیل است که شایگان از قول پتازونی، محقق ایتالیایی می‌گوید که «میث افسانه نیست، بلکه تاریخ است، تاریخ واقعی و نه تاریخ دروغین داستانی واقعی که به‌علت محتوای خود، حکایت از وقایع حقیقی می‌کند، یعنی آغاز وقایع بزرگ ازلی: آغاز جهان، آغاز بشریت، آغاز زندگی و مرگ... وقایع دیرینه‌ای که معطوف به زمان دور گذشته است که آغاز و مبدأ زندگی امروزی است و براساس آن ساخت فعلی جامعه نظام یافته است. این جهان سحرآمیز، واقعیتی است متعالی که دربارهٔ آن شک نمی‌توان کرد زیرا که سابقه و شرط اصلی واقعیت فعلی است.» (همان)

به بیانی دیگر نمی‌توان نقش، کارکرد و اهمیت اسطوره را برای زندگی امروز، نادیده گرفت. چراکه یکی از دغدغه‌های فکری انسان، در سراسر تاریخ، پی بردن به تاریخ یا اسطورهٔ شروع یا سرمشق‌های هر چیز در زندگی بوده‌است و «مهم‌ترین کارکرد اسطوره عبارت است از کشف و آفتابی کردن سرمشق‌های نمونه‌وار همهٔ آیین‌ها و فعالیت‌های معنی‌دار آدمی.» (ایلیاد،۱۳٦۲ :۱۷) به همین دلیل است که باید پذیرفت اسطوره در شکل دادن به ذهن ،ضمیر و زندگی بشر نقشی تعیین‌کننده داشته است و انسان همیشه خود را موجودی ساخته و پرداخته همین

باورهای اساطیری می‌دانسته است. همین امر می‌تواند حضور گستردهٔ اساطیر را در فرهنگ بشر مدلل سازد و توجیه کند .به سخن دیگر از آن جا که در هر فرهنگ، اسطوره‌ها به مثابهٔ نظام‌های معنی‌دار، که البته معانی حقیقی آن برای بسیاری از مخاطبان ناشناخته ست، عمل می‌کند . از این‌ها که بگذریم «نقش اسطوره کمک به انسان‌ها برای فائق آمدن بر سختی واقعیت» های تلخ زندگی است (ر.ک: ایبرمز و هرفم،۱۳۸۷: ۲۸۵) از آن جا که ادبیات، با ایجاد دنیای خیالی واقعیت‌های تلخ زندگی را تحمل‌پذیر می‌کند، نور تروپ فرای منتقد و اسطوره شناس کانادایی می‌گوید «اسطوره را شالودهٔ ساختاری ادبیات» (مکاریک،۱۳۸٤: ۳٤) و ادبیات را تلطیف‌کنندهٔ زمختی واقعیت می‌داند.

کهن‌الگو

کهن‌الگو در لغت به معنی الگو و نمونهٔ کهن و باستانی است. کهن‌الگو از معروف‌ترین اصطلاحات روان‌کاوی یونگ است. به قول او آرکیتایپ یا کهن‌الگو «محتویات ناخودآگاه جمعی است و از گذشته به ما به ارث رسیده است. از این الگوی باستانی کپی‌هایی ساخته می‌شود و لذا گاهی معادل پروتوتایپ، یعنی نمونه نخستین است.» (شمیسا، ۱۳۸٦: ٤۰۲)

یونگ کهن‌الگوها یا صور نوعی «مصالح ساختمان روان آدمیانند.» (ستاری، ۱۳٦٦، ٤۳۸) به گفته یونگ «مطالعهٔ صور نوعی، در حکم بررسی آن انسان ابتدایی است که در هر فرد وجود دارد.» (همان) به‌طور کلی «صور نوعی عبارتند از همهٔ مظاهر و تجلیات نمونه وار عالم روان آدمی.نا خود آگاهی جمعی که از مجموع صور نوعی فراهم آمده، ته‌نشین همهٔ تجارب زندگانی بشر، از آغاز تاکنون، این ته‌نشین، چون نیرویی نامرئی و توانا، زندگانی فرد را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند» (همان: ٤۳۹) این صورت‌های نوعی، تا در اعماق ضمیر ناخودآگاه نشسته‌اند، شناخته نمی‌شوند اما وقتی از طریق «فرافکنی» یعنی اسناد ناخودآگاهانهٔ محتوای ذهن به عالم بیرون (ر.ک: همان:٤٤۱) اسناد داده شود، در قالب تجربه‌های شناخته‌شده، عرضه و شناخته می‌شود. این تجربه‌های شناخته‌شده می‌تواند در قالب یک شخصیت، یک مفهوم، تصاویر و اندیشه‌ها و عواطف انسان، خود را نشان دهد. بنابراین به‌طورکلی صور نوعی، در زبان شکل می‌گیرند و با نشانه‌های زبانی قابل دریافت می‌گردند. بخش عظیمی از این صورت‌های نوعی «به زبان حال» با ما سخن می‌گویند و سبب شکل‌گیری «آنیمیسم» می‌گردند. در جاندار گرایی، همه‌چیز جان دارد یا به‌تعبیردیگر روح پنهانی دارد که می‌تواند به مخاطب منتقل گردد.

بحث

اگرچه اسطوره در فرهنگ بشری، در دانش‌های متفاوتی بررسی می‌گردد، طرز برخورد هنرمندان، شاعران و نویسندگان با آن، با برخورد دیگران، متفاوت است نقطه‌ی اتصال آن دو تخیل یا دنیای خیال است که هم اسطوره در آن نشو و نما می‌کند و هم ادبیات هستی خود را بر آن بنیاد می‌نهد. بنابراین صرف‌نظر از ارزش ذاتی نظریه‌های مربوط به اسطوره‌ها، «این نظریه‌ها سزاوار توجه است. زیرا تأثیرات پایدار و ماندگار بر ادبیات ما گذارده‌اند.» (روتون، ۱۳۷۸: ۷)

همان‌طورکه گفته‌شد هیچ اثر بزرگ و عمیقی بدون بهره‌گیری از اسطوره‌ها، ساخته و ماندگار نمی‌شود. همین درک از ادبیات سبب شده است که شاعران، هم از اسطوره‌های موجود در شعر خود استفاده کنند و هم خود اسطوره‌های تازه‌ای به فرهنگ بشری بیافزایند البته آنان از اسطوره‌ها در کلام خود به شکل‌های متفاوتی استفاده می‌کنند. «گاهی برای تصویری کردن اندیشه‌های خود از اسطوره‌های موجود، به‌مثابه عنصری آماده استفاده می‌کنند، گاهی با ایجاد فضایی شاعرانه، شعر خود را به اوج می‌برد و زمانی دیگر، با نیروی تخیل فرهیخته در مفاهیم زبانی سرزمین خود تصرف کرده، آن‌ها را به اسطوره‌های ماندگار تبدیل می‌کنند.» (عقدایی، ۱۳۸۱: ۲۱۱)

اسطوره در کلام گوینده، غالباً در حکم مشبهٌ‌به است که خواننده در مواجهه با آن، با بیدار کردن ناخودآگاه جمعی خود، به وسیلهٔ خیال، به مشبه محذوف آن پی می‌برد. مثلاً او در برخورد با اسطوره‌های شخصیت، مثل کیخسرو می‌نماید که به‌دنبال شاهی آرمانی می‌گردد و بدین ترتیب نه‌تنها با فرهنگ قومی خود، بلکه با فرهنگ بشری هم ارتباط برقرار می‌کند.

نمادهای اساطیری در شعر خیام دامنهٔ گسترده‌ای دارد، اما درهمه جا تصویرهایی از زمان و مکان اساطیری، در پیش چشم مخاطب ترسیم می‌کند. او گاه از طریق شخصیت‌ها و اساطیری اندیشه‌های خود را بیان می‌کند و گاه از اشیای اساطیری، مثل کوزه و سبو، سخن می‌گوید و در ورای این تصاویر اسطوره‌ای، ترس‌ها و نگرانی‌های انسان را از «بودن» و «نبودن»، به تصویر می‌کشد. به‌هرحال سخن گفتن از تمام نشانه‌هایی که سبب ارتباط روانی مخاطب با جهانی ناشناخته می‌گردد، در نوشته‌ای کوتاه ممکن نیست بنابراین در این‌جا به برخی از نمونه‌های بارزتر که بیانگر بینش اسطوره‌ای خیام‌اند، اشاره می‌شود.

اسطورهٔ شخصیت

در داستان از شخصیت‌های بسیاری استفاده می‌شود. این شخصیت‌ها گاه واقعی و گاه خیالی‌اند گاه در فضایی مه‌آلود، جایی در میان خیال و واقعیت، زندگی می‌کنند. این شخصیت‌ها می‌توانند «نوعی» به‌شمار آیند. شخصیت نوعی نماینده آدم‌ها یا خصلت‌های آدم‌هاست که به دلایل مختلف به نمونه و گاه نمونهٔ اولین تبدیل می‌گردد. به سخن دیگر «شخصیت های نوعی مجسم‌کننده‌ی خصوصیات و مشخصات گروه یا طبقه‌یی از مردم هستند.» (میرصادقی، ۱۳٦۰: ۲۰۲) شخصیت‌های نوعی حکم پیش نمونه‌هایی را دارند که با تخیل شاعر باز آفرینی می‌گردند. نظیر آن‌چه خیام با چهره‌یی نظیر جمشید، فریدون، کیکاوس و کیخسرو، کیقباد و بهرام می‌سازد. خیام آنان را از اسطوره و حماسه‌های ایرانی به فضایی اسطوره‌ای می‌برد و سپس به تاریخ روزگار خویش می‌آورد و تبدیل به شخصیت‌های نوعی می‌کند.

جمشید

جمشید آخرین پادشاه اساطیری ایران است. از نام او که از دو بخش جم و شید ترکیب یافته، برمی‌آید که در اساطیر ایرانی با «نور» که در تقابل با ظلمت، اصلی‌ترین تقابل فرهنگ آریایی را می‌سازد، مرتبط است زیرا جم که در زبان پهلوی به‌صورت یَم و در اوستا به صورت یمه آمده «به معنی هم زاد است و آن را به معنی همزاد نور و درخشندگی گرفته‌اند» (پورداوود، ۱۳٤۷: ۱٤۹) البته برای آن که ویژگی‌های اساطیری او بیش تر آشکار گردد، باید گفت که جمشید اولین کسی دانسته شده که «هوم» را که در اساطیر آریایی گیاهی مقدس به شمار می‌آید، مطابق آیین فشرده است.

جمشید در اساطیر ایرانی رب‌النوع آفتاب بود (ر.ک: یاحقی، ۱۳٦۹: ۱٦۵) و هم‌چنان‌که در شاهنامه آمده، ادعای خدایی کرده‌است. با توجه به همین وجه اساطیری شخصیت اوست که نه‌تنها در شاهنامه، بلکه در فرهنگ ایرانی به چهره‌ای اساطیری بدل می‌شود و ذهن اسطوره‌ساز و اسطوره باور مردم ایران، میان او با جام جم و خضر و سلیمان هم رابطه برقرار کرده است. به تمام این دلایل است که در نگاه خیام جمشید چهره‌ای اساطیری می‌یابد. او از ویژگی‌های اساطیری منسوب به جمشید برای بیان بی‌اعتباری حیات بشر استفاده کرده‌است:

این کهنه رباط را که عالم نام است　　آرامگه ابلق صبح و شام است
بزمی است که واماندهٔ صد جمشید است　　قصری است که خوابگاه صد بهرام است

(خیام ،۱۳۵۳: ۷۲)

فریدون و کیخسرو

فریدون پادشاهی است که پس‌از غلبه بر ضحاک جادوگر مقدمات تشکیل دوران پهلوانی را، فراهم آورد. جزء اول نام او، «ثری»، همان است که در زبان انگلیسی‌تری، به معنی سه آمده است و این اشارتی نمادین به سه شاخه شدن آریاییان پس‌از به قدرت رسیدن ضحاک در ایران دارد.

زندگی فریدون، به افسانه و اسطوره آمیخته است. زیرا گفته‌اند که او با نوعی جادوگری و پزشکی ارتباط دارد او در متن‌های پهلوی «جزو گناهکاران محسوب می‌شد و حتی آمده‌است که او نخست بی‌مرگ آفریده شده ولی به‌دلیل ارتکاب گناه میرا شده‌است.» (آموزگار، ۱۳۹۰: ٦٥) او پسر آبتین است که توانست بخشی از فرّه‌ای را که از جمشید جدا شده بود به دست آورد. او را دومین کسی می‌دانند که هوم را می‌فشارد و به پاس همین موهبت صاحب پسری به‌نام فریدون می‌گردد.

کیخسرو پسر سیاوش و نوهٔ افراسیاب و کاووس است. پدرش سیاوش، زندگی رازآمیز آمیزی داشته که بخشی از آن‌ها از طریق مادرش، فرنگیس، به او انتقال یافته است. همین امر سبب می‌شود که او پس‌از رسیدن به قدرت و امن کردن عالم، به‌دلیل ترس از تباهی ناشی از قدرت، از آن کناره می‌گیرد و زندگی عارفانه و راز آمیزی را شروع می‌کند و به‌تدریج به یک شخصیت انتزاعی تبدیل می‌گردد.

کیخسرو، نه‌تنها پادشاهی نیک‌نام، بلکه کهن‌الگوی انسان کامل در شاهنامه است. وجه ماورایی شخصیت کیخسرو در «رؤیا» با سروش سخن می‌گوید. سروش به وی مژدهٔ سفری مینویی می‌دهد. او شبانگاه به چشمه‌ای رفت و سر و تن شست و غیب شد و در بامداد هرچه جستند او را نیافتند. در روایات های دوران اسلامی از جمله در روایات خیام، با توجه به وجه اساطیری این شخصیت «از او به‌عنوان عظمتی بر بادرفته، یاد می‌شود.» (یاحقی، ۱۳٦۹: ۳۵۷) آنان که به وجوه اساطیری شاهنامه، که در پشت ظاهر کلام فردوسی پنهان است، باور دارند، در وجود کیخسرو مژدهٔ یک تحول بزرگ را دریافت می‌کند. «چیزی که بنابر باورهای آریایی و به‌ویژه اساطیر زرتشتی، باید در پایان جهان رخ دهد. این دگرگونی شگفت‌آور همان پیروزی فرجامین نور بر ظلمت است.» (اسماعیل‌پور، ۱۳٦۷: ۱۱۸)

محققان علاقه‌مند به راز و رمزها می‌گویند که کیخسرو قبل‌از زرتشت «به نور فرّه اهورایی که هم شکوه و افتخار و هم تقدیر موجودات نوری است، راه یافته است.» (کربن، ۱۳۷۳: ۳۱٤) جام جم هم که پیش‌تر از داشته‌های اساطیری جمشید دانسته می‌شد، به او نسبت داده شد و به نام جام کیخسرو، شهرت یافته است. همین مفاهیم انتزاعی و اسطوره‌ای است که از او چهره‌ای اساطیری می‌سازد، اما خیام برای قوت و قدرت بخشیدن به اندیشه نابودکنندهٔ مرگ، به مخاطب می‌گوید که مرگ، حتی توانایانی چون فریدون و کیخسرو را که برخی آنان را جاودانه می‌پندارند، به کام می‌کشد او با استفاده از کهن‌الگوی کوزه و کوزه‌گری، که اندکی بعد از آن سخن می‌گوییم، به کوزه‌گر هشدار می‌دهد که خاکی که برای ساخت کوزه از آن گل درست کرده، حاوی ذرات وجود فریدون و کیخسرو و انگشت آنان است:

هان کوزه گرا بپای اگر هشیاری تا چند کنی بر گل مردم خواری
انگشت فریدون و کف کیخسرو بر چرخ نهاده ای چه می‌پنداری؟

(خیام،۱۳۵۳: ۷۵)

شاید توجه خیام به انگشت، بیانگر بینش اساطیری او باشد زیرا در اسطوره‌های اقوام مختلف، برای هر یک از انگشتان ویژگی‌های رازآمیزی روایت شده است. برخی از قبایل در هنگام پوشاندن مرده برای دفن کردن، فقط انگشت وسط دست چپ او را از کفن بیرون می‌گذاشتند زیرا باور داشتند که «به کمک این انگشت است که مرده با زندگان سخن می‌گوید.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۱: ۲٦۹)

موجودات اساطیری

از میان موجودات اساطیری که در رباعیات خیام آمده گاو در اساطیر ایرانی وجه اساطیری بیشتری دارد. خیام در رباعی

گاوی است بر آسمان قرین پروین گاوی است دگر نهفته در زیر زمین
گر بینایی، چشم حقیقت بگشا زیر و زبر دو گاو مشتی خر بین

(همان: ۵۹)

گذشته از طنز تلخی که در آن خیام مردمان بی‌خردی را که قادر کشف حقایق پنهان نیستند، درازگوش دانسته است، باور به دو گاوی که خیام از آن‌ها سخن گفت، به‌طرز تلقی نهان-گرایانه‌ی او اشاره دارد این شعر دو سطح دارد. زیرا خیام «می‌کوشد شعرش را که جنبهٔ

خصوصی تفکر او را نشان می‌دهد، برای خود پنهان از دیگران نگاه دارد.» (شایگان، ۱۳۹۳: ٤٤) آن‌چه «از قرائت سطحی و اولیهٔ آن دریافت می‌شود» کمابیش روش است. (ر.ک: همان) «اما آیا می‌توان تنها در همین سطح باقی ماند؟» (همان: ٤٨) خیام به‌عنوان شاعر و متفکر، نظام هستی را جابه‌جا می‌کند و یا درصدد «به تعلیق درآوردن «آن» ای است که از استمرار می‌گریزد. استمراری که خود تکرار و بازگشت ابدی پدیده‌های مشابه است. اما آن که بی‌وقفه، که در هستی تداوم می‌یابد، تکرار می‌شود و بازمی‌گردد، انسان نیست. خیام مدام تکرار می‌کند که ما دیگر هرگز بر صحنه تماشا خانه جهان بازنمی‌گردیم.» (همان: ۱ ٤۹ ۲–٤٨) این استمرار و تکرار بی‌وقفه همان است که مرتب در خاک، گل و کوزه، تکرار می‌کند. ما در زیر عنوان کوز، به این بحث بازمی‌گردیم.

به‌هرحال گاو در فرهنگ مشترک آریاییان و هندوان موجودی مقدس بوده‌است. بی‌شک این تقدس بااهمیتی که گاو در زندگی اجتماعی مردم باستان داشته در پیوند است. آفرینش گاو خاص بوده، و فرشته‌ی نگهبانی داشته است. در اساطیر ایرانیان باستان آمده است که گاوی به‌نام اِوَگدات وجود داشته که تخم تمام چهارپایان و حتی برخی از گیاهان را با خود حمل می‌کرده است. در میترائیسم گاو موجودی اهریمنی دانسته شده‌است که مهر آن را می‌کشد و «از اعضای بدن و خون این گاو نخستین، کلیهٔ گیاهان و انواع جانوران پدید می‌آیند.» (یاحقی، ۱۳٦۹: ۳٦۰)

هم چنان‌که در رباعی خیام دیده می‌شود، گاو نماد قدرت است و به‌همین دلیل اسطوره باوران می‌پندارند که زمین بر روی شاخ آن قرار دارد و جابجایی آن از شاخی به شاخ دیگر سبب لرزیدن زمین و زمین‌لرزه می‌گردد.

گاو با توتم و توتم‌پرستی هم رابطه‌ای مستقیم دارد. یکی از مصادیق توتمیسم را می‌توان در اسطورهٔ قربانی ملاحظه کرد. «در قربانی کردن همیشه نوعی به‌هم بستگی بین قربانی‌کننده، خداوند و چیزی که قربانی می‌شود،مستتراست. زیرا قربانی دادن درواقع به‌جای فدا کردن خود است.» (استروس، ۱۳٦۱: ۲۷) گاو در فرهنگ هندو–ایرانی، به‌قدری تقدس داشت که کسی حاضر نبود آن را به‌جای خود قربانی کند. به‌هرحال فهم حقیقتی که خیام در رباعی فوق بدان اشاره کرده در فهمیدن همین رازهای نهفته در نهاد و نماد گاو است اما در اساطیر یونان برعکس نرّه گاو مقدس بوده و اغلب برای قربانی ذبح می‌شده است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ٤: ٦۷۷) این رفتار دوگانه بیانگر تناقض در نمادهای اساطیری جهان است.

عناصر اربعه و اسطوره اندیشی

عناصر اربعه، یعنی خاک و آب و آتش و باد، جزو اولین چیزهایی است که بشر ابتدایی به وجود آن‌ها پی برده و از در تأثیر شان بر زندگی مادی و معنوی خود آگاه گشته است. به باور قدما تمام کاینات و عالم کون و فساد، بر مدار این چهار عنصر می‌چرخند. این باور بعدها در اندیشه اولین فیلسوفان نامدار جهان، یعنی حکمای سبعهٔ یونان هم انعکاس یافته است.

تالس رطوبت را مادةالمواد می‌دانسته و «آب را مایهٔ حقیقی موجودات می‌پنداشته است» (فروغی ۱۳۱۷: ٤) آنکسیما ندروس «هوا را مادهٔالمواد می‌داند و قبض و بسط آن را موجد عناصر دیگر می‌پندارد» (همان) اما هر قلیطوس به اصل صیرورت عالم که «نتیجهٔ کشمکش اضداد است، باور دارد و می‌گوید این تضاد ناشی از تضاد میان عناصر اربعه است. در سطحی کلی‌تر او بی‌ثباتی را اصل هر چیز دانسته و معتقد است «کاینات از عنصر خشک و گرم ناشی هستند و باز به همان عنصر بازمی‌گردند و راه نشیب و فراز می‌پیمایند. در راه نشیب آتش مبدل به خاک و آب می‌شود و خاک در راه فراز به آب و آتش منتهی می‌گردد.» (همان: ۵)

گاستون باشلار، ادیب، دانشمند و فیلسوف و اسطوره‌شناس نامور، می‌گوید میان ادبیات و ناخودآگاهی جمعی رابطه‌ای استوار وجود دارد و آثار اصیل ادبی «تنها از تخیلی که تار و پودش از یک یا چند عنصر روانی مربوط به «عناصر اربعه» فراهم آمده و از دولت آن عقده‌ها، در عین کثرت، انسجام و وحدت یافته است، می‌تراود. این چهار عنصر اصلی آب و آتش و خاک و هوا در ضمیر نهفته بشر انعکاس بسیار عمیق و دور و درازی دارد.» (باشلار، ۱۳٦٤: ٦-۵)

او می‌گوید بهترین و عمیق‌ترین تصاویر خیال‌پردازانه و اسطوره‌گرایانه، آن‌هایی است که متکی بر ماده باشد. اما تنها تصویرهای مبتنی بر مواد اربعه ماندگار خواهند بود «تصویر یا استعارهٔ شاعرانه باید از منبع عنصری مادی، کم و بیش، توشه و مایه گیرد. این بهره‌گیری، شرط دوام و بقا و انسجام و وحدت و یکپارچگی خیال‌پردازی است و جز آن، تخیل، سست و ناتوان است و بدان پایه، پایدار و استوار نیست که بتواند اثری ادبی بیافریند. پس تخیل، برای خلق شعر و ادب، نخست باید عنصر و مادهٔ دلخواه و برگزیده خویش رابیافریند.» (همان: ١٦)

این عناصر مواد و مصالح هستی و روان آدمی‌اند. به‌همین دلیل روان کاوان، هنرمندان را براساس گرایش آنان به یکی از این چهار عنصر دسته‌بندی می‌کنند. مثلاً با باشلار «هنرمندان

بزرگ را براساس چهار عنصر فلسفی قدیم تقسیم می‌کند و برخی را آبی، بعضی را آتشی، عده‌ای را هوایی و گروهی را خاکی می‌پندارد. به باور او هر هنرمند اصیل یک عنصر اصلی دارد و این عنصر بر همهٔ آثار وی غالب است.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۷۷)

خاک

خاک یکی از عناصر اربعه است که مطابق نظر قدما، زیرترین ماده نسبت‌به عناصر دیگر است. به‌نظر آنان ابتدا کره خاک است و روی آن کرهٔ آب و بر روی کرهٔ آب کرهٔ هوا و بر روی کرهٔ هوا کرهٔ آتش قرار دارد. (ر.ک: دهخدا: «خاک»)

نام دیگر خاک زمین است. زمین مقابل آسمان است و به‌عنوان اصل منفعل در برابر اصل فعال، وجه مؤنث در برابر وجه مذکر هستی و تاریکی در برابر نور است. (ر.ک: شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۳: ٤٦١)

خیام از میان عناصر اربعه به خاک و دست ساخته‌های خاکی، مثل کوزه، سبو، جام و کاسه و قدح، علاقه‌ای خاصی دارد و از خاک و ملایماتش با بسامدی بالا در رباعیاتش استفاده کرده‌است. بنابراین مطابق نظر گاستون باشلار باید مزاج او را «خاکی» دانست:

چون مرده شوم خاک مرا گم سازید　　احوال مرا عبرت مردم سازید
خاک تن من به باده آغشته کنید　　وز کالبدم خشت سر خم سازید

(خیام، ۱۳۵۳: ۸۰)

خیام نه تنها از خود خاک، بلکه از رستنی‌ها هم که از خاک برمی‌آیند و به خاک برمی‌گردند، بسیار سخن گفته و آن‌ها را نمادهایی برای زندگی و مرگ انسان پنداشته است.

خیام به آفرینش انسان از خاک اشاره کرده است. آفریده شدن انسان از خاک در اساطیر ملت‌های مختلف و سپس در کتاب‌های مقدس آمده‌است. بی‌تردید ذهن اسطوره‌گرای خیام قبل از جاهای دیگر با این داستان در قرآن آشنا شده‌است: «خَلَقَ الْإِنْسانَ مِنْ صَلْصالٍ كَالْفَخّارِ» (قرآن، الرحمن: ١٤)

تخیل ریشه‌دار خیام با توجه به این آفرینش است که در ذرات خاک، اجزای وجود آدمی را مشاهده می‌کند. این طرز نگاه به خاک محصول ذهن اسطوره باور اوست. زیرا تنها نگاه‌های یک اسطوره اندیش می‌تواند، در ذرات بسیار کوچک خاک، اجزای فروپاشیدهٔ انسان را، تماشا کند. هم چنان که اسطوره باوران در هسته سیب، درخت سیب را می‌بینند. بدین ترتیب او خود

را جزئی از هستی یکپارچه و جدایی‌ناپذیر از آن می داند اما در کنار این باور ،طرز تلقی خود را از زندگی و مرگ انسان هم بیان می‌کند. بی‌تردی این این طرز تلقی بیانگر باور او به استحاله خاک به آدم و آدم به خاک است که خود محصول بینش اسطوره‌ای اوست. «به تعبیر دیگر این دقت در جریان بی‌وقفهٔ استحاله اجساد و ذرات و پیگیری آن نیز نمودار نگرشی حکیمانه و ژرف‌بین است.» (یوسفی، ۱۳٦۹: ۱۱۹)

به‌همین دلیل او به خاک، که حاوی ذرات وجود آدم است، تقدس می‌بخشد و به آنان که از سر غفلت بر خاک و سبزه پای می‌گذارند، هشدار می‌دهد که در خاک، اجزای وجود لاله رویان را بنگرند و بدانند که فردا، دیگری بر خاک وجود آنان گام خواهد نهاد:

بنگر ز صبا دامن گل چاک شده　　احوال مرا عبرت مردم سازید
در سایهٔ گل نشین که بسیار این گل　　احوال مرا عبرت مردم سازید

(خیام، ۱۳۵۳: ۸۸)

هر سبزه که بر کنار جویی رسته است　　گویی ز لب فرشته‌خویی رسته است
پا بر سر سبزه تا به خاری ننهی　　کان سبزه ز خاک لاله‌رویی رسته است

(همان)

کوزه و کارگاه کوزه‌گری

کوزه یکی از مصنوعات بشری است که از خاک ساخته می‌شود. کوزه یکی از پرکاربردترین نمادهای اساطیری شعر خیام است. در نگاه او کوزه، از همان خاکی که مادهٔ وجود آدم است، ساخته شده‌است. سنخیت کوزه و آدم در عنصر خاک، سبب شده‌است کوزه، شبیه آدم باشد و به «زبان حال» با آدم سخن بگوید و سرگذشت خود را که شبیه آمدن و رفتن مکرر اجزای هستی است، به انسان باز گوید. کوزه و محتویاتش در حکم جسم و روح انسان‌اند.

اگرچه، توجه به کوزه و کوزه‌گر و کارگاه کوزه‌گری و ساختن تصویر با آن، در فرهنگ بشری بی‌سابقه نیست، اما خیام آن را به‌مثابه یکی از کهن الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی خود، به یاد می‌آورد و «شاید خیام نخستین شاعری باشد که از این موتیف بهره‌های فراوان برده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ٤۰۱) اما طرز استفادهٔ خیام از کوزه و کارگاه کوزه‌گری نشان می‌دهد که او در در ورای این صورت، جهان مثالی را تداعی می‌کند. جهانی که در آن داستان آفرینش انسان از خاک، نوشته می‌شود و از همان آغاز میرایی‌اش را در تقدیر او ثبت می‌کنند:

این کوزه چو من عاشق زاری بوده‌است　　در بند سر زلف نگاری بوده‌است
این دسته که در گردن او می‌بینی　　دستی است که در گردن یاری بوده‌است
(خیام، ۱۳۵۳: ۷۷)

در کارگه کوزه‌گری رفتم دوش　　دیدم دوهزار کوزه گویا و خموش
هر یک به زبان حال با من گفتند　　کو کوزه‌گر و کوزه خر کوزه فروش
(همان: ۹۱)

بر کوزه‌گری پریر کردم گذری　　از خاک همی نمود هر دم هنری
من دیدم، اگر ندید هر بی بصری　　خاک پدرم در کف هر کوزه‌گری
(همان: ۷۷)

آب و باد

از آن‌جا که عنصر اصلی برای خیام خاک است به عناصر دیگر توجه کمتری دارد. او از آب و باد در کنار هم و به‌صورت نمادین در یک رباعی سخن گفته است. باور به وجه اساطیری آب و باد که ریشه در گذشته‌ها دور دارند، همواره نشانه‌هایی از حیات را با خود حمل می‌کنند.

آب در فرهنگ بشری نماد زندگی و مرگ است. این خصلت متقابل در باد هم هست. انسان از باد به وجود می‌آید و سرانجام وجود او «بر باد می‌رود.» البته این عمل متضاد در هر چهار عنصر اصلی دیده می‌شود.

آب نماد پاکی «باروری و رشد، تجدید حیات و دگردیسی» است. (ر.ک: اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۲۰)

آب به‌صورت دریا، باران، چشمه و رود، در زندگی بشر نقش ایفا می‌کند. «دریا مادر همهٔ انواع حیات، راز معنوی، بی‌کرانگی، مرگ و حیات مجدد، بی زمان و ابدیت و ضمیر ناخودآگاه است. اما آب در شکل رودخانه نماد جریان زمان در ابدیت، مراحل انتقالی و چرخهٔ حیات است.» (همان)

باد، که در آفرینش انسان، معادل نفخه و روح خداست، . یادآور دمیدن جبرئیل بر مریم و ایجاد حضرت مسیح است. از سوی دیگر باد «به دلیل انقلاب درونی‌اش، نماد بی‌ثباتی، ناپایداری و بی استحکامی است.» (شوالیه و گربران،۱۳۸۵، ج۲: ٦) اما آن‌چه نگاه اسطوره‌ای خیام به آب و باد را تصویر می‌کند، همان آمدن و رفتن دایم و مرگ است:

یک‌چند به کودکی به استاد شدیم　　یک چند ز استادی خود شاد شدیم
پایان سخن شنو که مارا چه رسید　　چون آب برآمدیم و چون باد شدیم

(خیام، ۱۳۵۳: ۷۹)

آتش

آتش یکی دیگر از عناصر اربعه در باور قدما و واقعیتی تأثیرگذار در زندگی بشر بوده و همچنان هست. آتش «حرارت توأم با نوری است که از بعضی اجسام سوختنی برمی‌آید.» (دهخدا: «آتش»)

آتش، گذشته از تأثیر طبیعی‌اش بر انسان و هستی، از وجه نمادگرایی عظیم و شگرفی برخوردار است و چیزی است که در اسطوره‌ها مثل «آتش پرومته» و «آتش مقدس زرتشت» و «آتش جهنم» و بسیاری دیگر، خودنمایی می‌کند زیرا آتش «در نهاد کلیهٔ موجودات و موالید طبیعت به ودیعت نهاده شده و جوهر زندگانی بشر و همهٔ جانوران» است. (ر.ک: یاحقی، ۱۳٦۹: ۳۲)

آتش گاه نمایان است و گاه پنهان و مرموز. در انسان، به‌صورت حرارت غریزی و در گیاه و سنگ به صورت گرمای درون، نهفته است اما آتش در هر دو گونهٔ آشکار و نهانش، از دیرباز ابزار خیال‌پردازی انسان بوده و به نمادهای اساطیری بسیاری تبدیل شده‌است. به هر روی «آتش زایاست. اگر به‌درستی حفظ و نگه‌داری و مهار شود، محرک تولیدمثل است و بخشندهٔ نیروی جدید. جوانی را بازمی‌گرداند و می‌زاید و مولد است. ققنوس از شعله‌هایی که می‌سوزاندش، دوباره جان می‌گیرد.» (پیر بایار، ۱۳۹۱: ۲۲)

در رباعی زیر، خیام برای به تصویر کشیدن آتش و راز و رمزهایش از «می» که آب آتش گون است، از «تاب» که در یک لحظه گرما و نور را با هم، تداعی می‌کند، از «آب» که فرونشانندهٔ آتش و در تقابل با آن است که هم می‌زایاند و هم تباه می‌کند و نیز از «سیماب» یا جیوه که عنصری شگفت‌انگیز است و با آتش درون خود به حرکت درمی‌آید و گاه به صورت سیماب آتش، کنایه از خورشید است، سخن گفته و به رازآمیزی این عنصر اشاره کرده‌است:

می بر کف من نه که دلم در تاب است　　وین عمر گریزپای چون سیماب است
دریاب که آتش جوانی، آب است　　هشدار که بیداری دولت خواب است

(خیام، ۱۳۵۳: ۹٦)

زمان اساطیری

زمان، که خود پدیده‌ای عجیب و تعریف‌ناپذیر است، ازلی و ابدی است اما زمان اساطیری «ماقبل تاریخی و تقسیم‌ناپذیر است.» (شایگان، ۱۱۷۱: ۱٤۰) این زمان به گفتهٔ لایبنیتس «مملو از گذشته و آبستن آینده است» (همان) اما اهمیت زمان برای اسطوره، در این است که وسیلهٔ نشان‌دادن «آغاز همهٔ وقایع مهم است» (همان) این زمان، برخلاف زمان تقویمی که افقی است، دایره‌وار است «زمان اساطیری اقوام بدوی دایره‌ای است بسته و به شکل اکنون ابدی است.» (همان: ۱٤۳)

زمان برای خیام هم دایره‌وار و بنابراین اساطیری است. او این زمان را نه‌تنها با دایره، بلکه با نشانهٔ «دور» که پرکاربرد و تداعی‌کنندهٔ دایره است، نشان می‌دهد. برای او «چرخ» نیز نوعی دایره و تولیدکنندهٔ زمان است:

در دایره‌ای کامدن و رفتن ماست　　او را نه بدایت، نه نهایت پیداست
کس می نزند دمی درین معنی راست　　کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

(خیام، ۱۳۵۳: ۵۸)

در دایرهٔ سپهر ناپیدا غور　　می‌نوش به خوشدلی که دور است به جور
نوبت چو به دور تو رسد آه مکن　　جامی است که جمله را چشانند به‌دور

(همان: ۱۰۷)

بردار پیاله و سبو ای دل جو　　بر گرد به گرد سبزه زار و لب جو
کاین چرخ بسی قد بتان مهرو　　صد بار پیاله کرد و صد بار سبو

(همان: ۸۹)

اسطورهٔ اعداد

اعداد، در تمام روزگاران، در ساختن و اداره کردن زندگی بشر نقش ایفا کرده‌است. به‌همین دلیل در دوران اساطیری نگاه انسان به اعداد، نگاهی تقدس‌آمیز است. این مساله بر دوران تاریخی هم اثر نهاده و سبب شده‌است که دانشمند و فیلسوفی چون فیثاغورث «اعداد را اصل وجود پنداشته و همه امور را نتیجهٔ ترتیب اعداد و نسبت‌های آن دانسته است.» (فروغی، ۱۳۱۷: ٦)

از جملهٔ اعداد مقدس عدد هفت است. «عدد هفت نماد افلاک هفت‌گانه و هفت سیاره است. هفت شهر عشق از همین جمله است.» (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۲۲) معین در تحقیق مفصل خود دربارهٔ عدد مقدس هفت، می‌گوید «نخستین قومی که به عدد هفت توجه کرده، قوم سومر بوده‌است. بابلیان نیز برای عدد هفت اهمیتی بسیار قایل بودند. بنی‌اسرائیل نیز به تقلید از بابلیان عدد هفت را مورد توجه قرار داده‌اند.» (معین، ۱۳٦٤: ۲٦٤) اما امروز می‌بینیم که عدد هفت در سراسر جهان نماد یک دوره ی کامل و در حال حرکت و پویایی است. بدین ترتیب است که بررسی نمادین هفت، که شامل فهرست مفصلی از هفتگانی‌های مقدس، برای ملل مختلف است، مجالی مفصل می‌خواهد.

هفت از مجموع چهار و سه به دست می‌آید و به‌همین دلیل چهار و سه هم در نگاه مردم پیشین مقدس بوده‌است. چون خیام به هفت و چهار در رباعی زیر اشاره کرده‌است، به وجوه نمادین عدد چهارم نگاهی گذرا می‌افکنیم. این عدد در دوران اساطیری مقدس بوده و از آن «برای نشان‌دادن آن چه مستحکم، ملموس و محسوس است، استفاده می‌شده است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۲: ۵۵۱) در فرهنگ نمادها ویژگی‌های اساطیری بسیاری به عدد چهار نسبت داده شده است. یکی از مسایل مورد توجه در باب چهار این است که یونگ نظام‌اندیشگی خود را در بیان روان آگاه و ناآگاه بر عدد چهار متمرکز کرده‌است. او «در تحلیل خود از انواع و اشکال مختلف روان، درواقع آن را بر نظریهٔ چهار کار برد اصلی آگاهی مبتنی می‌داند: اندیشه، احساس، الهام و شهود.» (همان: ٦۱-٥٦۰) چهار در عناصر اربعه هم، جنبه تقدس آمیز خود را حفظ کرده‌است.

خیام انسان را مرکب از هفت و چهار می‌داند. زیرا در ایجاد آدم چهار عنصر و هفت افلاک مؤثر دانسته می‌شود:

ای آن‌کـــه نتیجـــهٔ چهـــار و هفتـــی وز هفـــت و چهـــار دایـــم انـــدر تفتـــی
مـــی خـــور کـــه هـــزار بـــاره بیشـــت گفـــتم بـــاز آمـــدنت نیســـت، چـــو رفتـــی، رفتـــی

(خیام، ۱۳۵۳: ٦۳)

نتیجه‌گیری

هر متن خوانش های متفاوتی را برمی‌تابد. خوانش کهن‌الگویی یا نقد اسطوره‌ای، یکی از انواع پرکاربرد این خوانش‌ها و نقدها است.

رباعیات خیام، صرف‌نظر از این‌که حقیقتاً سرودهٔ او باشند یا نه، حاکی از یک طرز نگاه خاص به هستی است. این نوع از جهان‌نگری که مبتنی بر تخیل و نگاه اشرافی است؛ نه برای استدلال علمی، بلکه برای اقناع مخاطب دربارهٔ اجزای هستی و نحوه‌ی کار کردن آن‌هاست.

مطالعهٔ رباعیات خیام نشان می‌دهد که نگاه او به هستی ناشی از آمیزه ی علم و معرفت است و با نگرش دیگران که غالباً یا علمی صرف است و یا متأثر از شریعت و طریقت است، فرق دارد. زیرا مثلاً او دایرهٔ شمول مرگ را گستردش می‌دهد و تمام هست‌ونیست شدن‌ها را که جزئی از کون و فساد عالم است، به زندگی و مرگ آنان تعبیر می‌کند و به‌همین دلیل می‌گوید هر چیز، و ازجمله انسان، که روزی هست شده، میرا و یا به تعبیر دیگر تغیرپذیر و دگرگون شونده است. او به بازگشت انسان به اصل خود باور ندارد و معتقد است انسان تماشاگر صحنه‌ای است که در آن رفتن و آمدن، بی‌وقفه تکرار می‌شود و بدین‌ترتیب است برای او نه بازگشت به اصل و توقف؛ بلکه «تغییر» از صورتی به‌صورت دیگر اصل است.

بدیهی است که بیان این طرز نگاه خیالی، به کمک منطق خشک زندگی، ممکن نیست. او شعر را به عنوان رسانه و ابزاری مناسب برای تبیین این جهان‌بینی و فلسفه و نگرش خاص خود به هستی، برمی‌گزیند تا از سویی هستی را آن‌گونه که خود دریافته، گزارش نماید و از سویی دیگر انسان را از دست واقعیت‌های تلخ و تحمل‌ناپذیر زندگی نجات دهد. اما نکته‌ای درخور تأمل و مهم‌تر در جهان‌بینی اساطیری او این‌که او از انسان می‌خواهد که به تماشای صحنه‌های مکرر نمایش زندگی، که بودنش رنج و پایانش مرگ است، بنشیند و عبرت گیرد و قدر «بودن» خویش را بداند و از آن، حتی یک دم و آن، برای دگرگون کردن خود در رسیدن به متعالی خود، استفاده نماید.

منابع

کتاب‌ها

قرآن کریم.

آبرامز، مایرهوارد، و هارپهام، جفری‌گلت. (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمه سعید سبزیان، تهران: رهنما.

آموزگار، ژاله. (۱۳۹۱). تاریخ اساطیری ایران، تهران: انتشارات سمت.

استروس، لوی. (۱۳٦۱). *توتمیسم*، ترجمه مسعود راد، تهران: توس.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳٦۷). *اسطورهٔ کیخسرو در شاهنامه*، تهران: علمی و فرهنگی.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). *اسطوره بیان نمادین*، تهران: سروش.

ایلیاده، میر چا. (۱۳٦۲). *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه جلال ستاری، تهران: طوس.

باشلار، کاستون. (۱۳٦٤). *روان‌کاوی آتش*، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.

پورداوود، ابراهیم. (۱۳٤۷). *یشت‌ها*، بمبئی.

پیر بایار، ژان. (۱۳۹۱). *رمزپردازی آتش*، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

خیام، حکیم عمر. (۱۳۵۳). *ترانه‌های خیام*، گردآورنده صادق هدایت، تهران: پرستو.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.

روتون،ک.ک. (۱۳۷۸). *اسطوره*، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: انتشارات نیلوفر.

ستاری، جلال. (۱۳٦٦). *رمز و مثل در روان‌کاوی*، تهران، توس.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). *بت‌های ذهنی و خاطره‌ای ازلی*، تهران، امیرکبیر.

شایگان، داریوش. (۱۳۹۳). *پنج اقلیم حضور*، تهران: فرهنگ معاصر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸٦). *نقد ادبی*، تهران: نشر میترا.

شوالیه، ژان ژاک، و گربران، آلن. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، مترجم سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

عقدایی، تورج. (۱۳۸۱). *نقش خیال*، زنجان: نیکان کتاب.

فروغی، محمدعلی. (۱۳۱۷). *سیر حکمت در اروپا*، تهران: مطبوعاتی صفی علی‌شاه.

کاسیرر، ارنست. (۱۳٦۷). *زبان و اسطوره*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نشر نقره .

گرین، ویلفرد و دیگران. (۱۳۷٦). *مبانی نقد ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: انشارات نیلوفر.

معین، محمد. (۱۳٦۸). *مجموعه مقالات*، تهران: انتشارات معین.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸٤). *دانشنامهٔ ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگاه .

میرصادقی، جمال. (۱۳٦۲). *عناصر داستان*، تهران: انتشارات شفا.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سروش.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر ایران*، تهران: سروش.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۶۹). *چشمه روشن*، تهران: انتشارات علمی.

References

Books

The Holy Quran.

Abrams, Meyerhardt, & Harpham, Geoffrey Galt. (2008). *A Descriptive Dictionary of Literary Terms*, Trans. Saeed Sabzian, Tehran: Rahnama. [In Persian]

Aghdai, Touraj. (2002). *The Role of Imagination*, Zanjan: Nikan Book. [In Persian]

Amozgar, Jhaleh. (2012). *A History of Iranian Mythology*, Tehran: Samt Publications. [In Persian]

Bachelard, Caston. (1935). *Psychoanalysis of Fire*, Trans. Jalal Sattari, Tehran: Tous. [In Persian]

Cassirer, Ernst. (2008). *Language and Myth*, Trans. Mohsen Salasi, Tehran: Noghreh Publishing House. [In Persian]

Chevalier, Jean-Jacques, & Garberan, Alain. (2006). *The Dictionary of Symbols*, Trans. Sudabeh Fazaili, Tehran: Jihoon Publishing House. [In Persian]

Dehkhoda, Ali Akbar. (1998). *Dictionary*, Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Esmaeil-Pour, Abolghasem. (1988). *The Myth of Kaykhosro in the Shahnameh*, Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Esmaeilpour, Abolghasem. (2008). *Myth of Symbolic Expression*, Tehran: Soroush. [In Persian]

Foroughi, Mohammad Ali. (2008). *The Journey of Wisdom in Europe*, Tehran: Safi Ali Shah Press. [In Persian]

Green, Wilfred et al. (1997). *Fundamentals of Literary Criticism*, Trans. Farzaneh Taheri, Tehran: Niloufar Press. [In Persian]

Iliad, Mir Cha. (1983). *Perspectives of Myth*, Trans. Jalal Sattari, Tehran: Tous. [In Persian]

Khayyam, Hakim Omar. (1974). *Songs of Khayyam*, compiled by Sadegh Hedayat, Tehran: Parasto. [In Persian]

Makarik, Irnarima. (2005). *Encyclopedia of Contemporary Literature*, Trans. Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Agah. [In Persian]

Mirsadeghi, Jamal. (1993). *Elements of Story*, Tehran: Shafa Publications. [In Persian]

Moein, Mohammad. (1999). *Collection of Articles*, Tehran: Moein Publications. [In Persian]

Namwar Motlagh, Bahman. (2011). *An Introduction to Intertextuality*, Tehran: Soroush. [In Persian]

Pierre Bayar, Jean. (2012). *The Coding of Fire*, Trans. Jalal Sattari, Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian]

Pourdavoud, Ebrahim. (1967). *Yachts*, Mumbai. [In Persian]

Rotun, K.K. (1999). *Myth*, Trans. Abolghasem Esmaeilpour, Tehran: Niloufar Publications.

Sattari, Jalal. (1997). *Symbols and Parables in Psychoanalysis*, Tehran, Toos. [In Persian]
Shafie Kadkani, Mohammad Reza. (1993). *The Language of Poetry in Sufi Prose*, Tehran: Sokhan. [In Persian]
Shamisa, Cyrus. (2007). *Literary Criticism*, Tehran: Mitra Publishing House. [In Persian]
Shaygan, Dariush. (1992). *Mental Idols and Eternal Memory*, Tehran, Amir Kabir. [In Persian]
Shaygan, Dariush. (1994). *Five Regions of Presence*, Tehran: Contemporary Culture. [In Persian]
Strauss, Levi. (1982). *Totemism*, Trans. Masoud Rad, Tehran: Toos. [In Persian]
Yahaghi, Mohammad Jafar. (1980). *Dictionary of Iranian Mythology*, Tehran: Soroush. [In Persian]
Yousefi, Gholam Hossein. (1980). *Cheshmeh Roshan*, Tehran: Scientific Publications. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp.224-246
Date of receipt: 29/11/2023, Date of acceptance: 24/1/2024
(Research Article)
DOI:

Investigation and analysis of mythological signs in Khayyam's quatrains

Dr. Asad Safari Bandpey[1], Dr. Mohammad Sadeghi[2]

Abstract

A myth is a belief before and more than being a story about the creation and beginning of all parts of existence. Believing that myth can explain the state of the world, at least for myth believers, and provide a convincing reason for everything that happens in it. These justifications are convincing from the side that myth is everywhere connected with ritual and therefore sacred. Myth is formed and narrated in language. Therefore, the best manifestation of that is literature, especially poetry. Because the fundamental element of myth and poetry is imagination. In his philosophical and scientific works, Khayyam did not use any myths or mythological viewpoints, But in his quatrains, for various reasons, among others, to deepen his thoughts, he goes to the myth, for example, he finds the mythological figure of Ki Khosro as a powerful and powerful simile to represent the true instability of the world and the inability of man to face death. Apart from mythological characters, animals, objects and time, Khayyam's mythological vision is also evident in most of his quatrains. He has such insight and insight that he sees the corruption of the world in pots, flowers, and plants, and by means of them, he symbolizes the endless process of coming, being, and going of man and the parts of existence. The information related to the subject of this article has been collected through library study and then analyzed and described using the qualitative research method. The obtained results show that Khayyam has used both the intellectual and emotional aspects of his existence in the quatrains, and despite his supposed knowledge, he has not denied the deep influence of the myth on the human mind and life.

Keywords: Khayyam, Rabaiyat, myth, life and death.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Tonekabon Branch, Islamic Azad University, Tonekabon, Iran. (Corresponding author) asad1965_safari@yahoo.com
[2] . Instructor, Department of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University, Ghaemshahr, Iran. mohammad_sadeghi@iau.ac.ir

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص٢٤٧-٢٦٧
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/١١/٢٦، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/٥/٦
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیل و بررسی اصطلاحات نجومی در شگردهای تصویرگری خواجوی کرمانی در منظومهٔ عاشقانهٔ گل و نوروز

دکتر منصوره مشایخی[1]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

خواجوی کرمانی از شاعران برجستهٔ عاشقانه‌سرای قرن هشتم هجری و از معدود شاعرانی است که در گونه‌های مختلف شعر، سخن‌پردازی کرده است. بی‌تردید از سخنورانی می‌باشد که در سرودن منظومه‌های غنائی، نقش به‌سزایی داشته است. در بین همهٔ آثار خواجو، منظومهٔ گل و نوروز بیشتر شناخته شده است. به نحوی که دارای فردیّت ادبی و هنری خاص خود می‌باشد. وضع ادب غنائی به همراه دیگر دانش‌ها در این دوره در مقایسه با ادوار قبل، کاملاً متمایز است. استفاده از انواع علوم و فنون روزگار از جمله علم ستاره‌شناسی، یکی از ویژگی‌های سبکی این عصر می‌باشد. خواجو با معلومات گسترده و با مهارت و استادی هرچه تمام، در منظومهٔ گل و نوروز، اصطلاحات مرتبط با علم نجوم را در تصویرسازی‌های خود به کار برده است. نویسنده در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای درصدد آن است تا بر اساس دقت در زیباشناسی و ژرف‌ساخت هنری به بررسی و تحلیل تصاویر برگرفته از اصطلاحات نجومی در شعر خواجو بپردازد و میزان، چگونگی و شگردهای استفادهٔ خواجو را از این اصطلاحات در تصویرسازی نشان دهد. نتایج پژوهش بیانگر آن است که تسلط شاعر بر علم نجوم و هیأت، باعث شده است که وی در بیان حوادث داستان و توصیف‌های مورد نظر خویش، ١٦٥ بار از اصطلاحات و مفاهیم مربوط به این علم استفاده کند.

کلیدواژگان: خواجوی کرمانی، گل و نوروز، علم نجوم، تصویرگری.

[1]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران.
mansoore177@gmail.com

مقدّمه

هر شاعر و نویسنده، اگرچه تحت تأثیر سبک رایج روزگار خویش است، اما آنچه مسلم است اندیشه و سبک و نوشتارِ خاص خود را نیز دارد که تجلی آن را در آثارش می‌توان دید. بنابراین برای درک آثار هر شاعر یا نویسنده، باید علاوه بر خصوصیات کلی هر دوره به بررسی اندیشه، سبک و مضامین و اصطلاحات به کار رفته در آثار آن‌ها نیز توجّه داشت. خواجوی کرمانی از شاعران معروف سبک عراقی در قرن هشتم است که به همهٔ علوم و فنون عصر خود، آگاهی داشت و این اطّلاعات در اشعارش نیز بازتاب یافته است.

در شعر قرون هفتم و هشتم، انواع و اقسام علوم و فنون گوناگون، در تمامی قالب‌های شعری و همچنین در منظومه‌های عاشقانه (که در قالب مثنوی سروده شده بود)، رواج یافت. عشاق‌نامه‌ها و منظومه‌های داستانی و عرفانی و اخلاقی خواجوی کرمانی، نمونه‌ای از مثنوی‌های مشهور این دوره به شمار می‌رود. در قرن نهم و عهد تیموری، شعر فارسی رونق چشمگیری نداشت. اگرچه شاهان و امرای شعردوستی مانند بایسنقر میرزا، ابوسعید، شاهرخ میرزا، امیر علی‌شیر نوایی و دیگران بودند، ولی تشویق شاعران به درجهٔ امرای پیشین نبود. منظومه‌های عاشقانه و یا منظومه‌هایی که متضمّن حکایات و قصص عاشقانه باشد، در این عهد نسبتاً زیاد بود؛ بنابراین یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فکری قرن‌های ششم تا نهم هجری و به‌طور کلی سبک عراقی، بازتاب علوم و فنون در شعر این دوران است. آثار این دوره از جمله منظومه‌های عاشقانه، سرشار از مفاهیم مربوط به علوم و فنون گوناگونی است که در روزگار شاعر رواج داشته است. با بررسی اشعاری که در آن‌ها به انعکاس علوم و فنون گوناگون پرداخته شده، می‌توان از اوضاع علمی و وضعیت دانش و فرهنگ روزگار شاعر، آگاهی حاصل کرد و نقش دانش‌های آن روز را در بازنمایی مطالب و ساماندهی افکار شاعران درک کرد. همچنین، می‌توان به میزان آگاهی عمومی سرایندگان اشعار پی برد و جایگاه و شخصیت علمی شاعران را ورای مرتبهٔ ادبی آن‌ها مورد بررسی قرار داد. از این رو، نگارنده در پژوهش پیش رو بر آن است تا بازتاب علم نجوم را در منظومهٔ عاشقانهٔ گل و نوروز، مورد بررسی قرار دهد.

بررسی اصطلاحات و واژه‌های مختلف در ادبیّات فارسی، یکی از کلیدهای حل مشکلات متون ادبی است و در این میان، اصطلاحات مربوط به علم نجوم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. بررسی و فراهم کردن یا تدوین واژگان و اصطلاحات مختلف علمی مذکور در آثار نظم و نثر

ادبیّات فارسی، یکی از راه‌های حلّ مشکلات آن مــتون است که پژوهشـگر و دانشجو را از فرهنگ‌های گوناگون بی‌نیاز کرده و کار پژوهش را آسان‌تر می‌کند. با توجّه به اینکه در گذشته، بیشتر شاعران و نویسندگان به بعضی از علوم و فنون زمان خود از قبیل طب، فلسفه، موسیقی، نجوم، آرایشگری، آشپزی، پاسبانی، پرستاری و ... شناخت داشته و از آن در زندگی خود بهره جسته‌اند و از اصطلاحات این علوم در آثارشان استفاده نموده، مضمون‌هایی بکر و بدیع آفریده‌اند. با مطالعهٔ اشعار منظومهٔ گل و نوروز خواجوی کرمانی به‌خوبی می‌توان به این امر واقف شد که کاربرد اصطلاحات علوم و فنون در ادب فارسی و مضمون‌آفرینی‌های بدیع و بکر در این منظومه، دشواری‌هایی را در درک اشعار به وجود آورده که لازم است برای درک و فهم بهتر آن به شرح و توضیح این اصطلاحات، پرداخته شود. خواجو در این منظومه برای لذّت-بخشی و یا نیل به هدفی خاص از هرگونه چاشنی در شعر خود بهره گرفته و اشعاری را با موضوعات و اصطلاحات نجومی آفریده است. در این پژوهش کوشش شده است تا بر اساس دقت در زیباشناسی و ژرف‌ساخت هنری به بررسی و تحلیل تصاویر برگرفته از اصطلاحات نجومی در شعر خواجو پرداخته شود و میزان، چگونگی و شگردهای استفاده خواجو را از این اصطلاحات در تصویرسازی مشخص گردد.

پیشینهٔ تحقیق

پیش از خواجوی کرمانی، شاعران بزرگی نظیر نظامی، انوری ابیوردی و خاقانی از اصطلاحات نجومی در اشعار خود بهره برده‌اند. استفاده از این اصطلاحات نه تنها نشان‌دهندهٔ دانش وسیع آن‌ها در زمینهٔ نجوم بوده، بلکه به آن‌ها امکان داده است تا به‌طور هنرمندانه‌ای احساسات، طبیعت و شخصیت‌های داستان‌های خود را توصیف کنند. این شاعران با استفاده از نجوم به اشعار خود عمق و غنای بیشتری بخشیده‌اند و آثارشان را به شاهکارهایی بی‌بدیل تبدیل کرده‌اند.

در رابطه با کاربرد اصلاحات نجومی در اشعار خواجو، پژوهش های زیر صورت گرفته است:

یعقوب چترودی (۱۳۷۸)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان«فرهنگ اصطلاحات و ترکیبات و نوادر لغات دیوان خواجوی کرمانی»، به بررسی لغات و اصطلاحات و ترکیبات و کنایات دیوان خواجو پرداخته و با استناد به فرهنگ‌ها و منابع معتبر شرح و تحلیل کرده است.

علی‌اکبر بابازاده گرجی (۱۳۸۷)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان«جلوه‌های هنری طبیعت در دیوان خواجوی کرمانی»، به این نکته اشاره کرده است که خواجو، در میان شیوه‌های بیان، در اشعار مربوط به طبیعت، به تشبیه، استعاره، نماد، کنایه و تا حدودی به اسطوره نیز توجّه داشته است و زیباترین تصویرهای شعری او به کمک استعاره ساخته شده‌اند. از آنجا که تاکنون در هیچ پژوهشی به‌طور مستقل و منسجّم به موضوع بررسی تحلیل و بررسی اصطلاحات نجومی در شگردهای تصویرگری خواجوی کرمانی در منظومهٔ عاشقانهٔ گل و نوروز پرداخته نشده است؛ لذا ضرورت انجام تحقیقی در این زمینه وجود دارد.

محمدرضا صرفی و راضیه افاضل (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بازتاب باورهای نجومی در خمسهٔ خواجوی کرمانی» در نشریهٔ مجلهٔ کهن نامهٔ ادب فارسی به شمارهٔ دو به این موضوع اشاره کرده‌اند که نجوم بخشی از فرهنگ و اساطیر را تشکیل می‌دهد. باورها و تفکراتی مرتبط با این علم به شعر خواجو راه پیدا کرده و بازتاب هدفمند آن نشان از آشنایی شاعر با علم نجوم دارد. همچنین، اصطلاحات و تعبیرهای این دانش، شامل نام ستارگان، سیّارات، صورت‌های فلکی و گرایش‌های ذهنی عامه دربارهٔ آنها در خمسهٔ خواجو به‌صورت آشکار دیده می‌شود.

محمدرضا سلیمانی دلارستاقی و عباس ماهیار (۱۳۹٤) در مقالهٔ «جلوه‌هایی از باورهای نجوم قدیم در دیوان خواجوی کرمانی» در نشریهٔ «تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)» به شمارهٔ ۲۳،به این نکته اشاره کرده‌اند که آشنایی شاعر سبب شده است تا واژگان کیهانی و باورها و عقاید وابسته به آن به شعر او راه یابد و زیباترین مضامین نو خلق گردد.

زهره صارمی و مهدی محقق (۱٤۰۰)، در مقالهٔ «بررسی گفتمان در تصاویر مستقل شعر خواجوی کرمانی»، در نشریهٔ «تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)» به شمارهٔ ٤۸، به این نکته اشاره کرده است که نتایج تحلیل گفتمان تصاویر مستقل در غزل خواجو، بیانگر جزئیاتی دقیق از فرهنگ، جامعه، سبک زندگی و اندیشه و بینش شاعر است. آنچه موجب تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های یاد شده می‌شود؛ این است که تاکنون هیچ پژوهشی مستقل در رابطه با تحلیل و بررسی اصطلاحات نجومی در شگردهای تصویرگری خواجوی کرمانی در منظومهٔ عاشقانهٔ گل و نوروز، صورت نگرفته است.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر، توصیفی –تحلیلی و به شیوه تحلیل محتواست. نگارنده،

ابتدا منظومهٔ گل و نوروز را مطالعه و سپس به جمع‌آوری نمونه‌های آن‌ها پرداخته است. شیوهٔ ارجاع نمونه‌های شعری به‌صورت ذکر نام خانوادگی، سال و صفحه، ضبط شده است و تمامی ابیاتی که در حوزهٔ مورد مطالعه، مربوط به موضوع پژوهش بودند، استخراج و یادداشت‌برداری شد. سپس، اشعار طبقه‌بندی و بر اساس ساختار و محتوا تحلیل گردید و نمونه‌هایی برای هر بخش ارائه و در پایان نیز بحث و نتیجه‌گیری به عمل آمد.

مبانی تحقیق

انواع ادبی

انواع ادبی یکی از شاخه‌های بسیار مهم ادبیات است. تقسیم‌بندی موضوعات گوناگون ادبی با توجه به شکل ظاهری و محتوای درونی آنها انجام می‌گیرد. «هر اثر ادبی یکی از انواع اصلی ادبی به شمار می‌رود و یک موضوع ادبی را بیان می‌کند که تأثیر نوع ادبی در آن به‌وضوح دیده می‌شود. همیشه نمی‌توان نوع ادبی یک اثر را با دقت و صراحت مشخص کرد و کمتر اتفاق می‌افتد که بتوان اثری را با ذکر نوع، آن چنان‌که باید و شاید، معرفی کرد.» (کائدی،۱۳۸۲: ۱۳۱) پس «لازمهٔ شناخت نوع ادبی در شعر، بررسی و طبقه‌بندی ساختمان و ویژگی‌های درونی یک اثر ادبی است که عواطف و اندیشه‌های شاعر را در برمی‌گیرد.» (رزمجو، ۱۳۸۵: ۲۸)

منظومه‌های غنائی

منظومه‌های عاشقانه یکی از شایع‌ترین گونه‌های شعر غنائی است. منظومه‌های عاشقانه، بسط یافتهٔ شعر غنائی است. با رواج شعر غنائی در قرن پنجم و با توجه به زمینه‌های موجود و رونق داستان‌سرایی و منظومه‌پردازی، منظومه‌های عاشقانه نیز کم‌کم شکل گرفت که از برخی آنها، تنها نام و نشانی باقی است.

منظومهٔ گل و نوروز

خواجوی کرمانی عارف بزرگ و شاعر ایرانی در قرن هشتم هجری است که مضامین علمی-ادبی گوناگونی را می‌توان در خمسهٔ وی مشاهده کرد. یکی از منظومه‌های عاشقانهٔ خواجو، مثنوی گل و نوروز است. این مثنوی بر وزن خسرو و شیرین نظامی در بحر هزج در دو هزار و پانصد بیت سروده شده است. خواجو این اثر خود را به نام تاج‌الدین احمد عراقی، افتتاح و به نام شیخ ابواسحاق به پایان رساند. موضوع آن داستان عشق‌ورزی نوروز شاهزادهٔ ایرانی با گل دختر پادشاه روم است.

علم نجوم

شعر شاعران فارسی‌زبان، در قرن‌های مختلف به اشکال مختلف نمایانگر دانش شاعران بود و سرایندگان در پارسی‌گویی، غالباً دارای تخصص‌های گوناگون در رشته‌های مختلف بودند. نجوم یکی از علومی است که اکثر شاعران با آن آشنایی داشته‌اند و از قدیمی‌ترین دانش‌هایی است که پا به عرصهٔ شعر گذاشته است. به‌طور قطع و یقین، استفاده از نجوم در شعر، نیازمند آشنایی گسترده‌ای با این علم و اصطلاحات آن و وضعیّت ستارگان و صور فلکی می‌باشد. دانش نجوم یا ستاره‌شناسی، در گذشته، در ایران، دارای اهمیّت بسیاری بوده است و استفاده از اخترشناسان در بین دربارها و خانواده‌های متمدّن و بزرگ، برای تعیین سعد و نحس ایام و تعیین وقت یا موارد دیگر، بسیار شایع بوده است؛ به نحوی که دانش اخترشناسی قسمتی از اطلاعات مهم هر روحانی دینی یا موبدی محسوب می‌شده است. بدین علّت بود که به روایت شاهنامه «پادشاهی مثل خسروپرویز، اوقات شبانه‌روز خود را چهار بهر می‌کرد: بهری را به نیایش، بهری را به شنیدن سخن موبدان و دانایان، بهری را به شادخواری و بهری را نیز به استماع قول اخترشناسان اختصاص می‌داد.» (سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۵۰)

مفهوم تصویر

یکی از ابزارهای شناخت و تحلیل عناصر هنری، تصویر است. تصویر در نقاشی، سینما، نشانه‌شناسی، روان‌شناسی‌و... به کار رفته است. بزرگانی همچون جاحظ، ابوهلال عسگری و ابن‌طباطبا از تصویر ذیل موضوع تشبیه نام برده‌اند. عبدالقاهر جرجانی در اسرارالبلاغه ذیل موضوع تشبیه... تصویری را که نمایانگر هیأت و حرکتی باشد، معرفی می‌کند. (ر.ک: عبدالقاهر جرجانی، ۱۳۸۹:۱۳۹) شفیعی کدکنی در تعریف تصویر گفته است: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و این کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲)

«هر اثر هنری تصویری از جمله شعر؛ یک بافت منسجم دارد. شناخت این بافت، با الگوهای مرتبط، علمی و کارآمد ممکن می‌شود. این مرحله‌بندی، لزوم شناسایی ساختار را نشان می‌دهد. تصویر در ظاهر یک مفهوم ساده است؛ اما در باب نمایش گستردگی مفهوم تصویر، می‌توان انواع مختلف تصویر را معرفی کرد.» (صارمی، ۱٤۰۰: ۱۵)

بحث

در این پژوهش کوشش شده است تا جنبه‌های هنری کاربرد اصطلاحات نجومی در تصویرسازی‌های خواجوی کرمانی، مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گیرد و با نگاهی تازه و با واکاوی در ژرف‌ساخت ادبی و هنری شعر او، جایگاه و ارزش زیبایی‌آفرینی‌های او مشخص گردد.

بازتاب شگردهای تصویرگری خواجو با علم نجوم

تصویرسازی‌های شعری خواجو، یادآور مکتب هنر برای هنر(پارناس) می‌باشد. به نحوی که همه‌چیز در خدمت زیباسازی سخن و سحرآفرینی قرار گرفته است. در واقع همان استدلال پارناسین هاست که می‌گویند: «شعر نه باید بخنداند و نه باید بگریاند؛ بلکه باید زیبا باشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۲۹) با مطالعهٔ اشعار خواجو، مشخص گردید که شعرش حائز این ویژگی‌ها می‌باشد.

«خواجو از شاعرانی است که گستردگی دامنهٔ خیال و تصویرسازی او شگفت‌آور است. او می‌تواند از هر چیزی تصویری زیبا و شگفت‌انگیز بیافریند؛ از انسان و اعضا و جوارحش تا ابزار و آلات جنگ و شخصیّت‌های معنوی و مذهبی و از همه مهم‌تر از طبیعت در آفرینش تصاویر دیوان خود کمک گرفته است. تنوّع دید خواجو سبب گردیده از یک پدیده، چندین تصویر ارائه بدهد. تصاویری که از طبیعت ساخته، مانند خورشیدروی، گل رخ، بادام‌چشم، چشم خورشید و... قابل تأمّل است. نکته مهم این است که مفهوم تصویر، علاوه بر معانی استعاری و تشبیهی کلمات، مجموعه یک شعر را نیز در برمی‌گیرد و خود شعر، دارای تصاویری است که باید برحسب مفاهیم غزل استنباط شود و نخست باید منظور اصلی شاعر را درک کرد تا تصاویر درخور بررسی باش.» (بابازادهٔ گرجی، ۱۳۸۷: ۱۳)

دانش گسترده و تخیّل قوی خواجو در پیوندهای هنری، باعث خلق تصاویر برجسته در شعرش شده است و مجموعه‌ای پیچیده و سرشار از تناسب‌های معنوی و لفظی ساخته است. ترکیبات تصویری و کنایات و استعارات زیبایی با استفاده از اصطلاحات نجومی خلق کرده و با نیروی تخیّل، پدیده‌های واحد را در قالب تصویرهایی بکر، زیبا و متنوّع ارائه نموده است. به‌عنوان مثال در بیت زیر:

شه خنجرکش پیروزه ایوان چو زد زرّین علم بر کاخ کیوان
به جدی آورده رخ بر عزم نخجیر نشانده در بز کوهی سر تیر

فلـــک تیـــر از کمـــان بیـــرون جهانـــده شـــه و دســـتور بـــر یـــک قلّـــه رانـــده

(خواجو، ۱۳٥۰: ۲۷۲)

می‌توان مجموعه‌ای پیچیده از تصویرهای شعری را دید که شاعر با استفاده از اصطلاحات نجومی و با رعایت انواع تناسب‌های معنوی و لفظی ساخته است. در بیت فوق، شاعر با تصویرسازی می‌گوید که تیر آسمان از کمان رها شده و به سمت جدی نشانه گرفته است. توصیف درازی و تاریکی شب که شاهزاده همای در توران دربند زندانی شده بود.

تصویر اندیشی

با عنایت به دیدگاه «پوتبنیا» دربارهٔ شعر که می‌گوید: «هنر اندیشیدن در قالب تصاویر است. بدون تصویر، هیچ هنری به‌ویژه، هیچ شعری وجود ندارد.» (قاسمی پور، ۱۳۸٦: ۳۱) می‌توان گفت که خواجو از جمله شاعرانی است که در تصاویر نجومی خود توانسته است اندیشه، افکار و احساسات درونی خود را نمایان سازد و در قالب واژه‌ها و ترکیبات، نشان دهد. در شعر زیر، خواجو برای بیان یک موضوع ساده و عادی، مانند طلوع خورشید، تصاویر گوناگونی ساخته است. نخست، خورشید را به شمع و شعلهٔ آتش و سپس رنگ خورشید را به نور شمع و آتش تشبیه کرده است. شاعر، خورشید را پادشاهی تصور کرده که فلک، ستارگان دیگر را که همانند گوهر و جواهراتی‌اند بر سر و روی او افشانده است.

زده شـــمع خـــور از مشـــرق زبانـــه فگنـــده تـــاب در ایـــن تابخانـــه

نســـیم صـــبحگاهی عنبرافشـــان فلـــک بـــر شـــاه انجـــم گوهرافشـــان

(خواجو: ۱٦)

خواجو با دیدن یک پدیدهٔ طبیعی همچون طلوع خورشید، آن را به شمع فروزان تشبیه کرده است که شعلهٔ آن از سمت مشرق، نمایان است. ترکیب «شمع خور» در بلاغت سنتی به آن تشبیه محسوس به محسوس می‌گویند؛ یعنی«با حواس ظاهر درک می‌شوند.» (همایی، ۱۳٦۸: ۲۳۰) در بیت بعدی، خورشید به پادشاهی تشبیه شده است که فلک بر روی او گوهرافشانی کرده است. مراد از گوهر، استعاره از ستارگان هستند که در پرتو نور خورشید در آسمان محو می‌شوند.

خواجو گاهی تصاویر ساده را همراه با تشبیهات گوناگون و وجه شبه‌های متعدد به تصاویر زیبا و ادبی تبدیل کرده است. در ابیات زیر هدف شاعر از آوردن چندین اصطلاح نجومی در واقع

تجسم بخشیدن به مشبه مورد نظر بوده و صرف واژه‌ها و اصطلاحات نجومی، هیچ‌وقت مدّ نظر او نبوده است. مهارت خواجو در ساخت توصیفات بدیع، سبب شده که او با زیباترین وجه ممکن، اندیشه‌های شاعرانهٔ خود را به منصهٔ ظهور بنشاند. ابیات زیر بیانگر قدرت شعری خواجو در توصیف‌گری با استفاده از واژه‌های نجومی نشان داده شده است.

سماعی کن به بانگ زهره سرمست — برافشان بر زمین و آسمان دست
خرامان شو به عشرتگاه جمشید — می روشن بخواه از جام خورشید
کمان در قبضهٔ بهرام بشکن — خواقین فلک را نام بشکن
ز مهر رخ بها ده مشتری را — بیارا گلشن نیلوفری را
طناب و دلو کیوان در چه افکن — بزن پای و عمود چرخ بشکن
ثوابت را کلاه از سر درانداز — ملایک را نقاب از رخ برانداز

(خواجو: ۱۰)

در ابیات فوق، «زهره یا ناهید، دومین سیارهٔ زمین‌سان منظومهٔ خورشید است که مدار آن در میان مدارهای تیر (عطارد) و زمین قرار دارد. ناهید، سعد اصغر است و ربّ‌النوع آواز، خنیاگری، عشق و طرب است.» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۵۹۲)؛ و «مریخ یا بهرام در تصوّرات ایرانی و روم و یونان، به معنی ایزد جنگ بوده و با نام «آرس» فرزند «ساتورن» (زحل) و برادر «ژوپیتر» یا «زئوس» یا برجیس است و مانند هرمس و آپولون، از نسل دوم خدایان المپی است. منجمان احکامی به همین دلیل، بهرام را کوکب لشکریان و امرای ظالم و دزدان و مفسدان، شمرده و قهر و شجاعت و جسارت و سفاهت و دروغ و تهمت و زنا و خیانت و ... را بدو نسبت داده‌اند.» (مصفّا، ۱۳۸۱: ۷۲۹)؛ بر مبنای این اعتقاد، شاعران فارسی نیز در شعر خود از مریخ به‌عنوان سیّاره‌ای جنگجو، خنجرکش، سلحشور، خون‌آلود و ... نام برده‌اند.

خواجو با استفاده از صناعات ادبی همچون تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، تناسب و تلمیح به توصیف قطب العارفین بایزید بسطامی و سماع عرفانی او پرداخته است. شاعر مقام بلند عرفانی بایزید را برتر از افلاک و آسمان‌ها دانسته و گفته، مقام تو آن‌قدر بلند است که حتی سماع تو با بانگ زهره که خنیاگر فلک است، همراه می‌باشد و شراب تو از جام خورشید است. تو حتی قادر هستی بر همهٔ ستارگان آسمان مسلّط شوی و آن‌ها را مقهور خودسازی.

کاربرد بعضی واژه‌های نجومی در شعر خواجو به‌طور غیرمستقیم به کار رفته است به نحوی که با نگاه اول معنی واژهٔ نجومی به ذهن خطور نمی‌کند؛ بلکه در ارتباط با دیگر واژه‌ها در کل بیت و با توجه به معنای ایهامی و دور از ذهن، (ایهام تناسب)، معنی اصطلاح نجومی تداعی می‌گردد.

ز مهـــــر رخ بهـــــا ده مشـــــتری را بیـــــــارا گلشـــــــن نیلـــــــوفری را

(خواجو: ۱۰)

در این بیت، مهر و مشتری در معنای محبّت و خریدار به کار رفته است. در اصطلاح نجومی، مهر به معنی خورشید و مشتری به معنی یکی از ستارگان و سعد اکبر است. خواجو در این بیت رابطه و تناسب، بین این واژه‌ها توجه داشته است که در اصطلاح علم بدیع به آن ایهام تناسب می‌گویند. وجود ابهام هنری در این بیت، همراه با آرایهٔ تشبیه و ترکیب آن با آرایه‌های بدیعی سبب گردیده است تا تصویر زیبایی در ذهن خواننده نقش ببندد. خواجو، در بیت زیر، تصویر هنری پیچیده و دور از ذهن، ولی در عین حال سادهٔ طلوع خورشید، بدین‌گونه از اصطلاحات نجومی استفاده کرده است:

چـــو طـــاووس فلـــک شـــد آتشـــین بـــال بجنبانیـــــد مـــــرغ صـــــبح خلخـــــال

(خواجوی: ۲۱٦)

در بیت فوق به‌جای خورشید، ترکیب طاووس فلک به کار رفته است. خورشید زمانی که برمی‌تابد، از دور، شبیه گوی آتشین است و در روزهایی از سال، گرمایی طاقت‌فرسا دارد. خواجو، طلوع خورشید را به آتش گرفتن پرو بال طاووس و به جنبش درآمدن خلخال، در ذهن خود، تصوّر کرده و این استعاره‌های دور از ذهن و تصاویر دست اول خلق نموده است. تصاویری که از جهت تناسب کلمات با بار معنایی کاملاً نو و دست اول هستند.

خورشید و طلوع و غروب آن از تصاویر زیبایی است که در منظومهٔ گل و نوروز، سبب ایجاد تصویر آفرینی های زیبا شده است. در شعر زیر خواجو، طلوع خورشید را این‌گونه به تصویر کشیده است:

جـــم پیـــروزه رنـــگ آتشـــین جـــام چـــو زد زریـــن علـــم بـــر گوشـــه بـــام

کنیـــــزان حـــــبش رخ درکشـــــیدند عروســـــان خـــــتن ســـــر برکشـــــیدند

شـــب زنگـــی ز عـــالم مهـــر ببریـــد ز چـــرخ مهـــره گـــردان مهـــره برچیـــد

ز عنبـــــر بیضـــــهٔ کـــــافور بنمـــــود ز ظلمـــت ســـایه بـــان نـــور بنمـــود

(خواجوی: ۱۸۱)

موضوع ابیات بالا، بحث بر سر طلوع خورشید می‌باشد که خواجو آن را به نصب علم و پرچم بر بالای پشت بام تشبیه کرده است. تصویرسازی خواجو و استفاده از دیگر عناصر طبیعی و صور فلکی، زیبایی خاصی به شعر او داده است. کاربرد کنایات و استعارات همراه با انواع تناسب‌های لفظی و معنوی، شعر خواجو را به تابلوی هنری بی‌نظیری همانند ساخته است که بیانگر نبوغ شعری شاعر است. از دیگر شگردهای تصویرسازی خواجو، استفاده از استعاره‌های بالکنایه و کاربرد ایهام است. مثلاً در بیت زیر:

ســپیده‌دم بــه بــاغ آیــد چــو خورشــید بیارایــد جهــان چــون کــاخ جمشــید

چــو خــور صــد پاســبانش بــر ســر بــام بــه تیــر غمــزه کــرده صــید بهــرام

(خواجوی: ۱۵۳)

بهرام، **سیارهٔ** زحل که به تصویر قدما جنگاور فلک است. ایهام دارد به بهرام گور که خود تیراندازی ماهر بوده است و بهرام نامی که مراد از آن هر مردی می‌تواند باشد. بهرام، سپیده‌دم مانند خورشید به بالای بام می‌آید و همچنان که خورشید با نور خود همه‌جا را آرامش می‌دهد و همه‌جا روشن می‌کند او نیز روشنی به اطراف می‌بخشد و دنیا مانند کاخ جمشید پر از زر و زیور می‌گردد و همچنان که خورشید هزاران پاسبان(ستارگان) دارد که شب‌ها با خوابیدن خورشید در آسمان، نگهبانی می‌دهند؛ او نیز صدها غلام و پاسبان بر بالای کاخ دارد و با تیر غمزه‌اش، بهرام را شکار کرده است. بهرام، بالکنایه، اسم مردی است و حقیقتی را در معنی ظاهری بیت بیان می‌کند که استعمال مجاز از باب علاقهٔ خاص و عام است و ایهامی دارد به سیارهٔ زحل، دورترین سیارهٔ آسمانی و بالکنایه غرض، رسیدن تیر غمزه به دورترین نقطه است.

تلفیق تصویر با شگردهای بدیعی

در تصویرسازی‌های خواجو، معمولاً تصاویر شعری با آرایه‌های ادبی عجین گردیده است. آرایه‌هایی همچون استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، اغراق، تناسب، ایهام و آرایه‌های لفظی همچون تکرار، واج‌آرایی، جناس هم به چشم می‌خورد.

تصویرسازی با اغراق

نظامی عروضی سمرقندی در بیان ارکان شعر می‌گوید: «بزرگ گردانیدن معنی خرد و خرد

گردانیدن معنی بزرگ، یکی از شگردهای ادبی است.» (نظامی عروضی، ۱۳٦٤: ٤٤) در منظومهٔ گل و نوروز، کاربرد اغراق‌های شاعرانه با استفاده از اصطلاحات نجومی، بازتاب وسیعی دارد.

مهـــی خورشـــید پیکـــر مهـــر نـــامش　　ســـپهرش مهربـــان و مـــه غلامـــش
چـــو خـــور صـــد پاســـبانش بـــر ســـر بـــام　　بـــه تیـــر غمـــزه کـــرده صـــید بهـــرام

(خواجو: ۸۱)

خواجو در بیت فوق، واژهٔ مهر که یکی از شخصیت‌های داستان مهر و مهربان در منظومهٔ گل و نوروز است، در اقتدار به خورشید، تشبیه نموده است. شاعر اندام و ظاهر این شخصیت را چون خورشید دانسته است. در بیت بعدی، پاسبانان کوی مهر را همراه با آرایهٔ اغراق به خورشید تشبیه نموده است.

خواجو در توصیف بایزید بسطامی، می‌گوید: قطب فلک، خلوت‌نشین او شده و تمام عارفان خلوت‌نشین، گدای درگاه او هستند.

شـــده قطـــب فلـــک، خلـــوت‌نشـــینش　　همـــه خلـــوت‌نشـــینان، خوشـــه چیـــنش

(خواجو: ۱۱)

شاعر با استفاده از آرایهٔ اغراق و با استفاده از اصطلاح نجومی قطب فلک، عظمت و بزرگی بایزید بسطامی را بیان کرده است. همچنین قطب، در این بیت یادآور اصطلاح عرفانی قطب عالم امکان هم دارد.

تصویرسازی با کنایه

اثیر، طبقه‌ای از آسمان است که بالای کره هوا (باد) واقع است و آن را کرهٔ آتش نیز می‌نامند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۷: ۸۳) خواجو در بیت زیر با استفاده از صنعت تشخیص و کنایه به کرهٔ اثیر اشاره کرده است. خواجو در بیت زیر به بازنمایی روحیات و حالات درونی شخصیت داستان می‌پردازد و از تنش‌هایی که به‌واسطهٔ مسائل عاشقانه تاب می‌آورد، سخن می‌گوید:

دل چـــرخ از سرکشـــش آب مـــی‌شـــد　　اثیـــر از آتشـــش در تـــاب مـــی‌شـــد

(خواجو: ٦٦)

دل چرخ، تشخیص و جان‌بخشی به اشیا است. سرشک به معنی قطره اشک. دل آب شدن، کنایه از ناراحت شدن. در تاب شدن، کنایه از بی‌قرار شدن است؛ یعنی آسمان با دیدن چشم اشک‌بار او ناراحت و کرهٔ اثیر هم به خاطر غم و ناراحتی او، غمگین و افسرده شده بود.

ثوابت جمع ثابته، ستارگان ثابت که مانند سیارات حرکت انتقالی ندارند. (ر.ک: معین: ذیل واژه) مراد از ثوابت، ستارگان ثابتی است که مانند سیارات حرکت انتقال ندارند و همواره ثابت می-باشند.

ثوابت را کلاه از سر درانداز ملایک را نقاب از رخ برانداز

(خواجوی: ۱۰)

کلاه از سر درانداختنِ کسی، کنایه از برتری یافتن بر آن فرد است. خواجو در این باره به بزرگی ممدوح خویش اشاره کرده و گفته است که او دارای مقامی بزرگ است و مقامش بالاتر از ستارگان ثوابت است.

تصویرسازی با حسن تعلیل

خواجو در سابقهٔ نظم کتاب و حال خود، ابتدا در وصف صبح و طلوع خورشید می‌گوید:

فلک بر کف گرفته جام گلرنگ زده ناهید بر ساز سحر چنگ

سپیده دست از آب نیل شسته به سرخی دست سیمین نقش بسته

علم برده شه سیاره بر بام به تیغ زر شکسته قلب بهرام

(خواجو: ۱۱۸)

در ابیات فوق، تصویرسازی همراه با تشخیص و جان بخشیدن به اشیای بی‌جان، تلمیح، استعاره و حسن تعلیل، سبب شده است که شعر خواجو زیبا و هنری جلو کند. شاعر، علت سرخی آسمان به هنگام طلوع خورشید را در این دانسته که فلک، جام سرخ‌رنگ در دست دارد.

تصویرسازی با تشبیه

در فرهنگ و اصطلاحات نجومی آمده است: «در باورهای کهن عامیانه، بنات النعش و دبّ اکبر، نشانهٔ پریشانی و تفرقه می‌باشند. (مصفّا،۱۳۸۱: ۱۰٤)؛ و در مجموعهٔ کوکب بنات النعش، بنات (دختران) به دنبال مادرند و بر نعش او می‌گریند. «اما نغمهٔ پنجهٔ زهره، چنان طرب‌انگیز است که ماتم‌زدگان را به پای‌کوبی و رقص وامی‌دارد.» (ماهیار،۱۳۸۲: ۲۸). خواجوی کرمانی با اشاره به این باورهای عامیانه، بنات النعش را دست‌مایهٔ سرودن ابیات متعدّدی ساخته است، از جمله:

بنات نعش بین در سبز چادر چو گریان دختران بر نعش مادر

(خواجو: ۱۰)

در این بیت، بنات النعش که مجموع هفت ستاره در آسمان هست، به دختران گریانی تشبیه شده که بر سر نعش مادر خود نشسته و در غمش گریان هستند.

خواجو موقعی که به سخن گفتن از پیروز شاه می‌پردازد، با استفاده از تشبیه بلیغ، خورشید را به ساغر تشبیه کرده است:

شراب از ساغر خورشید خوردی وطن در گلشن جمشید کردی

(همان: ۲۶)

«در نجوم احکامی، زحل (کیوان) را سیارهٔ پیران، دهقانان، ارباب قلاع و خاندان‌های قدیم و غلامان سیاه و صحرانشینان و مردمان سفله، خسیس و زاهدان بی‌علم و موصوف به صفات کینه و مکر و بخل و جهل و وقار و ستیزه و کاهلی به شمار می‌آوردند.» (مصفا، ۱۳۸۱: ۳۲۷)

زحل چوبک زن هندوی بامش قمر زین سمند تیزگامش

(خواجوی: ۱۰)

در بیت فوق، ستارهٔ زحل به نقاره‌چی و طبل‌زن درگاه پادشاه تشبیه شده است.

بارزترین و برجسته‌ترین نقش زحل(کیوان) در اوج بودن است. از این رو کیوان را که در فلک هفتم جای داشته، دورترین سیاره از زمین می‌دانستند. خواجو گفته است:

کهینه قاصدش بدر جهانگرد کمینه بنده، شمس آسمان گرد

ز ایوان زحل تا خرگه ماه غلامان درش را خاک درگاه

(همان: ۱۹)

خواجو در عظمت و بزرگی پادشاه گفته است که ماه همانند قاصد درگاه و خورشید کمترین غلام پادشاه می‌باشند.

قمر مشعل فروز خرگهت باد زحل خاشاک روب درگهت باد

(همان: ۲۱)

در این بیت، شاعر قصر پادشاه را به تصویر کشیده و ماه را مشعل فروز خرگاه و زحل، همانند خادم و فراش تشبیه کرده است.

اگر چون مه زدی خرگه در ایوان رساندی ناله از ایوان به کیوان

(همان: ۴۱)

خواجو با استفاده از آرایهٔ تناسب بین واژه‌های ماه و کیوان و آرایهٔ اغراق، رسیدن ناله به کیوان که دورترین ستاره در آسمان است، دست به تصویرسازی بدیع زده و می‌گوید اگر پادشاه همانند ماه خرگاه خود را در ایوان برپا کند، ناله و فریاد شادی اطرافیان حتی به کیوان هم خواهد رسید.

قدح بر دست او در سایهٔ بید چو در برج اسد رخشنده خورشید

(خواجوی:۱۵۳)

بیت دارای آرایهٔ تشبیه مرکب است. جام و قدح شراب در سایهٔ درخت بید در دست معشوق همانند خورشید است که وارد برج حمل شده است.

تصویرسازی با تضاد

شاعر در پایان منظومهٔ گل و نوروز بیان داشته است:

بنات نعش را در چرخ بستم شدم با قطب و در خلوت نشستم

(همان:۲۶۵)

بنات النعش نماد پراکندگی است و قطب نماد تجمع و گوشه‌نشینی. بین قطب و بنات النعش تضاد است. من ستارهٔ پروین را در آسمان نقش‌بستم و مانند ستارهٔ قطبی در گوشهٔ عزلت نشستم.

تصویرسازی با استعاره

خواجو در آغاز داستانِ روان کردن شاه پیروز، نوروز را به زیارتگاه کوه و زاهدی که آنجا به عبادت مشغول بود، به توصیف طلوع خورشید پرداخته است:

چو نوروز آمد و فصل بهاران به می بنشسته، شه با شادخواران

جم سیمین سریر عالم‌افروز شده زین خاتم پیروزه پیروز

ز کاخ مشتری با جام گلفام زده زرین علم بر قصر بهرام

(خواجو: ۱۱۸)

جم سیمین سریر عالم‌افروز استعاره از خورشید است و پیروز شدن او بر خاتم پیروزه، باز، کنایه از طلوع کردن و روشن شدن است. در بیت سوم ترکیب علم برزدن، کنایه از طلوع خورشید می‌باشد.

درهم تنیدگی تصاویر

خواجو گاهی در تصویرسازی‌های خود، جریان سیال ذهن را از تصویر به تصویر دیگر کشانده و هرلحظه تصویری نوساخته است به نحوی که این تصاویر با صور فلکی و اصطلاحات نجومی، پیوند خورده است. مثلاً در بیت زیر:

ز دست بدر قاصد، نامه بستان ز چنگ تیر منشی خامه بستان

(خواجو: ۹)

خواجو با قدرت تصویرگری بالا و با استفاده از صورّ فلکی، تصویرهای متعدد و گوناگونی ساخته است:

-بدر قاصد، تشبیه بلیغ اضافی است و شاعر بدر را به نامه‌رسان همانند کرده است.

- دست بدر و چنگ تیر، جان‌بخشی به اشیا است.

-تیر، دبیر و نویسنده است، به همین سبب، قلم و خامه دارد. عطارد یا تیر، نزدیک‌ترین سیاره به خورشید و کوچک‌ترین سیارهٔ منظومهٔ شمسی به‌حساب می‌آید. در ادب فارسی، عطارد را دبیر فلک نامیده‌اند.

نوا ساز فلک را دف دریده عطارد را ورق در کف دریده

(همان: ۱٦)

نواساز فلک، استعاره از زهره است. تناسب بین نوا، دف و دریدن. عطارد (تیر)، نگارنده و نویسندهٔ فلک است همچنین بین.عطارد و ورق تناسب است.

علم بر بام چرخ چنبری زن قدم بر فرق ماه و مشتری زن

(همان:۹)

بام چرخ، تشبیه بلیغ اضافی است. شاعر آسمان را به بام همانند کرده است.

-چرخ، استعاره از آسمان است.

- آوردن واژهٔ فرق برای ماه و مشتری، آرایهٔ تشخیص است. خواجو در تصور خود، ماه را همانند انسانی در نظر گرفته است.

-واژه‌های چرخ، ماه و مشتری، تناسب دارند.

زنم بر برج کیوان ماه منجوق نهم سر یا بر آرم سر به عیوق

(همان: ۱۲۱)

-سر به عیوق برآوردن، اغراق است. عیوق را ستاره شناسان دیرین، دورترین ستاره به زمین دانسته اند. بیت زیر در توصیف رزم شاهزاده نوروز با سپاه سلم رومی است که شاعر با استفاده از آرایهٔ اغراق، این رزم را به تصویر کشیده است. شاعر می‌گوید شرایط جنگ و مبارزه بسیار شدید بوده و به دلیل شدت ستیز، آه و نفس جنگجویان تا به ستارهٔ عیوق رفته است.

-برج کیوان، استعارهٔ مکنیه است. کیوان همانند پادشاهی است که دارای برج و بارو می‌باشد.

-بین کیوان، ماه و عیوق، تناسب است.

نتیجه‌گیری

بررسی اصطلاحات و واژه‌های مختلف در ادبیّات فارسی، یکی از کلیدهای حل مشکلات متون ادبی است و در این میان، اصطلاحات مربوط به علم نجوم از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های فکری سبک عراقی، بازتاب علوم و فنون در شعر این دوران است. آثار این دوره از جمله منظومه‌های عاشقانه، سرشار از مفاهیم مربوط به علوم و فنون گوناگونی است که در روزگار شاعر رواج داشته است. با مطالعهٔ اشعار منظومهٔ گل و نوروز خواجوی کرمانی به‌خوبی می‌توان به این امر واقف شد که کاربرد اصطلاحات علوم و فنون در ادب فارسی و مضمون‌آفرینی‌های بدیع و بکر در این منظومه، دشواری‌هایی را در درک اشعار به وجود آورده که لازم است برای درک و فهم بهتر آن به شرح و توضیح این اصطلاحات، پرداخته شود. دانش گسترده و تخیّل قوی خواجو در پیوندهای هنری، باعث خلق تصاویر برجسته در شعرش شده است و مجموعه‌ای پیچیده و سرشار از تناسب‌های معنوی و لفظی ساخته است. ترکیبات تصویری و کنایات و استعارات زیبایی با استفاده از اصطلاحات نجومی خلق کرده و با نیروی تخیّل، پدیده‌های واحد را در قالب تصویرهایی بکر، زیبا و متنوّع ارائه نموده است به نحوی که می‌توان مجموعه‌ای پیچیده از تصویرهای شعری را دید که شاعر با استفاده از اصطلاحات نجومی و با رعایت انواع تناسب‌های معنوی و لفظی ساخته است.

خواجو برای بیان یک موضوع ساده و عادی، مانند طلوع خورشید، تصاویر گوناگونی ساخته است. گاهی تصاویر ساده را همراه با تشبیهات گوناگون و وجه شبه‌های متعدد به تصاویر زیبا و ادبی تبدیل کرده است. هدف شاعر از آوردن چندین اصطلاح نجومی در واقع، تجسم بخشیدن به مشبه مورد نظر بوده و صرف واژه‌ها و اصطلاحات نجومی، هیچ‌وقت مدّ نظر او نبوده است. مهارت خواجو در ساخت توصیفات بدیع، سبب شده که او با زیباترین وجه

ممکن، اندیشه‌های شاعرانهٔ خود را به منصهٔ ظهور بنشاند کاربرد بعضی واژه‌های نجومی در شعر خواجو به‌طور غیرمستقیم به کار رفته است به نحوی که با نگاه اول معنی واژهٔ نجومی به ذهن خطور نمی‌کند؛ بلکه در ارتباط با دیگر واژه‌ها در کل بیت و با توجه به معنای ایهامی و دور از ذهن، (ایهام تناسب)، معنی اصطلاح نجومی تداعی می‌گردد. از دیگر شگردهای تصویرسازی خواجو، استفاده از استعاره‌های بالکنایه و کاربرد ایهام است. در تصویرسازی‌های خواجو، معمولاً تصاویر شعری با آرایه‌های ادبی عجین گردیده است. آرایه‌هایی همچون استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، اغراق، تناسب، ایهام و آرایه‌های لفظی همچون تکرار، واج‌آرایی، جناس هم به چشم می‌خورد. خواجو گاهی در تصویرسازی‌های خود، جریان سیال ذهن را از تصویر به تصویر دیگر کشانده و هرلحظه تصویری نوساخته است. به نحوی که این تصاویر با صور فلکی و اصطلاحات نجومی، پیوند خورده است.

منابع

کتاب‌ها

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۸۹). *اسرارالبلاغه*، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

خواجوی کرمانی، کمال‌الدین محمود. (۱۳۵۰). *گل و نوروز*، تصحیح کمال عینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

رزمجو، حسین. (۱۳۸۵). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). *نقد ادبی*، تهران: پیام نور.

سرّامی، قدمعلی. (۱۳۷۳). *از رنگ گل تا رنج خار*، تهران: علمی و فرهنگی، وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیّات فارسی*، جلد ۱، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: میترا.

قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۶). *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات*، اهواز: رسش.

ماهیار، عباس. (۱۳۸۲). *شرح مشکلات خاقانی*، تهران: جام گل.

مصفّا، ابوالفضل. (۱۳۸۱). *فرهنگ اصطلاحات نجومی*، تبریز: تاریخ و فرهنگ ایران.

نظامی عروضی، احمد. (۱۳٦٤). *چهارمقاله*، به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳٦۸). *فنون و صناعات ادبی*، تهران: توس.

مقالات

سلیمانی دلارستاقی، محمدرضا، و ماهیار، عباس. (۱۳۹٤). جلوه‌هایی از باورهای نجوم قدیم در دیوان خواجوی کرمانی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، *۷*(۲۳)، ۳۲-۲۷.
صارمی، زهره، و محقق، مهدی. (۱٤۰۰). بررسی گفتمان در تصاویر مستقل شعر خواجوی کرمانی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، *۱۳*(٤۸)، ۱۳-٤٦. DOI: 10.30495/DK.2021.1924076.2207
صرفی، محمدرضا، و راضیه، افاضل. (۱۳۸۹). بازتاب باورهای نجومی در خمسهٔ خواجوی کرمانی. *کهن‌نامهٔ ادب فارسی*، *۱*(۲)، ۷٦-۵۳.
کائدی، شهره. (۱۳۸۲). نوع ادبی، امروزه نوع دیگری است. *ادبیات کودک و نوجوان*، (۳۵)، ۱۳۰-۱۳۸.

پایان‌نامه‌ها

بابازاده گرجی، علی‌اکبر. (۱۳۸۷). *جلوه‌های هنری طبیعت در دیوان خواجوی کرمانی*. پایان-نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما مهدی خادمی کولایی، دانشگاه پیام نور.
یعقوب چترودی، رفعت. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات و ترکیبات و نوادر لغات دیوان خواجوی کرمانی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی محمدمهدی ناصح، دانشگاه فردوسی مشهد.

Reference

Books

Ghasemipour, Qodrat. (2006). *an introduction to formalism in literature*, Ahvaz: Resesh. [In Persian]
Homai, Jalaluddin. (1990). *literary arts and industries*, Tehran: Tos. [In Persian]
Jurjani, Abdul Qahir. (2011). *Asrar al-Balagha*, Trans. Jalil Tajleel, Tehran: Tehran University Press. [In Persian]
Khajovi Kermani, Kamal-uddin Mahmoud. (1971). *Gol and Nowruz*, corrected by Kamal Eini, Tehran: Farhang Iran Foundation. [In Persian]
Mahyar, Abbas. (2004). *Description of Khaqani problems*, Tehran: Jam Gol. [In Persian]
Musaffa, Abolfazl. (2003). *Dictionary of Astronomical Terms*, Tabriz: History and Culture of Iran. [In Persian]
Nizami Arozi, Ahmad. (1986). *four article*, by Mohammad Moin, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Razmjo, Hossein. (2007). *Literary types and their works in Persian language*, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian]
Sarrami, Gadhamali. (2013). *from the color of the flower to the pain of the thorn*, Tehran: Scientific and Cultural, affiliated to the Ministry of Culture and Higher Education. [In Persian]
Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza. (2008). *Imaginary Images in Persian Poetry*, Tehran: Age. [In Persian]
Shamisa, Siros. (2006). *poetry stylistics*, Tehran: Mitra. [In Persian]
Shamisa, Siros. (1999). *Dictionary of Persian Literature References*, Volume 1, Tehran: Ferdous. [In Persian]
Zarinkoub, Abdul Hossein. (1993). literary criticism, Tehran: Payam Noor. [In Persian]

Articles

Kaedi, Sh. (2004). Literary type is another type today. *Children and Adolescent Literature*, (35), 130-138. [In Persian]
Sarfi, M. R., & Razieh, A. (2009). Reflection of Astrological Beliefs in the Khamsa of Khajovi Kermani. *Ancient Persian Literature Magazine, 1*(2), 53-76. [In Persian]
Sarmi, Z., & Mohaghegh, M. (2022). Examination of discourse in the independent images of Khajavi Kermani's poetry. *interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda), 13*(48), 13-46. DOI:10.30495/DK.2021.1924076.2207. [In Persian]
Soleimani Dalarstaghi, M. R., & Mahyar, A. (2014). Effects of Ancient Astrology Beliefs in the Court of Khajawi Kermani. *interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda), 7*(23), 27-32. [In Persian]

Thesis

Babazadeh Gurji, Ali Akbar. (2007). *Artistic Effects of Nature in the Court of Khajovi Kermani*. Master's Thesis, Supervisor Mehdi Khademi Kolayi, Payam Noor University. [In Persian]
Yaqub Chatroudi, Rifat. (2000). *Dictionary of Idioms and Combinations and Words of Diwan Khajovi Kermani*. Master's Thesis, under the guidance of Mohammad Mahdi Naseh, Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian]

(Research Article)
DOI:

Analyzing and investigating astronomical terms in Khajovi Kermani's depiction techniques in the love poem Gol and Nowruz

Dr. Mansoure Mashaikhi[1]

Abstract

Khajovi Kermani is one of the prominent romantic poets of the 8th century of Hijri and one of the few poets who has spoken in different types of poetry. Undoubtedly, he is one of the orators who played a significant role in composing lyrical poems. Among all Khajo's works, Gol and Nowruz poem is more known. in a way that has its own literary and artistic individuality. The situation of Ghanaian literature along with other sciences in this period is completely different compared to the previous periods. The use of various sciences and techniques of the time, including astronomy, is one of the stylistic features of this era. Khajo has used terms related to astronomy in his illustrations in Gol and Nowruz with extensive knowledge and skill. In this research, the author tries to analyze the images derived from astronomical terms in Khajojo's poetry based on accuracy in aesthetics and artistic depth, using the descriptive-analytical method and library tools, and the extent, manner and methods of using Khajojo. Show these terms in the illustration. The results of the research indicate that the poet's mastery of astronomy and the board has caused him to use the terms and concepts related to this science 165 times in describing the events of the story and his desired descriptions.

Keywords: Khajovi Kermani, , Gol and Nowruz, astronomy, illustration.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran. mansore177@gmail.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص٢٦٨-٢٩٠
تاریخ دریافت: ١٤٠١/٩/١٤، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٦/٩
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

اغراض ثانویه جملات امری در ابیات تعلیمی بوستان سعدی

زینب قربانی[۱]، دکتر سید محمود سیدصادقی[۲]، دکتر سیداحمد حسینی کازرونی[۳]

چکیده

واژهٔ انشا در لغت به معنی به وجود آوردن و در اصطلاح ادبی، مراد سخنی است که ذاتاً راست باشد. این‌گونه جملات به دو نوع طلبی و غیر طلبی تقسیم می‌شود. جملات امری یکی از انواع انشای طلبی است. امر، به‌معنی دستور دادن و طلب انجام کار به طریق بزرگی و برتری است. گاهی هم از حالت حقیقی خود خارج می‌شود و شاعر یا نویسنده آن را برای اهداف دیگری همانند استرحام، تمنا و آرزو، ارشاد و غیره، از آن استفاده می‌کند. سعدی از جمله شاعران مطرح حوزهٔ ادبیات تعلیمی از ظرفیت‌های زبانی، بیشترین بهره‌برداری کرده و از ساختار ویژهٔ گفتار، برای بیان ظرافت‌های معنایی و اهداف بلاغی استفاده نموده است. این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با ابزار کتابخانه‌ای است، درصدد بررسی اغراض ثانوی امر ارشادی در ابیات تعلیمی بوستان می‌باشد تا مشخص شود که سعدی در بوستان از فعل امر برای کدام اغراض ثانویه و بیان کدام معانی استفاده کرده است. همچنین بسامد کاربرد هرکدام از اغراض ثانوی امر، مشخص گردد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که سعدی به ۲۹ غرض ثانوی جملات امر ارشادی توجه و عنایت داشته است که پربسامدترین آن‌ها عبارتند از امر ارشادی اقناعی ۷۸ مورد (۳٦/ ۸٪)، امر ارشادی ترغیبی ٦۰ مورد (٦/٤۳٪)، امر ارشادی تحریضی ٤٦ مورد (۹۳/ ٤) و امر ارشادی اندرزی ۳۹ مورد (٤/۱۸٪) است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تعلیمی، بوستان، سعدی، معانی، جملات امری.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
modir.ghorbani@gmail.com
[۲]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
m.seydsadeghi@iaubushehr.ac.ir
[۳]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، بوشهر، ایران.
Sahkazerooni@yahoo.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مقدمه

سعدی‌نامه از جمله آثار و شاهکارهای حوزهٔ ادب تعلیمی است که حاوی موضوعات تربیتی، اخلاقی و اجتماعی می‌باشد. این منظومهٔ تعلیمی –تمثیلی، دارای پنج هزار بیت است و از امهات کتب تربیتی و اخلاقی محسوب می‌شود به‌گونه‌ای که جای‌جای کتاب، مشحون از حکمت، پند و اندرز و مسائل اخلاقی و تربیتی است. سعدی در میان نکات اخلاقی و تربیتی از جملات امری، بسیار بهره برده که مقصود و غرضی به غیر از امر و دستور مورد نظر او بوده است. به نحوی که این‌گونه جملات، جنبهٔ ادبی و بلاغی به خود گرفته و سبب تأثیر بیشتر کلام شده است.

با عنایت به این نکته که غرض اصلی از جملات امری، دستور یا تقاضا است، ولی در ادبیات این‌گونه جملات در مقاصد مجازی به کار می‌رود. در کتب بلاغی معمولاً ارشاد، معنای ثانوی جمله‌های امری است؛ ولی در شعر تعلیمی چون هدف اصلی شاعر، تعلیم و ارشاد می‌باشد، بهتر است، جملات ارشادی در جایگـاه معنـای اصلی و حقیقی خود به کار رود؛ زیرا هدف اصلی اشعار تعلیمی به‌ویژه در جملات امر و نهی، ارشاد مخاطب است و با توجه به اینکه موضوع اغراض ثانوی جملات و معانی مجازی در علم معانی، حائز اهمیت بسیاری است؛ سعدی با استفاده از این‌گونه جملات، می‌خواهد به اقتضای حال مخاطب، سخن رسا و بلیغ و در عین حال مؤثر بیان کند تا تأثیر بیشتری برخواننده داشته باشد. نگارنده در این پژوهش درصدد آن است تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای، اغراض ثانوی جملات امر ارشادی در ابیات تعلیمی بوستان را بررسی نماید و مشخص سازد که سعدی از فعل امر برای کدام اغراض ثانوی و بیان کدام معنی، بهره برده است؟ و با توجه به سبک تعلیمی، سعدی برای اظهار کدام معانی از این جملات استفاده کرده است و کدام‌یک از انواع جملات امری در بوستان متناسب با این زمینه و موضوع بکار رفته است؟

پیشینهٔ تحقیق

عباس ماهیار و رحیم افضلی راد (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی اغراض ثانویه جملات امری در غزلیات سعدی»، پرداخته است تا نشان دهد؛ بررسی و کشف اغراض ثانویهٔ جملات امری در غزلیات سعدی چگونه است و سعدی برای کدام اغراض و اظهار کدام معانی از امر بهره گرفته است و بسامد کاربرد هرکدام از اغراض تا چه اندازه بوده است.

علی‌اکبر باقری خلیلی (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «منظورشناسی جمله‌های پرسشی غزلیات سعدی» به این موضوع اشاره کرده است که سعدی با کاربرد جمله‌های پرسشی ایجابی و به‌ویژه غیر ایجابی، کلامش را سرشار از احساس و عاطفه کرده و با آراستن این جمله‌ها به شگردهای بلاغی، مقاصدی چون تأکید، عجز، سرزنش، تجاهل، تعجب، تشویق... را در زیباترین ساختارها به ظهور است.

اسد دیناری (۱۳۹۵)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد، با عنوان «رویکرد بلاغی مسند و مسندالیه در غزلیّات سعدی»، به این موضوع اشاره کرده است که سعدی در غزلیّات خود از تمام شگردها و قابلیت‌های زبانی در ساختار علم معانی به‌خوبی بهره گرفته و کلام خود را به این فن آراسته است.

محمدامیر مشهدی، حسین اتحادی، لیلا عبادی نژاد (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بلاغت استفهام در بوستان سعدی»، به این موضوع اشاره کرده است که بوستان سعدی از نظر کاربرد جملات استفهامی، از ارزش‌های بلاغی زیادی برخوردار است و مفاهیمی چون توبیخ و سرزنش، نهی و بازداشت، انکار و هشدار پرکاربردترین مفاهیم هستند که مناسب طرح و تعلیم آموزه‌های اخلاقی و حکمی می‌باشند.

رضا برزویی و هوار محمدی (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «بررسی اغراض ثانوی جملات انشایی در بوستان سعدی»، تلاش نموده‌اند تا با استخراج جملات انشایی که در مفهوم ثانوی بکار رفته و بررسی و کشف اغراض ثانویه در بوستان سعدی، میزان استفاده سعدی از این ظرفیت بلاغی را مشخص سازند.

فاطمه صالحی و نصرالله شاملی (۱۳۹٦)، در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مباحث علم معانی و نظریه سیستمی نقش‌گرای هلیدی با تکیه بر بوستان سعدی»، با تکیه بر ابیات بوستان سعدی، سعی در بررسی و نمایاندن مشترکات، همپوشانی‌ها و مشابهت‌های موجود میان علم معانی و دستور نقش‌گرای هلیدی دارد.

فاطمه صالحی (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «زیبایی‌شناسی مبحث بلاغی فصل و وصل در بوستان سعدی»، به این موضوع اشاره کرده است که نقطه‌گذاری در قدیم در نظر بلاغیون سنتی از جایگاه بسیار بلندی برخوردار بوده است تا بدانجا که برخی از بلاغت نویسان، بلاغت را به شناخت مواضع فصل و وصل تعریف کرده‌اند.

حکمت الله صفری فروشانی (۱۳۹۰)، در رسالهٔ دکتری«تبیین و تحلیل شیوه‌های ارتباط با مخاطب در بوستان سعدی بر اساس علم معانی»، پرداخته و نتایج به‌دست‌آمده از بوستان گواه این مطلب است که سعدی در آفرینش هر باب و حتی هر بخش و بیت از اثر خود به «ساختارها و اقتضائات» کلام توجه داشته است.

حمیدرضا اکبری (۱۳۸۳)، در پایان نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان«منظورشناسی اشعار پرسشی بوستان سعدی»، جنبه‌های مختلف معنایی ـ منظوری اشعار پرسشی بوستان سعدی را بررسی کرده و سپس با توجه به تجزیه و تحلیل آماری که صورت گرفته است، پربسامدترین مقوله‌های معنایی ـ منظوری و کلمات پرسشی شناسایی نموده است. با عنایت به پژوهش‌های فوق آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر با پژوهش‌های یاد شده می‌شود؛ این است که تاکنون هیچ پژوهشی در رابطه با اغراض ثانویه جملات امر ارشادی در ابیات تعلیمی بوستان سعدی صورت نگرفته است؛ بنابراین تحقیق حاضر در این زمینه برای اولین بار صورت گرفته است.

روش تحقیق

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای می‌باشد و یافته‌ها بر اساس تحلیل محتوا مورد بررسی قرار گرفته است. جامعهٔ آماری این پژوهش بوستان سعدی به تصحیح محمد خزائلی است. برای نام‌گذاری اغراض ثانویه، کتب معانی متأخرین و مقاله‌های محققین، مدِّ نظر بوده و اغراض ثانویهٔ جملات امری بوستان پس از بررسی بر اساس پربسامد تا کم‌بسامد، طبقه‌بندی گردیده است.

مبانی تحقیق

جملات انشایی

واژهٔ انشا در لغت به معنای ایجاد کردن و آفریدن است و مراد از خبر، جمله‌ای است که ذاتاً، احتمال صدق و کذب در آن وجود دارد، یعنی می‌توان آن را دروغ یا راست به‌حساب آورد. در کتاب معالم البلاغه در تعریف انشا آمده است: «انشا کلامی است که بالذّات، محتمل صدق و کذب نیست.» (هاشمی، ۷۵:۱۳۸۸)

«در بیشتر متون بلاغی، منظور از بحث انشا، انشای طلبی است و انشای غیر طلبی را موضوع بررسی بلاغی نمی‌دانند. بعضی دلیل مهم تفکیک انشای غیرطلبی از انشای طلبی را «نخواستن و طلب نکردن» یا «طلب نکردن در وقتی که مورد طلب حاصل باشد» دانسته‌اند.» (رجایی، ۱۳۹۲

:۱۳۲)؛ اما مراد از انشای طلبی، خواستن چیزی است به ایجاب یا به سلب، یعنی امر و نهی و بر اساس نظر قدما، انشای طلبی، شامل استفهام، امر، نهی، تمنی، ندا و دعا می‌شود.

جملات امری

علامه همایی در کتاب معانی و بیان در تعریف جملات امری می‌گوید: «امر یعنی فرمودن و آن طلب کاری است به طریق بزرگی و برتری و به عبارت دیگر فرمان دادن بزرگ به کوچک.» (همایی، ۱۳۷۰: ۱۰۱)

بوستان سعدی

بوستان یا سعدی نامه یکی از آثار منظوم برتر سعدی است. موضوع کتاب در پند و اندرز ، اخلاق و تربیت می‌باشد. بوستان در باب‌های عدل، احسان، عشق، تواضع، رضا، ذکر، تربیت، شکر، توبه و مناجات و ختم کتاب به نگارش درآمده است. «سعدی در عرصه نظم و نثر جزو کسانی است که به بُعد اخلاق توجه ویژه‌ای داشته است. مضمون بوستان سعدی، اولین اثر مدوّن وی و جزو شاهکارهای بی‌رقیب شعر فارسی است، اخلاق و تربیت و سیاست و اجتماعیات می‌باشد که در ده باب گردآوری شده است.» (خیابانیان، ۱۳۹۵: ۵۱)

بحث

افعال امر در بوستان سعدی

از مجموع نهصد و سی و دو جمله‌ای که در بوستان به شکل فعل امر به کار رفته، پرکاربردترین افعال امر، فعل امر «کن»، ۱۷۲ مورد (۱۸/٤٥٪)، فعل امر «برو» ۱۱٤ مورد (۱۲/۲۳٪) و فعل امر «دار» ۹۱ مورد (۹/۷٦٪) است.

در افعال امر ارشادی به کار رفته، سی و پنج فعل امر ارشادی، به کار رفته است. فعل امر «کن»، بیشترین کاربرد و افعال بنال، بسوز، بیاب و بیندار، کمترین کاربرد دارد.

معانی ثانوی امر ارشادی در بوستان

ارشاد یکی از موضوعات اصلی و زیر مجموعهٔ «امر» می‌باشد در ارشاد، اگرچه گوینده، مخاطب را امر می‌کند، امّا اصرار و تأکید بر انجام فعل ندارد؛ بلکه هدف دیگری مدّ نظرش می‌باشد و ارشاد و معرفت افزایی مخاطب مورد نظر است.

امر ارشادی اقناعی

در امر ارشادی اقناعی، معنی ثانوی امر، قانع و خشنود گردانیدن طرف خطاب نسبت به

وضع، موقعیت و شرایط کنونی و منصرف کردن مخاطب از دیگر آرزوها و خواسته‌ها است. در بوستان این امر ۷۸ مورد (۳٦/ ۸٪) به کار رفته است.

قناعت توانگر کند مرد را خبر کن حریص جهانگرد را

(سعدی، ۱۳٦٦ :۲۹۷)

در این بیت گوینده از مخاطب می‌خواهد با توجّه به اینکه قناعت باعث بی‌نیازی می‌شود، غم و اندوه مال و ثروت دنیا را کنار بگذارد و به داشته‌های خود قناعت کند و این خبر را به انسان‌های حریص هم گوشزد نماید.

برو خواجه کوتاه کن دست آز چه می بایدت ز آستین دراز

(همان:۳۰۰)

شاعر در این بیت توصیه به قناعت ورزیدن و رها کردن حرص و طمع کرده است. شاعر از مخاطب خود می‌خواهد افزون‌طلبی و حرص ورزی را کنار بگذارد.

امر ارشادی ترغیبی

در امر ارشادی ترغیبی، مخاطب اصلاً انگیزه و زمینهٔ انجام کاری را ندارد و شاعر با ترفندهای گوناگون تلاش می‌کند تا در او انگیزه و رغبت انجام کار را ایجاد کند. در بوستان این امر ٦۰ مورد (٦/٤۳٪) به کار رفته است.

غریب آشنا باش و سیاح دوست که سیاح جلاب نام نکوست

(همان:۷۱)

در این بیت شاعر مخاطب خود را تشویق و ترغیب به انجام کار نیک می‌کند و می‌گوید اگر می‌خواهی نام نیک تو در سراسر جهان منتشر گردد، غریب‌نواز و سیاح دوست باش.

برو شکر کن چون به نعمت دری که محرومی آید ز مستکبری

(همان:۳٤۸)

شاعر مخاطب خود را ترغیب می‌کند و می‌گوید چون در ناز و نعمت هستی برو شکر خداوند را به‌جای بیاور زیرا اگر در درگاه خداوند تکبر بورزی محروم خواهی شد.

امر ارشادی تحریضی

در امر ارشادی تحریضی، مخاطب انگیزهٔ ترک فعل یا انجام کاری را دارد و شاعر سعی می‌کند آن انگیزه را تقویت نماید، امّا نه با تشویق، بلکه یا بزرگنمایی داشته‌های مخاطب و با تأکید بر

انگیزش روحی- روانی از او می‌خواهد که کار را دنبال کند. در بوستان این امر ٤٦ مورد (۹۳/ ٤) به کار رفته است.

جوانمرد و خوش‌خوی و بخشنده باش چو حق بر تو پاشد تو بر خلق پاش

(همان:۷٤)

در این بیت شاعر با یادآوری صفات نیک، تلاش می‌کند او را به انجام کارهای نیک، مانند بخشش و دستگیری از فقرا تحریض و تشویق نماید.

تو هم طفل راهی به سعی ای فقیر برو دامن راه دانان بگیر

(همان: ۳۷۱)

در این بیت شاعر با اشاره به راه طریقت، می‌گوید تو در مسیر این راه، همانند طفل هستی، برای اینکه بتوانی این راه را طی نمایی ، دست به دامن پیران راهدان بزن.

امر ارشادی اندرزی

در امر ارشادی اندرزی، هدف غایی شاعر، نصیحت کردن مخاطب و اندرز او و متنبه ساختن به نتیجهٔ عمل و انجام کار است. در بوستان این امر ۳۹ مورد (٤/۱۸٪) به کار رفته است.

بگوی آنچه دانی سخن سودمند وگر هیچ‌کس را نیاید پسند

(همان :۳۲۵)

در این بیت شاعر به مخاطب توصیه می‌کند حرف خود را بزن هرچند که مورد پسند دیگران نباشد.

نخست آدمی‌سیرتی پیشه کن پس آن گه ملک خویی اندیشه کن

(همان:۲۹۸)

سعدی در این بیت توصیه به سیرت و اخلاق نیکو کرده است و گفته بعد از اخلاق نیک، به فکر پادشاهی و مقام بلند باش. در واقع به کنایه متذکر گردیده است که یکی از ویژگی‌های حاکم و پادشاه اخلاق نیک و حسنه می‌باشد.

امر ارشادی تشویقی

در امر ارشادی تشویقی، انگیزهٔ عمل در مخاطب وجود دارد، امّا گوینده با ذکر یک هدف غایی و با ایجاد انگیزهٔ برونی و تشویق سعی در تقویت آن انگیزهٔ موجود در مخاطب دارد. در بوستان این امر ۳۹ مورد (٤/۱۸٪) به کار رفته است.

پریشـــان کـــن امـــروز گنجینـــه چســـت کـــه فـــردا کلیـــدش نـــه در دســـت توســـت
(همان: ۱۵۹)

در این بیت شاعر به ناپایداری مال و ثروت دنیا اشاره کرده است و می‌گوید امروز که توانایی خوبی کردن داری به نیازمندان کمک بکن؛ زیرا فردا فرصت انجام چنین کاری را نداری.

بزرگـــی و عفـــو و کـــرم پیشـــه کـــن ز خـــــردان اطفـــــالش اندیشـــــه کـــــن
(همان: ۱۱۹)

در این بیت شاعر با بیان موارد بزرگی ، مخاطب را به امور نیکی همچون بخشش، کرم و بخشندگی دعوت کرده و سفارش نموده است تا به زیردستان ترحم و دلسوزی داشته باشد.

امر ارشادی اغتنامی

در امر ارشادی اغتنامی، هدف غایی دستوردهنده، بیان غنیمت شمردن وقت و زمان و درک ارزش آن است و شاعر غنیمت دانستن ارزش چیزی را که انگار مخاطبش قدر آن را نمی‌داند متذکّر گردیده است. در بوستان این امر ۳٦ مورد (۸٦/ ۳٪) به کار رفته است.

چـــه مـــی‌خســـبی ای فتنـــه روزگـــار بیـــا و مـــی لعـــل نوشـــین بیـــار
(همان:۹٦)

سعدی در این بیت خطاب به معشوق خود می‌گوید ، ای فتنهٔ روزگار ، الان وقت خوابیدن نیست. بیدار شو و می سرخ‌رنگ بیاور تا بنوشیم.

کنونـــت کـــه دســـت اســـت خـــاری بکـــن دگـــر کـــی بـــر آری تـــو دســـت از کفـــن
(همان:۱۲٤)

شاعر به مخاطب خود توصیه می‌کند تا زمانی که زنده هستی به مردم کمک بکن و مشکل آن‌ها را مرتفع بساز؛ زیرا بعد از مرگ دیگر قدرت و توان انجام کار نیک نداری.

امر ارشادی اجازه‌ای

در امر ارشادی اجازه‌ای، گوینده در قالب فعل امر، به مخاطب اجازهٔ داشتن اندیشه یا انجام عملی را می‌دهد و در ضمن آن نکته‌ای را به او گوشزد می‌سازد. در بوستان این امر ۳٦ مورد (۳/۸٦٪) به کار رفته است.

طریقـــی بـــه دســـت آر و صـــلحی بجـــوی شـــــفیعی برانگیـــــز و عـــــذری بگـــــوی

(همان:۳٦۹)

در این بیت شاعر مخاطب را مخیّر کرده است و می‌گوید هر راهی را که خواستی انتخاب کن. راهی را برای خود انتخاب کن، به دنبال صلح باش و یا شفیعی برای خود برانگیز و عذرخواهی بکن.

امر ارشادی تنبّهی-تذکّری

در امر ارشادی تنبّهی-تذکّری، هدف غایی شاعر نوعی هشدار به مخاطب و بیان نکته‌ای به اوست؛ به عبارت دیگر، شاعر خواهان آگاهی و پندگرفتن او از چیزی است. در بوستان این امر ۳٤ مورد (٦٤/ ۳٪) به کار رفته است.

که خاطر نگهدار درویش باش نه در بند آسایش خویش باش

(همان: ٦۷)

در این بیت شاعر به مخاطب تذکر می‌دهد که به‌جای اینکه به فکر آسایش و راحتی خودت باشی، به فکر افراد فقیر و مستمند باش و به امور آن‌ها رسیدگی بکن.

برو شیر درنده باش ای دغل مینداز خود را چو روباه شل

(همان: ۱۸۲)

در این بیت شاعر به مخاطب هشدار می‌دهد ضعیف و ناتوانی را رها کن و همانند شیر درنده شجاع باش و در برابر مشکلات ایستادگی کن.

امر ارشادی عبرتی

در امر ارشادی عبرتی، شاعر با بیان شاهد مثال‌هایی که به دلیل انجام عمل یا داشتن اندیشه‌ای زشت به عاقبت ناخوشایند گرفتار آمده‌اند، قصد درس گرفتن مخاطب از آن‌ها را دارد. در بوستان این امر ۳۳ مورد (۳/٥٤٪) به کار رفته است.

حذر کن ز نادان ده مرده گوی چو دانا یکی گوی و پرورده گوی

(همان:۳۱۱)

در این بیت شاعر با مثال زدن عاقبت پرحرفی، توصیه می‌کند که مانند انسان‌های عاقل حرف سنجیده و کم بزن.

به همت مدد کن که شمشیر و تیر نه در هر وغایی بود دستگیر

(همان:۳۰٦)

شاعر توصیه می‌کند که در زندگی همت داشته باش زیرا در جنگ شمشیر برّنده کارساز و مؤثر نمی‌باشد.

امر ارشادی تعریضی

در امر ارشادی تعریضی، گوینده به‌طور غیرمستقیم و با کنایه حرف خود را بیان می‌کند و می‌گوید به‌گونه‌ای که مخاطب را به نکته‌ای رهنمون می‌سازد. در بوستان این امر ۳۳ مورد (۳/٥٤٪) به کار رفته است.

نکویی کن امسال چون ده تو راست که سال دگر دیگری دهخداست

(همان: ۳۲۸)

در این بیت شاعر، دنیا را به‌اندازه‌ای بی‌ثبات می‌داند که می‌گوید حالا که صاحب قدرت و ثروت هستی به دیگران نیکی کن، زیرا دنیا فلانی و زودگذر است و در آیندهٔ نه‌چندان دور، همه‌چیز را از دست خواهی داد.

کرم کن نه پرخاش و کین‌آوری که عالم به زیر نگین آوری

(همان: ۱٥۷)

شاعر در این بیت متذکر می‌شود که اگر کرم و بخشش داشته باشی می‌توانی بر همه دنیا تسلط پیدا کنی. عالم به زیر نگین آوردن، کنایه از تسلط داشتن.

امر ارشادی تلقینی

در امر ارشادی تلقینی، شاعر سعی دارد بر روی ایمان و باور مخاطب اثر بگذارد و برای او این ذهنیت را ایجاد بکند که یک کاری را انجام بدهد یا انجام ندهد. در امر ترغیبی بیشتر کُنش مخاطب مورد نظر دستوردهنده است. در بوستان این امر ۳۰ مورد (۳/۲۱٪) به کار رفته است.

اگر حاجتی داری این حلقه گیر که سلطان ندارد از این در گزیر

(همان:۳۷۱)

شاعر در این بیت به مخاطب خود می‌گوید که ای انسان اگر در درگاه خداوند حاجتی داری به درگاه خداوند روی بیاور زیرا پادشاه هم با همهٔ قدرتش محتاج درگاه خداوند است.

به طاعت بنه چهره بر آستان که این است سجاده راستان

(همان:٦۳)

شاعر به مخاطب خود توصیه می‌کند و می‌گوید که ای انسان در درگاه خداوند روی بیاور و طاعت کن و چهره بر خاک بمال زیر سجادهٔ انسان‌های عابد و خداشناس همین است.

امر ارشادی تکریمی

در امر ارشادی تکریمی، هدف غایی، آگاه نمودن مخاطب از ارزش و عظمت «کسی» است. در بوستان این امر ۳۰ مورد (۳/۲۱٪) به کار رفته است.

قلم‌زن نکودار و شمشیرزن نه مطرب که مردی نیاید ز زن

(همان: ۱۵۲)

در این بیت شاعر توصیه نموده است که حرمت نویسنده و سرباز جنگی را نگه بدارید؛ زیرا قوام و پایداری مملکت به نیروی این دو می‌باشد.

به رأی جهان‌دیدگان کار کن که صید آزموده ست گرگ کهن

(همان: ۱۵۰)

شاعر در نصیحت به پادشاه می‌گوید که از تجربهٔ انسان‌های دانا استفاده بکن زیرا آن‌ها همانند گرگ بالان دیده هستند.

امر ارشادی استمالتی

در امر ارشادی استمالتی، گوینده قصد داد مخاطبش را که به خاطر کسی یا چیزی ناراحت شده، دلجویی کند و به او آرامش دهد. در بوستان این امر ۳۰ مورد (۳/۲۱٪) به کار رفته است.

اگر تنگدستی مرو پیش یار وگر سیم داری بیا و بیار

(همان: ۱۶۸)

شاعر به مخاطب خود می‌گوید، اگر داست تنگ و فقیر هستی به نزد یار خود نرو.

وگر دست قدرت نداری بگوی که پاکیزه گردد به اندرز خوی

(همان: ۲۴۸)

شاعر در بیت فوق، مخاطب خود را دلداری می‌دهد و می‌گوید که اگر ناتوان و ضعیف هستی، اصلاً ناراحت نباش زیرا دشمن تو با پند و اندرز اخلاقش نیکو می‌گردد.

امر ارشادی تشییدی

در این نوع امر، گوینده مخاطب را به صبوری و محکم و مصّمم بودن درعمل یا حفظ عقیده‌ای فرامی‌خواند. در بوستان این امر ۲۷ مورد (۲/۸۹٪) به کار رفته است.

تحمـــل کـــن ای نـــاتوان از قـــوی کـــه روزی توانـــاتر از وی شـــوی

(همان: ۱۰٦)

در این بیت شاعر از مخاطب می‌خواهد در برابر ظلم ظالم، صبور باشد و بلاها و مصیبت‌ها را به امّید پیروزی بر ظالم تحمل کند.

بـه‌سـختی بنـه گفـتش ای خواجـه دل کـس از صـبر کـردن نگـردد خجـل

(همان: ۳۲۸)

در این بیت شاعر با اطمینان دادن به این نکته که هیچ‌کس به خاطر صبر کردن و صبور بودن، شرمنده نشده است، پس به حرف‌های طرف مقابل خود گوش بده و عمل کن.

امر ارشادی تأدیبی

در امر ارشادی تأدیبی، شاعر درصدد آن است تا به ادب و معرفت مخاطب بیفزاید و با نشان دادن الگو و معیار مناسب، مانع رفتار یا اندیشهٔ کنونی‌اش بشود و او را به رفتار یا اندیشه‌ای دیگر ارشاد نماید. در بوستان این امر ۲۷ مورد (۲/۸۹٪) به کار رفته است.

نگـــویم چـــو جنـــگ‌آوری پـــای دار چـــو خشـــم آیـــدت، عقـــل بـــر جـــای دار

(همان: ۸۹)

در این بیت سعدی شیوهٔ صحیح جنگیدن با دشمن را نشان داده است. نمی‌گویم که موقع جنگ پایداری و استقامت بکن، بلکه به مخاطب توصیه می‌کند و می‌گوید، اگر خشمگین و عصبانی

شدی، کظم غیظ داشته باش و خشم خود را فروخور.

چـو پـاک آفریـدت بهـش بـاش و پـاک کـه ننـگ اسـت ناپـاک رفـتن بـه خـاک

(همان: ۳۳۹)

در این بیت شاعر از مخاطب می‌خواهد که در زندگی پاک باش و از کارهای بد اجتناب کن، زیرا خداوند تو را با فطرت پاک آفریده است زیرا مایهٔ ننگ است که تو بدنام از دنیا بروی.

امر ارشادی تعلیمی

در امر ارشادی تعلیمی، مخاطب از گوینده راه رسیدن به مطلوب خود را جویا می‌شود و گوینده نیز شیوهٔ دست یافتن به آن را به وی نشان می‌دهد. در بوستان این امر ۲۷ مورد (۲/۸۹٪) به کار رفته است.

بـــدان را نـــوازش کـــن ای نیـــک‌مـــرد کـه سـگ پـاس دارد چـو نـان تـو خـورد

(همان: ۱۸۱)

همچنین در این بیت شاعر، مخاطب را به این نکته آگاه می‌کند که حتی به انسان‌های بد هم خوبی بکن، زیرا با دادن یک لقمه نان به سگ ، پاس نعمت تو را به‌جا می‌آورد.

کـه چنـدان کـه جهـدت بـود خیـر کـن ز تـــو خیـــر مانـــد ز ســـعدی ســـخن

(همان: ۱۹۲)

در این بیت نیز شاعر انجام کار خیر را به مخاطب خود متذکر شده است و می‌گوید همان‌گونه سخنان سعدی در طول تاریخ ماندگار است، کار نیک تو هم باقی خواهد ماند.

امر ارشادی تبیینی

در امر ارشادی تبیینی، گوینده دربارهٔ امر خود توضیح می‌دهد و انگیزهٔ او روشنگری و آگاهی بخشی است و مخاطب را در انجام یا عدم انجام کاری مختار می‌سازد. در بوستان این امر ۲۷ مورد (۲/۸۹٪) به کار رفته است.

مـــده بوســـه بـــر دســـت مـــن دوســـتوار بـــرو دوســـتداران مـــن دوســـت دار

(همان: ۱۰۵)

در این بیت شاعر به تبیین و توضیح ماهیّت عشق‌ورزی و محبت می‌پردازد و می‌گوید به‌جای اظهار لطف نسبت به من ، به طرفداران و دوستداران من محبت بکن.

همـــه وقـــت بـــردار مشـــک و ســـبوی کـــه پیوســـته در ده روان نیســـت جـــوی

(همان: ۱۶۸)

در این بیت شاعر یادآوری نموده است که همیشه روزگار بر وفق مراد نیست، پس به فکر آینده و آینده‌نگر باش.

امر ارشادی کراهتی

در امر ارشادی کراهتی، گوینده ناخوشایندی و نفرت خود را از موضوعی بیان می‌کند و از مخاطب خود می‌خواهد به این موضوع توجّه کند. در بوستان این امر ۲۷ مورد (۸۹/ ۲٪) به کار رفته است.

زبـــان در کـــش ار عقـــل داری و هـــوش چـــو ســـعدی ســـخن گـــوی ور نـــه خمـــوش

(همان:۳۱۸)

در این بیت سعدی در مذمت پرحرفی می‌گوید اگر عقل و فهم داری، ساکت باش و حرف نزن.

یکی را که دیدی تو در جنگ پشت بکُش گر عدو در مصافش نکشت

(همان: ۱۵۱)

در این بیت فرار از جبههٔ جنگ امری ناپسند و مکروه است و اگر کسی در جنگ فرار کرد، و به کشورش خیانت ورزید، او را بکش.

امر ارشادی تأکیدی-اطمینانی

در امر ارشادی تأکیدی-اطمینانی، شاعر ضمن تأکید بر سخن خود، مخاطب خود را مطمئن می‌سازد که تحقّق موضوع مورد نظر او حتمی است. در بوستان این امر ۲۷ مورد (۲/۸۹٪) به کار رفته است.

به راه تکلف مرو سعدیا اگر صدق داری بیار و بیا

(همان: ٦٤)

در این بیت نیز شاعر به مخاطب اطمینان می‌دهد که به راه تکلف نرو و اگر صدق و راستی داری، در این راه قدم بردار.

برو سعدیا دست و دفتر بشوی به راهی که پایان ندارد مپوی

(همان: ۳٤۵)

در این بیت نیز شاعر به مخاطب اطمینان می‌دهد راهی که پایان و نتیجه خوبی ندارد، طی نکن و نرو.

امر ارشادی اخباری

غرض گوینده در امر ارشادی اخباری فقط گزارش دادن و باخبرکردن مخاطب از موضوعی خاص

است به‌گونه‌ای که جملهٔ امری را می‌توان تبدیل به یک جملهٔ خبری نمود. در بوستان این امر ۲٤ مورد (۲/۵۷٪) به کار رفته است.

برو خوشه‌چین باش سعدی صفت که گردآوری خرمن معرفت

(همان: ۳۷۱)

در این بیت، سعدی مخاطب را به کسب علم و معرفت تشویق کرده است. اگر بیت را دستورمند کنیم، می‌توان جملهٔ امری را به یک جملهٔ اسنادی (اخباری) تأویل کرد: اگر مانند سعدی صفت خوشه‌چینی در تو باشد، می‌توانی صاحب خرمن معرفت گردی.

ندارد کسی با تو ناگفته کار ولیکن چو گفتی دلیلش بیار

(همان: ۱۱۷)

چون حرفی نزده‌ای کسی با تو کار ندارد و اما وقتی حرفی را زدی باید برای آن حرف دلیل داشته باشی.

امر ارشادی تفخیمی

در امر ارشادی تفخیمی، هدف غایی امر، آگاه نمودن مخاطب از ارزش و عظمت «چیزی» و یا «کسی» است. در بوستان این امر ۲٤ مورد (۲/۵۷٪) به کار رفته است.

برو آب گرم از لب جوی خور نه جلاب سرد ترش روی خور

(همان: ۲۵۲)

سعدی در اینم بیت در توصیف اخلاق نکو، می‌گوید اگر تو آب گرم از دست انسان خوش‌اخلاق بخوری به‌مراتب ارزشش از آب گوارا و سرد انسان بداخلاق بهتر است.

نکو بایدت نام و نیکی قبول نکو دار بازارگان و رسول

(همان: ۷۱)

در این بیت در وصف نام نیک، شاعر می‌گوید اگر طالب آن هستی که نام نیک از تو باقی بماند، به بازرگانان و پیک‌ها و قاصدان احترام بگذار تا آوازه و نام نیک تو را به مناطق دیگر ببرند و از تو تمجید کنند.

امر ارشادی تبشیری

در امر ارشادی تبشیری، در قبال انجام دادن کار یا داشتن فکر و اندیشه‌ای، مخاطب خود را به رسیدن به امری مطلوب بشارت می‌دهیم؛ معمولاً در ابیاتی که معنی بشارت در خود نهفته دارد از فعل امر «برو» که متضمّن معنای انبساط و بشارت است، استفاده گردیده است. در بوستان این امر ۲٤ مورد (۲/۵۷٪) به کار رفته است.

برو پنج نوبت بزن بر درت چو یاری موافق بود در برت

(همان:۳۲٦)

سعدی در توصیف و تمجید زن خوب می‌گوید که اگر تو در زندگی، یار موافق داشته باشی، مانند پادشاهی هستی که باید به نشانهٔ شادی و خوش بختی، پنج نوبت بر در سرای تو کوس و طبل بزنند.

برو شکر کن چون به نعمت دری که محرومی آید ز مستکبری

(همان: ۳٤۸)

شاعر در این بیت در رابطه با شکر نعمت می‌گوید که اگر در دنیا، صاحب مال و ثروت شدی، شکر آن را به‌جای بیاور و شاکر پروردگار باش، زیرا تکبر و غرور باعث می‌شود که از چشم خدا و خلق بیفتی. بیت تلمیح دارد به ناامید شدن ابلیس به‌واسطهٔ تکبری که ورزید و از سجده برآدم
خودداری کرد.

امر ارشادی دلالتی

در این نوع امر، گویی مخاطب به دنبال رسیدن به مطلوب خود است و شاعر همچون راهنمای مسیر دست یافتن به آن را به او نشان می‌دهد. در بوستان این امر ۲٤ مورد (۲/۵۷٪) به کار رفته است.

ره این است روی از طریقت متاب بنه گام و کامی که داری بیاب

(همان: ٦٦)

در این بیت شاعر مخاطب را که به دنبال طی کردن راه طریقت است راهنمایی می‌کند و می‌گوید اگر می‌خواهی به آرزوی خود برسی از راه طریقت سرپیچی نکن.

اگر بر کناری به رفتن بکوش اگر بر کناری به رفتن بکوش

(همان:٦٤)

در این بیت شاعر توصیه می‌کند که در میدان جنگ، اگر اظهار بی‌طرفی کردی، به راه خودت ادامه بده و خود را نجات بده و اگر قصد مبارزه داری ، لباس جنگ بپوش و مبارزه کن.

امر ارشادی تعلیلی-توجیهی

در امر ارشادی تعلیلی-توجیهی، گوینده بر روی علّت یک امر تأکید دارد و علّت امر کردن به مخاطب برای انجام عملی یا اندیشه‌ای است و شاعر خواستار توجّه مخاطب به علّت امر می-باشد. در بوستان این امر ۲۱ مورد (۲/۲۵٪) به کار رفته است.

جوانـــا ره طاعـــت امـــروز گیـــر کـــه فـــردا جـــوانی نیایـــد ز پیـــر

(همان: ۳۵۷)

در این بیت توصیه به تقوی و پرهیزکاری شده است و شاعر می‌گوید امروز که در قید حیات هستی ، به عبادت خدا بپرداز، زیرا بعد از مرگ دیگر قادر به انجام چنین کاری نمی‌باشی.

عـــدو را بـــه الطـــاف گـــردن ببنـــد کـــه نتـــوان بریـــدن بـــه تیـــغ ایـــن کمنـــد

(همان:۱۸۱)

در این بیت شاعر بر این نکته تأکید دارد که با کمند مهر و محبت ، می‌توانی بر دشمن پیروز شوی و بر او تسلط پیدا کنی، زیرا کمند لطف و محبت با هیچ تیغ و شمشیری، بریده نخواهد شد.

امر ارشادی توجّهی

در امر ارشادی توجّهی، شاعر تلاش می‌کند، مخاطب را به کاری، موضوعی و نکته‌ای که فراموش کرده است، متوجّه سازد. در این‌گونه از امر ارشادی، اغلب از فعل امر «بیا» و «ببین» استفاده می‌شود. در بوستان این امر ۲۱ مورد (۲/۲۵٪) به کار رفته است.

بیـــا ای کـــه عمـــرت بـــه هفتـــاد رفـــت مگر خفته بـودی کـه بـر بـاد رفـت اغتنـامی

(همان:۳۵۷)

در این بیت شاعر از مخاطب خود می‌خواهد با توجه به اینکه عمر به هفتادسالگی رسیده است قدر ایام باقی‌مانده را بداند.

ببـــین تـــا یـــک انگشـــت از چنـــد بنـــد بـــه صـــنع الهـــی بـــه هـــم در فگنـــد

(همان: ۳٤۱)

در این بیت شاعر با اشاره به قدرت الهی و خلقت انسان، می‌گوید به انگشت دست خود نگاه کن و ببین که خداوند آن را از چند بند ، با هم ترکیب کرده است.

امر ارشادی اعجابی

در امر ارشادی اعجابی اگر به‌ظاهر فعل در ساختار، فعل امر می‌باشد، ولی شاعر قصد امر کردن به مخاطب را ندارد، بلکه می‌خواهد تعجّب و شگفتی خود را از عظمت موضوع، بیان کند؛ در این نوع امر ارشادی معمولاً از فعل امر «ببین» و «نگر» استفاده شده است. در بوستان این امر ۲۱ مورد (۲/۲۵٪) به کار رفته است.

نگـــه کـــن کـــه پروانـــه ســـوزناک چـه گفـت ای عجـب گـر بسـوزم چـه بـاک

(همان: ۲۳۲)

در این بیت شاعر تعجب خود را از جواب پروانه بیان کرده که گفته بود اگر در آتش عشق بسوزم باز هم هیچ‌گونه ترسی ندارم.

امر ارشادی التزامی-اقترانی

در امر ارشادی التزامی-اقترانی، شاعر از مخاطب خود ملتزم بودن او به عملی، همراه با وصفی خاص را طلب می‌کند. در بوستان این امر ۲۱ مورد (۲/۲۵٪) به کار رفته است.

بهـــی بایـــدت لطـــف کـــن کـــان بهـــان ندیدنـــــدی از خـــــود بتـــــر در جهـــــان

(همان: ۲۷٦)

در این بیت شاعر توصیه به‌خوبی کردن در حق دیگران کرده و ضمناً یادآوری نموده است که غرور و تکبر هم کنار بگذار.

بـــه تـــدبیر جنـــگ بدانـــدیش کـــوش مصـــــالح بینـــــدیش و نیـــــت بپـــــوش

(همان: ۱٤۵)

در این بیت شاعر توصیه کرده است که برای جنگ با دشمن آماده بشو و همچنین مصلحت‌اندیش باش و اسرار خود را پنهان کن.

امر ارشادی تحریکی

در امر ارشادی تحریکی، گوینده با توصیف وسوسه‌انگیز موضوعی یا نتیجهٔ انجام عمل یا داشتن اندیشه‌ای تلاش می‌کند، گوینده را به انجام آن تحریک کند. در بوستان این امر ۲۱ مورد (۲/۲۵٪) به کار رفته است.

گـــرت دُر دریـــای فضـــل اســـت خیـــز بـــــه تـــــذکیر در پـــــای ریـــــز

(همان: ۲۷٤)

در این بیت شاعر با توصیف ارزش علم و دانش و تشبیه آن به مروارید، می‌گوید که در پای درویش بریز و به او ببخش.

مخسـب ای گنـه‌کـار خـوش خفتـه خیـز بـــه عـــذر گنـــاه آب چشـــمی بریـــز

(همان: ۳۷۱)

در این بیت شاعر مخاطب خود را به سحرخیزی و نخوابیدن تحریک می‌کند و می‌گوید به خاطر گناهانی که مرتکب شده‌ای، در درگاه خداوند توبه کن و اشک بریز.

امر ارشادی تسکینی

در امر ارشادی تسکینی، نتیجهٔ اطمینان به توصیهٔ گوینده و عمل به آن، رسیدن به آرامش روحی و تحمّل ناملایمات احتمالی است که مخاطب را تهدید می‌کند. در بوستان این امر ۱۸ مورد (۱/۹۳٪) به کار رفته است.

گر او پیشدستی کند غم مدار ور افراسیاب است مغزش بر آر

(همان: ۱٤۹)

در این بیت شاعر از مخاطب می‌خواهد آرامش خود را حفظ کند و اگر دشمن در جنگ پیش‌قدمی کرد، اصلاً ناراحت و نگران نباش.

مبر تلخ عیشی ز روی ترش به آب دگر آتشش باز کش

(همان: ۲۱۷)

در این بیت شاعر به مخاطب خود توصیه می‌کند اگر طرف مقابل تو بداخلاق است تو با اخلاق و رفتار نیک خود، آتش خشم او را خاموش‌کن.

نتیجه‌گیری

سعدی در بوستان در موضوعات گوناگون و متنوع مخاطبان خود را به فضایل اخلاقی دعوت نموده است. بیشترین بسامد در ترغیب و فراخوانی به امر نیک، عبارتند از، ترغیب به نام نیکو به‌جای گذاشتن، بذل و بخشش و سخاوت داشتن، تواضع و فروتنی، جهاد با نفس اماره، ترحم و دلسوزی نسبت به دیگران، قناعت ورزی، مهربانی و لطف با انسان‌های بد، پرستش پروردگار، شکرگزاری نعمت‌های پروردگار، فروخوردن خشم و کظم غیظ، تحمل انسان‌های جاهل، ترغیب و تشویق به دعا و نیایش و داشتن عزت نفس است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که سعدی به ۲۹ غرض ثانوی جملات امر ارشادی توجه و عنایت داشته است که پربسامدترین آن‌ها عبارتند از امر ارشادی اقناعی ۷۸ مورد (۳٦/ ۸٪)، امر ارشادی ترغیبی ٦۰ مورد (٦/٤۳٪)، امر ارشادی تحریضی ٤٦ مورد (۹۳/ ٤) و امر ارشادی اندرزی ۳۹ مورد (٤/۱۸٪) است. همچنین کم‌بسامدترین موارد امر ارشادی، امر ارشادی تعلیلی-توجیهی، امر ارشادی توجّهی، امر

ارشادی اعجابی، امر ارشادی التزامی-اقترانی، امر ارشادی تحریکی، هرکدام ۲۱ مورد (۲/۲۵٪) است و نیز امر ارشادی تسکینی ۱۸ مورد (۱/۹۳٪) به کار رفته است.

جدول بسامدی افعال امر ارشادی در بوستان سعدی به ترتیب بسامد کاربرد

فعل امر	بسامد	درصد	فعل امر	بسامد	درصد
کن	۱۷۲	٪۱۸/٤٥	بمیر	۱٤	٪۱/٥۰
برو	۱۱٤	٪۱۲/۲۳	بپوش	۱۳	٪۱/۳۹
دار	۹۱	٪۹/۷٦	خور	۱۳	٪۱/۳۹
باش	۸۲	٪۸/۷۹	برآر	۱۲	٪۱/۲۸
بگو	٦۱	٪٦/٥٤	ببین	۱۱	٪۱/۱۸
گیر	٤۷	٪٥/۰٤	گریز	۱۱	٪۱/۱۸
بیار	۳۱	٪۳/۳۲	بخش	۱۰	۱/۰۷
بگو	۳۰	٪۳/۲۱	بکَش	۸	٪۰/۸٥
بشوی	۲٦	٪۲/۷۸	بخوان	٦	٪۰/٦٤
بیا	۲٤	٪۲/٥۷	بکُش	٤	٪۰/٤۲
بند	۲۱	٪۲/۲٥	بپرهیز	٤	٪۰/٤۲
بینداز	۲۰	٪۲/۱٤	بخند	٤	٪۰/٤۲
بیار	۱۷	٪۱/۸۲	درکش	۲	٪۰/۲۱
زن	۱٦	٪۱/۷۱	بنال	۲	٪۰/۲۱
نشین	۱٦	٪۱/۷۱	بسوز	۲	٪۰/۲۱
خیز	۱٥	٪۱/٦۰	بیاب	۲	٪۰/۲۱
بریز	۱٥	٪۱/٦۰	بینداز	۲	٪۰/۲۱
ببند	۱٤	٪۱/٥۰		۹۳۲	٪۱۰۰

منابع

کتاب‌ها

رجایی، محمدخلیل. (۱۳۹۲). *معالم البلاغه*، شیراز: دانشگاه شیراز.

سعدی، مصلح الدین. (۱۳٦٦). *بوستان*، تهران: امیرکبیر.

هاشمی، احمد. (۱۳۸۸). *جواهر البلاغه*، ترجمه حسن عرفان، قم: بلاغت.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *معانی و بیان*، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: نشر هما.

مقالات

باقری خلیلی، علی اکبر، و محمودی نوسر، مریم. (۱۳۹۲). منظور شناسی جمله های پرسشی در غزلیات سعدی. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ٦(۱ (پی در پی ۱۹))، ٤٣-٥٧.
برزویی، رضا، و محمدی، هوار. (۱۳۹۷). بررسی اغراض ثانوی جملات انشایی در بوستان سعدی. *نخستین همایش ملی تحقیقات ادبی با رویکرد مطالعات تطبیقی*، تهران.
سمسار خیابانیان، فتانه، پاشایی فخری، کامران، و عادل‌زاده، پروانه. (۱۳۹۵). تأملی بر اخلاق و مراقبت در مکتب تربیتی سعدی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*، ۹(۳۲)، ۵۱-۹٤.
صالحی، فاطمه و شاملی، نصرالله.(۱۳۹٦). بررسی تطبیقی مباحث علم معانی و نظریه سیستمی نقش‌گرای هلیدی با تکیه بر بوستان سعدی. *مطالعات نظریه و انواع ادبی*،۲ (۲)، ٦۷-۱۰۲.
صالحی، فاطمه. (۱۳۹۵). زیبایی‌شناسی مبحث بلاغی فصل و وصل در بوستان سعدی. *دومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و پژوهش‌های تطبیقی*، گرگان.
ماهیار، عباس، و افضلی راد، رحیم. (۱۳۹۳). بررسی اغراض ثانویه جملات امری در غزلیات سعدی. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۷(۲ (پی در پی ٢٤))، ۱۲۳-۱۳٦.
مشهدی، محمدامیر، اتحادی، حسین، و عبادی‌نژاد، لیلا. (۱۳۹۸). بلاغت استفهام در بوستان سعدی. *جستارهای زبانی*، ۱۰(٤)، ۱٤۳-۱۷۲.dor:20.1001.1.23223081.1398.10.4.10.8

پایان‌نامه‌ها

اکبری، حمیدرضا. (۱۳۸۳). *منظورشناسی اشعار پرسشی بوستان سعدی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما، رحمان صحراگرد، دانشگاه شیراز.
دیناری، اسد. (۱۳۹۵). *رویکرد بلاغی مسند و مسندالیه در غزلیّات سعدی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما دکتر حسن حیدری. دانشگاه اراک.
صفری فروشانی، حکمت‌الله. (۱۳۹۰). *تبیین و تحلیل شیوه‌های ارتباط با مخاطب در بوستان سعدی بر اساس علم معانی*. رسالهٔ دکتری. استاد راهنما سیدمرتضی هاشمی. دانشگاه اصفهان.

References

Books

Hashemi, Ahmed. (2010). *Javaher al-Balagheh*, Trans. Hassan Irfan, Qom: Balaghat. [In Persian]

Homai, Jalaluddin. (1992). *Meanings and expressions*, by the efforts of Mahdekht Bano Homai, Tehran: Homa publishing. [In Persian]

Rajaee, Mohammad Khalil. (2012). *Al Balagha teacher*, Shiraz: Shiraz University. [In Persian]

Saadi, Mosleh al-Din. (1987). Bostan, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Articles

Bagheri Khalili, A. A., & Mahmoudi Nosar, M. (2013). The semantics of interrogative sentences in Saadi's ghazals. *Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahar Adab), 6*(1 (serial 19), 43-57. [In Persian]

Borzoei, R., & Mohammadi, H. (2018). Studying the secondary purposes of essay sentences in Saadi's Garden. *First National Conference on Literary Research with a Comparative Studies Approach*, Tehran. [In Persian]

Mahyar, A., & Afzali Rad, R. (2014). A study of the secondary purposes of imperative sentences in Saadi's sonnets. *Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahar Adab), 7*(2 (serial 24)), 123-136. [In Persian]

Mashhadi, M. A., Ittehadhi, H., & Ebadinejad, L. (2019). The rhetoric of interrogative in Saadi's Garden. *Linguistic Research, 10*(4), 143-172. dor:20.1001.1.23223081.1398.10.4.10.8. [In Persian]

Salehi, F. (2016). The aesthetics of the rhetorical topic of chapter and connection in Saadi's Garden. *The second international conference on literature and comparative research*, Gorgan. [In Persian]

Salehi, F., & Shamli, N.A. (2017). A comparative study of the topics of semantics and Halliday's role-oriented systemic theory with emphasis on Saadi's Garden. *Studies in Literary Theory and Genres, 2*(2), 67-102. [In Persian]

Samsar Khiabanian, F., Pashaei Fakhri, K., & Adelzadeh, P. (2016). A Reflection on Ethics and Care in Saadi's Educational School. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 9*(32), 51-94. [In Persian]

Theses

Akbari, Hamid Reza. (2004). Et*ymology of the Interrogative Poems of Saadi's Garden*. Master's thesis, supervisor, Rahman Sahragerd, Shiraz University. [In Persian]

Dinari, Asad. (2015). *Rhetorical approach of Musnad and Musnadalia in Saadi's Ghazals*. Master's thesis. Dr. Hasan Heydari's supervisor. Arak University. [In Persian]

Safari Forushani, Hikmatullah. (2010). *Explanation and analysis of methods of communication with the audience in Saadi garden based on the science of meanings.* Doctoral dissertation. Supervisor Syed Morteza Hashemi. University of Esfahan. [In Persian]

.

Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp.268-290
Date of receipt: 5/12/2022, Date of acceptance: 31/8/2023
(Research Article)
DOI:

Secondary purposes of imperative sentences in the didactic verses of Bostan Saadi

Zeinab Ghorbani[1], D Dr. Seyed Mahmoud Seyedsadeghi[2], Dr. Seyed Ahmad Hosseini Kazerooni[3]

Abstract

The word essay in the word means to create, and in the literary term, it means a speech that is inherently true. Such sentences are divided into two types: demanding and non-demanding. Imperative sentences are one of the types of essay writing. Amr means to order and demand to do something with greatness and excellence. Sometimes it goes out of its true state and the poet or writer uses it for other purposes such as arousal, longing, guidance, etc. Among the prominent poets in the field of educational literature, Saadi has made the most use of linguistic capacities and used the special structure of speech to express semantic subtleties and rhetorical goals. This research, which is descriptive-analytical and with library tools, aims to investigate the secondary purposes of directive imperative in the didactic verses of Bostan in order to determine for which secondary purposes and to express which meanings Saadi used the verb in Bostan. Also, the frequency of use of each of the secondary purposes should be specified. The results of the research indicate that Saadi paid attention to 29 secondary purposes of directive sentences, the most frequent of which are persuasive directive 78 cases (8.36%), persuasive directive 60 cases (6.43%), There are 46 cases (4.93) of instructional directives and 39 cases (4.18%) of instructional directives.

Keywords: didactic literature, Bostan, Saadi, meanings, imperative sentences.

[1] . PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. modir.ghorbani@gmail.com
[2] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. (Corresponding Author) m.seydsadeghi@iaubushehr.ac.ir.
[3] . Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran. Sahkazerooni@yahoo.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ۲۹۱-۳۱۳
تاریخ دریافت: ١٤٠٢/١/١٨، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٥/٢٦
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

فناء، بقاء و قرب در منظومهٔ فکری محمد بن جعفر مکی

پرنیان محمدیان[۱]، دکتر زرین تاج واردی[۲]

چکیده

لازمهٔ تقرب به قاف وحدت ذات حق، گذشتن از مسیر صعب فقر و فناست. فطرت انسان پیوسته در پی راهی برای دست یافتن به وجود لایزالی خداوند است چرا که دریای متلاطم وجود انسان، تنها از این طریق می‌تواند بیارمد. عارفان فنا و نیستی از خود را چارهٔ رسیدن به خدا آگاهی دانسته و برآنند که هرگاه غبار هستی از وجود فانی آدمی زدوده شود، از پس حجاب‌های تعلقات، حق چنانکه هست رخ می‌نماید. بی شک آغاز این راه دشوار بدون معرفت و عشق ممکن نیست. «محمد بن جعفر مکی حسینی»، عارف صاحب سبک طریقهٔ چشتیه، نیز از کسانی است که به این مفهوم پایبند و علاوه بر آن معتقد است که آدمی تا از فناء فی‌الله و بقاء بالله عبور نکند، نمی تواند نور وجود خویش را به نورالنور، متصل کند. در نظرگاه او وصول به حق با آنچه اهل ظاهر و شریعت می‌پندارند متفاوت است. وی قرب را نه در جنت که در رؤیت حق نیز نمی‌داند و بر آن است که این ها چیزی جز حجاب بر سر راه سالک نیستند. وی قرب حقیقی را در سه مرتبهٔ قرب بالذات، قرب لِلذات و قرب فی الذات طبقه بندی کرده و بر آن است که تنها ولی کل الهی می‌تواند این مراتب را طی کرده و حق را چنان که هست ببیند و در آینهٔ وجود خویش بنمایاند. در پژوهش پیش رو نگارنده با روش توصیفی – تحلیلی به بررسی مکتوبات مکی پرداخته و مفاهیم مذکور را در مکاتیب او تحلیل کرده است.

واژگان کلیدی: بقاء، فناء، قرب، قرب نوافل، محمد بن جعفر مکی حسینی.

[۱]. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عرفانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
parnian.mohamadian@gmail.com
[۲]. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
zt.varedi@gmail.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مقدّمه

فناء در لغت به معنای نیستی و محو شدن است. اما در اصطلاح به معنای از خود رستن و به حق پیوستن است گروهی از اهل ظاهر به غلط بر این گمان اند که مقصود از فنا، فنای جسم است؛ اما در حقیقت فنا، تهی شدن فرد از صفات مذموم خویش و متصف شدن به اوصاف الهی است. در این مرحله فرد از هستی مجازی و موهوم خویش نیست شده، به وجود حق باقی و هست می‌شود. امری که در عرفان از آن با عنوان اصل تبدیل مزاج روحانی یا تولد ثانی یاد می‌شود.

برخی عرفا برآنند که لازمۀ رسیدن به مقام وحدت وجود، تهی شدن از نفس و ذات یا همان فنا از وجود نفسانی و تعلقات است. سالک اگر به چنین مقامی دست یابد، به هستی حقیقی، یعنی وجود خداوند باقی می‌شود. به عبارت دیگر اگر فرد از ماسوی الله دست شسته و بر وجودش رنگ الهی بزند، می‌تواند به مقام قرب و سپس وحدت رسیده، خدا را چنان که هست، بشناسد. از اینرو می‌توان گفت فناء لازمۀ رسیدن به بقا، بقا زمینه ساز رسیدن به مقام قرب و قرب در معنای خاص آن زمینه ساز وحدت است.

چنانچه استدلال شد، فناء فی الله و سپَردن مراتب مختلف آن، می‌تواند سالک را به غایت مطلوبات خویش برساند و وجود فانی سالک را در ذات بی پایان حق که وجود حقیقی است مستحیل کرده و یکی گرداند.

سید محمد بن نصیر الدین جعفر مکی حسینی، از مشایخ معروف هندوستان -که سال وفات وی را ۸۹۱ هـ نوشته اند- از جمله عارفان بنام طریقۀ چشتیه است که در مکتوبات خود نگاه ویژه ای به فناء و دست یافتن به بقاء دارد. مکی ضمن آگاهی از دیدگاه سایر عارفان پیشگام خویش، طرح نویی در باب پله های رسیدن به وحدت بالله در انداخته است. آراء و مکتوبات مکی در قالب اخوانیات به نگارش در آمده و آینۀ تمام نمای افکار طریقۀ چشتیه و اندیشۀ حاکم بر زمان او است؛ لکن تا کنون پژوهش مستقلی در باب آراء عرفانی وی نگاشته نشده است. نگارنده در این پژوهش بر آن است تا نگاه محمد بن جعفر مکی را در باب فناء، بقاء و راه دست یافتن به قرب تحلیل و بررسی کند. چرا که فنا اولین پلۀ وصال به حق و قرب به اوست و بر اساس مبانی هستی شناختی، آدمی ظرفیت وجودی آن را دارد که با پذیرفتن صفات

الهی آیینهٔ اسماء و صفات خداوند شده و با تهی شدن از خویش، حق شود. این امر غایت مقصود عارفان است

پیشینهٔ تحقیق

مقالات مختلفی در خصوص فناء فی الله، بقاء بالله و قرب و وصال نوشته شده است. قاطبهٔ پژوهش های مذکور به تعریف و توضیح مباحث یاد شده پرداخته اند. لکن در باب نگاه محمد بن جعفر مکی به « فنا، بقاء، قرب و مراتب آن» تا کنون هیچ پژوهش مستقلی صورت نپذیرفته است. لازم به ذکر است مقالاتی در باب بررسی مفاهیم فناء و قرب در نظرگاه عارفان مختلف چون مولانا، ابن عربی، ملاصدرا و ... نگاشته شده است که در این مقال نمی‌گنجد. از میان پژوهش های صورت گرفته در این باب برخی رهنمون نگارنده بوده‌اند که در ذیل به آن می‌پردازیم:

باباپور (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به بررسی معنای فنا در اصطلاح عرفانی پرداخته و سپس راه بقا در حق را با توجه به فنا تحلیل کرده است. حسن‌زاده (۱۳۹۱) در پژوهشی به بررسی مراتب قرب در عرفان اسلامی پرداخته و قرب وجودی، قرب نوافل و قرب فرایض را مستقلا مورد بحث و بررسی قرار داده است. مظفری (۱۳۹۵) در پژوهشی به بررسی قرب نوافل و فرائض و تطبیق آنها بر مقامات عرفانی پرداخته است. غفاری (۱۳۹۷) در مقاله ای به تحلیل عرفانی و تفکیک آثار فرض و نفل در قرب الهی پرداخته است. برهان (۱۳۹۸) در تفحصی به بررسی مفهوم شناسی فنا و نیروانا در دو سنت عرفانی اسلام و بودایی پرداخته است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر، حاصل مطالعه و تدقیق در مکتوبات محمد بن جعفر مکی است. نگارنده در این پژوهش با بهره گیری از روش توصیفی – تحلیلی، ابتدا مفاهیمی چون فناء فی الله، بقاء بالله و مراتب آن، قرب و وصال الهی را از نگاه مکی بررسی کرده، سپس به تحلیل و تبیین این مبانی پرداخته است.

مبانی تحقیق

فناء فی الله

فنا از مبانی اساسی عرفان و غایت مقصود عارفان است. در تصوف اسلامی، عارفان برای رسیدن به حق لازم است تا نخست بر خودی خود پای نهاده و از خود تهی شوند. فنا با تهی

شدن عارف از خود معنا می‌شود و مراتبی هم دارد: فنای افعالی یا محو، فنای صفاتی یا طمس و فنای ذاتی یا محق؛ در این مراتب، عارف از فعل خود فانی می‌شود و خدا را فاعل می‌بیند. صفات خود را از دست می‌دهد و صفات حق را می‌پذیرد. (ر.ک: برهان، ۱۳۹۸: ٤٧) فنا در نظام عارفانۀ صوفیان مرگ تن نیست. سالک در این مرتبه در پارادوکس هستی و نیستی قرار می‌گیرد و به قطره‌ای می‌ماند که به دریای ذات حق واصل شده و حیات ابدی می‌یابد و این والاترین مرتبه ای است که هر رهروی می‌تواند به آن دست یابد. یعنی با از دست دادن خود در خداوند هست می‌شود و به بقاء بالله می‌رسد. به دیگر سخن می‌توان گفت عارف حقیقی با زدودن هستی موهوم خویش صبغۀ الهی را پذیرفته و حق را هرچه تمام تر در خود می‌یابد.

بقاء بالله

فرد در مسیر طریقت به مرتبه ای دست می‌یابد که از خود آگاهی به خدا آگاهی می‌رسد. در این حالت فرد از خودی خود فانی شده و به بقاء بالله می‌رسد. یعنی در سالک چنان وحدتی حاصل می‌شود که صفات خدا از آنِ خلق و بالعکس، صفات خلق از آنِ خدا می‌شود. (ر.ک: کاکایی،۱۳۸۱: ۳۵۲) بنابراین می‌توان به قطع گفت که بقاء بالله در مرتبه ای والاتر از فناء فی الله قرار می‌گیرد زیرا بقاء عبارت است از بدایت سیر فی الله، چه سیر الی الله وقتی منتهی می‌شود که بادیۀ وجود به کلی قطع شده باشد. (ر.ک: گوهرین، ۱۳۸۰، ج۲: ۳۱۲)

قرب و وصال

قرب به معنای نزدیکی و در مقابل آن بُعد به معنای دوری است. به طور خاص در عرفان، بُعد دوری و قرب نزدیکی بنده نسبت به خداوند است. این دو صفت در بندگان متناسب با ظرفیت وجودی آنها و استعداد وجودیشان شکل می‌گیرد. وصال نیز در اصطلاح، کنایه از نهایت قربت إلی الله است. وصال مقام وحدت مع الله؛ و وصل وحدت حقیقی را گویند که واسطۀ میان ظهور و بطون است. برخی می‌گویند وصل عبارت از فناء سالک در اوصاف حق است و ادنی وصال مشاهدۀ ربُ این است که سالک از تعیّن و هستی مجازی و پندار دوئی، جدایی حاصل کند. (ر.ک: سجادی، ۱۳۷۰: ۷۸۷)

محمد بن جعفر مکی حسینی

محمد بن جعفر مکی حسینی از مشایخ معروف هندوستان در سدۀ نهم هجری و خلیفۀ نصیرالدین محمود چراغ دهلی، عارف مشهور آن زمان بود. «سید محمد حسینی» ظاهرا در

دهلی به دنیا آمد و پرورش یافت. وی نزد « شیخ شمس الدین محمد بن یحیی اودهی» و دیگران درس خواند و پس از روی آوردن به تصوف به « نصیرالدین محمود بن اودهی» که از مشایخ بزرگ چشتی است، دست ارادت داد و در طی سفرهای خود مدتی را در ملازمت « شیخ قطب الدین منور» به سر برد و پس از سالها سفر در دهلی نشیمن گزید و با مریدان خود در گوشه و کنار به تحریر و مطالعهٔ مسائل عرفانی روی آورد. (ر.ک: انوشه، ۱۳۷۵،ج ٤: ۲۲۷۸)

طریقهٔ چشتیه، همانند دیگر سلسله‌های تصوف نقش مؤثری در گسترش فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی در شبه قاره داشته است. مشایخ این طریقه آثار مختلفی در تمام زمینه‌های اسلامی و ادبی از خود به جای گذاشته‌اند، اما بخش عمده‌ای از ادبیات عرفانی به زبان فارسی در شبه قاره متشکل از آثار و ملفوظات مشایخ چشتیه است. وی تصنیفات متعددی به شیوهٔ اخوانیات عرفانی نگاشته است که بررسی این مکتوبات علاوه بر آنکه ما را از آراء و افکار نگارنده مطلع می‌سازد، نقش مهمی در به تصویر کشیدن عقاید سلسلهٔ چشتیه دارد.

دهلوی در اخبار الاخیار در باب تصنیفات سید محمد حسینی می‌گوید: «او را تصنیفی است مسمی به بحر المعانی در وی بسیار از حقایق توحید و علوم قوم و اسرار معرفت بیان کرد؛ سخن را مستانه می‌گوید. به دو کتاب دیگر یکی دقایق المعانی و دیگر حقایق المعانی نیز وعده می‌کند خدا داند آنها نیز تصنیف یافته اند یا خیر. و او را تصنیفات دیگر نیز هست. رساله ای دارد در بیان روح و رساله ای است مسمی به پنج نکات بحر الانساب که در آنجا بیان نسب اهل بیت رسالت کرده است و نسبت آباء و اجداد خود را ثبت نموده. وی کثیر الدعوی است و آنچه از احوال خود بیان کرده است محقق نمی‌شود که دعوی او حق است...» (دهلوی، ۱۳۸۳: ۲۷۳)

از میان آثار مذکور، به جز کتاب بحر الانساب که در علم انساب و بیان شخصیت های معروف تاریخی است، متن سایر آثار- بحرالمعانی، دقایق المعانی و حقایق المعانی- نثر آمیخته با نظم و سبک نویسنده ساده و ادیبانه است؛ همچنین فضای حاکم بر این کتب اخوانیات است. با توجه به این امر، می‌توان وی را یکی از ادامه‌دهندگان سنت مکتوبات عرفانی در ادب فارسی دانست. یکی از ابزارهای مورد استفادهٔ عارفان برای تعلیم مریدان و صوفیان، نامه‌ها و مکتوبات عرفانی بوده است. در این گونه نامه‌ها، عارفان بی محابا آراء و عقاید مذهبی، سیاسی و عرفانی خویش را مطرح می‌ساختند و به پرسش‌های مریدان نیز پاسخ می‌دادند.

لازم به ذکر است مقالهٔ پیش رو بر محور مکتوبات بحرالمعانی، دقایق المعانی و حقایق المعانی بررسی و تدوین شده است.

بحث

با توجه به آنکه سر منزل مقصود تمام عرفا، رسیدن به محبوب لایزالی و مقام وحدت با اوست، ناگزیر راه نائل شدن به این مقام نیز از اهمیت بالایی برخوردار است. «فناء، بقا و قرب» از مباحث گیرا و شایان توجه در مکتوبات محمد بن جعفر مکی است. وی در مباحث یاد شده چنانکه در ادامه خواهد آمد، با قائل شدن مراتبی برای قرب، مهر صاحب نظری بر اندیشهٔ خود زده؛ لکن تا کنون هیچ پژوهش مستقلی در این مبحث صورت نپذیرفته است. از اینرو نگارنده در پی آن برآمد تا نظریات مکی را در باب فناء و مراتب آن، در مکتوبات او تحلیل و بررسی کند. امید به آنکه نظریات وی به عنوان یکی از عارفان طریقهٔ چشتیه بتواند راهگشای پژوهندگان برای شناخت دقیق تر از این عارف صاحب سبک باشد.

معرفت و عشق نردبانِ نیل به فناء

محور اصلی فناء، معرفت است. معرفتی که از شناخت نفس آغاز شده و به شناخت خداوند ختم شود. به بیان بهتر، انسان زمانی می‌تواند به فناء دست یابد که با شناخت صفات نفس، عبودیت خویش را در ربوبیت حق غرق کرده و صفات او رنگ صفات الهی به خود بگیرد. محمد بن جعفر مکی نیز به این اصل پایبند بوده و جایگاه فنا را بعد از معرفت تلقی می‌کند. وی بر آن است، سالک آنگاه به فناء و به زعم او، به خدا آگاهی، دست یابد که بر فراز قله‌های معرفت، پرچم نیستی خود را به اهتزاز درآورد.

« بدانکه چون به ابتدای مقام معرفت رسی از شراب معرفت مست گردی و چون به کمال معرفت رسی، به نهایت انتهای خود آیی... این عجز در کمال معرفت است یعنی کسی که در کمال معرفت مستغرق است او کمال عاجز است، یعنی حضرت جلَّ و عَلا کمال غنی است و ما کمال فقیریم. یعنی فقر کمال ما آیینهٔ غنای کمال اوست.

عشق و عاشق محو گردد زین مقام خود همان معشوق ماند والسلام

(مکی، ۱۳۹۷: ۲۸-۳۰)

ارتباط ظریف اما عمیقی میان عشق و فناء وجود دارد که مکی به خوبی آن را دریافته و از همین روست که در کنار معرفت به لازمهٔ وجود عشق برای رسیدن به فناء توجه می‌کند. در

عشق روحانی، حقیقت وجودی انسان، در طلب رسیدن به محبوب لایزالی است و جان او جز در به وحدت رسیدن با محبوب آرام نمی‌گیرد. این مهم، همان فناء فی الله است که مکی به آن نظر داشته. محمد بن جعفر مکی نیز چون ابن عربی، بالاترین مرتبهٔ عارف حقیقی را وحدت او با حق تلقی کرده و این مقام، نخست با معرفت به صفات حق، دیگر با عشق بی پایان به محبوب لایزالی و در نهایت با فناء در حق حاصل می‌شود.

مکی در کتاب حقایق المعانی در پاسخ به اینکه چگونه می‌توان مقدمات فنا را در خود آغاز کرد، می‌گوید:

«ای عزیز، نیکو گوش دار که در ابتلاء به ارشاد مرشد کامل این عناصر اربعه خود را در بوتهٔ عشق اندازی و آن بوتهٔ عشق را بر آتش معرفت و محبت – که المعرفةُ نارٌ و المُحَبَّةُ نارٌ فی نار– بداری و به دم خنک ملامت خلایق، آن آتش را بدمی. پس درد را با آن عناصر اربعه در بوتهٔ مذکور یار سازی تا آن چه در تو از عالم خلق است، در گداز آری تا آن کل طلسمات خلقی عناصر ناچیز گردد که **کُلُ شَیءٍ هالک. (آنگاه)** همان نور که «و المؤمنون مِن نوری» به عبارت «**الّا وَجهُهُ**» در بوتهٔ مذکور ظهور گردد.» (مکی، بی تا: ۷۵)

بر اساس آنچه از آراء مکی حسینی بر می‌آید، برای رسیدن به نورالنور باید به مرتبهٔ عشق حقیقی و وحدت ذاتی با خداوند رسید و این جز با فناء حاصل نخواهد شد. پس برای رسیدن به مقام وحدت و ذات احدی، باید نخست از محبت پایه‌ای ساخت، سپس به نیستی رسید و آنگاه است که بنده در نیستی هستی یافته و جز حق چیزی در نمی‌یابد.

از شراب عشق گشتم مست او — هست ما گم گشت اندر هستِ او
بودِ ما در بودِ او نابود شد — هر چه غیرش بود، آن نابود شد
چون مجرد گشتم از هستی تمام — نی وجودم ماند آنجا و نه نام
زان شدم پرواز سوی لامکان — دیدم آنجا غیب های بس عیان
خویش را دیدم همه نابود خویش — یافتم سررشتهٔ مقصود خویش
چون شده فانی محمد از وجود — غیر او دیده که دیگر کس نبود

(مکی،۱۳۹۷: ۱۰۱ و ۱۵۳)

تخلی از صفات مخلوقات لازمهٔ نیل به فقر و فناء

فقر که چهارمین مقام از مقامات سلوک الی الله است، در لغت به معنای نیازمندی است اما در

اصطلاح معنای عمیق تری به خود می‌گیرد. فقر واقعی فقط فقدان غنا نیست بلکه فقدان میل و رغبت به غنا است؛ یعنی هم قلب صوفی باید تهی باشد و هم دستش و در این معنی است که صوفی « الفقر فخری» می‌گوید و با مباهات خود را فقیر و درویش می‌نامد؛ زیرا فقیر باید از هر فکر و میلی که او را از خدا منحرف کند، برکنار باشد. (ر.ک: غنی،۱۳۷۵: ۲۷۷) هرگاه که سالک بتواند از ماسوی الله، مشغولیات گیتی و متعلقات خود دست بشوید، کیمیای وجودش زر گشته، به مقام تبدل دست می‌یابد. در این مقام فقر حقیقی در فرد، میل به فناء ایجاد می‌کند و وی را به خداوند می‌رساند. از این منظر، مکی معتقد است هرگاه فقر به کمال رسد، فرد متصف به اوصاف حق گشته، ذاتش متخلق به ذات الهی می‌گردد. در این مقام عاشق رنگ معشوق به خود می‌گیرد.

«ز خود خاستن آن است که إذا تَمَّ الفقر فَهُوَ اللهَ و تمام فقر چیست؟ یعنی از عالم ناسوت تا عالم جبروت تبرّا کنی و در این مقامات به چشم بینی که إذا تَمَّ الفقر همین سه عالم است. پس هر که، در این مقام متوطن است، فقر لازم اوست. پس چون از این فقر بیرون آمدیم تَمَّ الفقر گردد، ز خود برخیز تا گردی الهی.» (ر.ک: مکی،۱۳۹۷: ۱٤۳)

در ایـــن کـــو گـــر طـــوافی کـــرد خـــواهی ز خـــــود برخیـــــز تـــــا گـــــردی الهـــــی

(همان)

بسیاری از عارفان چون مولانا، فقر را «فقر إلی الله» معنا کرده اند که باعث نزدیکی بنده به خداوند می‌شود. از نظر این گروه، فقیر همۀ وجودش نیاز به خداوند و توجه اوست و لازمۀ رسیدن به این مرتبه عدم تعلق به خویشتن و عدم نگاه به ماسوی الله است. «فقر» ویژگی بنده و در مقابل آن «غنا» ویژگی ذاتی پروردگار است.

در اینجا باید گریزی زد و یادآور شد، انقطاع، بریدن از ماسوی الله و میوۀ فقر إلی الله است و این امر در شرایطی رخ می‌نماید که مسافر این راه به روشنی می‌بیند که هیچ نیرویی جز حق نمی‌تواند او را یاری کند. از این رو تمام وجودش فقر به حضرت مسبب الاسباب می‌شود. (ر.ک: عطاران، ۱۳۹٦: ۱۸) مکی نیز چون عارفان پیشگام خویش بر این باور است که فقر و فناء ملازم یکدیگرند. وی بارها یادآور می‌شود که نخستین گام برای دست یازیدن به فناء، فقر وجودی سالک است. احتمالا شعر زیر در باب فقر و فنا و برتری آن بر غنا و هستی از محمد بن جعفر مکی است:

اگـــر شـــاه را تـــاج زر بـــر ســـر اســـت مـــرا پایـــهٔ فقـــر عـــالی‌تـــر اســـت
اگـــر شـــاه مســـت مـــی هســـت اســـت بـــه جـــامم مـــی نیســـتی خوشـــتر اســـت

(مکی، ۱۳۹۷: ۳۰)

چنانکه که از مکتوبات مکی بر می‌آید، از نظر او لازمهٔ رسیدن به خدا نفیِ خود، صفات و تعلقات خود است. به دیگر سخن در دیدگاه مکی، وجود انسان، حایلی میان او و خداست. پس با فانی شدن از خود نه تنها می‌توان به خدا رسید و او را شناخت بلکه می‌توان گفت اکنون خودِ خداست که خود را یافته است. فرد این زمان به مقام خَلع و لَبس در خواهد آمد. یعنی از لباس بشریت درآمده، ملبس به حقانیت می‌شود. پس تقرب به حق در گرو اتصاف به عدم است. برای آنکه به حق نزدیک شویم، باید به حالت عدمی که بوده ایم، بازگردیم. به بیان دیگر از وجود خلع شده و لباس نیستی بر تن کنیم. چنانکه از اوست: «ای محبوب هلاکی نبود که زندگانی به اغیار کنی؟ و در کوی او کشته بِه که از دوری او(مرده) تا ای محبوب از خود سفر نکنی به وداع اهل سلامت، به خدای عزوجل نرسی.» (همان،۱۷۳)

مرتبهٔ ذات حق، در مقام سکوت است زیرا فهم و عقل بشری عاجز از ادراک آن است. بنابراین توصیهٔ عرفا همگام با شرایع الهی، پرهیز از تفکر در ذات است و به گونه‌ای نهی در اینجا جنبهٔ ارشادی دارد. (ر.ک: کاکایی، ۱۳۸۱: ۲۷۸) محمد بن جعفر مکی در مکتوبات خویش مکررا متذکر می‌شود که سالک نباید در ذات حق تفکر کند؛ اما وی این امر را برای مبتدیان در نظر داشته است. از نظر او و بسیاری از عارفان پیشگام او، ذات حق به وسیلهٔ تأمل در نفس و از راه قلب قابل شناخت است و هیچ کس را به این مرتبه راهی نیست مگر انسان کامل. انسان کامل در حالت اعتلاء، خویشتنِ خویش را گم می‌کند و در ذات حق غوطه ور می‌شود. فنا از وجود خویش، تنها راهی است که عارف را به قرار و سکون می‌رساند.

وی در این باب از کلام حضرت محمد (ص) بهره جسته و می‌گوید:

«و آنکه حضرت رسالت فرموده است: تَفَکَّروا فی الآئه وَ لا تَفَکَّروا فی ذاتِ اللّه از جهت اوسط همتان بیانی داده است. اما ای برادر عالی همتان چندان سلوک می‌کنند که در ذات او عزَّ اسمه محو می‌گردند و قراری در ایشان نیست و چون محو شدند قرار یافتند.» (مکی،۱۳۹۷: ۳۳)

از دیدگاه مکی، برای رسیدن به حق، نه تنها باید از خود گذر کرد، بلکه باید از تعلقات

ظاهری نفس نیز دست کشید. این امر یعنی هیچ نخواستن، هیچ ندانستن و هیچ نداشتن. در حقیقت نفی صفات، نفی کثرات است. در نظرگاه مکی صفات، عبارات و اضافات، آدمی را گرفتار کثرت می‌کند. پس برای رها شدن از بند کثرات و پیوستن به وحدت باید از همهٔ این اضافات و عبارات تهی شد. مکی از این مقام با عنوان ثبوت یاد می‌کند.

«ای فرزند این نور روح عالم است. افراد جمله عالم مظهر این نوراند. پس هرگاه که اهل الله در این استغراق نور مستغرق شوند و تو ای فرزند بشوی اگر بگویی و بگویند که ماییم که بودیم و ماییم که هستیم، ماییم که باشیم و ماییم که خواهیم بود. این نوع راست گفته باشی و گفته باشند و آنکه بگویی که نه ماییم که بودیم و نه ماییم که باشیم و نه ماییم که خواهیم بود، این نوع نیز راست گفته باشی و گفته باشند. آن اسامی ثبوت ما قبل غیر عبارتی و اضافی اند و تا به اضافات و عبارات باشند، این نوع باشند و چون ترک اضافات و عبارات کرده باشند، بعده از این اسامی نفی هیچ نماند جز اسامی ثبوت که ماییم که بودیم و ماییم که هستیم.» (مکی، ۱۳۰۳: ٤٣)

مکی در کشف و شهود خود بارها با خضر (ع) روبرو شده، با او هم کلام می‌شود. نکتهٔ شایان توجه آن است که وی مقام خود را از خضر بالاتر دانسته، خضر را سالک کامل نمی‌داند؛ زیرا وی در بند نفس خویش و جویای آب حیات بوده است. مکی از این مسأله بهره جسته به خواننده هشدار می‌دهد که کسی عاشق و رهرو حقیقی است که از وجود خویش دست شسته، به فنا رسیده باشد؛ چرا که تنها از این طریق است که می‌توان در حق باقی شد.

بوده‌ام اندر سفر عالی مقام — خضر با من گفت کای مردِ تمام:
رای آن داری که باشی یار من؟ — گفتمش با تو نیاید کار من
زانکه خوردی آب حیوان چند راه — تا بماند جان تو تا دیرگاه
من در آنم تا بگویم ترک جان — زانکه بی جانان ندارم برگِ جان
چون تو اندر حفظ جانی مانده‌ای — نی بر او هر لحظه جان افشانده ای
بهتر آن باشد محمد بر دوام — دورتر باشد ز تو هم والسلام

(مکی،۱۳۰۳: ٦٥) و (مکی، بی تا : ٤٨)

شایستهٔ ذکر است ابیات فوق، اقتباسی از دیدگاه و شعر عطار در کتاب منطق الطیر است لکن به سبب آنکه در بیش از یک مکتوب تکرار شده و در بین متن نیز به آن اشاره کرده است،

گمان نمی‌رود افزودهٔ مصحح یا نسخه نویس بوده باشد.

بقاء بالله

همانطور که پیشتر اشاره شد، مکی از فنا برای دفع کثرات، عدم نگاه به ماسوی الله و رسیدن به سرّ وحدت استفاده می‌کند. وی بر آن است لازمهٔ دست یافتن به وحدت وجود، گم شدن از خویش است؛ آنگاه فرد می‌تواند به حق باقی شود. مکی دیدگاه خود را در باب بقاء در شعر زیر به خوبی به تصویر می‌کشد.

در فنـــای مطلـــق ار یـــابی بقـــا محـــو گـــردد آنچـــه گـــردد مـــا ســـوا
ســـر وحـــدت گـــرددت آن دم عیـــان کاشـــف اســـرار گـــردی در نهـــان
چون بـه حـق واصـل شـوی گـردد یقـین بـی مـن و مـا مـائی و بـی کفـر و دیـن
چـــون نبینـــی ای محمـــد غیـــر او فـــارغ از عـــالم شـــوی در ســـیر او
خـویش را گـم سـاز تجریـد ایـن بـود گـم شـدن گـم سـاز، تفریـد ایـن بـود
آن زمـان فـانی و گـم در حـق شـوی در حقیقـت واحـد مطلـق شـوی
مشـکل اسـت ایـن نکتـه پـیش بـی بصـر چـون ز اصـل خـود نـدارد او خبـر
عاشـق و معشـوق محـو گـردد مقـام جملـه خـود معشـوق مانـد والسـلام

(مکی، ۱۳۹۷: ۱۷۰)

مکی در مسیر سیر و سلوک و برای دست یافتن به مقام «وحدت وجود» از فناء فی الله و بقاء بالله دو پله می‌سازد تا به حق تقرب یافته و با او یکی شود. پس می‌توان گفت از منظر مکی، فردی که به مقام بقاء بالله دست یافته، در قرب و مرتبهٔ وحدت قرار دارد.

قرب و وصال

حق و خلق از منظر عرفان اسلامی رابطه‌ای دو سویه دارند؛ چنانکه به وجهی عینیت داشته، از وجهی دارای تمایز هستند. بر مبنای وحدت شخصیهٔ وجود حق و تشکیک در ظهور او، ارتباط بین مظاهر گوناگون، گاهی با واسطه و گاهی بی‌واسطه لحاظ می‌گردد. برخی ارتباط خلق با ذات حق را مستحیل می‌دانند و حضور و ظهور او در همهٔ مراتب را به واسطهٔ نفس رحمانی، که تنها ظهور حق است، معنا می‌کنند. اما برخی دیگر ذات حق و خلق را در ارتباط با هم تلقی نموده قرب او به خلق را با همهٔ مراتبی که دارند، علی السواء و ارتباط خلق با حق را گاهی با واسطه و گاهی بی واسطه لحاظ می‌کنند. (ر.ک: حسن زاده، ۱۳۹۱: ۹۰)

مکی بر آن است که مخلوقات بدون در نظر گرفتن مراتبی که دارند، همه در ارتباط با خداوند و در وصال با او هستند. از اینرو بُعد معنایی ندارد چرا که نفس رحمانی با همهٔ حقیقتش در همهٔ مراتب حضور دارد. مکی بر آن است که روح انسانی مظهر وصول به خداوند و ذات او است. وی از روح با تمثیل شمس یاد کرده که بواسطهٔ آن می‌توان به **مَقعَد صدقٍ عِندَ مَلیکٍ مُقتَدِر** رسید؛ این همان مقام قرب به ذات الله است. (ر.ک: مکی، بی تا: ۷۸)

گاه عارف آنقدر در مقام فناء غرق گشته که از هستی خود جدا شده، به وصال و قرب الهی رسیده صبغه الله به خود می‌گیرد. این دیدگاه را مکی از مولانا اقتباس کرده و بر اساس کلام مولانا نیز می‌سراید:

چون روح در وصول فنا گشت، این بگفت واصل به ذات بجز ذات حق نشد

(همان: ۳۰)

وی در توضیح این بیت یادآور می‌شود که در جایگاه وصال حتی روح هم محرم نیست و حجاب تلقی می‌شود: «ای فرزند یقین بدان در راه وصول حضرت صمدیت جلت ذاته روح و عشق هر دو حجاب اند؛ یعنی هر دو از عالم اسباب اند، یعنی کل اسباب عقل و عشق و قلب و روح، مر حقیقت را مُدرک نیستند.» (همان، ٤٠)

از اینروست که دست یافته به وصال حق، کسی جز حق نیست. وی بار دیگر در تأیید دیدگاه خود، مصراع معروف عین القضات در تمهیدات را بیان می‌کند: «بیرون ز سر دو زلف شاهد ره نیست»؛ مقصود او از این دو زلف، وجود آینهٔ تمام نمای حق، یعنی ولیّ کامل الهی، حضرت محمد(ص) و حضرت علی (ع) است. چنانکه حضرت علی(ع) می‌فرمایند: عَلمتُ رَبّی بِرَبّی و رَأیتُ رَبّی بِرَبّی و کما قال المحقق وَصَلتُ رَبّی بِرَبّی. (ر.ک: همان: ۳۰)

مکی نیز چون بسیاری از عارفان پیشگام خود، بهشت را جایگاه راستین اهل حقیقت و کاملان نمی‌داند. زیرا معتقد است بهشت جایگاه اهل ظاهر است که قانع به مقام رؤیت جمال حق اند؛ اما اهل حقیقت و باطن را مقام وصول، ماورای کبریا است و برای آنان اینگونه نعمات به منزلهٔ هلاکت ابدی و زندان است چرا که اهل باطن در طلب قرب به ذات خداوند اند که در پی آن به وادی حیرت خواهند رسید. از اینرو جایگاه والاتری دارند. این نظرگاه در صفحات متعددی از مکتوبات دقایق المعانی و حقایق المعانی آورده شده است. (ر.ک: مکی،۱۳۰۳ : ۲۱۰، ۲۱۸، ۲۲۵، ٢٦٦) و (ر.ک: مکی، بی تا: ۸۵) عنوان نمونه یکی از موارد را در ذیل می‌خوانیم:

«ای فرزند محققان را طلب رؤیت جمالات مذکور نیست اما در طلب وصول ذاتند و نه رؤیت جمال. جمال منقسم بر پنج قسم است. جمال ذات، جمال صفات، جمال آثار و جمال اسماء و جمال افعال و در تحت هر جمالی صد هزاران جمال متناهی بی عدد نمودار است و این کل جمالات مذکور برای مؤمنان عوام و صوفیان و زاهدان و عارفان است. اما محققان کامل را طلب وصول ذات الله تعالی است نه طلب رؤیت جمال مذکور.» (مکی، ۱۳۰۳: ۲۳۲)

واصل چو شد محمد با آفتاب وحدت کی بنگرد به فیضش آن کو به وصل پیوست

(همان)

از نظرگاه مکی، اهل وصول و محبوبان را با فیضان جمال و جلال اشتیاقی و کاری نیست. چرا که آن‌ها در طلب سرچشمه یعنی ذات حق‌اند. (ر.ک: مکی، بی‌تا: ۱) وی همچنین می‌سراید:

چون شدی مطلوب حضرت ای محمد تو به حسن چون تو معشوق آمدی با این و آنت کار نیست

(همان)

به دیگر سخن، اگر بخواهیم نگاه مکی را در باب قرب و وصال در یک جمله مختصر کنیم، باید بگوییم او وصال به حق را نه در نعیم جنت و نه در رؤیت حق می‌داند. از نظر مکی جنت و رؤیت الله چیزی جز حجاب راه وصال نیستند. (ر.ک: همان، ۱۳۰۳: ۲۳٤) وی در حقایق المعانی نیز می‌گوید: «ای فرزند یقین بدان در راه وصول حضرت صمدیت جلت ذاته روح و عشق هر دو حجاب اند؛ یعنی هر دو از عالم اسباب اند، یعنی کل اسباب عقل و عشق و قلب و روح، مر حقیقت را مُدرک نیستند. پس یقین بدان که ادراک حقیقت به حقیقت سرّ تو است و نه به اسباب مذکور.» (مکِی، بی تا: ٤٠)

مکی در دقایق المعانی تصریح می‌کند که راه وصول و قرب به حق با آنچه زاهدان و اهل شریعت می‌پندارند متفاوت است. زیرا هر آنچه از طاعات، عبادات، اذکار، اوراد، سماع، اعتکاف و شغل های دیگر که مردمان به آن گرفتارند و آن را مراتب وصال می‌دانند، در راه قرب حق چیزی جز درکات نیست. مکی بر آن است که وصول به حضرت حق بیرون از عالم اسباب است. (ر.ک: مکی، ۱۳۰۳ :۱۲٤) وی برای تصدیق سخن خود به بیتی از مولانا اشاره می‌کند:

بیرون ز سبب باشد اسباب وصال او محجوب بود چشمی کو جمله سبب بیند

(همان)

وی در باب دیگری این نکته را بیان می‌دارد که هر آنچه از اخلاق و افعال حمیده که در آدمی است چون: زهد، علم، وفا، حلم، مرتبهٔ شیخی و امامت و مقام کشف و کرامات همه نزد محققان و مطلوبان درکات است.

ز دانش‌های ظاهر هر چه آرند به پیش نکتهٔ توحید معدوم
همه لهو است لیکن کودکانه به نزد ما که در دین‌هاست مرسوم
شنیدم هاتفی گفت ای محمد که این ملفوظ در دل تُست منظوم

(همان: ۲۳۲)

از نگاه وی قرب و وصول به خداوند برای همهٔ مطلوبان و عاشقان فرض راه است. به همین سبب با تأثیر از نگاه عین القضات تصریح می‌کند وجود انسانی که از نور است باید از مراتب نور سیاه گذر کند تا به نور حقیقت و نور النور که قرب مطلق است دست یابد: «آن نور سیه ز عرش بالاتر دان، بر آن نیز گذشتم نه این ماند و نه آن. چون ای فرزند تو در این مقام برسی و هر که رسد، آنگاه دانی و دانند که رَدَّهُ بِفَضل الله تعالی مِن نور السواد الأعظم ثُمَّ وَصَلتُهُ چگونه است. نارسیدگان چه دانند که قربت و منزلت این بندهٔ نبوی تا کجاست؟... ای فرزند در این مقام چون برسی فرق تا قدم خود را نور بینی که انسان نور است کما قال (ع) ذات الانسانِ مِن نورِ الله و این مقامی است با قطع ابد کند و با وصال ابد دهد.» (مکی، ۱۳۰۳ :۱۱۹)

از نکات شایان توجه در دیدگاه محمد بن جعفر مکی آن است که وی راه رسیدن به وصال را در جنون می‌داند. اما از نظر او جنون معنای متفاوتی دارد. وی در سلسله مراتبی، جنون را برگرفته از نور محمدی می‌داند چنانکه وی می‌گوید: «قال محمد بن محمد جعفر المکیّ الحسینی: العقلُ نورٌ مِن جوهر السماوات و السماواتِ نورٌ مِن جوهر الکرسیّ و الکرسی نورٌ مِن جوهر العرش و العرش نورٌ من جوهر القلب و القلب نورٌ مِن جوهر الرّوح و الروحُ نورٌ مِن جوهر السّر و السّر نورُ مِن جوهر الجنون و الجنونُ نورٌ مِن نور محمد و نور محمد مِن نور ذات الله تعالی.» (همان: ۲۰۷)

وی در ادامهٔ سخن خویش می‌افزاید، راه وصال حق در گرو جنون است. جنونی که والاتر از عقل است. وی بر آن است که تا در میان مردم دیوانه نگردی، راهی به وصال نخواهی بافت. این استدلال چنانچه پیشتر ذکر شد، از آنجا نشأت می‌گیرد که مکی جنون را نور دانسته و از آنجا که وجود مؤمن نیز از نور است، برای رسیدن به نورُ النور، راهی جز بدل گشتن به نور

وجود ندارد. (ر.ک: همان) وی همچنین در توصیف وصال و قرب الهی چنین می‌نویسد: « ای فرزند وصال حضرت صمدیت جلت ذاته، تخمی است از ارض اسرار بشریت می‌دمد. اما ای فرزند تخم مذکور را سیراب از دریای معانی اسرار حقیقت گردانی تا ثمرهٔ وصال عزت وحدت بر شاخهٔ شجرهٔ روح اعظم از بیخ نور اصل ارض الله تعالی ظهور آید. آنگاه تو از آن ثمرهٔ وصال ذات حق برخوری.» (همان: ۲۲۲)

مراتب قرب در مکتوبات محمد بن جعفر مکی

با نگاهی در مکتوبات محمد بن جعفر مکی می‌توان به دیدگاه متفاوت او در باب قرب دست یافت. وی برای قرب به ذات حق نیز منازل و مراتبی قائل است؛ چنانکه آن را در سه مرتبهٔ، قرب بِالذاتِ و لِذاتِ و فی الذاتِ تقسیم بندی می‌کند و این مراتب را چون پله هایی برای رسیدن به مقام وحدت در نظر می‌گیرد.

در نگاه بسیاری از عرفا قرب در حد حصّهٔ وجودی افراد و به اقتضاء عین ثابتهٔ آن‌ها خواهد بود. نکتهٔ جالب توجه آنجاست که در مکتب کسانی چون ابن عربی، قرب مراتب خاصی دارد. چنانکه پس از مرتبهٔ قرب نوافل و قرب فرایض، مقام قاب قوسین قرار دارد. این مقام که از آن با عنوان مرتبهٔ «جمع الجمع» یاد می‌کنند و آیهٔ إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَکَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ اشارت به این مرتبه است. صاحبان این مرتبه به هر دو مقام قرب نوافل و قرب فرایض دست یافته‌اند. پس از این مرتبه، مقام «أو أدنی» یا مقام «احدیت جمع» قرار می‌گیرد که به حضرت رسول(ص) اختصاص دارد و بالاترین مرتبهٔ قرب است. (ر.ک: جامی، ۱۳۸۳: ٤٧-٤٦)

مکی اما دیدگاه کاملا متفاوتی نسبت به جایگاه و پله های قرب دارد. از نظر او قرب بِذات مرتبهٔ أو أدنی و قرب لِذات، مرتبهٔ یَدُ الله فوقَ أیدیهم است. مکی بالاترین مرتبهٔ قرب را قرب فی الذات تلقی می‌کند که فرد در این حالت به مقام وحدت با حق دست می‌یابد.: « مقام وصول الی الله تعالی غیر محقق را نیست و حضرت رسالت علیه السلام فرموده است محقق را و اولیای بعضهم محققون باتباعی. فالمحققُ واصل بِذاتِه و لِذاتِه و فی ذاتِه بعده واصل ذات ذوالجلال و الجمال سلطان الرجال علی ابن ابی طالب علیه السلام گفت که من پرسیدم مر حضرت رسالت را که یا رسول الله، ما الوصول بذاته و لذاته و فی ذاته؟ فقال علیه السلام الوصول بِذاتِه فکانَ قابَ قوسینَ أو أدنی و الوصل لِذاتِه یدالله فوقَ أیدیهِم و الوصول فی ذاتِه أنا و الله فی الواحده واحدهٔ.» (مکی، ۱۳۰۳: ۲۲۳ و ۲۲٦)

مکی اولیای کامل الهی، یعنی حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع)، را محققانی می‌داند که به هر سه مرتبۀ وصول به حق دست یافته‌اند. و پرسش حضرت امیر(ع) از مقامات قرب را صرفاً در جهت « حجت شدن بیان نبیّ» می‌داند. (همان: ۲۲۵) چنانکه از او می‌خوانیم: « قال الصِدّیقُ ما مَقامِکَ یا رسول الله؟ قالَ مَقامی‌وصول بِذاتِه و فی ذاتِه و لِذاتِه. و ای عزیز از این مقام هر سه وصول حضرت رسالت علیه السلام و بعضی جرعه نوشان او عبارات و اشارات قاصر است اما اهل تحقیق که اهل وصول اند، مُدرک اند و رسیده اند و می‌رسند.» (مکی، بی تا: ٨٤)

وی مراتب وصول را مراتبی فراتر از شش حدود عالم امکان می‌داند و بر آن است که دنیا و دین نمی‌توانند مدخل وصول به ذات حق باشند بلکه حجابی هستند و محققان کاملی چون اولیاء کل الهی از آن به هر سه وصول دست یافته اند که از حدود دنیا و دین فراتر رفته و به مرتبه ای رسیدند که ازل و ابد در وجود آنها حیران گشته است.

«ای فرزند محققان کامل واصل را از این هر سه وصول (وصول بالذاته، لذاته، فی الذاته) نه در دنیا و دین است زیرا که دنیا و دین و عشق و دل و روح را در مقام وصول مدخلی نیست و محبت نیست... یعنی دنیا و دین و عشق و دل و جان مر اهل عرفان را که اهل رؤیت جمال و جلال اند مدخلی نیست و نه محققان کامل را زیرا که عالم ازل و ابد با محققان در محققان کامل سرگردانند.» (مکی، ۱۳۰۳: ۲۲۵)

مکی مقام وصال را مقامی وصف ناپذیر می‌خواند و واصل به حق را به عاشقی بی اختیار و بی رای همانند می‌کند که در میان اصبعین جمال و جلال حق گرفتار است. (ر.ک: مکی، بی تا: ۷۹) چنانچه مسلک او ایجاب می‌کند، سعی می‌کند با تمثیلی ظریف، مقام قرب فی الذات و حال مقرب از موطن دور افتاده-که مقام ولیّ کل الهی است- برای خوانندگان خویش متصور سازد: « یقین بدان ای عزیز همین اسم محمد دلالت بر دارین کرد از برزخیّه دو اسم ذات الله تعالی قوسین اکبر است یعنی این اسم محمد از مقام لی مع الله در مقام بلّغ ما أُنزِلَ إلیه آورده است. خواجه محبوبان هم از این اسم محمد ناله و فریاد برآورده است که یالَیتَ رَبّ محمّد لَم یَخلق محمّداً. یعنی فریاد و ناله بکر که اگر مرا اسم محمد نبودی، از مقام وصول لی مَعَ الله که الوِلایَةُ عبارةُ عَن شهودِ الحَق در مقام دعوت خلق که النبوة عبارة عَن دَعوَة الخلقِ إلی الحق نیاوردی. » (همان، ۱۰۷-۱۰۸)

جالب است که مکی بارها از غیرت مقربان حق یاد می‌کند و خواننده را نیز از این امر برحذر می‌دارد. گویی مقربان در غیرتند که کس جز خودشان به ساحت قدسی معشوق راه نیابد. وی با ذوق لطیف خود در تأویل آیهٔ «إنّ الْأَبْرَارَ یَشْرَبُونَ مِنْ کَأْسٍ کَانَ مِزَاجُهَا کَافُورًا» می‌گوید، خداوند از جهت غیرت مقربان است که طایفهٔ ابرار را مزاج کافور می‌نوشاند؛ به آن امید که ابرار را سودای وصول به مقام مقربان از سر افتد و آتش شوق وصال در وجودشان سرد شود. (ر.ک: مکی، ۱۳۰۳: ۲۲۹)

قرب نوافل

در اصطلاح قرآن و روایات از بقاء بالله با عنوان قُرب یاد شده است. عرفای مسلمان بر آنند که اوج فانی شدن از خویش و در حق باقی شدن در قرب نوافل و قرب فرایض است. عرفای مسیحی نیز اصطلاح اتحاد با خدا را در این زمینه به کار می‌برند. به نظر می‌آید هر دو دیدگاه عرفای مسلمان و مسیحی به یک چیز باز می‌گردد. چنانکه گفته می‌شود حدیث قرب نوافل اساس دیدگاه عرفا را در باب فنا و بقا تشکیل می‌دهد. (ر.ک: کاکایی، ۱۳۸۱: ۳۵۲)

حدیث قرب نوافل از احادیث مشهور در میان مسلمانان است. در این حدیث قدسی خداوند می‌فرماید: « لا یزال العبد یتقرب إلیَّ بالنَوافِل حتی أحبَّهُ فإذا أحبَبتُ کَنتُ سَمعهُ ألذی یَسمع بِه و بَصَرهُ الذی یَبصر به و لسانَهُ ألذّی یَنطَقُ بِه و یَدَهُ الّتی یَبطَشُ بِها ....». منظور از قرب نوافل، مقامی است که در آن بنده در اثر محبت ذاتیه و عشق الهی، متوجه محبوب و معشوق ازلی شود چنانکه تمام صفات رذیله و موهوم نفسانی در او دچار اضمحلال شده و وجودش از غیر، خالی می‌گردد. (ر.ک: نیری، ۱۳۹۵: ۱۵۹) در این زمان وجود و قلب فرد آینهٔ تجلیات انوار الهی خواهد شد. از نظر عرفا قرب نوافل بیانگر اسم باطن خدا و مقام فنای بنده است. در این مرتبه فرد مظهر تجلی اسم الباطن می‌شود. بدان معنا که صفات الهی را مظهر شده و حق تعالی گوش شنوای او، چشم بینای او و دست توانا و زبان گویای او می‌گردد. به دیگر سخن در قرب نوافل بنده به واسطهٔ حق می‌بیند، می‌شنود و .... .

از منظر مکی در این زمان است حق تعالی در تمام کثرات حضور می‌یابد و حقیقت وجودی آن ها را تشکیل می‌دهد. لکن سالکی می‌تواند این حقیقت را دریابد که پس از رسیدن به فنا و تجلی ذات، به بقاء در حق نیز دست یافته باشد. مکی در مکتوبات خویش به قرب نوافل نظر داشته و معتقد است فرد در مرتبه ای قرار می‌گیرد که نور او با نور ذات حق یکی شده و جلوه

گاه حق می‌گردد. از این رو بی واسطه می‌بیند، می‌شنود و می‌گوید. زیرا از آلات بی نیاز شده و از آنجا که وجودش از هستی تهی و به حق باقی شده، چون حق غنی است. در این مرتبه فرد به چنان وارستگی دست یافته که از هرگونه خوف و رجا، کفر و ایمان، دوزخ و بهشت بی نیاز شده است؛ چرا که چنین عبارات و حالاتی به جسم تعلق دارد حال آنکه وجود فرد از جسمانیت رسته و سراسر به نور بدل گشته است.

«ای فرزند هرگاه که نور من نور را محکم گرفتی، آنگاه نور ذات تو با نور اصل یکی گردد و محرم حضرت نورالنور شوی بعد بی واسطهٔ گوش بشنوی و بی واسطهٔ چشم ببینی و بی واسطهٔ زبان گوئی زیرا که نور را به آلات حاجت نیست. آنگاه در عالم حقیقت مؤانست یابی از خوف و رجا جویی و اسلام و کفر و دوزخ و جنت هر چهار جویان تو گردند و تو را نیابند زیرا که هر چهار را به اهل کیفیات و اهل عبارت تعلق است و تو بلا کیفیت و بلا عبارت شدی و آن نور است.» (مکی، ۱۳۰۳: ۹۱ و ۹۳)

مکی همین مضمون را در شعری که از عطار اقتباس کرده در دو مکتوب دقایق و حقایق المعانی مکرر کرده است:

گر وصل ذات خواهی از کفرو دین گـذر کـن　　آنجا که وصل آمد، چه جـای کفـر و دیـن
در قــربتش محمــد جــایی رســید کانجــا　　برتر ز جسم و جان و فارغ ز مهر و کین است

(همان: ۲۲۱) و (مکی، بی تا: ۷۸)

همانطور که دیده شد، فنای در ذات از ویژگی های قرب نوافل است. مرتبه‌ای که در آن خداوند در وجود انسان سررشتهٔ امور را در دست گرفته‌است و دیگر اثری از وجود بنده نیست. اگر کلامی و ذکری از بنده شنیده شود، در حقیقت از خدا شنیده شده است. مکی همچنین بر آن است که خداوند به ویژه با برگزیدگان خود که به سر منزل قرب رسیده‌اند هر لحظه بی واسطه در کلام است. (ر.ک: مکی، ۱۳۹۷: ۲۱۰) وی این مقام را چنین به تصویر می‌کشد: «حضرت عزت جلَّ و عَلا به نطق خود متکلم است و در بعضی لسان اهل عرفان نیز متکلم است که أنا الحق و سبحانی و امثال ایشان کما قال إنَّ الحقَ لینطقُ علی لسان عمررضی الله عنه و کلام حقیقت خود را خود شنود و محقق نیز بی واسطه می‌شنود لابدّ است که شنود. زیرا که محقق را سمع حقیقت و بصر حقیقت و تکلم حقیقت حصول است و نصیبی از قدم تام همین معنی دارد. فکانُ عیشُهُ کَعیش الله تعالی همین معنی است.» (مکی، بی تا: ۲۹)

مکی تمام صفات بندگان را نشأت گرفته از اوصاف بی پایان حق دانسته و معتقد است اگر رهرو بتواند در شناخت صفات به کمال برسد و از این مرحله گذر کند، بی شک به مرتبه ای از قرب دست خواهد یافت که بی واسطه، به خودی خود می‌بیند و می‌شنود، می‌گوید و کان عیشهُ کَعیش الله تعالی. (ر.ک: مکی، ۱۳۰۳ : ۱۷٤)

در توضیح آنچه از وی نقل شد، شایستهٔ توجه است، انسانی که در ذات احدی فانی و به بقاء و قرب او دست یافته باشد از هر جنبه ای با خداوند همتا می‌شود. چنانکه حق را با چشم حق دیده و به جهان از منظر خداوند می‌نگرد. چنین سالک واصلی، به چنان مرتبه ای دست یافته که تمام تجلیات خداوند برابر دیدگان او نمایان است و میان حق و او حجابی باقی نمانده است.

هرچند که محمد بن مکی حسینی شطح گویی کسانی چون بایزید و حلاج را ناشی از تجلی صفات و مبتدی بودن آن ها در راه شناخت حق می‌داند، اما در کتاب حقایق المعانی، از دریچهٔ قرب نوافل به این امر نگریسته و شطحیات این عارفان را ناشی از یکی شدن ذات آنها با ذات حق و از میان رفتن عبودیت و در عوض تجلی ربوبیت پنداشته است. در نتیجه شطحیات را کلام خود خداوند تلقی می‌کند.

« إذا تَمَّت العُبودیَّهُ العَبد فَکانَ عیشُهَ کَعیشَ الله تعالی فَعیشُهُ ارادهٔ، قدرت و کلام. یعنی أنا الحق گفتن منصور و سبحانی گفتن بایزید و امثال ایشان که گفته اند این مقام است که عبودیت مرتفع گشته بود و ربوبیت در کلام شد. ای فرزند عزیز این مقامی است که عالم یک رنگی است و حقیقت محض است و در این مقام دو رنگی نیست.» (مکی، بی تا: ۹۳)

نتیجه‌گیری

نیستی و فنا در منظومهٔ فکری محمد بن جعفر مکی از معنای خاصی برخوردار است. چنانکه وی پیش از هر چیز این مفهوم را زاییدهٔ معرفت و عشق می‌داند و بر آن است که رهرو حقیقی بدون دست یافتن به شناخت و محبت نمی‌تواند به خودآگاهی و خدا آگاهی رسد. در نگاه او سالک زمانی می‌تواند به وحدت با حق نائل شود که زنگار وجود خویش را زدوده و وجودش را به صفات الهی جلا دهد. در حقیقت وی تخلّی از هستی را لازمهٔ تجلّی حق می‌داند. وی فقر را فنا را لازم و ملزوم یکدیگر تلقی کرده و بر آن است که انقطاع از هر چیز و همه چیز، می‌تواند انسان را به فنا برساند و در این زمان است که سالک هستی حقیقی را در نیستی یافته و

به حق باقی می‌شود. از نکات شایان توجه در مکتوبات مکی، پلکانی بودن مراتب رسیدن به قرب الی الله و وحدت با اوست. چنانکه فنا را لازمهٔ بقا، بقاء را لازمهٔ قرب و قرب را مقدمهٔ وحدت می‌داند. وی بارها متذکر می‌شود که قرب را نباید در بهشت و حتی در لقاء الله معنا کرد چراکه این‌ها چیزی جز حجاب نیستند. در نظر او قرب و وصال فانی شدن در حق و به مقام وحدت رسیدن با اوست. وی قرب را در سه مرتبهٔ قرب بذات، لذات و فی الذات طبقه بندی کرده و معتقد است تنها ولی کل الهی می‌تواند این مراتب را طی کرده و حق را چنان که هست ببیند و در آینهٔ وجود خویش بنمایاند. وی همچنین به قرب نوافل نیز بسیار نظر داشته و فنای ذات را از ویژگی‌ها و مقدمات آن برمی‌شمارد. مکی بر آن است، سالکی که به نور النور دست یابد مظهر اسم الباطن شده و نور وجودی او با نور حق یکی می‌شود. چنان‌که عاری از آلات، بی‌واسطه با خداوند در ارتباط است.

منابع

کتاب‌ها

انوشه، حسن. (۱۳۷۵). *دانشنامه ادب فارسی*، جلد ٤، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

جامی،عبدالرحمن. (۱۳۸۳). *أشعه اللمعات*، قم: بوستان کتاب.

دهلوی بخاری، ابوالمجد عبدالحق محدث. (۱۳۸۳). *اخبار الاخیار*، تهران: انجمن آثار و مفاهر فرهنگی.

سجادی، جعفر. (۱۳۷۰). *فرهنگ اصطلاحات عرفانی*، تهران: طهوری.

غنی، قاسم. (۱۳۷۵). *تاریخ تصوف در اسلام*، تهران: زوار.

کاکایی، قاسم. (۱۳۸۱). *وحدت وجود به عبارت ابن عربی و مایستر اکهارت*، تهران: هرمس.

گوهرین، صادق. (۱۳۸۰). *شرح اصطلاحات تصوف*، تهران: زوار.

مکی حسینی، محمد بن جعفر. (۱۳۰۳). *دقایق المعانی*، تهران: کتابخانه مجلس شورای اسلامی. شماره نسخه ۸۵۳۲ .

مکی حسینی، محمد بن جعفر. (بی تا). *حقایق المعانی*. تهران: سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران. شماره نسخه ۲/ ۲۹۲۵۱ .

مولایی، محمد سرور. (۱۳۹۷). *بحر المعانی*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

نیری، محمد یوسف. (۱۳۹۵). *نرگس عاشقان*، شیراز: دانشگاه شیراز.

مقالات

باباپور، صغری، و دهباشی، مهدی. (۱۳۹۱). از فنا در خود تا بقا در حق. *عرفان اسلامی*، ۸(۳۲)، ۶۳-۸۲.

برهان، بهزاد، و حاجیان نژاد، علیرضا.(۱۳۹۸). تبیینی ساخت‌گرا از تباین نیروانا و فنا. *ادب فارسی*، ۹(۲۳)، ۴۱- ۶۱.

حسن‌زاده کریم آباد، داوود.(۱۳۹۱). مراتب قرب در عرفان اسلامی. *ادیان و مذاهب*، ۱(٤). ۸۹-۱۰۶.

عطاران، مرضیه. (۱۳۹۶). از تبتل تا مقامات فنا. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۱۲(٤٤)، ۱۳- ۷۳.

غفاری قره باغ، سید احمد. (۱۳۹۷). تحلیل عرفانی از تفکیک آثار فرض و نفل در قرب الهی. *پژوهش‌های فلسفی -کلامی*، ۲۰(۳)، ۱۵۹-۱۷۶. doi: 10.22091/pfk.2018.1607.1512.

مظفری، حسین. (۱۳۹۵). قرب نوافل و فرائض و تطبیق آن‌ها بر مقامات عرفانی. *انوار معرفت*، ٦(۱۰)، ۵-۲۰.

References

Books

Anoushe, Hassan. (1996). *Encyclopedia of Persian literature*, The fourth volume, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]

Dehlavi Bukhari, Abulmajd Abdul Haq Muhaddith. (2004). *Akhbar al-Akhyar*, Tehran: Association of Cultural Artifacts and Honors. [In Persian]

Ghani, Qasim. (1996). *History of Sufism in Islam*, Tehran: Zavar. [In Persian]

Goharin, Sadegh. (2001). *explanation of Sufism terms*, Tehran: Zavar. [In Persian]

Jami, Abd al Rahman. (2004). *Rays of light*, Qom: Bostan Kitab. [In Persian]

Kakai, Qasim. (2002). The *unity of existence according to Ibn Arabi and Meister Eckhart*, Tehran: Hermes. [In Persian]

Makki Hosseini, Muhammad Ibn Jafar. (1924). *Daqaegh al-Ma'ani*, Tehran: Library of the Islamic Council. Version number 08532. [In Persian]

Makki Hosseini, Muhammad Ibn Jafar. (No Date). *Haghayegh al- Maani*, Tehran: Organization of Documents and National Library of Iran. Version number 2/29251. [In Persian]

Molaei, Muhammad sarvar. (2018). *Bahr Al-maani*, Tehran: Persian Language and Literature Academy. [In Persian]

Nayyeri, Muhammad Yousif. (2016). *Narges Asheghan*, Shiraz: Shiraz University. [In Persian]

Sajjadi, Jaafar. (1991). *Dictionary of mystical terms*, Tehran: Tahori. [In Persian]

Articles

Attaran, M. (2017). From the beginning to the officials of the doom. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *12*(44), 13-73. [In Persian]

Babapour, S., & Dehbashi, M. (2012). From annihilation in oneself to survival in the right. *Islamic Mysticism, 8*(32), 63-82. [In Persian]

Borhan, B., & Hajianejad, A. R. (2019). Constructivist explanation of Nirvana and Annihilation. Persian Literature, 9(23), 41-61. [In Persian]

Ghafari Qarabagh, S. A. (2018). ystical analysis of the separation of obligatory and non-obligatory works in the presence of God. *Philosophical-Theological Studies, 20*(3), 159-176. doi: 10.22091/pfk.2018.1607.1512. [In Persian]

Hassan-Zadeh Karimabad, D. (2012). Degrees of closeness in Islamic mysticism. *Religions and Madhhabs, 1*(4). 89-106. [In Persian]

Mozaffari, H. (2016). The closeness of Nawafl and the rules and their application to mystical authorities. *Anwar Ma'rifat, 6*(10), 5-20. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp. 291-313
Date of receipt: 7/4/2023, Date of acceptance: 17/8/2023
(Research Article)
DOI:

Annihilation, survival and closeness in the intellectual system of Muhammad bin Jafar Makki Hosseini

Parnian Mohammadian[1], Dr. Zarrin Taj Vardi[2]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

The requirement to reach the end of the unity of the essence of truth is to pass the difficult path of poverty and destruction. Human nature is constantly looking for a way to reach the eternal existence of God, because the turbulent sea of human existence can only be reached in this way. The mystics consider annihilation and nothingness as the way to reach God-consciousness and believe that when the dust of existence is removed from the mortal existence of a person, the truth will emerge as it is. Undoubtedly, the beginning of this difficult path is not possible without knowledge and love. "Mohammed bin Jafar Makki Hosseini", a mystic who owns the style of Chishtiyyah style, is also one of those who adhere to this concept, and in addition, he believes that a person cannot see the light of god existence until he passes through himself. annihilation in God and the survival of God is the way to Connect to Noor Al-Noor. In his opinion, reaching the right is different from what people of Zahir and Sharia think. He does not know nearness not only arrive to Paradise, but also in seeing the god, and he believes that these are nothing but a veil on the path of the seeker. He classified the true closeness in three stages: closeness to the essence, pleasures, and the self, and he is of the opinion that only the divine whole can go through these levels and see the truth as it is . In the present research, the author has analyzed Makki's writings with a descriptive-analytical method and analyzed the mentioned concepts in his schools.

Keywords: Survival in God, annihilation in God and the ranks of An, nearness and connection, Muhammad bin Jaafar Makki Hosseini.

[1] . PhD Student, Department of Mystical Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran. parnian.mohamadian@gmail.com
[2] . Professor, Department of Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran. (Corresponding Author) zt.varedi@gmail.com

تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٣، بهار ١٤٠٤، صص ٣١٤-٣٣٦
تاریخ دریافت: ١٤٠١/٥/١٢، تاریخ پذیرش: ١٤٠٢/٥/٢٦
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

تحلیل گفتمان انتقادی در سروده‌های حماسی طاهره صفّارزاده با تکیه بر نظریه نورمن فرکلاف

دکتر اسماعیل اسلامی[1]

چکیده

تحلیل گفتمان انتقادی، رویکردی نو و شاخه‌ای مهم از تحلیل گفتمان است. یکی از کاربردهای این رویکرد در حوزهٔ ادبیّات و بررسی آثار ادبی است. طاهره صفّارزاده از شاعران برجستهٔ معاصر و سرایندهٔ اشعار مقاومت و حماسه‌های پایداری است؛ با توجّه به این‌که پژوهش حاضر بر آن است، اشعار حماسی طاهره صفّارزاده را بر اساس گفتمان انتقادی فرکلاف مورد بررسی قرار دهد تا به تأثیر عوامل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بر اشعار وی پی بَرَد. برای رسیدن به این منظور اشعار این بانوی شاعر در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین، بررسی شده است. این نوشتار به روش تحلیل محتوا با رویکرد توصیفی– تحلیلی انجام شده است. نتایج حاصل نشان می‌دهد طاهره صفّارزاده با ترکیب‌بندی ابعاد گفتمان‌های مسلّط زمان پهلوی و انقلاب اسلامی، ساختار گفتمانی مسلّط دو دورهٔ سیاسی و به تبع آن اجتماعی متفاوت آن روزگاران را بازتولید کرده است؛ بنابراین اشعار او با انتقاد از عملکردهای سیاسیّونِ دورهٔ پهلوی، انزجار از استعمار و زورگویی، نظم گفتمانی ویژه‌ای را بازتولید کرده‌است.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی، طاهره صفّارزاده، گفتمان، نورمن فرکلاف.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1]. استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی، واحد جیرفت، دانشگاه آزاد اسلامی، جیرفت، ایران.
dr.eslami.ut.ac@mail.ir

مقدمه

زبان هر قوم آیینه تجلّی ذهن و اندیشهٔ آن قوم است. پیش از این، تصوّر غالب بر این بود که ادبیّات و زبان‌شناسی متعلّق به دو حوزهٔ کاملاً متفاوت و جدا هستند؛ امّا امروزه زبان‌شناسی علمی پیشرو محسوب می‌گردد. تحلیل گفتمان انتقادی نیز، نشانه‌ای بین رشته‌ای، برگرفته از زبان‌شناسی انتقادی است. این رویکرد نوین، بر آن باور است که هیچ گفتمانی خالی از ایدئولوژی نیست و تلاش می‌کند با در نظر گرفتن عوامل بافت و زبانی، روابط پنهان قدرت، سلطه، نابرابری اجتماعی و سوء استفاده از قدرت را برملا کند. با توجّه به این که ادبیات و آثار هنری هم می‌توانند در خدمت ارتباط و انتشار عقاید و افکار باشند، از این رو متون ادبی را می‌توان با رویکردی انتقادی تحلیل و تفسیر کرد.

از آنجایی که زبان و جامعه از یکدیگر جدا نبوده و هر یک در دیگری تظاهر می‌یابد، پس در ورای هر انتخاب زبانی فکر و اندیشه‌ای نهفته است. این انتخاب‌های زبانی فرهنگ یک جامعه و نحوهٔ نگرش مردم آن جامعه به پدیده های اطرافشان را نمایان می‌کند و تحلیل‌گر باید از ظاهر متن پرده بردارد و آنچه را که پشت زبان پنهان مانده آشکار سازد تا مردم بتوانند حقایق را درک کنند و آگاهانه تصمیم بگیرند. بدین ترتیب تحلیل‌گر گفتمان می‌کوشد مردم را بیشتر نسبت به نقش زبان در ایجاد ایدئولوژی خاص آگاه سازد.

از آنجا که شعر هم، به واقعیّات جامعه پرداخته و گوشه‌ای از آن را به تصویر می‌کشد، تحلیل این نوع ادبیّات بر اساس دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی می‌تواند بهترین راه برای کشف ساختارهای موجود در جامعه و نحوهٔ نگرش مردم یک جامعه به جهان اطرافشان باشد. در این نوشته سعی بر آن است تا به بررسی بازتاب حماسه در اشعار طاهره صفّارزاده پرداخته شود تا از این راه بتوان نحوهٔ نگرش و تفکّر این شاعر معاصر را نسبت به مسائل جامعه از این زاویه بررسی کرد و به پرسش زیر پاسخ داد:

– طاهره صفّارزاده موقعیّت سیاسی و اجتماعی زمان خویش را چگونه در اشعارش تبیین نموده است؟

و این میسّر نیست، مگر با بررسی زبان شاعر در اشعارش. داده‌های این پژوهش را اشعاری حماسی از کتب بیعت با بیداری، طنین در دلتا، در پیشواز صلح و مردان منحنی تشکیل می‌دهد. به این ترتیب که پس از مطالعه کتاب‌ها اشعار حماسی آن استخراج گردیده و مطابق نظریّهٔ

فرکلاف مورد بررسی و تحلیل قرار گرفتند تا جنبه‌های حماسی اشعار این شاعر مطابق این نظریّه بررسی شود و در پایان نیز نتیجه‌گیری ارائه خواهد شد.

انتخاب اشعار حماسی به این دلیل است که حماسه یکی از انواع ادبی ارزشمند و قابل بحث در تحلیل انتقادی گفتمان و صفّارزاده بانویی روشنفکر و نوگراست که با اشعار خود، نظریّهٔ «شعر طنین» را، که از گونه‌های شعر مقاومت با درون‌مایه‌ای دینی در قالبی جدید به شمار می‌رود و زبان و سبکی تازه از شعر است، به جامعهٔ ادبی کشور معرّفی نموده است. همچنین از شعر در دوران حاضر تنها به عنوان سرگرمی یا لذّت بردن استفاده نمی‌شود، بلکه با مطالعهٔ اشعار می‌توان به دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های افراد سازمان‌ها، نهادها، و ... پی برد؛ بنابراین یکی از اهداف گفتمان انتقادی آشکار کردن منبع سلطه و نابرابری است که در جامعه مشاهده می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مقاله‌ای با موضوع گفتمان انتقادی با رویکرد فرکلاف در اشعار طاهره صفّارزاده نوشته نشده است؛ به همین دلیل پژوهش‌های مرتبط با این جستار معرّفی می‌شوند:

«تحلیل واژگان مرتبط با اجتماعیات در خمسهٔ نظامی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف» نوشتهٔ محمّد ایرانی و همکاران که در سال ۱۳۹۸ در فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی چاپ شده است. نویسندگان در این پژوهش واژگان پربسامد خمسه را بر اساس رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف بررسی نموده و به این نتیجه دست‌یافتند که زبان نظامی یک «کردار اجتماعی» و ابزاری برای مبارزه در رفع نابرابری‌های «قدرت» است.

«بررسی تطبیقی حکایتی از مثنوی معنوی با مآخذ روایی آن بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف» نوشتهٔ زهرا ایرانمنش که در سال ۱۳۹۶ در فصلنامهٔ ادبیات و اسطوره شناختی، به چاپ رسیده است. نگارندهٔ این پژوهش پس از بررسی داستان جزع ناکردن شیخی بر مرگ فرزندان از مثنوی بر اساس رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف، آن را با ترجمهٔ رسالهٔ قشریهٔ و تذکره الأولیاء مقایسه نمود.

«تحلیل گفتمان انتقادی داستان مرگ بونصر مشکان بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف» به قلم زهره سادات ناصری و همکاران که در سال ۱۳۸۹ در نشریهٔ علم زبان، به چاپ رسیده است. نگارندگان در این پژوهش پس از بررسی داستان مرگ بونصر مشکان از طریق گفتمان انتقادی

فرکلاف به لایه‌های زیرین و پنهان متن یعنی وضعیت رابطهٔ قدرت و ایدئولوژی در عصر غزنوی پی بردند.

«تحلیل گفتمان انتقادی داستان کوتاه «ناخلف» نوشتهٔ سیّدمهدی شجاعی» نگارش سهیلا فرهنگی و سودابه بانگ‌آور که در سال ۱۳۸۹ در نشریهٔ علم زبان، چاپ شده است. در این تحقیق داستان کوتاه «ناخلف» با توجّه به رویکرد نورمن فرکلاف در سه سطح توصیف، تبیین و تفسیر بازخوانی شد و این نتایج به دست آمد: داستان در سطح توصیف بیانگر گفتمانی دوگانه و تقابلی است، در سطح تفسیر ماجرایی اجتماعی سیاسی دارد و در سطح تبیین مبارزهٔ جوانان را با قدرت حاکم به تصویر می‌کشد.

«زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکرد «انتقادی» نورمن فرکلاف به تحلیل گفتمان» نوشتهٔ جهانگیر جهانگیری و علی بندرریگی‌زاده که در سال ۱۳۹۳ در فصلنامهٔ پژوهش سیاست نظری به چاپ رسیده است. نویسندگان در این مقاله، رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی را بر اساس نظریه نورمن فرکلاف مورد بررسی قرار دادند و تفاوت‌های این رویکرد را از سایر رویکردهای مشابه مشخص نمودند و در نهایت ارتباط بین زبان با قدرت و ایدئولوژی را مورد مداقه قرار دادند.

اغلب پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ گفتمان انتقادی در حوزهٔ آثار منثور، خصوصاً داستان و در موارد نادری هم داستان‌های منظوم است که محتوایی منسجم دارند؛ ولی این پژوهش در حوزهٔ نظم است، آن هم نه داستان منظوم و همین امر این تحقیق را از دیگر موارد ممتاز می‌نماید.

روش تحقیق

پژوهش حاضر براساس روش کیفی با رویکرد توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر نظریّهٔ تحلیل گفتمان انتقادی، بر مبنای چهارچوب نظری نورمن فرکلاف نوشته و تحلیل شده است.

مبانی تحقیق

گفتمان

واژهٔ گفتمان که سابقهٔ آن به قرن ١٤ میلادی می‌رسد از کلمه «discourse» فرانسوی و «discourse» [dis-koor] انگلیسی معنی گفتگو، محاوره، گفتار و از کلمه «discurssun/ discourse» به معنای از سر باز کردن، تعلّل کردن، طفره رفتن گرفته شده است (ر.ک:

مک‌دانل،۱۳۸۰: ۱۰). فرکلاف (Fairclough) این واژه را مشتق از فعل یونانی «Discurre» به معنی گذر یا حرکت در جهات مختلف، می‌داند. (ر.ک: فرکلاف، ۱۳۷۹: ۳۳)

اصل واژۀ «Discourse» را باید در یونانی به معنای حرکت تند و سریع در جهت‌های گوناگون است. هر چند این مفهوم به معنی تجلی زبان در سخن گفتن و یا نوشتن بکار برده می‌شود؛ اما همان گونه که از ریشۀ آن مشخص است در علم بیان کلاسیک، بر زبان به عنوان حرکت و عمل تأکید می‌شد. به سخن دیگر، واژگان و مفاهیم که اجزای سازنده ساختار زبان به شمار می‌آیند، ثابت و پایدار نیستند و در زمان و مکان مختلف، ارتباطات آن‌ها دگرگون می‌شود و معانی مختلفی را القا می‌کنند. دگرگونی شرایط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و غیره سبب دگرگونی این ارتباطات می‌شود. (ر.ک: عضدانلو،۱۳۸۰: ١٦)

از نظر ون دایک گفتمان شکلی از کاربرد زبان، مثلاً سخنرانی و یا به صورت کلّی‌تر زبان گفتاری یا سخن گفتن است (ر.ک: میرفخرایی،١٣٨٤: ٧–٨) یا شیوه‌ای خاص جهت سخن گفتن دربارۀ جهان، فهم آن یا یکی از وجوه آن است (یورگنسن و فیلیپس،۱۳۸۹: ۱۸) و روشی است که «زبان را به عنوان عملی اجتماعی در ارتباط با ایدئولوژی، قدرت، تاریخ و جامعه در سطح متن، اعم از گفتاری و نوشتاری مطالعه می‌کند.» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۱)؛ زیرا همان‌طور که فرکلاف می‌گوید: «افراد با زبان خود، ساختار اجتماعی را به نمایش درمی‌آورند و نظام‌های ارزشی را بنیاد می‌نهند و منتقل می‌سازند.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۳۹)

تحلیل گفتمان (Discours analysis)

نقش فرایند تحلیل گفتمان در رابطه با واحدهای زبانی این گونه است که این فرایند کیفیت تشکیل معنا و پیام و هم چنین مجموعه واحدهای زبانی که با عوامل درون زبانی که زمینه متن هستند را مطالعه میکند. هم چنین فضای پیوسته زبانی و در حالت کلی کل نظام زبانی و عوامل برون زبانی شامل بسترهای اجتماعی موقعیتی و فرهنگی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد. (ر.ک: لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۲: ۱۰)

اصطلاح تحلیل گفتمان ابتدا، در زبان‌شناسی ساخت‌گرای آمریکا توسط زلیگ هریس (Zelling Harris) مطرح شد: «گرچه این علوم در ادبیّات فلسفی و اجتماعی دوران قرون وسطی نیز وجود داشته‌است و در دوران جدیدتر در نوشته‌های ماکیاولی و هابز مطرح شده است.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۵۰)

منظور هریس از تحلیل گفتمان، تحلیل ساختاری بالاتر از سطح جمله بود؛ امّا نادیده انگاشتن بافت کاربرد زبان و توجّه صرف به ساختارها بدون توجّه به مسائل محیطی مؤثّر بر کاربرد زبان هنگام تحلیل ساختاری، منجر به پنهان ماندن بخش‌های قابل توجّهی از جنبه‌های ارتباطی و معنایی کاربرد زبان گردید. از این رو، «عدّه‌ای از زبانشناسان که در چارچوب زبان‌شناسی نقش‌گرا کار می‌کنند، سعی می‌کردند با توجّه نمودن به بافت، تحلیل جامع‌تری ارائه دهند و در نهایت، عدّه‌ای دیگر از زبان‌شناسان که در دانشگاه ایست‌انگلیای (EAEST Angeliain) انگلستان کار می‌کردند تحت تأثیر اندیشه‌های متفکّرانی فرانسوی چون میشل فوکو (Mishel Foucault) در دههٔ هفتاد به این نتیجه رسیدند که مفهوم بافت در تحلیل گفتمان نقش‌گرای همگانی نارساست و بسیاری از مسائل سیاسی-اجتماعی که بر زبان تأثیرات متقابل دارند، ناگفته می‌ماند؛ از این رو، این عدّه با پایه‌گذاران زبان‌شناسی انتقادی که خود زمینهٔ پیدایش تحلیل گفتمان انتقادی را فراهم آوردند، مفاهیم دیگری چون قدرت و ایدئولوژی را نیز وارد تحلیل انتقادی کردند. بنیاد تحلیل انتقادی را می‌توان در زبان‌شناسی انتقادی، که در اثر «پیشرو زبان و کنترل» نوشتهٔ فاولر (Fowler)، هاج (Hodge) ، کرس (Kress) و ترو (Theroux) شکل یافت، جستجو کرد.» (سلطانی، ۱۳۸٤: ۵۱)

باید گفت که در تحلیل گفتمان انتقادی، واژگانی که صاحب اثر برمی‌گزیند، اهمیّت ویژه‌ای دارند؛ «زیرا در اصل، تمام گفتمان‌ها از ترکیب واژگان به وجود می‌آیند.» (صالحی و نیکوبخت، ۱۳۹۱: ۷۸)

تحلیل گفتمان انتقادی (Critical discourse analysis)

تحلیل گفتمان رویکردهای گوناگونی دارد که تحلیل گفتمان انتقادی یکی از آن‌هاست. رویکرد «انتقادی» زبان را به عنوان مفهومی «خنثی» و «شفّاف» در نظر نمی‌گیرد، بلکه بر کارکردهای اجتماعی و ایدئولوژیکی زبان در تولید و یا تغییر ساختارها و روابط اجتماعی تأکید می‌کند. زبان‌شناسی انتقادی بیشتر بر توضیح و تفسیر صورت‌های زبانی تأکید می‌کند تا بر این که «چرا» و «چگونه» این صورت‌ها تولید می‌شوند.

«وظیفهٔ تحلیل‌گر زبان‌شناسی انتقادی این است که به کمک فنون موجود در این رویکرد، پرده از ظاهر متن بردارد و آنچه در لایه‌های زیرین زبان لانه گرفته و مخفی مانده، آشکار کند و از چیزی که به صورت طبیعی نمایانده شده است، طبیعت زدایی کرده تا بدین وسیله آحاد مردم

بتوانند حقیقت زندگی را درک کنند و هم چنین بتوانند تقدیر و سرنوشت خود را رقم زده، آگاهانه تصمیم‌گیری کنند.» (ایرانمنش،۱۳۹٦: ۵۰)

هدف تحلیل گفتمان انتقادی نیز توجّه به ساز و کارهایی است که ضمن آن ساختارهای گفتمان‌مدار، مناسبات قدرت و سلطه را در جامعه تحقق می‌بخشند، بر آن‌ها تأکید می‌کنند و یا آن‌ها را به چالش می‌کشند. از نظر جان بلومرت تأکید تحلیل گفتمان انتقادی بر این است که گفتمان ابزاری است در خدمت قدرت که معمولاً درک چگونگی کارکرد آن دشوار است. هدف تحلیل گفتمان انتقادی آشکار نمودن و برملا کردن این نحوهٔ کارکرد است. (ر.ک: Blommaert,2005: 25)

تحلیل گفتمان انتقادی، بر اساس آراء نورمن فرکلاف، یک رویکرد بنیادین جهت مطالعهٔ گفتمان است که زبان را به عنوان صورتی از کارکرد اجتماعی مورد بررسی قرار می‌دهد. (ر.ک: تلخابی، ۱۳۹۹: ۲۹٦)

نورمن فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی «معتقد است که تفاوت‌های ایدئولوژیک بین متون در بازنمایی‌های مختلفی که از جهان ارائه می‌دهند، در واژگان آن‌ها رمزگذاری می‌شود.» (ایرانی و همکاران،۱۳۹۸: ۳۵)؛ از این رو «تمام واژه‌های زبان از شأن و کارکرد مساوی برخوردار نیستند. برخی به سبب نقش خاص خود در مرکز قرار می‌گیرند و بعضی دیگر، حالت حاشیه‌ای دارند.» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۳٤)

در این نوع تحلیل متون، از سطح توصیف به سطح تبیین ارتقاء می‌یابند و از طریق دخیل کردن عواملی گوناگونی چون ایدئولوژی، قدرت و ... تفسیر می‌شودند. این شیوه از تحلیل، ضرورت به کارگیری رویکردهای جامع‌تر تحلیل گفتمان را بیان می‌کند. «تولید یا تقویت از جذاب ترین مفاهیم تحلیل گفتمان انتقادی یک تفکر ویژه با نگرش به لایه‌های بالاتر جمله است که با رویکردی علمی و کاربردی به مضمون نگاه می‌کند. این شیوه از تحلیل از رویکردهای نقد ادبی چون ساختارگرایی، فرمالیسم، هرمنوتیک نشأت می‌گیرد؛ امّا بر خلاف رویکردهای یاد شده، بر هر دو جنبهٔ صورت و معنای متن توجّه دارد و از این‌رو، رویکردی جامع در تحلیل متن است. (ر.ک: پنی‌کوک، ۱۳۷۸: ۱۳۲)

روش نورمن فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان

تحلیل گفتمان انتقادی بیشتر در اشاره به رهیافت فرکلاف به کار می‌رود؛ زیرا که رهیافت وی در مقایسه با رهیافت‌های دیگر، مدوّن‌ترین نظریه و روش را برای تحقیق در حوزهٔ ارتباطات، فرهنگ و جامعه فراهم می‌کند. فرکلاف مفاهیم لازم برای تحلیل گفتمان انتقادی را «در مدلی سه بعدی به هم مرتبط می‌کند. از نظر وی، هر تحلیل از رخدادی ارتباطی، این سه بعد را باید مورد توجّه قرار دهد که عبارتند از: ویژگی‌های متنی، روندهایی که با تولید و کاربرد متن در ارتباط هستند که شیوه گفتمانی خوانده شده و شیوه وسیع تری که حوادث اجتماعی مورد مطالعه زیر مجموعه آن است. یعنی رویّهٔ اجتماعی.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲۳) وی متون را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی می‌کند:

سطح اوّل: توصیف

مرحله‌ای است که به ویژگی‌های صوری متن با توجّه به جنبه مورد بررسی (مضامین، روابط، فاعلان) پرداخته می‌شود. در سطح اول که توصیف است، متن به صورت جداگانه نسبت به سایر متون، بستر و موقعیت اجتماعی مطالعه می‌گردد. مختصات صوری متن مورد توجه قرار می‌گیرد. ویژگی های صوری مذکور می‌تواند گزینش هایی ویژه باشد از مواردی که با کلمات و دستور موجود مرتبط هستند که در متن می‌توان از آن بهره برد. برای تحلیل و تفسیر مختصاتی که در متن اجرایی شده است، به طور معمول تمرکز به انتخاب هایی امکان پذیر ضروری می‌نماید. این تفسیر تفسیری انتزاعی از متن موجود است. فرکلاف تفسیر انتزاعی از متن را در سه لایه مطالعه میکند. لایه اول شامل کلمات و لایه دوم مربوط به ساختارهای نحوی و لایه سون در ارتباط با ساختار متن است. وی پرسش‌هایی درباره کلمات مطرح می‌کند: واژگان داری کدام ارزش تجربی می‌باشند؟ اقسام ارتباط معنایی از جهت ایدئولوژیک میان کلمات چیست (هم‌معنایی، شمول معنایی و تضاد معنایی).

واژگان دارای کدام ارزش بیانی‌اند؟ در کلمات از کدام استعاره‌ها استفاده شده است؟ (ر.ک: همان: ۱۷٦-۱۷۷)

سطح دوم: تفسیر زمینهٔ متن (تفسیر متن)

بررسی ساختار زبان‌شناختی تفسیر متن و تفسیر زمینهٔ متن «شاکله‌ای از مضامین متن و ذهن مفسر بوده که در تحلیل متن استفاده شده است. خصوصیات صوری متن از نگاه مفسر مانند سرنخی است که پیش فرضهای ذهن مفسر را تحریک کرده و تفسیر حاصل رابطه ی متقابل

بین این سرنخ‌ها و دانش ذهن مفسر می باشد.» (همان: ۲۱۵) واژه‌ها نیز در حکم علامتی ایدئولوژیک با جمعی از مولفه‌های اعتقادی و ارزش‌های جمعی ترکیب شده هویتی ایدئولوژیکی به خود گرفته‌اند. بدین معنا که مربوط به یک زمینه فکری با رمزگان جمعی و محصول هماهنگی بین مجموعه گروهند که عقیده‌اش بر مبنای یک نظام ایدئولوژیکی استوارست و از نگاه غالب اعضای گروه مضمونی مشابه و سرنوشت ساز دارد.

سطح سوم: تبیین

لایه سوم مربوط به تبیین است که پژوهشگر متن را به مثابه عضوی از فرایند مبارزه اجتماعی در قالب مناسبات قدرت تحلیل می‌کند. در واقع با استفاده از ابعاد مختلف دانش زمینه‌ای به مثابه شیوه های تفسیری، در فرایند آفرینش و تحلیل متن، دانش مولد، از نو دوباره متولد می‌گردد. (ر.ک: همان: ۲٤٥)

در هر سه مرحلهٔ ذکر شده تحلیل وجود دارد، ولی چیستی آن در هر سطحی با سطوح دیگر متفاوت است. در سطح اول برچسب‌دهی ویژگی‌های ظاهری متن کفایت کرده و به متن به مثابه یک شی نگاه می‌کند. در سطح دوم به بررسی فرآیندهای معرفتی داوطلبان و تعاملات موجود در بین آن‌ها می‌پردازد و در آخرین مرحله به ارتباط میان تعاملات و ساختارهای اجتماعی‌ای اشاره می‌کند که بر این تعاملات أثر می‌گذارند و از آن‌ها تأثیر می‌پذیرند (بشیر،۱۳۸٤: ٦۱).

بحث

اشعار طاهره صفّارزاده نمایانگر نقد سیاسی و اجتماعی در بستر حماسه و غرور است. صفّارزاده به ثروت ملّی، فرهنگ ایرانی، مذهب اسلام و جوانان غیور ایرانی دلباخته است. قهرمانان او وطن با همهٔ دارایی‌ها و داشته‌هایش است. شخصیّت‌های مثبت و قهرمان او فرد نیست؛ بلکه آحاد جامعه و جوانان غیور است. این شخصیّت‌های قهرمان و دلاور در دورهٔ حکومت‌های پهلوی نیستند؛ زیرا سلطه و قدرت سیاسی در دست توده نیست؛ عدّه‌ای بالانشین هستند که سست و واخوردهٔ فرهنگ غربند. آن‌ها پای استعمارگران و بیگانگان را به ایران بازکرده‌اند؛ امّا در دورهٔ انقلاب اسلامی جریانی که حکومت اسلامی ایجاد می‌کند، قهرمان نه فرد؛ بلکه آحاد جامعه است؛ بنابراین از نظر صفّارزاده در رأس پرکتیس‌های اجتماعی، قدرت و سلطه مهم است. قدرت و سلطه که در هیأت جریان غالب سیاسی قرار می‌گیرد، جریان‌ساز

اجتماع است و تحلیل گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی با پیش فرض بنیادی تأثیرگذاری عوامل اجتماعی در زبان کار خود را آغاز می‌کند؛ ولی بـه واحدهای زبانی فراتر از جمله (متن) می پردازد و این تأثیر را تا آنجا ادامه می‌دهد که زبان را بازنمای ساختارهای اجتماعی که در آن تولید شده، می‌داند.

تحلیل انتقادی گفتمان یک قطعهٔ زبانی را چون یک متن در نظر می‌گیرد و برای تحلیل این متن به عوامل درون متن اکتفا نمی‌کند، بلکه با مطرح کردن تأثیر عوامل خارج از متن به بررسی تأثیر و بازنمایی ساختارهای اجتماعی- ساختارهایی‌که در بر دارندهٔ سلطهٔ اجتماعی هستند- می پردازد؛ بنابراین همان‌گونه که فر کلاف گفته است ما زمانی می توانیم به پرسش ماهیت گفتمان جواب بدهیم که ارتباط درونی و بیرونی آن را با دیگر ابژه ها در نظر بگیریم. در واقع فرایند گفتمان به مثابه یک رکن مستقل نیست، بلکه می‌توان آن را در مجموعه ای از روابط تعریف کرد. از همین روست که گفتمان، معنا و ساخت آن را که زندگی اجتماعی را می‌سازند، به شکل رابطه هایی سخت و دشوار در می‌آورد. (ر.ک: Fairclough, 2010: 3)

اُبژه به فرانسوی (objet)، یک اصطلاح در فلسفهٔ نوین است که معمولاً در برابر سوبژه به کار برده می‌شود. سوبژه مشاهده کننده است و ابژه آنچه که مشاهده می‌شود.

در این بخش بندهایی از اشعار طاهره صفّارزاده از آثار گوناگون وی، همچون: بیعت با بیداری، طنین در دلتا، در پیشواز صلح و مردان منحنی، در چهارچوب نظریّهٔ گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف بررسی و تحلیل شده است.

بند شمارهٔ (۱)

«مغول شمایل شب را داشت/ شب رنگ سوگواران است/ مکتوب سوگوار/ تاریخ نسل خام پلوخواری است/ که آمدن و رفتنش/ مثل خندهٔ دیوانگان/ بدون سبب/ و بیهوده است.» (صفّارزاده، ۱۳٦٦: ۲۰۰)

این پاراگراف، در توصیف شخصیّت‌هایی است که با اوصاف ذیل توصیف شده‌است:

مغول، نسل خام خوار، دیوانگان که همگی استعاره از بیگانگان و استعمارگران و حاکمان خودباخته ایرانی در زمان شاعر است.

واژه‌ها: شب، شبرنگ، سوگوار، خندهٔ دیوانگان در بردارندهٔ گفتمان سیطرهٔ گروهی نابکار و انیرانی است. به مانند مغول حمله می‌کنند، خام خور و از حداقل موازین انسانی بهره نبرده‌اند.

از زیبایی‌های بیانی پاراگراف فوق، ترکیب «خام پلوخواری» است. پارادوکس ایجاد شده نشان از کنش حیوانی استعمارگران است. آن‌ها در شأن و حد خام خوری‌اند؛ امّا پخته‌های ملّت ایران که استعاره از محصولات و داشته‌های ایرانیان است که حکومت بی‌فرهنگ قدر آن را نمی‌دانند. شخصیّت فعّال در این بند، استعمارگران، بیگانگان و حکومت نالایق ایران است و شخصیّت‌های غیرفعّال (نه تنها از آن‌ها نام برده نشده؛ بلکه در تقابل شاعر به وجود آنان پی می‌بریم)، حقیقت‌جویان، مظلومان و نظاره‌گران و فهمیدگان جامعه‌اند. حقیقت‌جویان و فهمیدگان جامعه شاعر و افرادی در سلک او هستند که درد را فهمیده‌اند. مظلومان مردم و ملّت ستم‌کش ایران است. نظاره‌گران مرفّهان بی‌درد از ملّت است که چون رنجی نمی‌برند در ساحل نشسته و آرامند. تقابل در میان دو شخصیّت مذکور دیده می‌شود. در این بند، سخن از گزارش راوی یا نویسنده است. لحن گفتار روایی و اندوهگین است. غالب جملات در وجه خبری است. نویسنده به صورت توصیفی و روایی به شرح و توصیف پرداخته است. متن روایت‌کنندهٔ نقد اجتماعی و سیاسی است.

کلماتی که در بند بالا ارزش‌های بیانی را برعهده دارند عبارتند از:

جمله اوّل: مغول به شب تشبیه شده است/ محسوس به محسوس ضمن اینکه مغول استعاره از بیگانگان و استعمارگران را دارد. شب مجاز از ظلمت و تاریکی است.

جملهٔ دوم: شب به انسان‌هایی تشبیه شده است که سوگوارنند؛ استعاره مکنیّه است.

جملهٔ سوم: تاریخ نسل خام پلوخواری است کنایه از بیگانگان و استعمارگران است.

بند شمارهٔ (۲)

«همه جمعند/ و دست‌های ناشسته/ همراه خامه‌ای‌ها/ همراه میوه‌ها/ در کام‌ها فرود می‌آیند/ نگاه‌های خیره شده برتصویر/ نگاه ناظران دلشده/ با حسرت می‌گویند/ به به چه میوه‌هایی/ به به چه شیرینی‌هایی.» (صفّارزاده،۱۳٦٦: ۲۰۰)

بند بالا چون بند پیشین در نقد اجتماعی و سیاسی دوران پهلوی است. ضمیر مبهم «همه» نشان از جمعیّت زیادی می‌دهد که برای نابودی ایران تلاش می‌کنند. در همان آغاز پاراگراف، زمان رویدادها به صورت ضمنی و با توجّه به دورهٔ زندگی شاعر معیّن می‌گردد. شعر روایت کنندهٔ سال‌هایی است که پهلوی بر اریکهٔ قدرت تکیه داده بود.

فرکلاف در این نوع تحلیل توجه را به رابطهٔ بین قدرت و گفتمان جلب می‌کند. قدرت کسانی که مثلاً کنترل‌کنندهٔ دولت مدرنی هستند و رابطهٔ آن‌ها با سایر مردم، تا اندازه‌ای ماهیتی گفتمانی دارد.به عنوان مثال قدرت برای نگهداشتن مشروعیت دولت و بازنمایی های آن وابسته است که به طور معمول از راه گفتمان به وجود می‌آید، اگرچه از این طریق ممکن است دولت زور و خشونت را به کار گیرد. نتیجه این می‌شود که قدرت را نمی‌توان از طریق گفتمان کم کرد؛ چرا که این دو مولفه های متفاوت از فرایند اجتماعی هستند. می توان چنین عنوان کرد که قدرت نوعی گفتمان و گفتمان هم تا حدی قدرت است. آن‌ها از هم متمایزند، ولی مجزا و جدا از هم نیستند. (ر.ک: Fairclough,2010: 3)

کلمات واجد ارزش‌های تجربی‌اند. البتّه ارزش‌های تجربی واژه‌ها به صورت ضمنی و کنایی مستفاد می‌گردد. شاعر به صورت واضح و روشن نیست. او از پس واژه‌ها به صورت کنایی و استعاری سخنان نیشدار و منتقدانهٔ خود را بیان می‌کند. «دست»، «خامه»، «میوه»، «کام»، «میوه‌ها»، «شیرینی‌ها» واژه‌های مرتبط هستند. واژه‌های فوق با ضمیر مبهم «همه» متناظرند. مسئلهٔ قابل تأمّل کنش «خوردن» است. شاعر سعی در بازنمایی گفتمان غارت و چپاول ملّت دارد. پاراگراف فوق، دو گفتمان متقابل را نشان می‌دهد: گفتمان چپاول و گفتمان حسرت .

گفتمان چپاول: دولتمردان و استعمارگران: همه جمعند/ و دست‌های ناشسته/ همراه خامه‌ای‌ها/ همراه میوه‌ها/ در کام‌ها فرود می‌آیند.

گفتمان حسرت: ملّت ایران:/ نگاه‌های خیره شده بر تصویر/ نگاه ناظران دلشده/ با حسرت می‌گویند/ به به چه میوه‌هایی/ به به چه شیرینی‌هایی.

واژه‌های حسرت و دلشده، نگاه‌های خیره شده و ناظر، میوه‌هایی و شیرینی‌هایی جفت واژه‌های متناظر و مترادف هستند که تأکید شاعر را بر مفهوم چپاولگری نشان می‌دهد. سخن در این بند، براساس گزارش شاعر است. شاعر به عنوان راوی کل از ماجرایی حکایت می‌کند. سبک گفتار خبری است.

ارزش‌های بیانی متن:

دست‌های ناشسته: کنایه از نیّت پلید استعمارگران و درازدستی و چپاول ایشان.

همراه خامه‌ای‌ها: کنایه از نعمات ملل جهان سوم؛ به ویژه کشور شاعر (ایران).

همراه میوه‌ها: کنایه از نعمات ملل جهان سوم؛ به ویژه کشور شاعر (ایران).

نگاه ناظران دلشده: ناظران استعاره از ملّت که به دست استعمارگران چشم دوخته‌اند. جملات کوتاه‌کوتاه و ضربی است. گویا شاعر قصد دارد با سرودن هر جمله، این گونه نشان دهد که پاره‌ای از وطن خورده می‌شود.

در بند بالا، غالب جملات در وجه اخباری است. نویسنده گزارشگر ماجراست. اطّلاعاتی را به مخاطب می‌دهد. او در پس این جملات اِخباری، اهداف و اغراضی را دنبال‌می‌کند. به‌خوبی دید مأیوسانه و بدبینانهٔ نویسنده نسبت به اوضاع و احوال ایران دیده می‌شود. انتقاد او از غارت و چپاول و حسرت و فقر است. بند فوق، سعی در حاشیه‌رانی گفتمان زورگویانه و چپاولگرانه دارد. شاعر در جملات بالا، سعی در بازنمایی ثروت‌های ملّی دارد. او حسرت ملّت و نقد خود را از غارت نعمات فوق بیان می‌کند. قراردادهای تعاملی و پرکتیس‌های اجتماعی و سیاسی در این بند مشهود است. جامعه گرفتار فقر است. عدّه‌ای بیگانه و دست ناشسته وارد خوان نعمات کشور ایران شده‌اند. بی‌رحمانه کامروایی می‌کنند و در مقابل، عدّه‌ای با حسرت و خیره نگاه می‌کنند.

بند شمارهٔ (۳)

«در قبرستان پاهایم از شانه‌های عمویم آویزان بود/ میان چادری‌های سیاه‌پوش گردش کردیم/ تشنه بودم کولی‌ها مشک آب را دریغ می‌کردند/ بوی قهوه می‌آید بوی قلیان به من قاقا دادند.» (صفّارزاده،۱۳۸٦ج: ۹)

پیام مهم برای نورمن فرکلاف این نکته است که وی اصرار دارد که تفسیر گفتمان انتقادی جهت گیری واقع گرایانه ای دارد که مدعی است جهان واقعی وجود دارد. این جهان، جهانی اجتماعی است، بدون در نظر گرفتن این امر که آیا ما آن را درک میکنیم و یا اینکه تا چه اندازه برای ما قابل درک است و چه اندازه آن را می پذیریم، در هر حال این جهان وجود دارد. علاوه بر آن تحلیل گفتمان انتقادی به واقع جهت‌گیری واقع گرایی انتقادی است ک این چنین تاکید می‌کند که جهان های اجتماعی، اجتماعی ساخته شده و از همین روست که بیان می‌دارد، تحلیل گفتمان انتقادی یک نمونه تعدیل شده یا اتفاقی از برساخت گرایی اجتماعی میباشد؛ زیرا تغییر در جهان اجتماعی گاهی قابل انجام و گاهی نیز امکان پذیر نیست. (ر.ک: Fairclough,2010: 4-5) این بند از سرودهٔ صفّارزاده، اوضاع اجتماعی ایران را نشان می‌دهد.

در واقع شاعر گفتمان حسرت را توصیف می‌کند. واژه‌های «قبرستان، آویزان بودن، سیاه‌پوش، تشنگی، دریغ‌کردن»، گفتمان غالب ایران در عهد پهلوی را نشان‌می‌دهد. بیگانگان و زورمندان سلطه و قدرت و حتّی «حیات» را به دست دارند. آن‌ها از دادن آب هم دریغ می‌ورزند. در اشعارِ شاعر، قهرمان دیده نمی‌شود. شاعر ایران را روایت و فقر و چپاول را توصیف می‌کند. ارزش‌های بیانی بند فوق عبارتند از:

«در قبرستان پاهایم از شانه‌های عمویم آویزان بود: کنایه از کم بی‌تجربه بودن و ناتوان بودن ملّت.

میان چادری‌های سیاهپوش گردش کردیم: چادرهای سیاهپوش: کنایه از استعماگران سیاه دل است.

تشنه بودم کولی‌ها مشک آب را دریغ می‌کردند: آب: استعاره از آسودگی و خوشی است. دریغ کردن: کنایه از خودداری کردن. کولی‌های استعاره از بیگانگان و زورمندان.

بوی قهوه می‌آید بوی قلیان به من قاقا دادند: قهوه: کنایه از سور و سات استعمارگران به نفع خویش. قاقا: کنایه از ملّت در حدّ کمترین نعمت راضی است که آن را نیز دریغ کرده‌اند».

جملات در وجه اخباری است. گستردگی متن مربوط است به کلیّت ماجرایی که وضعیّت ایران را در زمان پهلوی ترسیم می‌کند. تقابل شخصیّت‌ها و کنش‌های آنان دیده می‌شود. از یک طرف کولی‌ها (بیگانگان و زورمندان) و از طرف دیگر ملّت گرسنه و حسرت کشیدهٔ ایران قرار دارند.

بند شمارهٔ (٤)

«شب شهادت گل‌های پارس/ ای عاشقان خط و شعر و زبان پارسی/ آن‌ها، مرد بزم و بطالت بودید/ مرد جشن و جشنواره بودید/ و زخم‌های جان من از/ جشن‌های آتیلاست.» (صفّارزاده، ۱۳۸٦ب: ۱۰۷)

واژه‌هایی که در بند فوق، گفتمان‌هایی را ترسیم می‌کنند، از این قرارند:

شهادت (گفتمان ایثار و فداکاری)، خط و شعر و زبان پارسی (گفتمان پاسداشت ایرانیّت)، آتیلا (گفتمان غرب‌زدگی).

ارزش‌های بیانی بند عبارت است از:

گل‌های پارس: استعاره از شهیدان است.

ای عاشقان: استعاره از مبارزان و شهیدان راه آزادی است.

زخم‌های: استعاره از سختی و مشکلات و ضربه‌هایی است که استعمارگران و حکومت بر پیکرهٔ بیجان ملّت فرود آورده‌اند. در همهٔ بندها «من» نماد ملّت مظلوم و دردکش ایران است. شاعر از زبان آنان سخن می‌گوید.

جشن‌های آتیلا: کنایه از کهنه شدن زخم ملّت ایران است. آنان در طول تاریخ نفس راحت از سیاست‌مداران زروگو و بی‌کفایت خویش نکشیده‌اند.

دو گفتمان متضاد و متقابل در بند بالا ترسیم شده است:

گفتمان شهادت و ایثار: ملّت: شب شهادت گل‌های پارس، ای عاشقان خط و شعر و زبان پارسی.

گفتمان هوسرانی: حکمرانان ایران: مرد بزم و بطالت بودید، مرد جشن و جشنواره بودید، زخم‌های جان من از جشن‌های آتیلاست.

آتیلا (۴۰۵– ۴۵۳ میلادی) رهبر قوم هون که در زمان حیاتش بزرگ‌ترین امپراتوری را در اروپا، از رود اورال تا دانوب داشت. در زمان فرمانروایی‌اش، وی یکی از مخوف‌ترین دشمنان امپراتوری‌های روم غربی و شرقی بود. رومیان به او لقب تازینهٔ خداوند داده بودند (دونان، ۱۳۹۰: ۲۹۳).

بند شمارهٔ (۵)

«بوی سوختن/ بوی عود/ بوی عود را شنیده بودم/ بوی سوختن استخوان و عود را نه.»
(صفّارزاده، ۱۳۸٦ب: ٤١)

در این بند، واژه‌ها دارای ارزش تجربی‌اند: «سوختن، عود». دو وازهٔ فوق گفتمان متقابلی را نشان می‌دهند. عود در مهمانی سوخته می‌شود و استخوان در شرایط حاد و بسیار دردناک. وجود دو گفتمان فوق در یک جامعه پارادوکسی را ایجاد کرده که شاعر را مات و مبهوت نموده است.

ارزش‌های بیانی بند فوق عبارت است از:

عود: نماد مهمانی و سور و سات است.

بوی سوختن استخوان: کنایه از درد و رنج بغایت است. ذهن معطوف به ضرب‌المثل: «تا استخوان نفوذ کردن» می‌شود. بوی سوختن استخوان و عود با هم: تناقض و پارادوکسی است

که شاعر در بیان مفهوم ذهنی خود که از آن سود جسته است. شاعر می‌خواهد بگوید که حکومت نالایق ایران و استعمارگران هم از نعمات کشور ایران سوء استفاده می‌کنند و هم خون ملّت را در شیشه کرده و آنان می‌آزارند».

بند شمارهٔ (٦)

«در ظهر خونی عاشورا هستیم/ شوری اشک/ روز ازل/ ز خون دیدهٔ عاشورا آمده/ از شام تلخ غریبان/ تا اربعین/ مسافت اشک آلودی‌ست/ اشک صفوف شیعهٔ شیدا/ همراه اشک زینب کبرا.» (صفّارزاده،۱۳۸٦الف: ۲۲٤)

واژه‌های «عاشورا، اشک، روز ازل، خون، غریبان، اربعین، شیعه، زینب کبرا» بار معنایی ایدئولوژیکی و مذهبی دارند. نکتهٔ قابل توجّه آنست که جملات در وجه اخباری در این بند چون بندهای پیشین است و لحن توصیفی و روایی است. گفتمان غالب شهامت و ایثار و معنویّت است. کنش غالب روایت شده شهادت است. همسان‌سازی عاشورا با جنگ تحمیلی، گفتمان دفاع مقدّس را برپا می‌کند.

ارزش‌های بیانی بند فوق عبارت است از:

-«در ظهر خونی عاشورا هستیم: عاشورا کنایه از رزمندگان ایران در جبههٔ جنگ تحمیلی شهید می‌شوند.

از شام تلخ غریبان: استعاره از ملّت ایران و همسان‌سازی با شهدای عاشورا.

اشک صفوف شیعهٔ شیدا: شیعهٔ شیدا کنایه از رزمندگان است.

همراه اشک زینب کبرا: کنایه از بانوان (مادران، همسران و خواهران) مظلوم و رنج‌دیدهٔ ملّت ایران است».

بند شمارهٔ (۷)

«من در مشایعت تابوت خود هستم/ ما در مشایعت خود هستیم/ ای سربدار اوّل/ ای سربدار هزارم/ تو سربدار آخر نیستی/ این‌ها سران مغول هستند/ تو ملّت ایرانی/ و از نهایت ایمان/ به سوی بهشت آمدی/ بهشت زهرا/ بهشت بی‌حور/ بی‌غلمان.» (همان: ۲۰۰)

در این بند، دو کنشگر برجسته است: کنشگر ما (ملّت) است. کنشگر شما (رزمندگان و شهیدان). ملّت برعکس دورهٔ پهلوی که کنش‌پذیر و ضعیف بود. در دورهٔ انقلاب اسلامی کنشگر و فعّال است. او دیگر تحت سیطرهٔ بیگانگان و حکمرانان نالایق، منفعل و نظاره‌گر

نیست؛ بلکه خود دست به عمل می‌زند. در این بند سه گونه شخصیّت بازنمایی شده است که هر کدام گفتمان ویژهٔ خود را تولید می‌کنند:

۱.ملّت= گفتمان طرفداری از ایثار و تلاش برای تقویت گفتمان فوق در خویش.

۲.رزمندگان (خود زیر مجموعهٔ ملّت قرار می‌گیرد)= گفتمان شهادت و جانبازی.

۳.دولت بعث عراق= گفتمان تجاوز و وحشیگری.

این بند، از خودگذشتی ملّت و رزمندگان را در برابر هجوم مغول‌وار در جنگ تحمیلی نشان می‌دهد. واژه‌ها ارزش تجربی بالایی را بازنمایی می‌کنند: «مشایعت، تابوت، سربدار، ملّت، بهشت، مغول، بهشت زهرا.»

در بندهای پیشین ملّت ایران در برابر حکمرانان ظالم و بیگانگان قرار می‌گرفت؛ امّا در این بند، شاعر ملّت، حکومت اسلامی ایران و رزمندگان را در یک مجموعه نه تنها در کنار هم؛ بلکه حال در هم قرار داده است. محیط شکل‌گیری کنش‌ها چون بندهای پیشین، در بستر اجتماع است. آحاد جامعه با آن دست به گریبانند. ملّت در گفتمان انقلاب اسلامی نقش برجسته‌ای دارد.

ارزش‌های بیانی متن عبارت است از:

«–من : نماد ملّت ایران است.

در مشایعت تابوت خود: دار خود را به دوش دارم. کنایه از این که منتظر شهادتم و از مردن باکی ندارم.

ما در مشایعت خود هستیم: ما کنایه از ملّت ایران است.

ای سربدار اوّل: استعاره از شهیدان ایران در عهد قبل.

ای سربدار هزارم: استعاره از شهیدان ایران در عهد شاعر.

تو سربدار آخرنیستی: کنایه از این که راه مبارزه با ستم، همیشگی است و مربوط به یک عهد و دو عهد نیست.

سران مغول: کنایه از ظالمان.

بند شمارهٔ (۸)

«با چشم اشکبار/ باید برخاست/ به پیشواز دسته‌های حسینی باید رفت/ ازخانه‌های دلزدگی بیرون باید رفت/ چشم غریبه‌ها/ همراه دسته/ همراه دیگ‌های نذر و پلو/ میان ولوله سرگردان

است/ همه میان همهمه می‌لولند/ کسی نمی‌داند/ صاحب عزا/ بانوی ما/ در بین ماست.» (صفّارزاده، ۱۳۸٦الف: ۲۰۲)

بند فوق، در ادامهٔ بند پیشین است. شاعر به درون اجتماع سرک می‌کشد و شروع به نقد اجتماعی می‌کند. تا پیش از این در دولت پهلوی شاعر به نقد سیاسی می‌پردازد که باعث شده اجتماع به قهقهرا برود؛ امّا در گفتمان انقلاب اسلامی، شاعر به نقد اجتماع می‌پردازد.

فرکلاف برای تحلیل گفتمان انتقادی، سه ویژگی نام می‌برد که هم گونه‌ای تحقیق به شمار می‌آیند و هم نوعی تحلیل؛ نخست آن که تحلیل گفتمان انتقادی، صرف تحلیل گفتمان نیست، بلکه جزئی از گونه‌ای تحلیل فرارشته‌ای و سیستماتیک روابط میان گفتمان و سایر عناصر فرآیند اجتماعی است؛ دوم این که تحلیل گفتمان انتقادی، تنها تفسیری کلی از یک گفتمان نیست، بلکه گونه‌ای از تحلیل سیستماتیک متون را در بر می‌گیرد؛ سوم این که تحلیل گفتمان انتقادی، صرفاً توصیفی نیست، بلکه تجویزی است؛ زیرا کژی‌های اجتماعی را از جنبه‌های گفتمانی مورد توجه قرار داده و راهکارهایی برای حلّ آن‌ها، یا کم کردن شدّت و حدّتشان پیشنهاد می‌دهد. (ر.ک: همان: ۱۰)

صفّارزاده در این بند، اجتماع ایران را رصد می‌کند. او غالب ملّت را ایثارگر معرّفی می‌کند؛ امّا در کنار آن گروه اندکی نیز هستند که به فکر منافع خویش هستند و جنگ تحمیلی را فرصتی برای زراندوزی خود می‌دانند. آن‌ها غریبه هستند. آن‌ها به مفاهیم معنوی و روحانی آشنا نیستند. آن‌ها ائمه اطهار (علیهم‌السّلام) را نمی‌شناسند.

ارزش‌های بیانی متن عبارت است از:

پیشواز: کنایه از منتظر شهادت بودن است.

دسته‌های حسینی : استعاره از شهیدان جنگ و شهادت است.

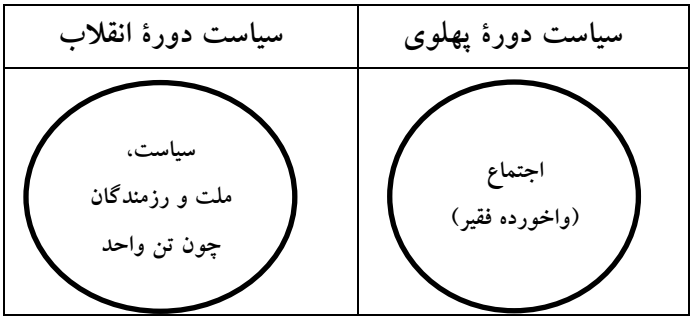
چشم غریبه‌ها: استعاره از مرفّهین بی‌درد و آن دسته از ملّت است که از شهادت به غیر از شام شهید خوردن چیز دیگری نمی‌دانند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به توصیف، تفسیر و تبیین بندهایی از اشعار حماسی طاهره صفّارزاده در چهارچوب نظریهٔ فرکلاف اختصاص یافته است. نتایج پژوهش حاضر حاکی از آن است که در اشعار طاهره صفّارزاده حماسه‌ای نو و ابداعی ایجاد شده که کنش قهرمان نه در فرد، بلکه در

افراد جاری است. سلطه و قدرت سلسله جنبان قهرمانند. سیاست قهرمان ساز است. در دورهٔ انقلاب اسلامی ملّت قهرمان هستند؛ بنابراین به نظر می‌رسد شاعر در به چالش کشیدن گفتمان غالب، قهرمانانه، حاکم بر حماسه موفّق بوده است. همان طور که از تحلیل داده‌ها مشخّص شد فضای قهرمانانه، نه برای منفعت فرد و منفعت جسمانی و ملکی؛ بلکه برای افراد و منافع معنوی و ملکوتی است؛ بنابراین شاعر در دو دورهٔ کاملا متفاوت سعی در غلبهٔ گفتمان قهرمانانه دارد، در دورهٔ اول، با انتقاد از اوضاع سیاسی و اجتماعی و با سرودن اشعاری نیشدار و کنایی و در دورهٔ دوم به صورت مستقیم و آشکار به مدح و ستایش گفتمان حماسی می‌پردازد. بر این اساس در این عرصه موفّق است. شاعر شخصیّت‌های قهرمان را باز نموده است و با روایت‌ها و توصیفاتی که از آنان داشته است، دنیای اطراف خود را بازنمایی می‌کنند. در این اشعار حماسی، قهرمانان به عنوان نمونه به کنش میهن‌پرستی، دینداری، اخلاق‌مداری بیشتر اثرپذیری نشان داده‌اند. خواست قهرمان ملّت است. ایثار، صبر، از خودگذشتگی، درک و فهم رشادت، دلاوری کنش غالب اشعار حماسی صفّارزاده است. رویدادها عناصر برجستهٔ حماسه و حق‌ورزی عنصر برجسته در ذهن قهرمانان است. گفتگوها در فرع ماجرا به پیش‌بردن پیرنگ کمک می‌کند. واقعهٔ عاشورا و جنگ تحمیلی دو رویداد بزرگ و قابل الگوگیری وجه غالب گفتمان حماسی اشعار صفّارزاده است.

نمودار مفهومی سلطهٔ اجتماعی که وابسته به قدرت و سلطهٔ سیاسی است در دورهٔ زمانی پهلوی و انقلاب اسلامی بازنمایی می‌شود:



با توجّه به بحث و بررسی انجام شده، می‌توان مدّعی شد که طاهرهٔ صفّارزاده نوعی شگفت از شعر حماسی را سروده است. او به انتقاد و طنز تلخ و نیشدار به سرودن شعر حماسی و ترغیب مخاطب به درک و فهم از اوضاع نامساعد اجتماعی و سیاسی نموده است.

منابع

کتاب‌ها

آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۹۰). *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: علمی و فرهنگی.

بشیر، حسن. (۱۳۸٤). *تحلیل گفتمان دریچه‌ای برای کشف ناگفته‌ها*، تهران: دانشگاه امام صادق (ع).

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). *نقد ادبی، نظریّه‌های ادبی و کاربرد آن در ادب فارسی*، تهران: کتابنامه.

دونان، مارسل. (۱۳۹۰). *تاریخ جهان لاروس*، جلد ۱، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: سروش.

سلطانی، علی‌اصغر. (۱۳۸٤). *قدرت گفتمان و زبان*، تهران: نی.

صفّارزاده، طاهره. (۱۳٦٦). *مردان منحنی*، تهران: نوید.

صفّارزاده، طاهره. (۱۳۸٦الف). *بیعت با بیداری*، تهران: هنر بیداری.

صفّارزاده، طاهره. (۱۳۸٦ب). *در پیشواز صلح*، تهران: هنر بیداری.

صفّارزاده، طاهره. (۱۳۸٦ج). *طنین در دلتا*، تهران: هنر بیداری.

عضدانلو، حمید (۱۳۸۰) *گفتمان و جامعه*، تهران: نی.

فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ شعبان‌علی بهرام‌پور، تهران: مرکز رسانه‌ها.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس. (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

مک‌دانل، دایان. (۱۳۸۰). *مقدّمه‌ای بر نظریّه‌های گفتمان*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: فرهنگ گفتمان.

میرفخرایی، تژا. (۱۳۸٤). *فرایند تحلیل گفتمان*، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

یارمحمدی، لطف‌الله. (۱۳۸۳). *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران: هرمس.

مقالات

ایرانمنش، زهرا. (۱۳۹٦). بررسی تطبیقی حکایتی از مثنوی معنوی «داستان جزع ناکردن شیخی بر مرگ فرزندان خود» با مآخذ روایی آن بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف. *ادبیّات و اسطوره شناختی*، ۱۳ (٤۹)، ۷٤-٤۹.

ایرانی، محمّد، سالمیان، غلامرضا، و منصوری، زهرا. (۱۳۹۸). تحلیل واژگان مرتبط با اجتماعیّات در خمسهٔ نظامی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف. *پژوهش‌های ادبی*، ۲۳(۸۰)، ۶۰-۳۳. doi: 10.22054 /LTR.2018.19825.1789

پنی‌کوک، الستر. (۱۳۷۸). گفتمان‌های قیاس ناپذیر، ترجمهٔ سیّد علی اصغر سلطانی، *علوم سیاسی*، ۱(٤)، ۱۳۹-۱۲۳.

تلخابی، مهری. (۱۳۹۹). بررسی لایهٔ ایدئولوژیک سبک شعر حافظ با تأمل بر طنز (از منظر تحلیل گفتمان انتقادی). *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)*، ۱۲(٤٦)، ۲۹۳-۳۲٤. doi: 10.30495/DK.2020.679784

جهانگیری، جهانگیر، و بندرریگی‌زاده، علی. (۱۳۹۳). زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکرد «انتقادی» نورمن فرکلاف به تحلیل گفتمان. *پژوهش سیاست نظری*، (۱٤)، ۵۷-۸۲.

صالحی، پریسا، نیکوبخت، ناصر. (۱۳۹۱). واژه‌گزینی‌های شعری قیصر امین‌پور از منظر تحلیل گفتمان انتقادی. *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۵۵)، ۹۹-۷.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۲). درآمدی به سخن‌کاوی. *زبان‌شناسی*، ۹(۱)، ۳۹-۹.

ناصری، زهره سادات، فاروقی هندوالان، جلیل‌اله، ناصری، امین، و محمدی، ابراهیم. (۱۳۹٤). تحلیل گفتمان انتقادی داستان مرگ بونصر مشکان بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف. *علم زبان دانشگاه علامه طباطبائی*، ۳(٤)، ۱۱۰-۸۵. Doi:10.22054/ls.2015.7285.

منابع انگلیسی

Blommaert, Jan. (2005). *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Fairclough, Norman. (2010). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, London: Longman**.**

References

Books

Aghagolzadeh, Ferdows. (2011). *Critical Discourse Analysis*, Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Azdanlou, Hamid. (2001). *Discourse and Society*, Tehran: Ni. [In Persian]

Bashir, Hasan. (2005). *Discourse analysis as a window to discover the unsaid*, Tehran: Imam Sadiq University (AS). [In Persian]

Donan, Marcel. (2011). *Tarikh Jahan Laros*, Volume 1, translated by Amir Jalaluddin Aalam, Tehran: Soroush. [In Persian]

Farklaf, Norman. (2009). *Critical Analysis of Discourse*, Trans. Shaban Ali Bahrampour, Tehran: Media Center. [In Persian]

Jorgensen, Marian. & Phillips, Louise. (2010). *Theory and Method in Discourse Analysis*, Trans. Hadi Jalili. Tehran: Ney. [In Persian]

McDonnell, Diane. (2001). *An Introduction to Discourse Theories*, Trans. Hossein Ali Nozari, Tehran: Farhang Gideman. [In Persian]

Mirfakhrai, Teja. (2005). *Discourse Analysis Process*, Tehran: Center for Media Studies and Research. [In Persian]

Saffarzadeh, Tahereh. (1987). *Curvy men*, Tehran: Navid. [In Persian]

Saffarzadeh, Tahereh. (2006). *In Pishvaz Peace*, Tehran: Art of Awakening. [In Persian]

Saffarzadeh, Tahereh. (2006). *Resonance in Delta*, Tehran: Art of Awakening. [In Persian]

Saffarzadeh, Tahereh. (2007). *Beyat ba Bidari*, Tehran: Art Bidari. [In Persian]

Soltani, Ali Asghar. (2005). *The Power of Discourse and Language*, Tehran: Ni. [In Persian]

Taslimi, Ali. (2009). Litera*ry criticism, literary theories and its application in Persian literature*, Tehran: Kitabnameh. [In Persian]

Yarmohammadi, Lutfallah. (2004). *popular and critical discourse theory*, Tehran: Hermes. [In Persian]

Articles

Irani, M, Salemian, Gh., & Mansouri, Z. (2018). Analyzing the words related to the societies in the military army with the approach of critical analysis of Farklough's discourse. *Literary Research Quarterly, 23*(80), 33-60. doi: 10.22054/LTR.2018.19825.1789. [In Persian]

Iranmanesh, Z. (2016). A comparative study of an anecdote from Masnavi al-Masnavi "The story of a sheikh's failure to do justice to the death of his children" with its narrative sources based on Norman Fairclough's approach. *Literature and Cognitive Mythology, 13*(49), 49-74. [In Persian]

Jahangiri, J., & Bandarrigizadeh, A. (2013). Language, power and ideology in Norman Fairclough's "critical" approach to discourse analysis. *Theoretical Policy Research Quarterly*, (14), 57-82. [In Persian]

Lotfipour Saedi, K. (1372). An introduction to speech analysis. *Linguistics, 9*(1), 9-39. [In Persian]

Naseri, Z. S., Farooqi Handwalan, J. E., Naseri, A., & Mohammadi, I. (2014). Analyzing the critical discourse of the story of Bunser Meshkan's death based on Norman Fairclough's approach. *Allameh Tabatabai University Linguistics, 3*(4), 110-85 doi:10.22054/ls.2015.7285. [In Persian]

Pennycook, A. (1999). Incomparable Discourses, Trans. Seyyed Ali Asghar Soltani. *Political Science Quarterly, 1*(4), 139-123. [In Persian]

Salehi, P., & Nikobakht, N. (2011). Qaisar Aminpour's poetic word choices from the perspective of critical discourse analysis. *Persian language and literature research*, (55), 7-99. [In Persian]

Talkhabi, M. (2019). Examining the ideological layer of Hafez's style of poetry by reflecting on humor (from the perspective of critical discourse analysis). Quarterly *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 12*(46), 293-324. doi: 10.30495/DK.2020.679784. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 63, Spring 2025, pp. 314-336
Date of receipt: 3/8/2022, Date of acceptance: 17/8/2023
(Research Article)
DOI:

Analysis of critical discourse in Tahereh Saffarzadeh's epic poems Based on the theory of Norman Fairclough

Dr. Ismail Eslami[1]

Abstract

Critical discourse analysis is a new approach and an important branch of discourse analysis. One of the applications of this approach is in the field of literature and the review of literary works. Tahereh Saffarzadeh is one of the prominent contemporary poets and singer of poems of resistance and enduring epics. Taking into account that the present research focuses on Tahera Saffarzadeh's epic poems based on Farklaf's critical discourse, in order to find out the influence of social, cultural and political factors on her poems. In order to achieve this purpose, the poems of this lady poet have been examined at three levels: description, interpretation and explanation. This article is done by content analysis method with descriptive-analytical approach. The results show that Tahereh Saffarzadeh, by combining the dimensions of the dominant discourses of the Pahlavi era and the Islamic revolution, has reproduced the dominant discourse structure of two different political and, consequently, social periods of those times; Therefore, his poems have reproduced a special discourse order by criticizing the actions of Pahlavi period politicians, abhorring colonialism and coercion.

Keywords: discourse, discourse analysis, critical discourse analysis, Tahereh Saffarzadeh ; Norman Fairclough.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Jiroft Branch, Islamic Azad University, Jiroft, Iran dr.eslami.ut.ac@mail.ir