بسم الله الرحمن الرحیم

دو فصلنامه مطالعات نقد ادبی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

سال هیجدهم / شماره پنجاه و پنجم

پاییز و زمستان ۱۴۰۲

عنوان این نشریه بر اساس نامه شماره ۳/۱۸/۴۰۱۲۴/ مورخه ۱۳۹۲/۳/۲۲ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور (وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری) از «پژوهش ادبی» به «مطالعات نقد ادبی» تغییر کرده است.

فصلنامه مطالعات نقد ادبی

سال هیجدهم / شماره پنجاه و پنجم ـ پاییز و زمستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

مدیر مسئول : دکتر لطیفه سلامت‌باویل

سـردبیـر : دکتر علی صابری

مدیر داخلی : نادر قلیزاده

طرح جلد: سید یعقوب حسینی

ناظر فنی: رضا قاسمی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: سازمان چاپ و توزیع دانشگاه آزاد اسلامی

اعضاء هیأت تحریریه

۱- ناصر نیکوبخت استاد ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

۲- احمد حسنی رنجبر استاد ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی تهران

۳- میر منصور ثروت دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

۴- سید علی محمد سجادی دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهستی

۵- **احمد پاشا زانوس** دانشیار ادبیات عرب دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره) قزوین

۶- مریم صادقی گیوی دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

۷- احمد رضی رشت آبادی دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۸- عنایت الله فاتحی نژاد دانشیار ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

۹- باقر قربانی زرین دانشیار ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

۱۰- محمد علی گذشتی دانشیار ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

۱۱- علی اصغر حلبی استادیار ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

فصلنامه مطالعات نقد ادبی در پایگاه های زیر نمایه می شود

پایگاه اختصاصی فصلنامه مطالعات نقد ادبی: **https://sanad.iau.ir/journal/padab**

پست الکترونیک: **padab@iauctb.ac.ir** & **D_adab@yahoo.com**

***مطالب عنوان شده در مقالات بیانگر نظرات نویسندگان است و لزوماً نظرات نشریه نیست**

نشانی : تهران، خیابان انقلاب اسلامی، روبروی پیچ شمیران، مجتمع دانشگاهی شهید صدر زاده دانشکده ادبیات و علوم انسانی طبقه ششم دفتر مجله تلفن: ۷۷۵۲۸۷۲۶-۰۲۱

شرایط پذیرش مقاله درفصلنامه مطالعات نقد ادبی

۱ - مقاله ارسالی نباید همزمان برای نشریه ای دیگر ارسال شده باشد

۲ - مقاله نباید قبلاً منتشر شده باشد

۳ - مقاله باید روی یک طرف کاغذ A4 یاحاشیه ۲/۵ سانتیمتر ازچهار طرف وفاصله ۸ میلی متر بین سطرها درمحیط Word 2000 به بالا ، بین ۱۵ تا ۲۰ صفحه تایپ شود ودردونسخه به همراه CD آن به دفتر ارسال شود .

۴ - مشخصات نویسنده یانویسندگان : نام ، نام خانوادگی ، مرتبه دانشگاهی ، رشته تحصیلی ، نشانی محل کار ، تلفن ، نمابر وآدرس الکترونیکی قید گردد ونویسنده ی مقاله باید جهت درج مرتبه علمی خود ، کپی آخرین حکم کارگزینی خود راارسال دارد .

۵ - بدیهی است کلیه مقالات ارسالی ، توسط داوران ارزیابی شده پس ازاعمال نظرات آنان توسط نویسنده وتایید هیات تحریریه درنوبت چاپ قرار خواهد گرفت

توجه : فصلنامه درویرایش مقالات آزاد است .

مسئولیت محتوا ومطالب هرمقاله برعهده نویسنده است .

الگوی تدوین مقالات فصلنامه

۱ - **عنوان مقاله** : گویا وبیانگر محتوای مقاله باشد .

۲ - **چکیده** : حداکثر شامل ۱۵ سطر وبیانگر کلیت مقاله باشد .

۳ - **واژه های کلیدی** : بین ۳ تا ۵ واژه – کاملاً مرتبط باعنوان مقاله باشد .

۴ - **مقدمه** : شامل روش کار،پیشینه تحقیق و طرح مبانی نظری مساله ای که مقاله به منظور پاسخگویی به آن نوشته شده است .

۵ - **متن مقاله** : حداکثر شامل ۲۰ صفحه باشد .

۶ - **ارجاعات درمتن مقاله** و منابع به روش APA می باشد

در شیوه APA مشخصات مطلب نقل شده به صورت خلاصه «۱- نام خانوادگی ۲- ویرگول ۳- سال انتشار۴- دو نقطه یا حرف صاد ۵- شماره صفحه» در پرانتز مقابل عبارت‌ها نوشته می‌شود و مشخصات جامع منبع شامل «۱- نام خانوادگی ۲- ویرگول ۳- نام ۴- سال انتشار [در پرانتز] ۵-نام کتاب یا مقاله [Bold] شده ۶- احتمالاً مترجم یا محقق یا مصحح ۷- شهر محل چاپ ۸- انتشارات و شماره چاپ ۹- در صورت مقاله بودن صفحات ابتدا و انتهای آن» بر اساس حروف الفبا در انتهای نوشتار آورده می شود. برای مثال در متن (فرهنگی، ۱۳۷۳ ص ۲۱) آورده می‌شود و در انتهای کتاب یا مقاله «فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۷۳) ارتباطات انسانی، جلد اول ، تهران، انتشارات تهران تایمز ،چاپ اول» نوشته می‌شود.

حالتهای گوناگون استناد در متن

۱- اگر استناد از نقل قول مستقیم باشد و در ضمن نامی از صاحب اثر در متن برده نشود از؛ ابتدا نام خانوادگی پدید آورنده، سپس سال انتشار و در نهایت صفحه اثر استفاده می‌شود .(فرهنگی، ۱۳۷۳، ص۲۱)

۲- در صورتی که اثر دارای دو نویسنده باشد همانند مورد قبلی، هر دو آنها در پرانتز آورده می‌شود (کیا و سعیدیان، ۱۳۸۴، ص۹۳) در صورتی که بیش از دو نفر باشند در اولین استناد اسامی تمامی نویسندگان آورده می‌شود (ویندال، اولسون و سیگنایزر، ۱۳۷۹، ص۳۵۴) اما در استنادات بعدی فقط نام یک نویسنده آورده می‌شود و بجای مابقی از واژه دیگران یا همکاران استفاده می گردد . (ویندال و دیگران، ۱۳۷۹، ص۳۵۴)

۳- اگر نام پدید آورنده در متن آورده شده باشد دیگر لزومی به ذکر نام پدید آورنده اثر در پرانتز نیست. برای مثال؛ فرهنگی معتقد است: ارتباط یعنی تفهیم و تفاهم (۱۳۷۳، ص۴۳)

۴- اگر مطلب عنوان شده نقل قول غیر مستقیم از یک فصل کتابی باشد همچون موارد پیشین بوده، مضاف بر اینکه بعد از سال انتشار بلافاصله حرف «ف» به معنای فصل به همراه شماره آن فصل آورده می‌شود. برای مثال؛ در تعریف ارتباط می توان آن را تفهیم و تفاهم نیز نامید .(فرهنگی، ۱۳۷۳، ف۴)

۵- اگر نویسنده‌ای در یک سال چندین اثر داشته باشد است و از همه آنها نیز استفاده شده باشد، آنها را به ترتیب الفبا و با حروف کوچک انگلیسی پس از سال انتشار، متمایز می‌کنند. در مثال قبل (فرهنگی، ۱۳۷۳a ، ص۴۳) نشان دهنده اولین اثر فرهنگی در سال ۱۳۷۳ است [البته اینگونه موارد بیشتر در ارتباط با ارجاع به مقالات پیش می‌آید]

۶- نقل قول‌های که مربوط به صاحب اثر نباشد به چند شیوه نقل قول نویسی می شوند .

اول اینکه نام و نام خانوادگی صاحب نقل قول اصلی در متن ذکر می شود. مثال : آلبرت مهرابیان معتقد است از کل یک ارتباط میان فردی ۹۳ درصد آن جنبه ارتباط غیر کلامی دارد .(فرهنگی،۱۳۷۳b ، ص ۸۶)

دوم اینکه نام صاحب اثر اصلی در متن نیاید. مثال: ۹۳ درصد از ارتباط انسانی غیر کلامی است .(مهرابیان به نقل از فرهنگی، ۱۳۷۳ b، ص ۸۶)

۷- «برای استناد به مصاحبه‌ای که با فرد مشخصی انجام شده، نامه‌های دریافتی، گفتگوی تلفنی، یا هر ارتباط شخصی دیگر، نام و نام خانوادگی فرد در متن ذکر و در انتهای جمله، داخل پرانتز، عبارت «ارتباط شخصی» و پس از آن تاریخ ارتباط درج می‌شود. لازم به ذکر است چون ارتباط شخصی قابل بازیابی مجدد نیستند در فهرست مآخذ ظاهر نمی‌شوند. مثال؛ احمد امینی نیز معتقد است که استفاده از شیوه‌نامه انجمن روانشناسی امریکا، بدون طی دوره آموزشی خاص آن، برای بسیاری از دانشجویان دشوار است .(ارتباط شخصی، ۱۲ فروردین ۱۳۸۲)»(حری و شاه بداغی، ۱۳۸۵، ص۱۵۳)

۸- «در صورتی که در بخش مشخصی از متن به بیش از یک اثر استناد شده است، استنادها به ترتیب الفبای نام خانوادگی اولین پدید آورنده هر اثر مرتب و با نقطه ویرگول از یکدیگر جدا می شوند. مثال: شعر حجم تا امروز نتوانسته است طیف وسیعی از شاعران جوان این مرز و بوم را به مانیفیست خود علاقه‌مند سازد. (احراری، ۱۳۸۲؛ پرید، یوسفی ۱۳۸۳)(حری و شاه بداغی، ۱۳۸۵، ص۱۵۳)

ماخذ نویسی در انتهای متن

ماخذ نویسی کتاب‌ها در انتهای مطالب به صورت الفبایی نام خانوادگی صاحب آثار تنظیم می شود.۱- نام خانوادگی پدید آورنده (ویرگول، یک فاصله) ۲- نام کوچک [در صورت وجود پدیدآورندگان بیشتر؛ نام خانوادگی و نام پدیدآورندگان همکار به شکل مقلوب (یک فاصله)] ۳-سال انتشار (داخل پرانتز) ۴- عنوان اثر (ایتالیک یا بُلد، نقطه، فاصله) ۵- عنوان مترجم یا محقق یا مصحح(ویرگول، فاصله) ۶- شماره جلد (ویرگول، فاصله) ۷- محل نشر (ویرگول، فاصله) ۸- انتشارات (حری و شاه بداغی، ۱۳۸۵، صص۱۵۴ الی ۱۶۲)

ماخذ نویسی مقالات نیز همانند کتاب بوده و تنها تفاوت اندکی دارد .۱- نام خانوادگی پدید آورنده (ویرگول، یک فاصله) ۲- نام کوچک [در صورت وجود پدیدآورندگان بیشتر؛ نام خانوادگی و نام پدیدآورندگان همکار به شکل مقلوب (یک فاصله)]۳- سال انتشار (داخل پرانتز) ۴- عنوان اثر (به شکل ساده، نقطه، فاصله) ۵- عنوان مترجم (ویرگول، فاصله) ۶- عنوان نشریه به شکل بُلد (ویرگول، فاصله) ۷- دوره [در صورت وجود شماره (داخل پرانتز) شماره] (ویرگول، فاصله) ۸- صفحه شمار (حری و شاه بداغی، ۱۳۸۵، ص۱۷۴)

اگر تعداد آثار استفاده شده یک نویسنده در طول سال بیشتر از یک عدد باشد،آنها را با حروف الفبا کوچک انگلیسی و بعد از نام

خانوادگی و نام متمایز می کنند. البته برای تسریع در نگارش در مواقع تکرار نام صاحب آثار از خط تیره بلند [یک سانتیمتر] استفاده می‌شود .موارد ذیل گویای مطلب خواهند بود .

مثال

فرهنگی، علی اکبر(a۱۳۷۳)**ارتباطات انسانی،** جلد اول ، انتشارات تهران تایمز ،چاپ اول

------(b۱۳۷۳)افکار عمومی در روابط عمومی ،**فصلنامه هنر هشتم** (صص ۷۰-۸۲)،سال اول ،شماره دوم، شماره مسلسل ۶ پاییز

_____(۱۳۷۵)مدیریت افکار عمومی، **فصلنامه مطالعاتی و تحقیقاتی "رسانه"**(صص ۵۳-۶۲)،سال ششم ،شماره ۳ ،شماره مسلسل ۱۸

کهن گوئل(۱۳۶۳) **تاریخ سانسور در مطبوعات ایران،** جلد اول ،انتشارات آگاه ،چاپ دوم

هولستی .ا ل. آر(۱۳۷۳) **تحلیل محتوا در علوم انسانی،** ترجمه نادر سالار زاده امیری انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی،چاپ اول

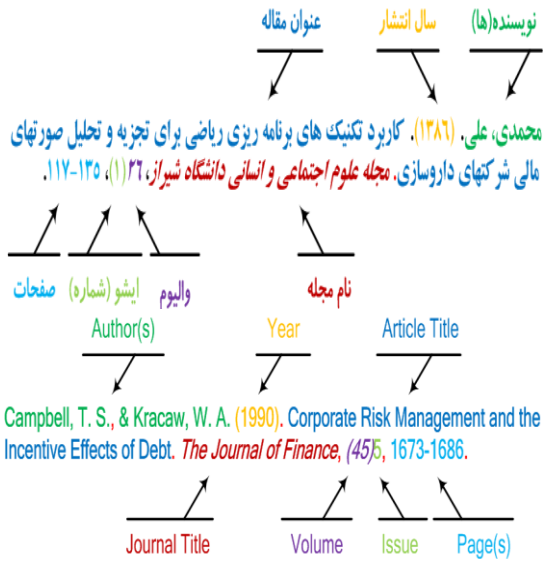
تذکر :کتاب، مقالات و اخبار از یکدیگر تفکیک نمی‌شوند و فقط شماره صفحات مقالات در ارجاع ذکر می‌شود.

ارجاع اینترنتی:

نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده. (تاریخ دسترسی). «عنوان مقاله». نام وب سایت[یا عنوان نشریه الترونیکی، جلد شماره(سال)]: صفحه/ پاراگراف. آدرس اینترنتی.

ارجاع به کتاب در حالت عمومی :

رفرنس دهی مقالات :



۷- **عنوان مقاله** : به زبان انگلیسی

۸- چکیده مقاله : باید دقیقاً ترجمه ی چکیده ی فارسی به زبان انگلیسی درحداکثر ۱۵۰ کلمه باشد .

۹- **واژه های کلیدی** : باید دقیقاً ترجمه واژه های کلیدی فارسی به زبان انگلیسی باشد .

* مقالاتی که به زبان انگلیسی ، عربی یا .... تهیه می گردند ، باید درصفحه آخر مقاله چکیده ای به فارسی داشته باشند .

* درصورت تکرار منبع بدون فاصله ، ازواژه ی « همو» برای پرهیز ازتکرار نام نویسنده ،«همان » برای عدم تکرار نام نویسنده وکتاب به همراه شماره جلد وصفحه ، داخل پرانتز استفاده میشود .

اختصارات :

ج	جلد	س	سال
ش	شمسی	بی تا	بدون تاریخ
ق	قمری	د	درگذشت
م	میلادی	نک	نگاه کنید به
ص	صفحه	قس	مقایسه کنید با
شم	شماره	همانجا	جلد وصفحه پیشین

فهرست مطالب

عنوان مقاله صفحه

واکاوی ریشه‌های انسان‌شناسانه نقد بوم‌گرا.....۹
مهدی خسروی، مریم محمودی،پریسا داوری
فرافکنی درون‌مایه‌های عرفانی در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری.....۳۵
فرشته ربیع، عالیه یوسف‌فام، افشین طیبی
عملکرد پادشاهان بهمنی در گسترش فرهنگ و ادب ایرانی(با تأکید بر نقش مذهب تشیع).....۵۳
نسرین عسگری، محمود سیّد، فیاض زاهد
واکاوی تطبیقی نقش ناخودآگاه جمعی کارل گوستاو یونگ در شعر(درد نام دیگر من است)اثر قیصر امین-پور.....۷۱
علی کشاورز قدیمی، مصطفی ملکی
بررسی مقامات عرفانی«صبر» و »رضا» در چهار اثر دستورالجمهور، عواف‌المعارف،منازل‌السائرین و السواد و البیاض با تکیه بر بینامتنیت ژرار ژنت.....۸۵
الهام قنواتی‌محمد قاسمی، احمد خیالی خطیبی، علی‌اصغر حلبی
مرگ‌اندیشی گفتمانی در اشعار قیصر امین‌پور.....۱۰۱
پریسا صالحی
نظریهٔ ژرار ژنت و بررسی بعد زمانمندی در رمان‌های محمدی.....۱۳۷
سارا عبدلی، عالیه یوسف‌فام، شروین خمسه
بررسی تأثیر وزن بر قالب و مبانی فکری با مقایسه اوزان قصاید ناصرخسرو و غزلیات سعدی.....۱۵۷
مالک شعاعی، الهام جوانی
سبک‌شناسی تطبیقی لایهٔ نحوی گفتار زنانه دز ساختار روایی رمان‌های اجتماعی«سیمین دانشور» و «شیوا ارسطویی» بر مبنای رویکرد DSL.....۱۷۳
رویا رحیمی، لطیفه سلامت‌باویل، احمد خیالی خطیبی
تحلیل و بررسی غزل گفتار ایران.....۱۹۷
مهوش سلیمان‌پور، احمد خیالی خطیبی، لطیفه سلامت‌باویل
مفهوم‌کاوی «نفس» و دیگر موانع کمال وابسته به آن، در اسرارنامه عطّار نیشابوری.....۲۴۳
حکیمه کهساری، مسعود مهدیان، ملیحه مهدوی

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۲۹-۹

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

واکاوی ریشه‌های انسان‌شناسانه نقد بوم‌گرا

مهدی خسروی[۱]
مریم محمودی[۲]
پریسا داوری[۳]

چکیده

در پی ظهور مدرنیسم و آسیب‌های جدی به طبیعت ، پژوهش‌گران حوزهٔ ادبیات، نقد بوم‌گرا را به‌عنوان دانشی نو معرفی کردند. در این پژوهش با استفاده از نظریه‌های انسان‌شناسانه به تبیین دو نیروی عظیم ترس و عشق در انسان اشاره شده که در ارتباط با مرگ و زندگی، به مواضع او در برابر پدیده‌های پیرامونی شکل می‌دهد و کنش‌های او را مشخص می کند. همچنین تفاوت رویکرد، نسبت به طبیعت در روزگار مادرتباری و پدرسالاری و عصر مدرن را بررسی شده است. در این مقاله که به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است، سعی بر آن بوده که ریشهٔ آسیب به طبیعت که سبب شکل گرفتن نقد بوم‌گرا شده مورد بررسی قرار گیرد. مولفه‌هایی چون ترس از طبیعت، جاندارپنداری طبیعت، وجود و حضور نظام مادرتبار و بالاخره مدرنیته که هرکدام در برههٔ خاص زمانی حد و حدود و چرایی و چگونگی رابطه و رفتار را تعیین کرده‌اند و البته نقش و مناسبات قدرت در این تاثیر و تاثر نیز قابل توجه است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد تفکر جاندارپندار و شیوهٔ زیست مادرتبار، به تلاش‌های انسان برای منقاد کردن طبیعت می‌انجامد. با افول مادرتباری، طبیعت و زن به یک اندازه تنزل مقام می‌یابند. سیر بی‌ارزش شمردن طبیعت، با ظهور مدرنیسم به سوء استفاده و تخریب زمین منجر می‌شود. انسان خود را میزان و معیار اخلاق و ارزش‌گذاری می‌شمرد و حق بهره بردن از تمام امکانات را به خود می‌دهد و طبیعت را با تخریبی جبران ناپذیر روبه رو می‌کند.

کلیدواژه‌ها: آنیمیسم، اکوفوبیا، مادرتباری، نقدبوم‌گرا، مدرنیسم

۱- دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان. ایران.
khosrvimahdi0@gmail.com
۲- دانشیار زبان وادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان. ایران.(نویسنده مسئول).
m.mahmoodi75@yahoo.com
۳- استادیار زبان وادبیات فارسی، واحد دهاقان، دانشگاه آزاد اسلامی، دهاقان. ایران. Parisa.davarii@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۸/۱۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۱

۱- مقدمه

از عناصر مهمی که در تولید گفتمان و به تبع آن معنا نقش دارد، مکان است. رابطهٔ انسان با مکان همیشه، معانی متفاوتی را با خود به همراه دارد، چنان‌که انواع کارکردهای عاطفی، کنش‌ها، حضور و شهود در بستر مکان فرصتی برای بروز و ظهور می‌یابد و چنان اهمیت دارد که زمان را نیز در خود گرد می‌آورد. موجودیت هر اثر با مکان گره خورده است. در زندگی واقعی کائنات یا طبیعت نقش مکان را برعهده دارد. درهم تنیدگی مکان، زمان و نقش‌آفرینان سبب می‌شود نمایشی شکل بگیرد که بازتابی از ویژگی‌های انسان‌شناختی (Anthropology) در آن منعکس باشد.

در انسان‌شناسی اکو (Eco) که در فارسی همزمان به طبیعت و بوم ترجمه شده‌است، جنبه‌های متنوع و مختلف مکان را در خود دارد؛ هرچند اگر دقیق‌تر به آن بنگریم طبیعت و بوم نقاط افتراقی با هم دارند که به خصوص در واژه‌هایی چون Ecocriticisim که در فارسی به نقد بوم‌گرا ترجمه شده است، بیشتر به چشم می‌خورد. مولر با استفاده ازفیلولوژی، انسان‌را این‌گونه تعریف می‌کند: «Homme از home هم‌ریشه با humus به معنای‌خاک‌است؛ یعنی‌انسان از گرد زمین خلق شده است» (نامورمطلق،۱۳۹۲: ۱۲۲). با توجه به آن‌چه مولر بر آن اذعان دارد بین انسان و زمینی که در آن سکونت می‌گزینند هم‌ریشگی وجود دارد و «این هم‌ریشگی علاوه بر زبان در اساطیر هم نقل شده‌است. انسان در اساطیر سامی مستقیم و در اساطیر ایرانی غیر مستقیم با خاک هم بسته و هم بود دانسته شده‌است و همین امر نشان می‌دهد تعلق به محل زاد و بود در ناخودآگاه همهٔ افراد وجود دارد»(سعادت، ۱۳۹۹: ۱۵۸). بنابراین معنی Ecocriticisim نقد طبیعت‌گرا و با اغماض در زبان فارسی می‌تواند نقد بوم‌گرا ترجمه شود.

وقتی سخن از پدیده‌ای ناخودآگاه در روان انسان می‌شود یعنی زیرساخت آن پدیده، کهن‌الگویی مشترک در روان همه انسان‌هاست. «پناهگاه، کهن الگوی بوم یا سرزمین است؛ جایی که با مرزهای واقعی و ذهنی از طبیعت جدا می‌شود و امنیت انسان را در برابر خطر تامین می‌کند. انسان همواره نسبت به بوم حس خوشایندی دارد تا جایی که آن را دارای تقدس می‌پندارد، برای حفظ و حراست از آن می‌کوشد و حسابش را از طبیعتی که همواره از آن می ترسد جدا می‌کند»(همان: ۱۶۱). در اندیشهٔ انسان ابتدایی زندگی و مرگ دو مولفهٔ اساسی هستند که همه چیز براساس آن‌ها طبقه‌بندی می‌شود. اساسا پایهٔ شناخت انسان از جهان براساس تعریف زندگی و مرگ است و مهم‌ترین و اولین عاملی که

زندگی او را تهدید می‌کند طبیعت است، اما در بوم آرامش و زندگی را می‌یابد. نگاه انسان به طبیعت و درک و دریافت‌های متفاوت او در سیر زمان به رفتارهای گوناگون و متفاوتی نسبت به طبیعت منجر می‌شود که از مقدس پنداشتن آمیخته به ترس تا تخریب آن در قرن‌های اخیر را در بر می‌گیرد که این سیر در جای خود بسیار قابل تامل است.

طبیعت از یک‌سو منبع و منشا تغذیه و اساسی‌ترین دلیل ادامه یافتن زندگی انسان است؛ اما از سوی دیگر کشاکش برای تامین غذا جدی‌ترین تهدید برای اوست؛ کشته شدن به‌وسیلهٔ حیوانات، پرت شدن در مسیر تعقیب و گریز و بلایای طبیعی ناگهانی مثل سیل، خشکسالی و آفاتی که کِشت و کارش را نابود می‌کرد از جملهٔ آن‌هاست. ترس و تقدسی که بشر ابتدایی نسبت به طبیعت دارد و ارتباطاتی که به این جهت بین انسان‌ها ایجاد می‌شود از همین امر ریشه می‌گیرد. او باید غذایش را از جایی تامین کند که تهدیدی برای جانش است و همین او را وارد آزمونی سخت می‌کند. دیگر این‌که برای فائق آمدن بر آزمون بزرگ استمرار زندگی همواره همکاری و تقسیم کار سازمان‌یافته‌ای میان افرادی که در یک گروه زندگی می‌کنند و به تبع آن زنان و مردان دیده می‌شود. تقسیم کارکردها، تقسیم ریشه‌ای دنیا و علایق زنان و مردان را نیز به دنبال دارد. باید به این نکته توجه داشت که« این کارکردهای جداگانه صرفا انتخابی زیست‌شناختی نبوده، بلکه نوعی تعلیم اجتماعی در دو جهت کاملا متفاوت است» (کمبل، ۱۴۰۰: ۳).

از دیرباز مهم‌ترین وظیفهٔ مردان، شکار حیوانات بزرگ مثل گاو، کرگدن، ماموت‌های عظیم‌الجثه و حفظ و حراست از گروه بود و زنان علاوه بر زایندگی به جمع‌آوری ریشه‌ها، دانه‌ها و میوه‌ها و شکار حیوانات کوچک می‌پرداختند، کارکردی که به کشاورزی و پرورش حیوانات کوچک منجر شد. در واقع می‌توان گفت زنان وظیفهٔ زایندگی و پرورندگی را بر عهده گرفته بودند که پرورندگی هم‌زمان شامل فرزندان، گیاهان و حیوانات بود. این پیوند و تعامل با طبیعت و درک راز آن رفته‌رفته سبب هم‌ارز پنداشتن جهان و زنان شد. کالبدیافتگی جهان در ذهن انسان ابتدایی به‌منزلهٔ سوژه‌ای زنانه سرنوشت زن و طبیعت را به هم پیوند داد.

با پیشرفت کشاورزی و پرورش حیوانات این نتیجه به دست آمد که این نوع زندگی پرسودتر و کم‌خطرتر از شکارگری است و همین امر معادله را به نفع زنان تغییر داد. انعکاس این امر در روایت‌های اسطوره‌ای آفرینش سراسر جهان به وضوح پیداست. روایت‌هایی که در آن‌ها هستی از

یک موجود مادینه آغاز و سپس تکثیر می‌شود؛ از جملهٔ آن‌ها می‌توان به نامو(nammo) ، الههٔ نواحی دجله و فرات، تیامت بابلی، هاثور مصری و... اشاره کرد. از نخستین روایت‌های برآمده از جوامع کشتکار تا پایان دوران فئودالی و ظهور سرمایه‌داری تفاوت و تفکیکی میان تولید غذا و بازتولید نیروی کار یعنی فرزندآوری وجود ندارد و هردو در ادامهٔ زندگی انسان به یک اندازه اهمیت دارند. همین امر سبب می‌شود که نقش زنان از چنان ارزشی برخوردار باشد که به‌منزلهٔ جادو انگاشته شود؛ کنشی که به‌وسیلهٔ زنان با دستیاری طبیعت اجرا می‌شود و مردان قادر به انجام آن نیستند.

این شرایط از دوران‌های دور تاریخ تا چهارهزار سال پیش از میلاد مسیح ادامه داشت تا این که «قبایل هند و اروپایی از شمال مراتع اروپا و غرب آسیا و همسایگان جنوبی از صحرای سوریه- عربستان، به سراسر اروپا و غرب آسیا، از دریای ایرلند تا سیلان حمله و این سرزمین ها را تا هزارهٔ اول قبل از میلاد، زیر سیطرهٔ خود بردند» (همان: ۱۱). مهاجمان، قبایل سوارکاری بودند که با دست یافتن به آهن سلاح‌های متنوعی اختراع کرده بودند و ساختار زندگی و خدایانشان با ساکنان اصلی سرزمین‌های مرکزی تفاوت اساسی داشت. آنان به جای الهه، مادران زاینده و پرورندهٔ خدایان مرد خشنی را می‌پرستیدند که متناسب با زیست شگارگر پر از خطر و خشونتشان بود.

با پیروزی اقوام هندواروپایی و سامی خدایان شکارگر بر الهه- مادران سلطه یافتند. الهه دچار تنزل مقام شد و زیردست شدن او به معنای تحقیر و تخریب طبیعت بود، زیرا حمایت الهه- مادر از طبیعت وجود نداشت و فرصت سواستفاده و بهره‌کشی از طبیعت به‌خوبی فراهم بود؛ مقدمه برای آن‌چه در اعصار بعد به‌خصوص چند قرن اخیر با ظهور مدرنیته و استحالهٔ همه باورها سبب تخریب طبیعت شد به شکلی که ادامه دادن آن می‌توانست زندگی خود انسان را نیز به خطر بیندازد. شکل‌گیری جریان‌های نو که نگاه نو و بنیادی‌تری به مسائل از جمله اکوسیستم داشتند سبب توجه ویژه و در پی آن اقداماتی در جهت حفظ طبیعت شد که در حوزهٔ علوم انسانی، نقد بوم‌گرا Ecocriticisim از جملهٔ آن‌هاست.

۱-۱- پیشینه پژوهش

زهرا پارساپور در سال ۹۲ دو کتاب نقد بوم‌گرا و ادبیات سبز که به منزلهٔ مقدمه‌ای برای وارد شدن به این روش نقد بود را به چاپ رساند و به تعریف و تبیین آن پرداخت. در این دو کتاب به تعریف و تاریخچهٔ نقد بوم‌گرا، چرایی به‌وجود آمدن آن، وضعیت نقد بوم‌گرا و نقش ادبیات به‌عنوان بوم‌شناسی فرهنگی، اخلاق زیست محیطی و نشانه‌شناسی پرداخته شده است. مجموعه مقالاتی نیز به ترجمهٔ

عبدالله نوروزی و حسین فتحعلی زیر نظر همین نویسنده در کتابی تحت عنوان «دربارهٔ نقد بوم‌گرا» در سال ۹۵ منتشر شده است. هرچند واژهٔ بوم‌شناسی (Ecology) برای اولین بار در قرن نوزدهم به‌وسیلهٔ ارنست هکل استفاده شد و در آثارش آن را «مجموع روابط حیوان با محیط زنده و بی‌جان» تعریف کرد و بعد از او اندروارتا(۱۹۶۱) تعریف او را تا حدودی تغییر داد و منظور از مطالعات بوم‌شناسی را، به سمت مطالعهٔ علمی هم‌کنشی‌هایی که توزیع و فراوانی موجودات زنده را تعیین می‌کند، سوق داد؛ اما تحقیقات دقیق و هدفمند از اواخر قرن بیست و دهه های نخستین قرن ۲۱ شکل گرفت. محققان خارجی در این زمینه تحقیقات فراوانی انجام داده‌اند که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به مقالهٔ «اکوکریتیسیزم در عصر وحشت» از استوک اشاره کرد که در سال ۲۰۱۳ در مجلهٔ ادبیات و فرهنگ تطبیقی منتشر شده دیگر مقالات آ. آر. فیشر در مجلهٔ بین‌المللی آموزش انتقادی که به ارتباط اکوکریتیسیزم با اکوفوبیا یا ترس از طبیعت پرداخته است.

در سال‌های اخیر مقالاتی نیز در ایران با همین موضوع نوشته شده است که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به «نقد بوم‌گرا، رویکردی نو در نقد ادبی» از زهرا پارساپور، «طبیعت در قصه‌های عامیانه از دیدگاه نقد بوم‌گرا» از محبوبه خراسانی و فریده داوودی مقدم، «تاثیر زیست‌بوم‌های مختلف زمانی در اشعار سهراب سپهری و منوچهر آتشی از منظر نقد بوم‌گرا» ازنرگس ادیب راد و همکاران، «نقد و تحلیل بوم‌گرایانهٔ رمان اهل غرق منیرو روانی‌پور» از تدینی و همکاران، «رابطهٔ ساختارشکنانه فرهنگ و طبیعت؛ نقدی بوم‌گرایانه بر چند سروده سهراب سپهری» از نوذر نیازی، «بوم‌گرایی و تبلور آن در آثار نیما یوشیج و رالف والدو امرسون» از مسلم ذوالفقار خانی، «مضامین زیست‌محیطی در اشعار گیلکی براساس رویکرد نقد بوم‌گرا» از معصومه کیانپور و مریم السادات فیاضی اشاره کرد. اما در کل می‌توان به این نکته اشاره کرد که هیچ‌کدام به ارتباط ریشهٔ این موضوع با تغییر ساختار جامعه از مادرتبار به پدرسالار و درهم‌تنیدگی آن با وحشت از طبیعت نپرداخته‌اند.

۱-۲- چارچوب نظری تحقیق

در این پژوهش ما با استفاده از نظریه‌های انسان‌شناسانه نخست به تبیین دو نیروی عظیم ترس و عشق در انسان خواهیم پرداخت که در ارتباط با مرگ و زندگی به مواضع او در برابر پدیده‌های پیرامونی شکل می‌دهد و کنش‌های او را مشخص می‌کند. دیگر این که تفاوت رویکرد نسبت به طبیعت در روزگار مادرتباری و پدرسالاری و عصر مدرن را بررسی خواهیم کرد و با توجه به باورها و کنش‌ها

در این عرصه به این سوال پاسخ خواهیم داد که رابطه و رفتار انسان با طبیعت تحت تاثیر چه عواملی است و بی‌توجهی و سواستفاده از طبیعت در قرن‌های اخیر که سبب تخریب زیست‌بوم شده تا حدی که زندگی خود انسان را هم با خطر روبه رو کرده و منجر به شکل گرفتن نقدبوم‌گرا در قرن بیستم شده از چه آبشخورهایی نشات می‌گیرد؟

۲- بحث و بررسی

ظهور پوزیتیویسم در قرن نوزده به‌وسیلهٔ اگوست کنت (۱۷۹۸- ۱۸۵۷) و نگاه جزئی‌نگر به فلسفهٔ علم سبب انشقاق بین علوم شد. او معتقد بود که برای شناخت هر پدیده نخست باید تک‌تک اجزاء آن پدیده را شناخت تا بتوان به شناخت کلی از آن دست یافت. مورد توجه قرار گرفتن این نظریه از سوی دانشمندان سبب شد هرشاخه از علم و به تبع آن علوم نظری بدون توجه به دیگر شاخه‌ها رشد کرده و در دهه‌های بعد به این نتیجه منجر شود که در اثر اقتدا کردن به این شیوه ساختارهای اصلی علم آسیب دیده، حتی در تهدید آسیب‌های جبران ناپذیرتری باشد.

از سوی دیگر پوزیتویسم افراطی به اومانیسم منجر شد. نگرشی که هرچند از قبل وجود داشت اما مدرنیسیم به آن دامن زد. دیدگاهی که در آن انسان خویشتن را محور کائنات می‌پندارد و تمام موجودات را در خدمت خود می‌خواهد. انسان آن‌چنان در اندیشهٔ رفاه و ارتقا سطح کیفی زندگی خود است که همه چیز جز خود را از یاد می‌برد و به بهره‌کشی مدام و بی‌ملاحظه نسبت به طبیعت می‌پردازد. این زیاده‌خواهی می‌تواند منجر به وارد شدن صدمات سخت و جبران ناپذیر به زمین، آب، هوا و کلا طبیعت پیرامون شود و در آخر زندگی خود او را هم با خطر نابودی مواجه سازد. بسیاری از دانش های میان‌رشته‌ای از جمله نقد بوم‌گرا عکس العملی به این نگاه است.

در سال ۱۹۷۲ جوزف میکر ایدهٔ بوم‌شناسی ادبی را وارد حوزهٔ نقد کرد. اما نقد بوم‌گرا یا (Ecocriticism) در سال ۱۹۷۸ به‌وسیلهٔ ویلیام روکرت رسمیت یافت. از لحاظ لغوی نقد بوم‌گرا Ecocriticism از دو بخش Eco مخفف Ecology و criticism تشکیل شده‌است. «نقد بوم‌گرا به ارتباط میان ادبیات و محیط زیست یا چگونگی انعکاس ارتباط انسان با محیط فیزیکی در ادبیات می‌پردازد» «مباحثی که در این رشته مطرح می‌شود آمیزه‌ای از مباحث مادر(اکولوژی) و مسائل معنوی است که هر دو یک هدف را دنبال می‌کنند و آن کمک به حفظ و بقای انسان است»(پارساپور،۱۳۹۲الف: ۸۸).

تغییرات انسان و به تبع آن جهان پیرامون در قرون اخیر با پیش از آن قابل مقایسه نیست، اما زندگی زیسته و تجربیات حاصل از آن در طی هزاران سال را نمی‌توان نادیده گرفت. قطعا تمام تفکرات و کنش‌های انسان از ناخودآگاهی چندین هزارساله نشات می‌گیرد که توجه به آن در تبیین و تحلیل تمام پدیده‌ها دارای اهمیت است و قابل چشم‌پوشی نیست. در مورد طبیعت و بوم نیز هرچند دلایل مختلفی چون مدرنیسم نقش اساسی دارد اما نخست باید از دیدگاه انسان‌شناسی به بررسی ریشه‌های ارتباط انسان با جهان پیرامونش پرداخت. ارتباطی که از تصور و تجربه انسان ابتدایی برمی‌خیزد و در طول زمان تکامل می‌یابد تا به مدرنیسم منتهی شود. در ادامه به این مولفه‌ها و نقش و اهمیت هرکدام خواهیم پرداخت.

۲-۱- ترس از طبیعت (Ecophopia)

مرگ و زندگی، دو مولفهٔ اصلی در ذهن انسان هوموساپین (Homo sapiens) است که بنیان شناختی-اش نیز بر آن پایه‌ها بنا شده‌است. انسان براساس این دو سرنمون به طبقه‌بندی تمام پدیده‌های جهان می‌پردازد. ترس از مرگ و گرایش به زندگی چندان قوی عمل می‌کند که از یک سو انسان را به سوی تلاش برای رسیدن به جاودانگی می‌برد و از سوی دیگر«تا نتواند چاره‌ای برای مرگ بیندیشد پیشرفت، علم، کشاورزی و... که لازمهٔ ادامه یافتن زندگیش هستند، شکل نمی‌گیرد»(varky، ۲۰۱۳: ۱۱). از این مطلب می‌توان نتیجه گرفت که مرگ قوی‌تر بر حس زندگی تاثیر می‌گذارد و دامنهٔ ترس‌ها را بسیار وسیع می‌کند، به شکلی که فضای امن انسان به شکل متناوب تنگ و تنگ‌تر می‌شود؛ ترس، هرچیز ناشناخته‌ای چون تمام مظاهر و موجودات طبیعت حتی انسان‌های غریبه را در برمی‌گیرد. در گسترهٔ وسیع خطراتی که به مرگ منجر می‌شود نخستین گام برای حرکت به سوی زندگی غلبه و مدیریت وحشت به جهت کنشی موثر است. انسان در طول اعصار مدیریت وحشت را به شیوه‌های متفاوت و متنوعی انجام می‌دهد اما همهٔ این شیوه‌ها قرار است منتج به یک دستاورد شود و آن انکار مرگ است.

انکار مرگ غلبه و پیروزی بر ترس‌هایی است که مرگ را به دنبال دارد. گاهی از بین بردن منشا خطر به معنی نابودی آن است اما در همهٔ موارد امکان‌پذیر نیست؛ مثلا از بین بردن یا کنترل بلایای طبیعی سخت یا بیماری‌ها در بیشتر مواقع غیر ممکن است برای همین انسان راه‌های دیگری ابداع

می‌کند تا قادر به کنترل ترس خود باشد اما به هرحال اولین و مهم‌ترین ترس او ، ترس از طبیعت است که فائق آمدن بر آن هم کار آسانی نیست.

فیلسوفان پوزیتیویسم اعتقاد دارند که «هر نوع یا نحو از آگاهی و دانایی برای آدمی از طریق تجربهٔ حسی امکان می‌یابد و منبع این همه هم طبیعت و نیروهای طبیعی است» (نامورمطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۶۰). دیگر این‌که در پژوهش‌های مرتبط با پیشاتاریخ، یافته‌ها نشان می‌دهد که «هیچ‌یک از آثارهنری انسان اولیه که تاکنون کشف شده‌است مبین عشق به طبیعت یا لذت بردن از زیبایی‌های آن نیست و این یکی از اسرار دنیای ماقبل تاریخ به شمار می‌آید» (فرامرزی،۱۳۵۷: ۹۳). انسان ابتدایی تنها و بی‌سلاح در برابر طبیعت بوده و باید در جنگی نابرابر برای ادامهٔ زندگی به هر تلاشی دست می‌زده و ترس از طبیعت چندان جدی و فراگیر بوده که به نظریهٔ اکوفوبیا انجامیده است. سیمون استاک در کتاب فرضیهٔ اکوفوبیا آن را ترس بسیار شدید از زمین تعریف کرده؛ این‌که زمین سیاره‌ای مهمان‌نواز نیست و این نامهربانی در عصر مدرنیسم سبب رفتار خشن و غیراخلاقی انسان نسبت به آن می‌شود. استاک برای تبیین نظریهٔ خود نخست به غریزهٔ بیوفیلی یا عشق به زندگی اشاره می‌کند. این‌که «هرکجا زندگی وجود دارد، ترس از دست رفتن آن نه تنها به‌عنوان یک عامل، بلکه به‌عنوان یک هسته یا هستهٔ محوری متمرکز عمل می‌کند» (Estok ،۲۰۱۸: ۱۲۶) و از سوی دیگر عشق به ادامهٔ زندگی در برابر آن به جریان می‌افتد؛ و برای جواب دادن به این حس انسان «چنان خود را صاحب حق می‌پندارد که طبیعت و تمام پدیده‌ها را مکلف به تامین این نیاز می‌داند» (Estok ،۲۰۰۹: ۲۸).

ترس ناخودآگاه از بی‌تفاوتی و غیرقابل پیش‌بینی بودن طبیعت نزد انسان ابتدایی به معنی مجوزی برای ارتباط بی‌ملاحظه با آن نیست؛ زیرا اعتقاد به آنیمیسم خطر انتقام‌جویی طبیعت را نیز به همان اندازه جدی و خطرناک جلوه می‌دهد، برای همین ترس و تکریم به هم آمیخته می‌شود و دفاع و باجگزاری به یک اندازه اهمیت می‌یابد. طبیعت بستر مهربانی برای انسان نیست اما بی‌حرمتی به خویش را نیز برنمی‌تابد. فیشر این موضوع را با استفاده از مثال ارواح درختان بانیان آمازون توضیح می‌دهد، که «مردم بومی معتقدند از هر انسانی که ممکن است به زیستگاه‌های حیاتی در کنار رودخانه‌ها که به ماهی‌های جوان یا پرندگان پناه می‌دهد آسیب برساند عصبانی می‌شود»(Fisher ,2017: 8). در روایت‌های اساطیری ایرانی نیز انجام مراسم آیینی پیش از قربان کردن حیوانات همین حکم را دارد. پیش از قربانی حیوانی که غذای مردمان یک ناحیه است مراسمی انجام می‌شود تا پیشاپیش از حیوان

عذرخواهی و دلجویی شود؛ آیینی که در همهٔ سرزمین‌ها به نوعی رایج است. این ترس و تکریم ریشه در جاندارپنداری طبیعت دارد و منجر به کنش‌هایی می‌شود که به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۲-۲- جاندارپنداری طبیعت (animism)

در انسان‌شناسی تطورگرا که از تایلر (1832-1917) می‌توان به‌عنوان بانی آن نام برد، اعتقاد بر این است که «جوامع انسانی در یک حرکت عمومی پیش رونده قرار دارند که در آن می‌توان دلایل تکوین هر مرحله را در مرحلهٔ پیشین جست» در همهٔ این مراحل، مولفهٔ اصلی اعتقاد به وجود نیروهای فراسویی وجود دارد که از آنیمیسم شروع می‌شود. «تصویر انسان بدوی از همهٔ اشیاء، روی الگوی تصوری است که از طبیعت بشری دارد.. و آماده است تا حتی اشیاء بی‌جان را از طبیعتی مشابه طبیعت خویش برخوردار بشمرد... به این ترتیب اشیاء هم روانی دارند که به کمک آن هرپدیده‌ای از جهان فیزیکی را توجیه می‌کنند» تایلر بر این اعتقاد است که اقوام ابتدایی، همهٔ موجودات را دارای نفوس و ارواح می پنداشتند، لذا اعتقاد به آنیمیسم به این معناست که، مظاهر طبیعت دارای روح و احساس هستند پس می‌توان با آن‌ها تعامل برقرار کرد و آن‌ها می‌توانند به انسان خدمت کنند یا به او آزار برسانند. ارتباط انسان اولیه همیشه با عناصر طبیعت به‌گونه‌ای بوده که گویا طبیعت دارای شعور و آگاهی است. «به همین‌جهت شکار حیوان یا قطع درخت همراه با نوعی مراسم و احترام بوده» براساس نظر تایلر سیری که از آنیمیسم شروع می‌شود سیری شش مرحله‌ایست که تا چهارمین مرحله یعنی پولیتئیسم در ارتباط مستقیم با طبیعت قرار دارد. در این چهار مرحله که آنیمیسم، توتمیسم، فتیشیسم و پولیتئیسم است؛ دوگانهٔ روح و جسم به صورت دو مولفهٔ جدا از هم وجود ندارد و به شکل درهم‌تنیده و مرتبط در ذهن انسان ابتدایی جلوه‌گر می‌شود. «نهاد الوهیت یا همان ایدهٔ نامتناهی مبتنی بر حواس برخاسته از نیروهای طبیعی بود که در موجودات انسانی بنیان می‌گرفت. مولر معتقد بود که خدایان قدیم با نیروهای طبیعی همسان هستند و از این روی، فرهنگ مردمان کهن در واقع نیایش طبیعت است» (نامورمطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۶۰). در اثبات این موضوع می‌توان گفت نام‌های خدایان قدیم به خصوص خدایان ودایی نام‌هایی مربوط به پدیدارهای مهم طبیعی چون آذرخش، باران، طوفان، خورشید، ماه و آسمان بوده‌اند.

نکتهٔ قابل تامل دیگر این است که هر پدیده‌ای دارای کنش است که گاهی موافق با خواسته‌ها و نیازهای انسان و گاهی مخالف با آن‌هاست. در اندیشهٔ معتقد به آنیمیسم نیایش و انجام مراسم آیینی

خاص سبب همراه کردن یا حتی مسخر شدن بر مظاهر طبیعی می‌شود. طبیعت در برابر انسان و کنش‌های او منفعل نیست و عکس‌العمل مقتضی از خود نشان می‌دهد. از آن‌جایی که همهٔ اجزا کائنات روح دارند راه غلبه بر آن‌ها تسخیر و تسلط بر روحشان است؛ مثلا برای شکار حیوانات وحشی غلبه بر دشمن رهایی از شر بیماری انسان سعی می‌کند روح شی یا موجودی را تسخیر کند. او سرانجام باور به جانمندانگاری را تلاش بشر در دوران کودکانه خویش برای فهم جهان و اسرار آن می‌داند که امروز با آمدن ابزار نیرومندتری مانند علم افول کرده است. آداب تسخیر ارواح گوناگونند؛ جادو زیر مجموعه‌هایی دارد که هرچند بعدها طبقه‌بندی‌های جداگانه‌ای متناسب با نقاط افتراق آن‌ها انجام گرفته و نام‌های متفاوتی چون توتمیسم، فتشیسم، شمنیسم بر آن‌ها گذاشته‌اند اما براساس همین باور به وجود آمده‌است. مثلا این‌که سنگ‌ها منشائی مقدس دارند همان چیزی که بعدها اسم فتیش بر آن گذاشته می‌شود یا ارتباط با روح حیوانات، هم در توتمیسم و هم شمنیسم وجود دارد.

۲-۳- کنش‌های تاثیر بر طبیعت

هرچند جادو «نوعی فعالیت نمادین است» (موس، ۱۳۹۷: ۱۳)، اما از اصل علیت تبعیت می‌کند و آیین‌های برزیگری باستانی پزشکی و کیمیاگری همه بر این بنیان بنا شده‌اند. «درک این مساله برای انسان اولیه که برای زنده ماندن نیاز به کشتن حیوانات توسط شکارچیان دارد، نیاز به خورشید و باران برای تولید محصولات توسط کشاورزان و نیاز به مواد و ابزار و آلاتی برای درمان»(پالس، ۱۳۸۹: ۶۰) و این که طبیعت همیشه شرایط لازم برای رفع این نیازها را در اختیار او نمی‌گذارد، سبب شد که خود دست به اعمالی بزند تا به خواسته‌هایش جامهٔ عمل بپوشاند و یکی از این راه‌ها جادو بود. او از قانون شباهت و تماس برای انجام جادو استفاده می‌کرد و معتقد بود که با تلاش برای شبیه شدن به چیزی یا تقلید صدا و حرکات او یا مجاورت و تماس می‌توان بر او سلطه یافت و درجهت دستیابی به خواسته‌ها از او استفاده کرد. در واقع در اندیشهٔ انسان ابتدایی قوانینی در جهان وجود دارد که دخالت انسان می‌تواند تغییرشان دهد.

انسان ابتدایی علت و معلول را درک کرده و آن را نظامی مسلط بر همهٔ اجزا جهان می‌پندارد، «این‌که تسلط بر یک جزء سبب تغییر نتیجه می‌شود و جادو اساسا نظامی است که بر همین اساس ابداع شده و می‌توان آن را به یکی از آداب تسخیر ارواح موجودات، پدیده‌ها و اشیا تعریف کرد. با کشف

ماهیت واقعی جهان مادی که عصر ظهور دانش و علم است، ساز و کار این مساله بیشتر متجلی می‌شود که جادو بسیار به منطق علم شباهت دارد، برای همین جادو همچنان درعصر زرین علم باقی مانده، زیرا علم جادویی است، که از اشتباهات مبرا است» (Frazer,1974: 712).

اما جادو و تغییر قوانین طبیعت کار ساده‌ای نیست و برای انجام این کار توانایی و مقدماتی لازم است که جادوگر تحت شرایط زیستی خاص و تعلیمی دشوار به آن دست می‌یابند. انسان ابتدایی بر این باور بود که «نیروهای جادوگر از ارتباطات او با حیوانات نشات می‌گیرد. او از حیوانات دستیارش نیرو دریافت می‌کند و آن‌ها نیز اوراد و مناسک جادویی را به او می‌آموزند» (موس،۱۳۹۷: ۱۰۸). تصور این نوع ارتباط بین انسان و حیوان ساختار اندیشهٔ توتمی را شکل می‌دهد.

در قرن هیجدهم برای اولین بار واژهٔ توتم توسط جی لانگ (j.long) وارد ادبیات علم مردم‌شناسی شد؛ باوری بسیار کهن در میان تمام مردم جهان که «به‌نوعی بر اشتراک و هم‌ریشگی بین هم دیگر موجودات، تاکید دارد. موجوداتی همبود که می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند. توتم خانوادگی می‌توانست حیوان یا گیاهی باشد که به نوعی در محیط پیرامون آنان وجود و یا اهمیتی در زندگی روزمره‌شان داشت و تبدیل به نماد و رمز آن گروه و عنصری برای پایندگی حیات اجتماعیشان می‌شد. بی‌احترامی، کشتن، صدمه رساندن و خوردن حیوان یا گیاه توتمی، حرام و عواقب ترسناکی به همراه داشت» (سعادت،۱۳۹۹: ۲۱۹) مگر این که تحت شرایط و آداب خاصی صورت می‌گرفت. این احترام و بزرگداشت سبب دستیابی انسان به رازهایی می‌شد که این موجودات می‌دانستند و در اختیار او قرار می‌دادند. توتم از واژهٔ (dodaim) گرفته شده که به معنای ده یا محل اقامت یک گروه خانوادگی است. محلی که نیاکان آن‌جا را برای بودن و ماندن برگزیده‌اند. به همین سبب «افراد یک خاندانی که در یک محل زندگی می‌کردند توتم خانوادگی مشترکی داشتند که روی سپرها، دیگر ابزار و آلات جنگی و خیمه‌هایشان حک می‌شد. حتی نشانه‌هایی از آن را می‌شد در نام تمام افراد آن گروه یافت. یا در لباس‌هایی که در مراسم خاص می‌پوشیدند؛ آن‌ها سعی می‌کردند با پوشیدن لباس‌هایی خود را به شکل حیوان توتمی خود درآورند و همراه این کنش‌ها باورهایی مبتنی بر جذب نیروهای یاری‌رسان بود» (سعادت،۱۳۹۹: ۲۲۰).

اعتقادات مربوط به فتیش و شمنی هم ذیل همین موضوع قرار می‌گیرد. فریزر با تحقیقاتی که روی جوامع اروپایی انجام می‌دهد به این نتیجه دست می‌یابد که همهٔ این باور و آیین‌ها، «پیچیده با فرهنگ

عامهٔ همهٔ مردم جهان است. مساله‌ای که همه بر سر آن توافق دارند و به شکل یک مفهوم قدرتمند مرکزی در هر ناحیه‌ای نمود یافته‌است» (Frazer,1994:75). مثلا فتیش، «شئ مقدس است از واژهٔ « feitico» و ریشهٔ لاتین facticius گرفته شده است که در زبان پرتغالی معنی سحر و افسون می دهد و مترجمان واژهٔ بتواره را به‌عنوان معادل فارسی آن برگزیده‌اند» (آزادگان،۱۳۷۲ :۲۲). که مراد از آن چیزی است که روحی در آن تجسم یافته و به آن وابسته باشد یا از طریق آن نفوذ جادویی خود را به چیزهای دیگر منتقل کند (براس،۱۳۶۹ :۲۲۴). عمده‌ترین استمدادی که از فتیش طلبیده می‌شود باران-خواهی است که حاصلخیزی را در پی داشته باشد.

در باورهای شمنی، مادر شمن معمولا حیوان یا از نسل حیوان است یا این که درآغاز مسیر خود با حیوانی ملاقات کرده و اسرار جادویی و درمانگری را از او آموخته است. در شمنیسم این حیوان معمولا پرنده‌است، «زیرا روح شمن معمولا شکل پرنده است که به سفر کیهانی می‌رود» (شایگان،۱۳۷۵: ۶۳۷). در این حالت «شمن به ارواح و معمولا روح جانوران متوسل می‌شود و با آن‌ها به زبانی رمزی سخن می گوید» (خسروی،۱۳۶۶: ۱۶۳) تا درمانگری را از آن‌ها بیاموزد و در جهان مادی برای شفای بیماران از آن استفاده کند.

برای توضیح بیشتر باید گفت نزد انسان ابتدایی روابط بین حیوان و انسان به دو صورت طرح شده‌است؛ یکی اینکه روح نیاکان پس از مرگ در حیوانی حلول می کند، دیگر اینکه سرمنشاء انسان را برخاسته از حیوان یا گیاهی می‌داند، این که واقعا نیای نخستین گروه، حیوان، گیاه یا شیئ بوده است. در نتیجه در این دستگاه فکری انسان و دیگر موجودات هم گوهر دانسته شده‌اند. اعتقاد آنان بر این بود که روح از طریق باروری از جسمی به جسم دیگری انتقال می‌یابد و عمل باروری نتیجهٔ اعمالی سحرآمیز است و قطعا تحت تاثیر اعمال طبیعی نیست. براساس تحقیقات انسان‌شناسان بین اقوام ابتدایی همیشه توتم، ترسی همراه با احترام و بزرگداشت را به همراه داشته‌است؛ زیرا توتم ماهیت قدسی دارد، از تمام افراد قبیله نیرو می گیرد اما متعلق به هیچکدام نیست و به‌خاطر قدرت تاثیر بر جهان مادی، ملاحظات بسیاری از سوی گروهی که توتم متعلق به آنان است و سایر گروها حتی دشمن در خصوص آن‌ها صورت می گیرد. فریزر معتقد است که «باور به توتم، نوعی تدبیر انسان جنگجو در مقابل دشمنان است» (Frazer,1994:75) روانی که در مواجهه با خطرات شدید یا حتی پس از مرگ

از کالبدی بیرون می‌آید و در کالبدی دیگر پناه می‌گیرد و شکست ناپذیر و موثر است. بسیاری از اعمال جادویی و مناسک برای خشنود کردن، کنترل یا انقیاد این نیرو انجام می‌گیرد.

فریزر انسان آغازین را دارای سه دستگاه فکری می‌داند؛ جادو، دین و علم که محتوا، منطق و شیوهٔ یکسانی در آن‌ها وجود دارد. اما هر مرحله نسبت به مرحلهٔ قبل پیشرفته‌تر است. او مرحلهٔ پس از جادو را دین می‌داند و در مورد روی آوردن به دین چنین استدلالی دارد که به مرور زمان انسان دریافت که مسخر کردن موجودات، اشیا و پدیده ها کافی نیست زیرا «قوای فوق طبیعی وجود دارد که از انسان بزرگ‌تر و قوی‌تر است و در برابر آن‌ها باید عبادت کرد و به سجده افتاد» (همتی،۱۳۷۹: ۱۲۸). پس از این به جای سعی در تسخیر ارواح به جهت پیشبرد اهداف به دلجویی و عبادت برای همراه کردن آن نیروها پرداخت. به این دلیل که خدایان جدید تحت فرمان و اراده او نبودند و در برابر این خدایان تنها باید کرنش می‌کرد. با نگاهی کلی به همهٔ آن‌چه پیش از این گذشت درخواهیم یافت که در هر دو مرحلهٔ جادو و دین، رابطهٔ انسان با طبیعت آدابی دارد که زیست هر دو را تامین می‌کند. اما پا گذاشتن به عصر مدرنیسم این آداب را تحت تاثیر قرار می‌دهد به‌گونه‌ای که تحول آگاهی بشر و کشف ماهیت واقعی جهان مادی که با ظهور دانش و علم و به تبع آن ساختار سرمایه‌داری همراه است، همه چیز را تبدیل به اُبژه‌ای برای رفاه انسان می‌کند.

۲-۴- مادرتباری و طبیعت

عصر سنگ، عصر زندگی در گروه‌های کوچک با سازماندهی اجتماعی ساده بود. زنان در نزدیک محل زندگیشان به دنبال جمع آوری گیاهان و شکار حیوانات کوچک و ماهیگیری برای تامین غذا بودند و شکار پستانداران بزرگ وظیفهٔ مردان بود. در اکتشافات باستان‌شناسی پیکرک‌هایی از این دوران به دست آمده که دانشمندان با توجه به شواهد آن‌ها را مجسمه‌های الهه(ونوس) نامگذاری کرده‌اند؛ ونوس ویلندورف، ونوس لاسال، ونوس هوله فلس (Hohle fels) از جملهٔ آن‌ها هستند. یافتن این پیکرک‌ها و مقایسهٔ آن‌ها با قدیم‌ترین روایت‌های اسطوره‌ای این فرضیه را به‌وجود آورده که نخستین نیروی قدرتمند فراسویی یا خدایی که انسان شناخته الهه بوده، نمادی از زن، که ساختار اجتماعی به‌خاطر نقش ویژهٔ زنان در ساختار اجتماعی از زمین به آسمان تابانده‌است. جوزف کمبل در کتاب الهه‌ها می‌نویسد: «ساده‌ترین تجلی الهه در مقام مادر- زمین است که می‌زاید، تغذیه می‌کند و می‌پروراند سپس می‌میراند و دوباره به چرخهٔ هستی برمی‌گرداند» (کمبل، ۱۴۰۰: ۲۱). به این ترتیب

خویشکاری مسلم الهه حمایت از همهٔ موجودات است، به حدی که زاد و بودشان به او مربوط است و چنان پیوند ناگسستنی بین آن‌ها به‌وجود می‌آید که گاهی موجودات جزئی از او به حساب می‌آیند. در این نوع نگرش الهه هم مقام آفرینندگی دارد و هم «کائنات پیکر او پنداشته می‌شود» (کمبل، ۱۳۷۷: ۲۵۲). همه چیز درون اوست یا همه چیز فرزندان او هستند. او طبیعت و طبیعت اوست و این به‌خودی خود جادو پنداشته می‌شود. در روایت تیه مت اسطورهٔ آفرینش بابلی، الههٔ مادری داریم که همه چیز از پیکر او به‌وجود می‌آید و همهٔ تجلیاتش نماد وحدت کل زندگی در طبیعت و خود طبیعت است. این مساله چنان اهمیت و بسامدی دارد که در فرهنگ‌های اولیه برخی از قدرت‌های طبیعت صفاتی زنانه داشته‌اند؛ مثلا مهربانی و بخشندگی را به خورشید نسبت می‌دادند یا این که در اساطیر لیتوانی بافندگی به‌منزلهٔ فعالیتی زنانه، کار خورشید است. یکی از ویژگی‌های الههٔ مادر این است که نسبت به همهٔ کائنات شفقت دارد نه این که ریاست بورزد و شفقت ورزیدن به معنی «مشارکت تجربه شده در رنج دیگران است. شوپنهاور می‌گوید: دلیل این امر درک و دریافت ماورایی است که حجاب جدابودگی را درهم می‌شکند؛ این که درمی‌یابید با دیگران یکی هستید. یک جان هستید که خود را در صورت‌های مختلف نشان می‌دهد»(همان: ۲۶۲). او برای مشارکت در این رنج با موجودات می‌میرد و زنده می‌شود؛ و نقش زاییدن، پروردن، میراندن و دوباره زنده کردن را بر عهده می گیرد.

آثار به‌جا مانده از نخستین تمدن‌های جهان در چین، تبت، مصر، خاورمیانه، و اروپا نشان می‌دهد که آن‌ها به احتمال زیاد تمدن‌هایی مادر محور (materistic) بوده‌اند. البته وقتی سخن از مادرمحوری به میان می‌آید منظور سلطهٔ گروه زنان بر مردان نیست بلکه ساختاری بر جامعه حاکم است که در آن مردان و زنان تقریباً برابرند اما زنان نقش‌های پراهمیت‌تری در راه پیشبرد زندگی برعهده دارند. خانم ماریو گیمبوتاس با رویکردی باستان- اسطوره‌شناسی به تحقیقاتی دربارهٔ این موضوع در اروپای مرکزی پرداخته است. نتایج تحقیقات او که حاصل اکتشافاتی در تپه گورکان (متعلق به قبایل کوچگرد هزارهٔ پنجم قبل از میلاد در استپ‌های وولگا، اورال، خزر و شمال دریای سیاه) است نشان می‌دهد، «زنان به‌منزلهٔ الگویی زندگی‌بخش، نوسازنده و نمادی از زمین جاودانی هستند که مرگ و باززایی، انرژی در جهان را نمایندگی می‌کنند» (Gimbutas، ۱۹۸۹: ۵۸). بعد از روی آوردن به یکجانشینی نیز کشاورزی به دست زنان توسعه یافت (کشاورز- گردآورنده)، و نه تنها الهه نقش خود را حفظ کرد بلکه از منزلت بالاتری برخوردار شد؛ زیرا دوران «پارینه سنگی شرایط مطلوبی برای

بقـای مادرتبـاری، نظـام هـای ازدواج درون گروهـی و توزیـع ثـروت توسـط زنـان را بـرای دوران نوسنگی(۷۰۰۰– ۳۵۰۰ ق.م) به میراث گذاشته بود» (کمبل،۱۴۰۰: ۵) کـه بـا اضـافه شـدن هنـر کشـت ارتقا یافت.

از این دوران آثار هنری بسیاری از الهه‌ها باقی مانده است. از آن‌جایی که الهـه محـور جهـان اسـت این آثار شامل تندیس های ترکیبی الهه و حیوانـات و گیاهـان یـا الهـه بـه همـراه موجـودات اسـت کـه کارکرد معنوی الهه را نیز نشان می‌دهد؛ مثلا تصویر الههٔ پرنده، الههٔ مار، الههٔ گـاو، الهـهٔ قورباغـه، الهـهٔ ماهی و حتی الهه‌های هزارتو. تا این نقطه از تاریخ، ماده و روح هم‌ارز هم پنداشـته مـی شـدند، قـدرت زیست و رازوارگی در هم تنیده بود و همهٔ موجودات ارزشی یکسان داشتند، اما هجـوم هنـدواروپاییان از شمال دریای سیاه و اکدی‌ها و سایر اقوام سامی از جنوب در حدود ۴۰۰۰ سال قبل از میلاد که اقوام گله دار بودند و ادعای برتری بر سایر اقـوام را داشـتند جوامـع کشـاورزی اروپـای مرکـزی و شـرقی و بالکان سپس خاورمیانه، هند و ایران و بـالاخره هنـد را تحـت فشـار فزاینـده‌ای قـرار داد. ایـن اقـوام بـه مقتضای زیست جنگجو و مهاجرشان، جوامعی خشن و مردسالار بودند که بـه الهـه و سـاختار مادرتبـار وقعی نمی‌گذاشتند. «ساراگون و حمـورابی گـرایش مـذکر نیرومنـدی را وارد سـپهر سـامی کردنـد و عبرانی‌ها که بخش افراطی این جریان را نمایندگی مـی‌کردنـد الهـه‌هـا را بـه‌کلـی کنـار گذاشـتند. اثـر یادمانی هندواروپاییان نیز تپه‌های کورگان است. خانم گیمبوتاس معتقـد اسـت کـه بـا سـیلان فرهنـگ کورگان جوامع کشاورزی این نواحی به پایگاه جنگجویان(آکروپلیس) تبدیل شدند» (همـان: ۸۹). بـا وجود نقش پررنگ جنگجویان، زنان و به تبع آنان الهه‌ها تنـزل پیـدا کـرده و تنهـا نقـش نجـات‌دهنـدهٔ جنگجو را برعهده می‌گیرند.

از این بزنگاه تاریخی به بعد که الهه جایگاه خود را از دست می‌دهد، طبیعت نیز بـه همـراه او تنـزل می‌یابد. طبیعت به عنوان بخـش مـادی جهـان در برابـر ملکـوت بخـش روحـانی و معنـوی جهـان قـرار می‌گیرد. خدای مذکر، نیرویی بالا و بیرون از کائنات است و دیگر موجودات را نمی‌زاید بلکه دسـتور خلق می‌دهد. دوگانهٔ طبیعت و فرهنگ یا طبیعت و ملکوت به‌منزلهٔ دو متضاد معنایی در برابر هـم قـرار می‌گیرند که یکدیگر را نفی می‌کنند به این ترتیب رابطهٔ انسـان بـا طبیعـت مخـدوش مـی‌شـود، دیگـر رابطهٔ ارگانیک با کیهان ندارد، انسان موجودی تنها در هستی می‌شود، خدایان طبیعی رنگ می‌بازنـد و زمین از زهدانی برای تولدی دوباره طبق توصیفات کتاب مقدس و متـون یونـانی بـه‌جـا مانـده خـس و

خاشاک و طبیعت تبعیدگاه انسان می‌شود. و اندیشهٔ «هرچه روی زمین هست متعلق به تو است پس تصرف کن» در ذهن مردمان نضج می‌گیرد.

این اندیشه در طی سالیان طولانی و استقرار کامل این اقوام روز به روز به افراط کشیده می‌شود. طبیعت روز به روز بیشتر فاسد شده و سقوط می‌کند. برخلاف تموز که همراه با گیاهان می‌میرد و زنده می‌شود، خدای جدید در فراسوی طبیعت جا دارند و از ریتم و روال پدیده های طبیعی تبعیت نمی-کند. در منیفست باور جدید زن با گناه، مار با گناه و زندگی با گناه یگانه پنداشته می‌شود. براساس این تفکر هر تکانهٔ طبیعی گناه است، مگر آن که به‌وسیله آیینی تطهیر گردد. در نظام طبیعت، بساط چرخهٔ تولد، مرگ که نوعی جاودانگی به حساب می‌آمد برچیده می‌شود و چرخهٔ زمان دایره‌ای به زمانی خطی تبدیل می شود. اندیشهٔ جدید ناگزیر است با محبوبیت خدایان طبیعی مبارزه کند و بسیاری روایت‌های اسطوره‌ای بازتاب این مبارزه است.

۲-۵- مدرنیسم و طبیعت

مدرنیسم یا نوگرایی جریانی نقطه‌ای و بزنگاهی در تاریخ نبود بلکه تغییریست که از قرن ۱۶ میلادی می‌توان نشانه‌هایی از آن را در ساختار فکری و به تبع آن اجتماعی سیاسی جامعه دید؛ آنچه در قرن نوزده و بیست به اوج شکوفایی می‌رسد. چنان‌که پیش از آن آمد پوزیتیویسم سبب شکل‌گیری مکتب اومانیسم در اروپا شد؛ رویکردی فلسفی و سپس هنری و ادبی که زیربنای آن بر رنسانس بود و فرهنگ دورهٔ مدرنیته را شکل داد. نزد پیروان این جنبش، سرشت انسانی و علایق طبیعت آدمی معیار همه چیز است چنان‌که خرد او نیز سنجهٔ مناسب و قابل اعتمادی برای درک جهان است؛ جهانی که مادی است و انسان با حواس و خرد خود می‌تواند آن را شناسایی کند و بر آن تاثیرگذار باشد برخلاف آن‌چه پیش از این تصور می‌شد. این مساله انسان را از سایر موجودات جدا می‌کند و نقش محوری در کائنات یا اشرف مخلوقاتی به او می‌دهد. در فلسفهٔ اومانیسم انسان همواره سوژهٔ فاعل شناسا است که «حقیقت او به‌صورت مختلف به عنوان موجودی قائل به خود و خودبنیاد تعریف می‌شود» (زرشناس،۱۳۸۶ :۱۰۹). با این تعریف نگاهِ انسان، هستی و ارزش همه چیز را تعیین می‌کند و موجودات همه به صورت اُبژه نزد او پدیدار می‌شوند. این پاسخی افراطی و البته منطقی به قرون وسطی بود که در آن موجودیت و آزادی انسان به طورکلی برای صدها سال انکار شده بود.

بنیان اومانیسم از دوران یونان باستان هم به‌نوعی در اندیشهٔ فیلسوفان پیشاسقراطی و پس از آن وجود داشته؛ چنان‌که پروتاگوراس فیلسوف پیشاسقراطی در ۴۵۰ ق.م. ایده‌های اولیه‌ای مبنی بر اصالت وجود انسان را مطرح می‌کند و از همان زمان انسان چیست سوال محوری فلسفه می‌شود و شناخت عالم انسان جای شناخت عالم طبیعت را می‌گیرد. در رسالهٔ آپولوژی سقراط می‌گوید: «آیا ممکن است کسی وجود امور انسانی را بپذیرد ولی منکر وجود انسان شود» (افلاطون، ۱۳۵۷: ۲۶). این نگاه را می‌توان پایهٔ اومانیسم کلاسیک شمرد. بسیاری از کسانی که به این فلسفه گرایش داشتند مبانی و ویژگی‌های انسانی را از آراء سقراط برداشت کردند تا بالاخره به‌وسیله فردریچ نیتاما به صورت یک نظریهٔ مستقل تکمیل شد. بینس وانجر (1951 - 1881) روانشناس سوئیسی، اومانیسم را چندان با اهمیت می‌پنداشت که معتقد بود «انسان محصول محیطش نیست، بلکه خالق محیط خویش است» (صانع پور،۱۳۸۴: ۵۴).

در پارادایم‌های پیش از این دوران، انسان برای برآورده کردن نیازهای حداقلی برای ادامهٔ زندگی، نخست خود را در کشاکش میان نیروهایی احساس می‌کرد که باید آنان را مسخرکند. پس از آن با ظهور نیرویی منحصر به فرد دیگر قادر به مسخرکردن نبود بلکه باید آن را با اطاعت و استغاثه با خود همراه سازد. نزاع میان دو فلسفهٔ عقلی و آسمانی که میان دو طرفِ نزاع اختلاف ذاتی وجود داشت. اعتقاد به سیطرهٔ یک نیروی مطلق و انکار دیگر نیروها که در قرون وسطی با قدرت گرفتن کلیسا و، تنظیم مبانی اخلاق و نظارت کامل بر اجرای آن به اوج خود رسید دست بردن و دخالت در قوانین طبیعت را جرمی نابخشودنی و دخالت شیطانی در عرصهٔ قدرت الهی می‌انگاشت؛ آن‌چه سبب کشتن بسیاری از افراد به‌خصوص زنان به جرم ساحرگی شد. باید به اهمیت این نکته اشاره کرد که همیشه معادلهٔ قدرتی در زیر همه باورها و ساختارهای منتج از آن‌ها وجود داشت؛ این‌که قدرت در دست چه گروهی قرار می‌گیرد یا باید قرارگیرد.

از زمان انسان‌های ابتدایی «جادو از چنان قدرت و نفوذی برخوردار بود که از هر نظارتی می گریخت حتی ناسازترین و نامساعدترین امور واقع نیز ممکن بود به سود جادو تمام شود» (موس،۱۳۹۷: ۲۹۴)؛ به همین دلیل جادوگر از قدرت و مقام بسیاری بهره‌مند می‌شد اما همیشه از طرف گروه‌های دشمن و مدعی قدرت در مظان اتهام بود؛ زیرا ساختار قدرت را به مصاف طلبیده و شالودهٔ متافیزیکی نظم اجتماعی را متزلزل کرده بود. سنت کشتن جادوگران حمله‌ای به قدرت دخالت در

نیروهای طبیعت بود؛ قدرتی که زنان به لطف جنسیت‌شان بر زایندگی، پرورندگی و درمانگری، از آن برخوردار بودند. عملی که طبیعت و زنان را هم‌زمان تضعیف می‌کرد.

یکی از مولفه‌های مدرنیسم شک پیرامون هر چیز فراطبیعی بود؛ این‌که برای تسلط بر جهان باید از آن افسون‌زدایی کرد؛ موضوعی که بر رفتار انسانی و به تبع آن اخلاق تاثیر مستقیم داشت. کانت در کتاب نقد عقل محض می‌نویسد: «اخلاق مبتنی بر آزادی انسان است و به علت همین آزادی، دیگر احتیاجی نیست برای درک وظایف خود معتقد باشد وجود دیگری در بالای او قرار دارد» (کانت،۱۴۰۱: ۲۱). در این نوع تلقی که «انسان میزان اشیا و غایت امور است، ملاک خوبی و بدی نیز به تعداد افراد انسانی متعدد می‌شد و سرانجام زمینه برای نسبی‌گرایی فراهم گشت »(صانع پور،۱۳۸۴: ۵۴). انسان معتقد شد باید خود را از نیروهای فوق طبیعی جدا و از خرافات رها سازد و در معرض خوبی و نیکی طبیعی و فطری قرار دهد. پیامد این نوع اندیشه این بود که او به نحوی جفاکارانه طبیعت؛ ریشهٔ تغذیه کننده و منبع ادامهٔ حیاتش را به فراموشی سپارد و تمدنی براساس قدرت عقل انسانی تأسیس کند که به برور زمان خطر نابودی زمین و خودش را با هم به دنبال داشت. اگرچه سنت‌های پس از مادرتباری هرکدام به‌نوعی زمین را پست می‌شمرد اما تا ظهور مدرنیسم، هیچگاه تا این حد در صدد تخریب و آسیب رساندن به آن برنیامده بود. از این رو در رویکرد نقدبوم‌گرا خواهان تغییر تمام اندیشه‌هایی شد که انسان و طبیعت را به سوی از خود بیگانگی، تحقیر و تخریب سوق می‌دهد.

۳- نتیجه‌گیری

ظهور دانش‌های میان‌رشته‌ای در سال‌های اخیر از جمله نقد بوم‌گرا ریشه در تجربهٔ هزاران ساله انسان‌ها دارد. مقوله‌ها، کارکردها، و نمادهای متکثری که مردمان پیشاتاریخ تا امروز استفاده می‌کنند، رازهای بزرگی را توضیح می‌دهند. در بررسی ریشه‌های انسان‌شناسانه نقد بوم‌گرا نیز مولفه‌هایی وجود دارد که درهمهٔ آن‌ها می‌توان براساس شناخت انسان از محیط پیرامونش به نوع و چگونگی رابطهٔ او با طبیعت پی‌برد. هرچند زمین محل زاد و بود انسان است و تصور انسان بدون مکانی برای زندگی محال، اما ترس همیشگی انسان از طبیعت که در روزگاران نخست اساسی‌ترین خطر برای زندگی‌اش بود و هنوز کماکان به‌صورت‌های دیگری ادامه یافته، در این رابطه نقش دارد. تفکر جاندارپندار و شیوهٔ زیست مادرتبار، به تلاش‌های انسان برای منقاد کردن طبیعت می‌انجامد؛ انواع جادو را به‌عنوان شیوه‌ای برای

تسخیر روح موجودات و جامهٔ عمل پوشاندن به خواسته‌هایش به‌کار می‌گیرد و زایندگی، پرورندگی و اهلی کردن حیوانات و گیاهان به دست زنان در کشاکش زندگی دشوار از چنان اهمیتی برخوردار است که نزد انسان ابتدایی در ذیل جادو، بلکه مهم‌ترین جادو انگاشته می‌شود.

با افول مادرتباری و ظهور با قهر و غلبه پدرسالاری، قدرت متکثر اجزا طبیعت و زن، جای خود را به نیروی واحد مطلقه‌ای می‌دهد که طبیعت نیست بلکه از فرای طبیعت بر همه چیز حکم می‌راند. در نظام ارزش‌گذاری جدید طبیعت و زن به یک اندازه تنزل مقام می‌یابند و مورد تحقیر و تخریب قرار می‌گیرند. نظام الوهیتی که مالکیت زمین و موجودیت انسان را تحت تسلط خویش گرفته در قرون وسطی چنان به سمت افراط می‌گراید که در سده‌های بعد هر نیروی فراسویی انکار می‌شود و نظام فئودالی جامعه از هم می‌پاشد.

سیر بی‌ارزش شمردن طبیعت که از حدود۶ تا ۴ هزارسال پیش آغاز شده بود با ظهور مدرنیسم و فلسفه‌های برآمده از آن به سوء استفاده و تخریب زمین منجر می‌شود. انسان به مقام اشرف مخلوقات دست یافته، گسسته از قید و بندهای گذشته، خود را میزان و معیار اخلاق و ارزش‌گذاری می‌شمرد و حق بهره بردن از تمام امکانات را به خود می‌دهد، امکاناتی که با شکوفایی تکنولوژی رو به گسترش است و البته طبیعت را با تخریبی جبران ناپذیر روبه رو می‌کند.

کتابشناسی

آزادگان، جمشید.(۱۳۷۲). **ادیان ابتدایی تحقیق در توتمیسم**، تهران: موسسه مطالعات و انتشارات تاریخی میراث ملل.

افلاطون.(۱۳۵۷). **دورهٔ آثارافلاطون**، ترجمه محمدحسن لطفی، چاپ سوم، تهران، انتشارات خوارزمی.

پارساپور، زهرا.(۱۳۹۲الف). **نقد بوم‌گرا**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

همو.(۱۳۹۲ب). **ادبیات سبز**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پالس، دانیل.(۱۳۸۹). **هفت نظریه در باب دین**، ترجمه :محمد عزیز بختیاری، قم: موسسه امام خمینی.

خسروی، رکن الدین. (۱۳۶۶).«سیمرغ و جادو»، **چیستا**، شماره ۴۳ ،تهران: صص ۲۶۹-۲۷۴.

زرشناس، شهریار.(۱۳۸۶). **واژه‌نامهٔ فرهنگی**، سیاسی، تهران: کتاب صبح، چاپ دوم.

سعادت، الهام و همکاران.(۱۳۹۹). «واکاوی مفهوم انسان‌شناسانهٔ وطن در شاهنامه(براساس ساختارهای تحلیل مکان)»، **پژوهش‌های انسان‌شناسی**، دوره ۱۰ شماره ۲۰ ، صص۱۵۷-۱۷۷.

سعادت، الهام. (۱۳۹۹). نقد و تحلیل مفاهیم حماسی شاهنامه در آثار حماسی دیگر، پایان‌نامه دکتری دانشگاه اصفهان.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۵). **ادیان و مکتبهای فلسفی هند**، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

صانع پور، مریم.(۱۳۸۴). «اومانیسم و حق‌گرایی»، **مجله علوم سیاسی پژوهشگاه علوم انسانی**، شماره ۲۹، صص۷-۲۸.

فرامرزی، محمدتقی.(۱۳۵۷). **بازتاب کار و طبیعت در هنر، گفتارهایی در زیباشناسی و هنر**، تهران: ساوالان.

کانت، امانوئل.(۱۴۰۱). **نقد عقل محض**، ترجمه بهروز نظری، تهران: ققنوس.

کمبل، جوزف .(۱۳۷۷). **قدرت اسطوره**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

همو .(۱۴۰۰). **الهه‌ها(اسرار الوهیت زنانه)**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

موس، مارسل.(۱۳۹۷) **نظریهٔ عمومی جادو**، ترجمه حسین ترکمان نژاد، تهران: نشر مرکز.

نامور مطلق، بهمن و عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵)، اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ دومزیل،تهران: موغام.

نامورمطلق، بهمن.(۱۳۹۲). **درآمدی براسطوره‌شناسی**، تهران: انتشارات سخن.

همتی، همایون.(۱۳۷۹). **شناخت دانش ادیان**، تهران: نقش جهان.

Estok, Simon (2020). *The ecophobia hypothesis*. Routledge.

Estok, Simon C. (2009). "*Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia*." ISLE 16.2: 203-25.

———.(2018).*The Ecophobia Hypothesis*. Routledge

Fisher، Michae.(2017).*Ecocriticism, Ecophobia and the Culture of Fear: Autobiographical Reflections,* Technical Paper No. 67.

– Frazer, James , George (1994).*new encyclopedia britaninca*, Published by Encyclopaedia Britannica ,vol 4.

– Frazer, James , George (1974). *the golden bough, a study in magic and religion*, newYork ,the macmillan company .

Gimbutas, Marija.(1989). *The language of the goddess*, san Francisco, California: harper and row.

_ varky, Ajit.(2013).*Denial: self deception, false beliefs and the origin of the human mind*,new York: TWELVE

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی / سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۵۲-۳۱

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

فرافکنی درون‌مایه‌های عرفانی در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری[۱]

فرشته ربیع[۲]
عالیه یوسف‌فام[۳]
افشین طیبی[۴]

چکیده

کشف گنجینه درونی هر فرد مستلزم توجه به اعماق درون اوست. آنچه زندگی، انسان را به سمت آن سوق می‌دهد در راستای شناخت درون است که بزرگان دین هم بدان اشاره داشتند و به آن اهتمام ورزیدند. در عین حال آنچه عرفا و علما و اندیشمندان و حکما قرن‌ها به اثبات آن پرداختند اینک در علم روانشناسی تحت عنوان فرافکنی به عنوان یکی از مکانیسم‌های دفاعی روان مطرح است. خویشتن‌شناسی و به نوعی خودشناسی که لازمهٔ آن نگاه تحلیل‌گرانه به احوالات درونی است حکیمان و بزرگانی چون عطار قرن‌ها قبل از این، متوجه اهمیّت این مسئله و شاخص بودن آن در امر زندگی شدند. تحلیل‌های ژرف‌نگرانه عطار و توجه او به جنبه‌های مختلف رفتار و شخصیت انسان در تذکرةالاولیاء مشهود است. در این راستا پژوهش حاضر یک تحقیق میان‌رشته‌ای است که هدف آن ردیابی انعکاس مفهوم فرافکنی به عنوان یکی از مفاهیم علم روانشناسی با استناد به شواهد متعدد در تذکرةالاولیاء است. نتایج بررسی‌ها نشان‌می‌دهد که در تذکرةالاولیاء تنوع موضوع باعث تنوع فرافکنی شده‌است که با صراحت و یا به صورت تلویح، مصادیق و شواهدی از مفهوم فرافکنی مشاهده می‌شود و تلقی عطار نیز از این مفهوم با نظر روانشناسان تفاوت بارزی نداشته است.

کلید واژه‌ها: روانشناسی، فرافکنی، عطار نیشابوری، تذکرةالاولیاء

۱- این مقاله مستخرج از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی است.

۲- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران ، ایران.
fe.rabie.2016@gmail.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول).
Alieh.youseffam@iau.ac.ir
۴- استادیار و مدرس گروه روانشناسی، دانشگاه ایرانیان، تهران، ایران. Afshin.tayyebi@iranian.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۹/۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۹

۱- مقدمه

هدف عرفان شناخت خود در راستای یافتن نیروهایی است که به صورت بالقوه در درون انسان وجود دارد. همچنین روان‌درمانی، مراجعه‌کننده را تشویق‌می‌کند تا نسبت به مکانیسم‌های دفاعی و توانایی‌های مثبتی که در درون اوست شناخت پیداکند. عرفان به انسان در جهت شناخت دیگران آن‌گونه که هستند با وجود تمام جنبه‌های مثبت و منفی یاری می‌رساند تا نحوهٔ ارتباط او با دیگران واقع‌گرایانه و خالی از توقعات خودمحورانه و افکار ایده‌آل‌گرایانهٔ فردی باشد. در روان درمانی، شناخت دیگران بر اساس نگرش و بینش و توقعات شخص صورت‌می‌گیرد و همچنین از نحوهٔ رفتار و اعمال و مکانیسم دفاعی انسان‌های دیگر آگاهی می‌یابد و روش تکامل درست با آن‌ها را نشان‌می‌دهد. همان‌طور که در روان درمانی، یکی از اصول مهم تغییر و انعطاف پذیری است عرفان نیز انسان را بالنده و قابل تغییر معرفی‌می‌کند.

در این راستا فرافکنی یکی از مکانیسم‌های دفاعی روان است که جنبهٔ ناخودآگاه دارد و اولین بار در آثار فروید در میان مبحث سازوکارهای دفاعی بیان شد. اما در طی سال‌های متوالی معنای آن گسترش یافت. به‌طور کلی فرافکنی نسبت‌دادن ناخودآگاه افکار، احساسات، آمال، اعمال، رفتار و قصور و کاستی‌ها و ... به دیگران و محیط پیرامون خود و عوامل خارجیاست.

فرافکنی در سطح بسیار وسیع در میان اقشار مختلف و طبقات گوناگون جامعه وجود دارد که معرف واقعیت‌گریزی، فریب‌کاری، مسئولیت‌گریزی و ... می‌باشد و حتی سوابق آن در آثار شعرا و نویسندگان اندیشمند فارسی از جمله تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری نمود داشته‌است. در این خصوص در تذکرةالاولیاء با روایت‌هایی مواجه می‌شویم که شخصیت‌ها پندار، اوصاف، افکار و احساسات خود را به دیگران نسبت‌می‌دهند که به نوعی تسری‌دادن احوال خود به دیگران است. عطار با بیان شرح احوال عرفا که مختص به قشر خاصی از جامعه هستند به ریشه‌یابی شخصیت، رفتار و عملکرد آن‌ها و همچنین به فرافکنی‌های آنان پرداخته‌است. هدف این پژوهش ردیابی انعکاس مفهوم فرافکنی به عنوان یکی از مفاهیم علم روانشناسی در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری است. با توجه به این امر، پژوهش حاضر در پی یافتن پاسخ به این پرسش است که فرافکنی و شیوه‌های مختلف آن در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری چگونه است؟

آثار کلاسیک ادبیات فارسی همواره با آموزه‌های گوناگون همراه است به خصوص در ادبیات عرفانی که به مباحث تعلیمی، دینی، اخلاقی، پند و اندرز، انتقادی، حکمی، اجتماعی و ... پرداخته‌است که برای انسان و زندگی و رویکردی کارکردگرایانه و سودمندانه به دنبال دارد. ادبیات عرفانی و تعالیم دینی در حوزه ادبیات فارسی بسیار گسترده‌است که با درک صحیح می‌توان بازتاب مفهوم فرافکنی را در شواهد و مصادیق موجود در آن‌ها پیدا کرد و مردم را در شناخت شخصیت خود، مهارت‌ها و راهکارهای مقابله با بینش نادرست و فشار روانی حاصل از آن آشنا نمود. روش تحقیق در این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی است و گردآوری داده‌ها به صورت اسنادی یا کتابخانه‌ای صورت گرفته‌است.

۲- پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ تحقیق شامل مقالاتی نظیر: «نگرشی عرفانی ـ روان‌شناسی بر مفهوم فرافکنی در غزلیات شمس» که در آن «مفهوم فرافکنی، منبع و سرچشمه فرافکنی و علل بروز در غزلیات شمس ذکر شده‌است.» (کاظم‌خانلو و بیرانوند، ۱۳۹۳: ۷۷)

«چند مفهوم روان‌شناسی در اندیشه‌های مولوی»؛ «در این مقاله انعکاس چندین مفهوم روانشناختی در آثار نمادین مولانا به ویژه در تمثیل‌های نمادین او در مثنوی، ردیابی و بررسی شده‌است به این ترتیب که نخست با مراجعه به متون نوین روانشناسی تعریف یا توضیح اجمالی از هر یک از مفاهیم مورد بررسی ارائه گردیده و سپس به استناد شواهد مستخرج از آثار مولانا، از طریق تطبیق و مقایسه به بررسی وجوه تشابه (و احیاناً وجوه افتراق) آن‌ها پرداخته شده‌است.» (کتابی، ۱۳۸۶: ۵۵۴)

«فرافکنی در غزلیات سنایی» در این پژوهش نتایج منتج شده اشاره‌دارد به فرافکنی‌های عاشق به معشوق، تقدیرگرایی، مقصر دانستن روزگار و قضا و قدر و فرافکنی‌هایی که خود سنایی داشته‌است که در آن راستا معشوق زمینی و آسمانی در هم آمیخته شده‌است و گاهی هم خلط بین معشوق زمینی یا آسمانی و فلک و روزگار وجود دارد. (نک: عباسی شکرباغانی، ۱۳۹۵: ۲۳۶۳)

«فرافکنی و شخصیت‌بخشی در شعر حافظ» نتیجهٔ که از این پژوهش می‌توان استنباط کرد آن است که شخصیت‌بخشی اشکال مختلفی دارد و زمانی که فرافکنی به عنوان منشاء شخصیت‌بخشی باشد در قالب کلمات و به شکل ایهام نمایان می‌شود. (نک: محمدی‌آسیابادی، ۱۳۸۵: ۱۳۲)

«شبهه خدا به مثابه فرافکنی» این پژوهش به بررسی فرافکنی از نظر فویرباخ و شارحان او پرداخته‌است و نتایج آن نشان می‌دهد که فرافکنی فویرباخ با فرافکنی روان‌شناسان متفاوت است و در عین حال تبیین و استدلال‌ها و توجیهات فویرباخ در خصوص خدای مورد نظر او کارایی ندارد از نظر او خدا در خارج وجود ندارد و محصول ذهن انسان و ناشی از خیالات اوست. این شبه قابل اثبات نیست و با نظر روان‌شناسان سازگاری نیست. (نک: افضلی، ۱۳۹۹: ۵۶۳-۵۶۲ و ۵۴۱)

«فرافکنی در داستان شیر و نخچیران مثنوی» در این پژوهش مفهوم فرافکنی در این حکایت و در تحلیل شخصیت‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌است که در نتیجه اشاره‌دارد به این‌که پیش از فرافکنی انسان باید به خود بنگرد و متوجه خود باشد تا در چاه خشم و اشتباهات خود و فریب دیگران نیفتد. (نک: آموزگار، ۱۳۸۹: ۳۱)

«فرافکنی و توجیه در فرهنگ عامه ایرانی» که در آن مفهوم فرافکنی در فرهنگ عامه؛ امثال و حکم و داستان‌های عامیانه بررسی شده‌است که در بین مفاهیم مورد بررسی بیش‌ترین شمار شواهد متعلق به فرافکنی است. در اکثریت شواهد؛ عنصر خودفریبی و ناخودآگاهی مشاهده شده‌است. (نک: کتابی، ۱۳۹۱: ۱۱۷)

پایان‌نامه‌ها: «فرافکنی در مثنوی معنوی» نتایج این پژوهش حاکی از آن است که فرافکنی در مثنوی مولوی به طرق مختلف بیان‌شده‌است؛ گاهی از زبان مولانا و زمانی نیز از زبان شخصیت‌های حکایات. (رحیمی و همکاران، ۱۳۸۶، ۱)

«بررسی تطبیقی فرافکنی در مثنوی معنوی مولانا و دیوان حافظ» به بررسی تطبیقی دو اثر مثنوی مولوی و دیوان حافظ با توجه به مفهوم فرافکنی پرداخته‌است که در نتیجه آن مشخص شده‌است مولانا با زبانی نصیحت‌گرانه و با بیان حکایات متفاوت توصیه‌هایی در خصوص رفع عوامل بوجودآورندهٔ فرافکنی دارد در صورتی که حافظ، فقط به فرافکنی‌های درونی خود در اشعارش پرداخته‌است (ر.ک. یعقوب‌نیا وشمه‌سرایی، ۱۳۹۹: ۱)

به‌طور کلی در هر یک از موارد مذکور انعکاس مفاهیم فرافکنی بررسی شده‌است اما هیچ‌گونه تطبیق موضوعی و محتوایی با این پژوهش وجود ندارد و تاکنون تحقیقی در خصوص موضوع پژوهش حاضر صورت نگرفته‌است.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- اصطلاح دفاع روان

دفاع به طریقه‌ای گفته‌می شود که ذهن، عواطف و احساسات را از دستیابی به قسمت خودآگاه و هشیار بیرون‌می کند. افراد اگر به مکانیسم‌های دفاعی خود آگاهی داشته‌باشند می‌توانند به درک درستی از ریشه‌های رفتاری خود برسند در این راستا نظریه پردازان بزرگ نیز بر این امر صحه گذاشتند: «دو نفر از نظریه پردازان بزرگ آنا فروید و چالز برنر تأکیدکرده‌اند که هرچیزی می‌تواند نوعی دفاع باشد. فریاد زدن بر سر کسی، گلف بازی‌کردن، انباشتن ثروت و... . بنابراین به‌طور کلی هر فعالیت ذهنی یا روانی یا رفتاری که انسان‌ها را از هیجانات و ناخوشایندی‌ها حفظ‌کند دفاعی است.» (بلک‌من، ۱۳۹۴: ۲۵-۲۶)

۳-۲- مکانیسم دفاع روانی

مکانیسم‌های دفاعی یک سری عملیات‌های ذهنی هستند که احساسات ناخوشایند را از قسمت هشیار ذهن دور می‌کنند که محتوای این احساسات ممکن است مبتنی بر واقعیت، خیال و یا تجمیع شده از هر دو مورد باشد. «مجاهدات و تمهیداتی که روان، برای نجات از کشاکش من و او و من برتر و عالم خارج مبذول می‌دارد فعالیت‌های ماشینی محسوب می‌شود و مکانیسم نام می‌گیرد.» (آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۱۸۳)

۳-۳- فرافکنی[1]

فرافکنی برای اولین بار توسط زیگموند فروید در سال ۱۸۹۶ مطرح شد. به نقل از مای لی: «یکی از مهمترین مباحث در حوزة روان‌شناسی، بحث «سازوکارهای دفاع روانی» است که نخستین بار به صورت جدی، فروید مطرح کرد. وی در دو مرحلهٔ متفاوت در آثار خود از فرافکنی سخن به میان آورده است؛ نخستین بار در سال ۱۸۹۶.م فرافکنی را برای تفسیر و تبیین یک حالت پارانوئیدی (کج باوری) به‌کار برده‌است.» (مای لی، ۱۳۸۰: ۱۷۳) و در مرحله دوم مفهوم فرافکنی را وسعت بخشیده است. اعتقاد به قضا و قدر، انسان پنداری، جاندار پنداری و ... را در حوزهٔ فرافکنی گنجانده‌است.

«فرافکنی یکی از مکانیسم‌های متداول است که از طریق آن شخص اندیشه‌ها و افکار غیرقابل پذیرش و با تمایلات درونی و ناخودآگاه خویش و همچنین تقصیرها و اشتباهات و بدکاری‌های خود

1- Projection

را به دیگران نسبت‌می‌دهد و یا وسوسه‌ها و هوس‌های نامقبولش را به دیگران منتقل‌می‌کند و به این وسیله موجبات رضایت خاطر و آرامش خود را فراهم می‌سازد.» (احمدوند، ۱۳۸۶: ۱۳۵)

«افکندن گناه کمبودها و تقصیرهای خود به عهدهٔ دیگران» و یا به معنای عام‌تر «تسری احوال خود بر دیگران» در نظر بگیریم مفهومی است بسیار کهن که از دیرباز مورد توجه و اشارهٔ اندیشمندان و صاحبنظران فرهنگ‌های گوناگون قرار گرفته‌است و سابقهٔ آن شاید به قدمت خود انسان برسد.» (کتابی، ۱۴۰۰: ۱۹)

در فرافکنی کاستی‌ها، کوتاهی‌ها، خطاها، اشتباهات، تقصیرها و انگیزه‌های نامطلوب خود به افراد دیگر یا عوامل خارجی نسبت داده‌می‌شود که به جهت دوری و رهایی از احساس تحقیر، نارضایتی، ناکامی و یا گناهکاری است. منظور از عوامل خارجی مقوله‌هایی نظیر شیطان، قضا و قدر، شانس، قسمت، سرنوشت و... است. (همان، ۲۲)

۳-۴- ویژگی‌های فرافکنی

«۱- نسبت دادن صفات، تمایلات و اندیشه‌های درونی خود به دیگران. ۲-به صورت ناخودآگاه است. ۳-در تحلیل های روانکاوی مکانیسمی دفاعی است. ۴- در سطوح بالاتر به شکل سوء انتساب یا سوء تعبیر احساسات و تمایلات ظاهر می‌شود. (نوع بیمارگون) ۵-کانون آن بیشتر انسان است اما گاهی به اشیاء و چیزهای دیگر هم افکنده می‌شود. ۶- مختص فرد خاصی نیست و همهٔ انسان‌ها آن را به کار می‌برند و ...» (رحیمی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸)

۴- نمودهای فرافکنی در تذکرةالاولیاء

۴-۱- فرافکنی بر خداوند

عطار سعی دارد تا نگرش نادرست انسان‌ها را اصلاح کند تا در مسیر درست قرارگیرند. زیرا او خود به این آگاهی دست یافته‌است که حقیقت خداوند آن چیزی نیست که درک‌شده‌است. ما برای دستیابی به خودشناسی، کمال و رسیدن به حق باید عواملی را که سبب دست نیافتن ما بدین امر می‌شود کنار بگذاریم. یکی از این عوامل فرافکنی است. فرافکنی در هر چیزی صورت‌گیرد شما را از حقیقت دور می‌سازد. عطار به نقل از امام صادق(ع) تلویحاً به مفهوم فرافکنی اشاره‌دارد:

«امام صادق(ع) «گفت: هرکه گوید خدای بر چیزست یا در چیزست و یا از چیزست او کافر بود.» (عطار، ۱۳۹۱: ۱۵)

در تذکرة‌الاولیاء با گفته‌ای از شیخ ابوالقاسم کُرکانی به نقل از اویس قرنی به صورت غیرصریح به مفهوم فرافکنی اشاره داشته‌است که خدا را فقط از طریق خود خدا می‌توان شناخت:

«مَن عَرَفَ الله لایُخفی عَلَیهِ شَیءٌ هرکه خدای –عزّو جلّ– را شناخت هیچ‌چیز بر وی پوشیده نماند. یعنی خدای را به خدای بتوان شناخت که عَرِفتُ ربّی بِربّی. هرکه خدای را به خدای داند همه چیز بداند.» (همان: ۲۴)

و همچنین در شرح احوال محمد واسع که «از او [محمد واسع] سؤال‌کردند که «خدای را می‌شناسی؟» ساعتی خاموش سر فروافگند. پس گفت: «هرکه او را بشناخت سخنش اندک شد و تحیرش دایم گشت» و گفت: «سزاوار است کسی را که خدای به معرفت خودش عزیز گردانیده‌است که هرگز از مشاهده او به غیر او باز ننگرد و هیچ کس را بر او اختیار نکند.» (همان، ۵۰)

۴-۲- فرافکنی بر دیگران

عطار در چندین جای کتاب تذکرة‌الاولیاء به فرافکنی بر دیگران پرداخته‌است. در این کتاب توصیف جالبی از شیطان وجود دارد که در مقام تبرئه از خود از اتهام فریب‌دادن انسان‌ها بیان‌شده‌است و در واقع به‌گونه‌ای به فرافکنی متوسل می‌شود:

«ابلیس می‌گوید –علیه لعنة– از چهرهٔ ما آینه‌یی ساختند و در پیش تو نهادند و از چهرهٔ تو آینه‌یی ساختند و در پیش ما داشتند. ما در تو نگریم و بر خود می‌گرییم و تو در ما می‌نگری و بر خود می‌خندی» (همان: ۶۴۳-۶۴۲)

از نظر عطار واقعی‌ترین مسائل در روابط بین انسان‌ها، این است که آنها اغلب در روابط خود، به جای اینکه با واقعیت ارتباط برقرارکنند، ناخودآگاه احساس و ویژگی‌های خود را در آن دخیل‌می‌کنند و همواره آن را در دیگران می‌جویند در علم روانشناسی فرافکنی است. فرافکنی مکانیزمی دفاعی ناخودآگاه است که بوسیلهٔ آن انسان افکار، احساس و اندیشه و تکانه‌هایی که معمولاً به‌صورت ناخودآگاه است و برای او خوشایند و یا قابل قبول نیست به فرد دیگری منتسب‌می‌کند. (نک: بهرامی و معنوی، ۱۳۷۰: ۲۸۲)

عطار با بینشی آگاهانه به تبیین مسائل پرداخته‌است که با خواندن آن‌ها می‌توان نمونه‌های متعددی از فرافکنی را در تذکرة‌الاولیاء یافت که عطار به آن پرداخته‌است. به عنوان مثال در شرح حال حسن بصری:

«نقل است که به سمع حسن برسانیدند که فلان کس ترا غیبت کرده‌است طبقی رطب بنزدیک آن مرد تحفه فرستاد و بر سبیل عذر گفت: «به من رسید که حسنات خویش را به جریده اعمال من نقل کرده‌ای خواستم که مکافاتی نمایم معذور دار که مکافات چنین مبرّتی بر سبیل کمال اقامت نتوان کرد.» (عطار، ۱۳۹۱: ۳۶)

در عین حال عطار به فرافکنی با نقل داستان دیگری از حسن بصری می‌پردازد که فرافکنی‌های انسان در دیگران ظاهر می‌شود و فرافکنی‌ها بیش از آن‌که نشان‌دهندهٔ ویژگی‌های دیگران باشند خصوصیات، پندارها و ویژگی‌های شخصیتی خود فرد را نمایان‌می‌کنند. خودآگاهی سبب می‌شود که فرد به این ویژگی که متعلق به اوست آگاهی یابد و چهرهٔ حقیقی فرد از پشت فرافکنی آشکار شود. خلاصه داستان این است که روزی حسن بصری در کنار دجله سیاهی را می‌بیند با قرابه‌ای و کنار او زنی نشسته‌است در ذهن حسن می‌گذرد که این مرد از او بهتر است اما ناگهان از خاطر او می‌گذرد که کجا از او بهتر است در صورتی که با زنی نامحرم نشسته و از آن قرابه می‌نوشد. در این اندیشه بود که کشتیی آنجا رسید که هفت تن در آن بودند، ناگاه در حال غرق شدن بود سیاه به کمک آن‌ها می‌رود و شش نفر را نجات می‌دهد و به حسن می‌گوید اگر از من بهتری نفر هفتم را تو نجات بده. در آن قرابه آب است و آن زن هم مادر من است:

«نقل است که (حسن بصری) چنان شکستگی داشت که در هر که نگریستی او را از خود بهتر دانستی. روزی به کنار دجله می‌گذشت. سیاهی دید با قرابه‌ای و زنی پیش او نشسته و از آن قرابه می‌آشامید. به خاطر حسن بگذشت که این مرد از من بهترا ست. بازِ شرع حمله آورد که آخر از من بهتر نبود که بازنی نامحرم نشسته و از قرابه می‌آشامد؟ او در این خاطر بود که ناگاه کشتی ای گرانبار برسید و هفت مرد در آن بودند و ناگاه درگشت و غرقه شد. آن سیاه در رفت و شش تن را خلاص‌داد. پس روی به حسن کرد و گفت: برخیز اگر از من بهتری. من شش تن را نجات‌دادم. تو این یک تن را خلاص ده، ای امام مسلمانان! در آن قرابه آب است و آن زن مادر من است. خواستم تا تو را بیازمایم تا تو به چشم ظاهر می‌بینی یا به چشم باطن. اکنون معلوم شد که به چشم ظاهر دیدی. حسن در پای او افتاد و عذر خواست و دانست که آن گماشته حق است پس گفت: ای سیاه! چنانکه ایشان را از دریا خلاص‌کردی مرا از دریای پندار خلاص ده.» (همان: ۳۰)

شرح ماجرای ابوعثمان حیری و ابوحفص مصداق درستی از رد فرافکنی می‌تواند باشد بدین مفهوم که افرادی هستند آنچه خود می‌خواهند در دیگران می‌جویند نه آن چیزی که در دیگران هست و وجود دارد. اینگونه افراد از نگاه خود به دیگران می‌نگرند و دربارهٔ آن‌ها قضاوت می‌کنند. حال این نگاه مثبت و قضاوتی خوب باشد یا با دیدی منفی و داوریی بد همراه باشد در هر دو صورت از منظر روانشناسی فرافکنی محسوب می‌شود. داستان به این امر اشاره دارد؛ کسی که از درون خود بی‌خبر است چگونه از درون دیگران اطلاع دارد:

«ابوعثمان حیری گوید: روزی در پیش ابوحفص می‌رفتم. مویزی چند دیدم پیش او نهاده. یکی برداشتم و در دهان نهادم. حلق مرا بگرفت و گفت: ای خائن! مویز من بخوردی از چه وجه؟ گفتم: من از دل تو دانم و بر تو اعتماد دارم و نیز دانستم که هرچه داری ایثار کنی. گفت: ای جاهل! من بر دل خویش اعتماد ندارم، تو بر دل من چون اعتماد داری. به پاکی حق - که عمری است تا بر هراس او می‌زیم و نمی‌دانم که از من چه خواهد آمد - کسی درون خویش نداند، دیگری درون او چه داند.» (همان: ۳۴۲)

عطار صراحتاً به مفهوم فرافکنی در شرح حال حسن بصری اظهار داشته‌است که حسن بصری در دوران کودکیِ خود اگر دچار معصیت و گناهی می‌شد هر زمانی که پیراهنی نویی می‌دوخت آن را به گردن پیراهن می‌انداخت و مقصر می‌دانست:

«نقل است که در حال کودکی معصیتی بر وی رفته بود. هرگه که پیراهنی نو بدوختی، آن گناه بر گریبان نوشتی. پس چندان بگریستی که بیهوش گشتی.» (همان: ۳۲)

در شرح احوال ابراهیم بن ادهم عطار به اهمیت نگرش و تبیین مسائل از نگاه خود و قضاوت دیگران از این دریچه پرداخته و آن را به بوتهٔ نقد کشانده‌است و شرح و بیان آن را برای خوانندگان خود لازم و ضروری می‌داند. در این داستان ابراهیم ادهم به یاران خود وصیت‌می‌کند که به مردان و زنان ننگرید به ویژه که امروز روز حجّ آنان است، زمانی از سخن او نگذشته بود که ناگهان پسری زیبارو نزد ابراهیم آمد. او به آن پسر بسیار نگریست تا جایی که یاران او متوجه این اتفاق شدند و به ابراهیم گفتند آنچه به ما وصیّت‌کردی خود به آن عمل‌نکردی. ابراهیم گفت که آن غلام نیک‌روی، پسر اوست. با توجه به مفهومی که از داستان درک می‌شود یاران ابراهیم بن ادهم اندیشه‌ها و

احساسات خود را به او نسبت‌دادند و او را قضاوت‌کردند و پرده از درون و بینش خود گشودند. در واقع تصویری از احوالات درونی و نفسانی خود را بر او فرافکنی‌کردند.

«او [ابراهیم ادهم] یاران خود را پیوسته وصیت‌کردی که: خود را از امردان نگاه دارید و از زنان نامحرم. خاصّه امروز که در حجّ زنان باشند و کودکان باشند. چشم نگاه دارید. همه قبول کردند. چون حاجیان در مکّه آمدند و خانه را طواف کردند- و ابراهیم با یاران در طواف بودند- پسری صاحب جمال پیش او آمد. ابراهیم تیز تیز در وی بنگریست. یاران دیدند. چون آن مشاهده‌کردند، از او تعجّب‌کردند. چون از طواف فارغ شد، گفتند: «رحمک الله! ما را فرمودی که به هیچ زن و امرد نگاه‌مکنید و تو خود به غلامی صاحب جمال نگاه کنی؟!» گفت: شما دیدیت؟ گفتند: دیدیم. گفت: دست بر خاطر نهید که در گمان ما آن فرزند بلخی ماست که چون از بلخ بیرون آمدم پسری شیرخواره گذاشتم. چنین دانم که این غلام آن پسر است.» (همان: ۹۲)

عطار در تذکرةالاولیاء در شرح احوال حسن بصری اشاره به داستانی دارد که به نقل از او بیان‌می‌کند که حسن مریدی داشت که با شنیدن آیه‌ای از قرآن خود را بر زمین می‌زد و فریاد برمی‌آورد. او به مرید می‌گفت که اگر اختیار داری و از روی آگاهی می‌توانی که این عمل را انجام ندهی اما انجام می‌دهی، هستی خود را به آتش کشیده‌ای که این صعقه از شیطان است. از نظر روانشانسی افرادی که در قالب انسان‌های دیگر خود را می‌نمایانند و به دیگران وانمودمی‌کنند و به نوعی فرافکنی‌می‌کنند آن‌ها تمایلات خود را به دیگران نسبت می‌دهند و از درک حقیقت خود دور هستند:

«حسن مریدی داشت که چون آیتی از قرآن شنیدی خود را بر زمین می‌زدی و فریاد می‌کردی. حسن او را گفت: «اگر این که می‌کنی توانی که نکنی، آتش نیستی در جملهٔ معامله خود زدی و اگر نتوانی که نکنی مرا به ده منزل از پس پشت گذاشتی.» پس گفت: الصَّعقةُ مِن الشّیطان» -هرکه بانگی از او برآید این نیست الاّ از شیطان- و آن‌جا حکمِ غالب‌کرده‌است که نه همه جا چنین بود و شرح این، خود گفته است یعنی اگر تواند که آن بانگ نکند و آن صعقه از او پدید آید، آن از شیطان است.» (همان: ۳۰-۲۹)

در شرح احوال «ابراهیم ادهم» نیز با مفهوم فرافکنی مواجه می‌شویم که عطار به نقد پندار نادرست و رد فرافکنی پرداخته است که افراد پندار ناصحیح خود را که در درون و ذهنشان وجود دارد به دیگران منتسب‌می‌کنند که سبب می‌شود ماهیت وجودی آن‌ها نمایان شود:

«نقل است که [ابراهیم ادهم] به مزدوری رفتی و آنچه حاصل آوردی در وجه یاران خرج کردی. یک روز نماز شام بگزارد و چیزی خرید و روی سوی یاران نهاد. راه دور بود و شب دیر شد چون دیر افتاد یاران گفتند: شب دیر شد. بیایید تا ما نان خوریم تا او بار دیگر دیر نیاید و ما را در انتظار ندارد. طعام بخوردند و نماز خفتن بگزاردند و بخفتند. چون ابراهیم بیامد ایشان را خفته دید، پنداشت که هیچ نخورده‌اند و گرسنه خفته‌اند. در حال آتش برکرد و مقداری آرد آورده بود، خمیرکرد و از برای ایشان چیزی می‌پخت که چون بیدار شوند بخورند تا فردا روزه توانند داشت. یاران چون از خواب درآمدند، او را دیدند، محاسن بر خاک و خاکستر آلوده و دود بر گِرد بر گِرد او درگرفته و او در آتش می‌دمید. گفتند: «چه می‌کنی؟» گفت: «شما را در خواب یافتم. پنداشتم چیزی نخورده‌اید و گرسنه خفته‌اید. از برای شما طعامی می‌سازم تا چون بیدار شوید تناول کنید.» ایشان گفتند: «بنگرید که او با ما در چه اندیشه است و ما با او در چه فکر بودیم.» (همان: ۹۹-۹۸)

۴-۳- فرافکنی اوصاف

طعنه‌زدن و عیب‌جویی بر دیگران ناشی از چگونگی تشخیص فرد نسبت به کسی یا چیزی است که ناپسند می‌دارد. پس شخصی که عیب‌جویی از مردمان پاک می‌کند و یا طعنه‌می‌زند باطن خود را نشان‌می‌دهد و سوء تشخیص و بدنیّتی خود را آشکار می‌سازد. (نک: رحیمی، ۱۳۹۰ : ۸۲)

«چه بسا «من» انسان که همان صفت‌های پست و بهیمی باشند، صفاتی که شخص را از مشاهده واقعیت‌ها کور و بی‌بصیرت‌می‌کند؛ انسان این ویژگی‌ها را در دیگران به راحتی می‌بیند اما در خویش نه. انسان‌ها در چاه گرفتاری اعمال خود می‌افتند و در واقع با دست خویش چاه خود را می‌کنند.» (آموزگار، ۱۳۸۹: ۲۲)

روانشناسان در مورد عیب‌جویی کردن از دیگران مباحث گوناگونی را بیان‌می‌کنند که گنجی به یکی از آن موارد اشاره‌داشته‌است: افرادی که دائم از دیگران عیب‌جویی‌می‌کنند درحقیقت تمایلات و خواسته‌های درونی خود را به آن‌ها انتساب‌می‌دهند. بدین معنی که آن‌ها خودشان از همان صفات برخوردارند. (نک: گنجی، ۱۳۸۶: ۱۳۵)

مصداق این سخن را عطار به نقل از بایزید بسطامی مطرح‌می‌کند بدین مفهوم که درجه کمال زمانی برای انسان میسر خواهد شد که او به عیوب خود بپردازد و آن قدر در عیوب مردم همت نداشته‌باشد و به آن نپردازد زمانی که انسان همت خود را صرف خود کند نه دیگران و جویای عیب خود باشد آنجاست که خداوند او را به خودش نزدیک‌می‌کند و نهایتاً انسان به کمال دست می‌یابد:

«پرسیدند (از بایزید بسطامی) که بنده به درجهٔ کمال کی رسد؟ گفت: چون عیب خود را بشناسد و همت خلق بردارد، آنگاه حق او را بر قدر و همت وی و به قدر دوری از نفس خود به خویش نزدیک گرداند.» (عطار، ۱۳۹۱: ۱۷۱)

عطار در این نوع از حکایات به وصف حال کسانی می‌پردازد که به صورت ناخودآگاه عیوب و نقایص خود را در دیگران مشاهده‌می‌کنند و خصیصه‌ها و حالات خود را به آن‌ها انتساب‌می‌دهند. عیب‌جویی این افراد به منزلهٔ عیب‌جویی از خود است. کسی که بر انسان‌ها عیب‌جویی‌می‌کند و یا طعنه‌می‌زند باطن خود را نمایان‌می‌کند و بد اندیشی خود را آشکار می‌سازد. با توجه به کلام عطار مشخص می‌شود که بسیاری از عیب‌جویی‌ها نقایص خود عیب‌جو است که در دیگران فرافکنی شده‌است در حالی که خود از آن غافل است. عطار به نقل از حسن بصری می‌گوید که او با چهار نفر مواجه شد که با دیدن اوصاف و احوال آنان عیوب آن‌ها را برایشان بازگو کرد و هرکدام از آن‌ها در مفهومی کلی به او پاسخ‌دادند و او را مدعی نامیدند:

«نقل است که حسن گفت: از سخن چهار کس عجب داشتم: کودکی و مستی و مخنثی و زنی. گفتند: چگونه؟ گفت: روزی جامه از مخنثی که برو می‌گذشتم درکشیدم. گفت: خواجه حال ما هنوز پیدا نشده‌است تو جامه از من برمدار که کارها در ثانی‌الحال خدای داند که چون شود و مستی را دیدم که در میان وحل می‌رفت، افتان و خیزان. فَقُلتُ له ثَبِّت قدمَک یا مسکین حتّی لا تَزَل. گفتم قدم ثابت دار تا نیفتی. گفت: تو قدم ثابت کرده‌ای با این همه دعوی؟ اگر من بیفتم مستی باشم به گل آلوده؛ برخیزم و بشویم. این سهل باشد. اما از افتادن خود بترس. این سخن در دلم عظیم اثر کرد و کودکی وقتی چراغی می‌برد و گفتم: از کجا آورده‌ای این روشنایی؟ بادی در چراغ دمید و گفت: بگوی تا به کجا می‌رفت این روشنایی تا من بگویم از کجا آورده‌ام؟ و عورتی روی برهنه و هر دو دست گشاده و خشم آلوده با جمالی عظیم از شوهر خود با من شکایت‌می‌کرد. گفتم: اول روی پوش. گفت: من از دوستی مخلوق چنانم که عقل از من زایل شده‌است و اگر مرا خبر نمی‌کردی همچنین به بازار

خواستم شد. تو با این همه دعوی در دوستی او چه بودی اگر تو ناپوشیدگی روی من ندیدی؟ مرا از این عجب آمد.» (همان: ۳۱)

باخرزی در مورد عیب‌جویی می‌گوید: «هرکس عیب کسی گوید، تا آن عیب در وی نباشد در دیگری نبیند.» (باخزری، ۱۳۸۳: ۲۵) »از دیدگاه عطار یکی از ثمرات توجه به عیوب خویشتن انصراف از پرداختن به معایب دیگران است.» (کتابی، ۱۴۰۰: ۵۸) او به نقل از ابراهیم ادهم می‌گوید:

«نقل است که مردی مدتی در صحبت ابراهیم بود. مفارقت خواست‌کرد. گفت: یا خواجه! عیبی که در من دیده‌ای مرا خبر کن. گفت: در تو هیچ عیبی ندیده‌ام زیرا که در تو به چشم دوستی نگرسته‌ام. لاجرم هرچه از تو دیده‌ام مرا خوش آمده‌است.» (عطار، ۱۳۹۱: ۹۹)

ضمن اینکه بنا به نظر عطار، اگر انسان عیبی را در کسی می‌بیند آن عیب در خود اوست که در دیگری می‌نگرد، تمام صفات زشت و ناپسند اعم از حسد، خشم، غرور و ... که در درون فرد هستند را چون تو در خود نمی‌بینی آن را در دیگری می‌بینی. عطار به انتقاد از کسانی می‌پردازد که از منیّت خود دم می‌زنند و صراحتاً بیان‌می‌کند که عجب و غرور مانع از حقیقت‌بینی و چه بسا دوری از حقیقت می‌شود. مانند این مثال از شرح حال شقیق بلخی:

«یکی شقیق را گفت: مردمان تو را ملامت می‌کنند و می‌گویند که: از دسترنج مردمان می‌خورد. بیا تا من تو را اجری کنم. گفت: اگر تو را پنج عیب نبودی چنین کردمی. یکی آنکه خزانه تو کم گردد، دوم باشد که دزد ببرد، سیّوم آنکه تواند بود که پشیمان گردی، چهارم آنکه اگر عیبی در من بینی اجری از من بازگیری، پنجم روا بود که اجل در رسد و من بی‌برگ مانم اما مرا خداوندی هست از همه عیب‌ها پاک ومنزه است.» (همان: ۲۰۳)

۴-۴- قیاس به نفس

قیاس به نفس در معنای کلی، آن است که بر پایه ویژگی‌ها و احساسات شخصی خود دربارهٔ دیگران داوری‌کردن. دیدها و منظرگاه‌ها متفاوت است، نگاه از خود به دیگری و نگاه از دیگری به دیگری (نگاه من از تو به تو). از منظر خود به دیگران نگریستن کاری بس غلط است و روابط انسانی را مشکل‌ساز و گاهاً سد می‌کند. «از دیدگاه شخص فرافکن معیار ارزش کارها، موافقت و سازگاری آن‌ها با هوس‌ها و خواهش‌های نفسانی آنان است. هرکاری که مطابق امیال و خواسته‌های آنان باشد

خوب و هرکاری که مطابق امیال و اهداف شخصی و گروهی‌شان نباشد بد است که این یک واکنش دفاعی و جبرانی است و نوعی قیاس به نفس است.» (برونو، ۱۳۷۰: ۵۳)

عطار در بیشتر موارد قیاس به نفس را که امروزه به عنوان یکی از عوامل مهم و زمینه‌های فرافکنی است، مردود می‌داند. از جمله در شرح احوال ابراهیم ادهم آن‌که از ابراهیم ادهم با احترام یاد می‌کند و کسانی را که به چشم تقصیر و تحقیر و بر اساس مقیاس شخصی به دیگران می‌نگرند مورد نکوهش قرارمی‌دهد. داستان بر این منوال است که ابراهیم ادهم نزد ابوحنیفه رفت یاران ابوحنیفه به چشم تقصیر و به عنوان آدم کوچکی به او نگاه‌کردند اما ابوحنیفه با احترام بسیار او را صدا زد. یاران با تعجب از او می‌پرسند که او این مقام را کی بدست آورد؟ ابوحنیفه پاسخ داد که او دائم به خدمت خدا مشغول بود و ما به خدمت تن.

(ابراهیم ادهم) «یک روز پیش ابوحنیفه -رضی الله عنه- درآمد. اصحاب ابوحنیفه وی را به چشم تقصیر نگرستند، بوحنیفه گفت: سیدنا ابراهیم! اصحاب گفتند: این سیادت به چه یافت؟ گفت: بدان‌که دایم به خدمت خداوند مشغول بود و ما به خدمت تن‌های خود مشغول.» (عطار، ۱۳۲۱: ۸۷)

عطار در این حکایت به قیاس به نفس اشاره‌دارد و آن را راه درست اثبات حقیقت نمی‌داند و این‌گونه قیاس را مورد انتقاد قرارمی‌دهد. از نظر عطار قیاس بر اساس گمان و پندار نیز کاملاً بی‌ارزش و مردود است. او این حکایت را به منظور نشان‌دادن رد و بطلان قیاس بر پایهٔ حس و گمان که یکی از عوامل فرافکنی به‌شمار می‌رود و سبب می‌شود که فرد پندار و تصورات اشتباه خود را اساس قراردهد و بر مصداق آن قضاوت‌کند، بیان‌کرده‌است:

بایزید «یک بار کسی در مسجدی دید که نماز می‌کرد. گفت: اگر می‌پنداری که این نماز سبب رسیدن است به خدای -تعالی- غلط می‌کنی که همه پنداشت است نه مواصلت. اگر نماز نکنی، کافر باشی و اگر ذرّه‌ای به چشم اعتماد در وی نگری، مشرک باشی.» (همان: ۱۵۶)

از نظر عطار قیاس هرکس مطابق با ویژگی‌های شخصی و فردی اوست و اینکه با مقیاس شخصی، هر انسانی مورد قضاوت قرارگیرد خطاست. اگر می‌خواهید به شناختی از هر فرد برسید از چشم انداز و مدار فکری او به او بنگرید. عطار می‌گوید این منافق است که به دلیل ضمیر و درون پست خود دیگران را در آینهٔ تصور خود نگاه‌می‌کند که در شرح احوال شقیق بلخی به آن اشاره‌کرده‌است:

«نقل است که [شقیق بلخی] روزی مجلس می‌داشت. آوازه در شهر افتاد که کافر آمد. شقیق بیرون دوید کافران را هزیمت‌کرد و بازآمد. مریدی گلی چند پیش سجاده شیخ نهاد. شیخ آن را می‌بوئید. جاهلی آن را بدید و گفت: لشکر بر در شهر است و امام مسلمانان گل را می‌بوید. شیخ گفت: منافقان همه گل بوییدن بینند هیچ لشکر شکستن نبیند.» (همان: ۲۰۳)

مثالی به مصداق این بیت از مولانا: هر کسی از ظن خود شد یار من/ از درون من نجست اسرار من که در شرح احوال فضیل آن که فضیل مردی راهزن بوده و یاران بسیاری داشت:

فضیل «اوّلِ حال او چنان بود که: در میان بیابان مرو و باورد، خیمه زده بود، و پلاسی پوشیده، و کلاهی پشمین بر سر، و تسبیح درگردن افکنده و یاران بسیار داشت، همه دزدان و راهزن. هر مال که پیشِ او بردندی، او قسمت کردی که مِهترِ ایشان بود. آنچه خواستی، نصیبِ خود برداشتی و هرگز از جماعت دست نداشتی و هر خدمتگاری که خدمتِ جماعت نکردی، او را دور کردی تا روزی کاروانی عظیم می آمد و آوازِ دزد شنیدند. خواجه‌ایی در میان کاروان، نقدی که داشت برگرفت و گفت: در جایی پنهان کنم {تا} اگر کاروان بزنند، باری این نقد بماند در بیابان فرو رفت. خیمه‌ایی دید، در وی پلاس پوشی نشسته، زر به وی سپرد. گفت: «در خیمه رو و در گوشه یی بِنه» بنهاد و بازگشت. چون باز کاروان رسید، دزدان راه زده بودند و جمله مالها برده. آن مرد، رختی که باقی بود با هم آورد؛ پس قصدِ آن خیمه کرد. چون آنجا رسید، دزدان را دید که مال قسمت‌می‌کردند. گفت: «آه! من مال به دزدان سپرده بودم» خواست که بازگردد، فضیل او را بدید. آواز داد که «بیا». آنجا رفت. گفت: «چه‌کار داری؟». گفت: «جهت امانت آمده‌ام.» گفت: «همان‌جا که نهاده‌ای، بردار.» برفت و برداشت. یاران، فضیل را گفتند: «ما در این کاروان هیچ نقد نیافتیم و تو چندین نقد بازمی‌دهی؟» فضیل گفت: «او به من گمان نیکو برد و من نیز به خدای -تعالی- گمان نیکو می‌برم. من گمانِ او راست‌کردم تا باشد که خدای -تعالی- گمان من نیز راست‌کند.» (همان: ۷۶)

از نظر عطار نهان هرکس متفاوت است عده‌ای خوب و بعضی بد هستند و این خوبی و بدیِ درون آن‌ها بر جهان بیرون هم تأثیر می‌گذارد و سرمنشأ آنچه به بیرون فرافکنی‌می‌کنند از درونشان برمی‌خیزد و رنگ هر چیزی لایق حال اوست که از آن جمله به شرح واقعه‌ای از ابوسعید منچورانی و بایزید بسطامی و مرید او (ابوسعید راعی) می‌پردازد که ابوسعید می‌خواست بایزید را بیازماید پس شیخ او را به نزد مرید خود سعید راعی فرستاد و او در صحرا از بایزید انگور خواست و بایزید هم شاخه‌ای

را به دو نیم کرد که در طرف ابوسعید سیاه و طرف بایزید سفید شد ابوسعید علت را پرسید و او گفت که من از سر یقین خواستم و تو از بابت امتحان. بنابراین از نظر عطار رنگ هر چیزی لایق و نشان دهندهٔ حال افراد است که در این حکایت درون هرکدام از آن‌ها در انگور دیده‌شد:

«نقل است که شیخ ابوسعید منچورانی پیش بایزید آمد و خواست تا امتحانی کند. شیخ او را به مریدی حوالت‌کرد، نام او ابوسعید راعی. گفت: پیش او رو که ولایت کرامت به اقطاع بدو داده‌ایم. چون سعید آنجا رفت راعی را دید که در صحرا نماز می‌کرد، و گرگان شبانی گوسفندان او می‌کردند. چون از نماز فارغ شد. گفت: چه می‌خواهی؟ گفت: نان گرم و انگور. راعی چوبی داشت. به دو نیم کرد و یک نیمه به طرف خود فرو برد و نیمه دیگر به طرف او، در حال انگور بار آورد و طرف راعی سفید بود و طرف سعید میخورانی سیاه بود و گفت: چرا طرف تو سفید است و از آن من سیاه! راعی گفت: از آنکه من از سر یقین خواستم و تو از راه امتحان خواستی.رنگ هرچیزی نیز لایق حال او خواهد بود.»(همان: ۱۵۵-۱۵۴)

در عین حال عطار در خصوص رد و بطلان قیاس به نفس به نقل از شیخ ابوعلی دقّاق به این نکته اشاره‌داشته‌است که پرهیز از تکبر بسیار مهم است زیرا موجب اختلال در نگرش درست می‌شود و اعمال نیک افراد در نظر فرد متکبر بد و ناخوشایند می‌نماید. بنابراین مردم را با ترازوی خود نسنج اما می‌توانی از کسانی که مرد راه هستند و عالم به علوم، به سنجش راه خود بپردازی در این میان درجه فضل آن‌ها و هم افلاس خود بر تو آشکار می‌شود:

«شیخ ابوعلی دقّاق را گفتند که در سخن مردان شنیدن هیچ فایده هست چون بدان کار نمی‌توانیم کرد؟ گفت بلی در وی دو فایده هست؛ یکی آن که اگر مرد طالب بود، قوی همت گردد و طلبش زیاده کند دوّم آنکه اگر کسی در خود دماغی دارد، آن دماغ را فروشکند و دعوی از سر او بیرون‌کند و نیک او بد نماید و اگر کور نیست خود مشاهده‌کند کما قال الشیخ المحفوظ رحمة الله علیه: لا تزن الخلق بمیزانک وزن نفسک بمیزان الموقنین، لتعلم طایفه بسیار یافت می‌شود، از آنجا طلب‌کند و اگر طالبی شرح کلمات قوم فضلهم و افلاسک گفت: خلق را به ترازوی خود وزن مکن اما به ترازوی مردان راه، راه خود را بسنج تا بدانی فضل ایشان و افلاس خود.» (همان: ۶)

در جدول ۱-۱- به صورت اختصار به فرافکنی در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری اشاره‌شده‌است که فرافکنی بر خدا ۶ حکایت از مجموع ۹۸۸ یعنی ۰/۶۰ درصد، فرافکنی بر دیگری۶ حکایت از مجموع

۹۸۸ یعنی ۰/۶۰ درصد، فرافکنی اوصاف ۵ حکایت از مجموع ۹۸۸ یعنی ۰/۵۰ درصد، قیاس به نفس ۶ حکایت از مجموع ۹۸۸ حکایت یعنی ۰/۶۰ درصد را شامل می‌شود:

جدول ۱-۱- فرافکنی در تذکرة‌الاولیاء عطار نیشابوری

نام اثر	عناوین	تعداد	مجموع کل حکایات	درصد
تذکرة‌الاولیاء	فرافکنی بر خدا	۶	۹۸۸	۰/۶۰
	فرافکنی بر دیگری	۶	۹۸۸	۰/۶۰
	فرافکنی اوصاف	۵	۹۸۸	۰/۵۰
	قیاس به نفس	۶	۹۸۸	۰/۶۰
	مجموع	۲۳	۹۸۸	۲/۳۲

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به بررسی و تحلیل کتاب تذکرة‌الاولیاء عطار نیشابوری درخصوص فرافکنی و شیوه‌های مختلف آن پرداخته‌شده‌است. در این راستا «فرافکنی» به عنوان مکانیسم دفاعی روان، یکی از دیدگاه‌های رایج در علم روانشناسی است. برطبق آن فرافکنی در مطالعهٔ شخصیت افراد اهمیّت بسیار دارد که نتایج بدست آمده در اثر مذکور بدین قرار است:

عطار سعی دارد تا نگرش نادرست انسان‌ها را اصلاح کند تا آگاهی یابند و طریق درست را بیابند زیرا او خود به این آگاهی دست یافته‌است که حقیقت خداوند آن چیزی نیست که درک‌شده‌است. بنابراین او در تذکرة‌الاولیاء به فرافکنی بر خدا پرداخته‌است و مفهوم فرافکنی در آن تلویحاً به‌کار رفته‌است. از نگاه عطار نگرش‌ها متفاوت است و انسان‌ها، غالباً در روابط خود، به جای اینکه با واقعیت‌ها ارتباط برقرار کنند، احساس و ویژگی‌های خودشان را به دیگران نسبت‌می‌دهند و خود را در دیگران می‌بینند. از نظر عطار قیاس به نفس یعنی کسی یا کسانی را مثل خود دیدن و با خود قیاس‌کردن یا خود را ملاک هرچیز قراردادن و در دیگران عیب و نقص خود را دیدن است که عطار آن را باطل و مردود می‌داند. کسانی که بر اساس قیاس به نفس سخن می‌گویند را مورد انتقاد قرارمی‌دهد. از نظر او از خود نگریستن به دیگران و با مقیاس شخصی، هر انسانی را مورد داوری قراردادن خطاست. اگر می‌خواهید به شناختی از هر فرد برسید از چشم‌انداز و مدار فکری او به او

بنگرید. او متذکر می‌شود که انسان‌ها آنچه ادراک‌می‌کنند بر اساس آن نیز قیاس می‌نمایند. یکی دیگر از مواردی که عطار در رد قیاس به نفس مطرح‌می‌کند پندار است.

فرافکنی اوصاف از نظر عطار مردود است. اوصافی چون تکبر، عیب‌جویی و امثالهم، موجب می‌شود که فرد تحت تأثیر این ویژگی‌ها قراربگیرد و افراد را مورد قضاوت قراردهد و آن خصایص و نگرش‌ها را بر دیگران فرافکنی‌کند. عطار با بینش و آگاهی این واقعیت را درک کرده‌است که غالباً انسان‌ها به‌طور ناخودآگاه اوصاف خود را به دیگران نسبت‌می‌دهند که این امر به عنوان یک نوع ویژگی در آنان، بر نحوهٔ نگرش و قضاوت‌های آن‌ها روی دیگران مؤثر است که نوعی خودمحوری است که باعث می‌شود پندارها و تصورات اشتباه خود را محور قرار داده و به استناد آن حکم‌کند.

خودبینی و تکبر و حجابی است بر دیدهٔ حقیقت بین آدمی که سبب می‌شود از نگریستن به خود و اصلاح عیوب خویش غافل شود و در نهایت نقایص و عیب‌های خود را بر دیگران فرافکنی‌کند. عطار ساحت پاک دینان و پاکان را از حسد و خشم و غرور پاک‌می‌داند و آنان را جزء افرادی مطرح‌می‌کند که درباره شناخت این‌گونه صفات معرفت دارند و به صدق حکم‌می‌کنند نه بر اساس احساسات خویش و نه از روی خشم، غضب، حسادت و غرور و ...

بنا به نظر عطار در خصوص عیب‌جویی اشاره‌می‌کند که اگر انسان عیبی را در کسی می‌بینند آن عیب در خود اوست که در دیگری می‌نگرد، تمام صفات زشت و ناپسند اعم از حسد، خشم، غرور و ... که در درون فرد هستند چون در خود نمی‌نگرد آن را در دیگری می‌بیند. عطار به انتقاد از کسانی می‌پردازد که از منیت خود دم می‌زنند و صراحتاً بیان‌می‌کند که عجب و غرور مانع از حقیقت‌بینی و چه‌بسا دوری از حقیقت می‌شود.

در عین حال انسان نباید از عیوب خویش غافل بماند و کسی که از دیگران عیب جویی‌می‌کند سرشت و باطن خود را نمایان‌می‌کند به‌طور کلی تمایلات درونی خود را به دیگران نسبت‌می‌دهد و فرافکنی‌می‌کند. چنین افرادی تمایل به برملاکردن عیوب دیگران دارند و به دنبال عیب‌جویی از آنان می‌پردازند اما از عیوب خود بی‌خبرند. پاکان دین تنها کسانی هستند که می‌توانند عیوب این گونه از افراد را بشناسند و به آن‌ها متذکر شوند زیرا افراد عیب جو از خود فارغ شده‌اند و غافل. بنابراین عطار یک منتقد است که مردم روزگار خود را آگاه می‌کند از آنچه دریافته‌است. او با بیان این حکایات و

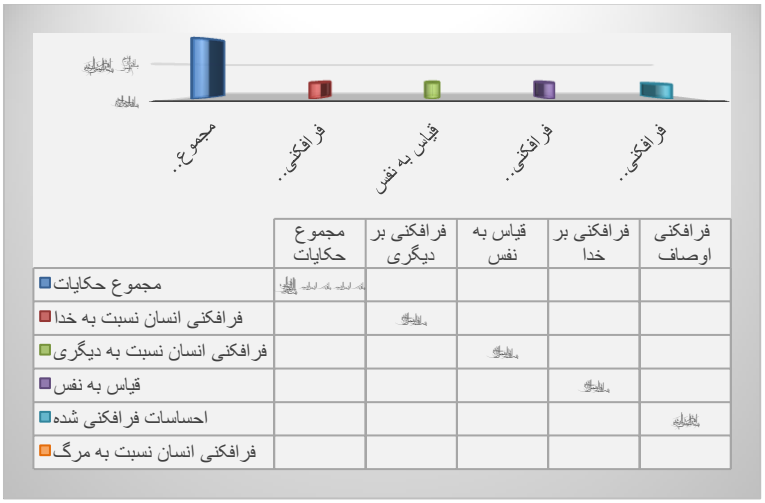
اشارات به انتقاد متکبران و عیب‌جویان و بدگویان می‌پردازد تا بینش و آگاهی آن‌ها را نسبت به این موضوع ارتقاءدهد و اهمیّت آن را به آنان نشان‌دهد.

از نگاه عطار مرگ نقطه‌ای است که انسان با باطن خویش روبه‌رو می‌شود و هر آینه انسان درونی شکوهمند داشته‌باشد به همان میزان هم مرگ را والا و شکوهمند می‌بیند. تصویر هر فرد در آینهٔ تمام‌نمای مرگ جاری و ساری می‌شود زمانی که با مرگ روبه‌رو می‌شوند با خود حقیقی مواجه می‌شوند.

هدف عطار از بیان این حکایات، هدایت به سوی کمال انسانی است زیرا در این صورت است که حقیقت آشکار خواهد شد. بنابراین عطار به درک درستی در این زمینه رسیده و انسان هایی را مشاهده کرده است که با نفی صفات و احساسات بد خود باعث شده‌اند که در مسیر نادرستی قرار بگیرند و در وهم خود، فکرمی‌کنند که در مسیر تعالی قرار دارند در صورتی که در راستای گمراهی قدم برداشته‌اند و در عین حال متذکر می‌شود که لازمه گام نهادن در طریق تعالی، پالایش و تطهیر است. در تذکرة‌الاولیاء داستان‌ها بر اساس شخصیت‌ها تغییرمی‌کند زیرا به شرح احوال آنان پرداخته‌است و فرافکنی‌های ایجاد شده نیز بر این اساس است و تنوع موضوع محدود به قشری خاص است. راهکار عطار برای ایجاد آگاهی و بینش بیان حکایت‌های گوناگون در قالب شرح احوالات عرفا است، طرح مسائل اخلاقی و بیان نقد از زبان شخصیت‌ها بسیار هوشمندانه بوده‌است.

به‌طور کلی میزان فرافکنی در تذکرة‌الاولیاء عطار نیشابوری عبارتند از: فرافکنی بر خدا ۶ حکایت از مجموع ۹۸۸ یعنی ۰/۶۰ درصد، فرافکنی بر دیگری ۶ حکایت از مجموع ۹۸۸ یعنی ۰/۶۰ درصد، فرافکنی اوصاف ۵ حکایت از مجموع ۹۸۸ یعنی ۰/۵۰ درصد، قیاس به نفس ۶ حکایت از مجموع ۹۸۸ حکایت یعنی ۰/۶۰ درصد را شامل می‌شود. با توجه به نمودار ۱-۱- فرافکنی در تذکرة‌الاولیاء عطار نیشابوری شامل ۲۳ حکایت از ۹۸۸ حکایت یعنی ۲/۲۳ درصد میزان کل شواهد مثال‌های مربوط آن است:

نمودار ۱-۱- فرافکنی در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری



نمودار ۱-۲- درصد فرافکنی در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری

کتابشناسی

آریان‌پور، امیرحسین.(۱۳۵۷). **فرویدیسم. با اشاراتی به ادبیات و عرفان**،چ۲، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

احمدوند، محمدعلی.(۱۳۶۸). **مکانیسم‌های دفاعی روان**، تهران: بامداد.

آموزگار، شهلا.(۱۳۸۹). «**فرافکنی در داستان شیر و نخچیران مثنوی مولوی**»، *فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی*. دانشگاه شهرکرد، س۵، ش ۱۸ و ۱۹، صص۳۴-۱۱.

افضلی، سید عبدالرئوف.(۱۳۹۹). «**شبهه خدا به مثابه فرافکنی**»، *فصلنامه پژوهشی فلسفه دین*. دورهٔ ،ش۴، صص۵۴۱-۵۶۶.

باخزری، یحیی بن احمد.(۱۳۸۳). **اوراد الاحباب و فصوص الآداب**، به کوشش ایرج افشار، چ۲، تهران: دانشگاه تهران.

برونو، فرانک.(۱۳۷۰). **فرهنگ توصیفی روانشناسی**، ترجمه مهشید یاسایی و فرزانه طاهری، تهران: طرح نو.

بلک‌من، جی اس.(۱۳۹۶). **۱۰۱ مکانیسم دفاعی**، ترجمه سیده زینب فرزاد فرد، دکتر محمود دژکام، تهران: رشد.

بهرامی، غلامرضا و معنوی، عزالدین.(۱۳۷۰). **فرهنگ لغات و اصطلاحات چهار زبانه روان‌پزشکی آنسیکلوپدی روانپزشکی**، تهران: دانشگاه تهران.

رحیمی، یدالله و همکاران.(۱۳۹۰). «**فرافکنی در مثنوی معنوی**»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه گیلان: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

کاظم‌خانلو، ناصر و بیرانوند، نسرین.(۱۳۹۳). «**نگرشی عرفانی- روانشناسی بر مفهوم فرافکنی در غزلیات شمس**»، *فصلنامه عرفان اسلامی*، س۱۲، ش۴۷، صص ۹۹-۷۷.

کتابی، احمد.(۱۴۰۰). **فرافکنی در فرهنگ و ادب فارسی**، تهران: علمی و فرهنگی.

همو.(۱۳۹۱). «**فرافکنی و توجیه در فرهنگ عامه ایرانی**». *فصلنامه علمی پژوهشی جامعه پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، س۳، ش، صص۱۲۱-۹۷.

همو.(۱۳۸۶). «**چند مفهوم روانشناسی در اندیشه‌های مولوی**»، *فصلنامه علمی پژوهشی فرهنگ*، ش۶۴ و ۶۳، صص۶۰۳-۵۵۳.

گنجی، حمزه.(۱۳۸۶). **روانشناسی عمومی**، چ۵، تهران: نشر ساوالان.

عباسی شکرباغانی، سپیده.(۱۳۹۵). «**فرافکنی در غزلیات سنایی**»، *یازدهمین گردهمایی بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه گیلان*، صص ۲۳۴۶-۲۳۶۶.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم.(۱۳۹۱). **تذکرةالاولیاء**، تصحیح متن، توضیحات و فهارس دکتر محمد استعلامی، تهران: زوّار.

مای لی، ریچارد.(۱۳۸۰). **ساخت پدیدآیی و تحول شخصیت**، ترجمه محمود منصور، تهران: سمت.

محمدی آسیابادی، علی.(۱۳۸۵). «**فرافکنی و شخصیت بخشی در شعر حافظ**»، *فصلنامه علمی پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی (تربیت معلم)*، س۱۴. ش ۵۲ و ۵۳، صص ۱۳۴-۱۱۱.

یعقوب‌نیا وشمه‌سرایی، فریده و همکاران.(۱۳۹۹). «**بررسی تطبیقی فرافکنی در مثنوی معنوی مولانا و دیوان حافظ**»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه پیام‌نور مرکز رشت: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۶۹ - ۵۳

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

عملکرد پادشاهان بهمنی در گسترش فرهنگ و ادب ایرانی (با تاکید بر نقش مذهب تشیع)

نسرین عسگری[۱]
محمود سید[۲]
فیاض زاهد[۳]

چکیده

بهمنیان، سلسله ای ازپادشاهان مسلمان هند(۹۳۴-۷۴۸ق)، اولین حکومت مستقل مسلمان بودند که در جنوب هند مستقر شدند. بنیانگذار این سلسله علاء الدین حسن کانگو یا بهمن شاه (۷۴۸-۷۵۹ قمری)بود .هیجده تن از اعضاء این خاندان بر دکن حکومت می کردند، که پایتخت هشت تن از آنان حسن آباد گلبرگه بود و پایتخت ده تن دیگرازاین سلاطین بهمنی، محمد آباد بیدر بود . حمایت بسیار پادشاهان این سلسله از ایرانیان و سادات عراق و مکه و مدینه موجب شد که گروه فراوانی از این مهاجران سرزمین دکن را بهترین پناهگاه خویش بدانند و به شکل انفرادی و گروهی به قلمرو بهمنیان مهاجرت کنند .

پژوهش حاضر بر آن است تا با استفاده از روش تحقیق تاریخی که مبتنی بر توصیف و تحلیل است، به این سوال پاسخ دهد که عملکرد پادشاهان بهمنی در گسترش فرهنگ و ادب ایرانی با تاکید بر نقش مهاجرین شیعه ایرانی به این منطقه چه بوده است و نیز به دنبال آن است که علل مهاجرت شیعیان به دربار بهمنیان را مورد بررسی قرار دهد ؟

یافته های پژوهش حاضر نشان می دهد که شبه جزیره دکن با داشتن شرایط اقلیمی و موقعیت اقتصادی ویژه، همیشه جایی مناسب، برای مهاجرت بوده است. حمایت پادشاهان این سلسله از شیعیان مهاجری که از ایران و سرزمین های عربی به دکن هجرت می کردند سبب گسترش مذهب تشیع،گسترش مناسبات سیاسی و در نهایت بسط فرهنگ وادب ایرانی واوج زبان فارسی دردکن دردوره بهمنیان شد .

۱- دانشجوی دکتری گروه تاریخ و باستان‌شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران،ایران.
mnrh.asgari1376@gmail.com
۲- استادیار گروه تاریخ و باستان شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران(نوسنده مسئول).
mahmood.seyyed@yahoo.com
۳- استادیار گروه تاریخ و باستان شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
fayyaz.zaahed@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۷/۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۹/۹

کلیدواژه‌ها: پادشاهان بهمنی، حسن کانگو، دکن، ، شیعیان مهاجر، فرهنگ وادب ایرانی

مقدمه

به نظر می‌رسد ریشه‌های تاریخی نفوذ و رواج تشیع در دکن را باید در مهاجرت‌هایی که پس از حمله مغول و تیمور به ایران که درفاصله سالهای ۲۱۹ تا۲۵۶ میلادی مصادف با ۶۱۶تا ۶۵۴هجری قمری، انجام شد، جست‌وجو کرد، چراکه صدمات و آسیب‌های این حملات در دوره‌های بعدی و حتی با تشکیل دولت صفوی مرتفع نشد و باعث مهاجرت گروه‌های مختلفی اعم از علما، دانشمندان، تجار، هنرمندان و حتی بسیاری از مردم عادی شد. تعدادی از این مهاجرین در سرزمین جدید با توجه به توانایی ها و استعدادهای خود به مناصب و مقام‌هایی رسیدند. این افراد باحضوروعملکرد دیگر مهاجرین شیعه در مناصب مختلف، قدم مهمی در رشد تشیع در قلمرو بهمنیان برداشتند.

تشیع در جنوب هند عمرطولانی دارد که به زمان‌های قبل از تشکیل سلسله‌های شیعی در این منطقه مربوط می‌شود. شرایط اقلیمی مساعد دکن از گذشته عامل مثبت برای جلب توجه و جذب مهاجرین بوده است و شیعیان بسیاری از سرزمین‌های اسلامی بنا به دلایل گوناگون ترک وطن نموده و دکن را به عنوان مقصد خود انتخاب کردند. این مهاجرت‌ها رشد و آگاهی افکار شیعی را در مناطق مختلف دکن درپی داشت.

در این پژوهش بر آن هستیم تا چگونگی ورود مذهب تشیع به دکن و تأثیر این مذهب بر امورسیاسی، فرهنگی حکومت بهمنی را مورد بررسی قرار دهیم لذا در این راستا با استفاده از منابع موجود در این پژوهش به تبیین زمینه‌های ورود تشیع به قلمرو بهمنیان و تشکیل و سپس عوامل مهاجرت، نقش و تأثیر مهاجرین شیعه را در سیاست پادشاهان بهمنی تحلیل خواهیم کرد.

بیان مساله

بهمنیان نخستین حکومت مستقل مسلمان در جنوب هند بودند که از سال ۷۴۸ تا ۹۳۴ هجری قمری بر این منطقه حکومت کردند . موسس این سلسله علاء الدین حسن کانگو یا بهمن شاه (۷۴۸-۷۵۹ قمری)بود .هیجده تن از اعضاء این خاندان بر دکن حکم می راندند که پایتخت هشت تن از آنان حسن آباد گلبرگه بود و پایتخت سلاطین دیگر این سلسله محمد آباد بیدر بود . تشکیل حکومت بهمنیان در دکن که از طرفی خود را از اعقاب پادشاهان ایران می‌دانستند و از طرف دیگر از همان روزهای نخست تشکیل حکومت خویش به حمایت بی‌دریغ از ایرانیان و سادات عراق و مکه و

مدینه پرداختند، باعث شد که گروه کثیری از این مهاجران سرزمین دکن را بهترین ملجأ و مأوای خویش بدانند و به صورت فردی و گروهی به قلمرو بهمنیان مهاجرت کنند . جز احمدشاه ولی (۸۲۵-۸۳۹قمری) نهمین سلطان بهمنیان ،دیگر پادشاهان این خاندان از سنیان حنفی مذهب بودند، اما در سرتاسر این دوره به حمایت بی دریغ از سادات و شیعیان پرداختند به همین سبب گروههای فراوانی از شیعیان از قشرهای مختلف ،به انگیزه برخورداری از حمایتهای مادی و معنوی آنان ،از ایران و عراق و دیگر سرزمین ها به دکن و دربار بهمنیان کوچیدند. مهاجران پس از ورود به دکن برای تمایز از بومیان آنجا " غریبان (غربا) یا غریب الدریار " نامیده شدند .این گروه عموما شیعه و از سادات کربلا ، نجف ، گیلان و سیستان بودند. پرآوازه ترین دانشمند ایرانی دربار بهمنیان بازرگانی گیلانی ، به نام عمادالدین محمود گاوان بود که به سال ۱۴۵۳/۸۷۵ و در روزگار پادشاهی احمد دوم به بیدر مهاجرت کرد و لقب ملك التجار گرفت .محمود گاوان تنها یک دیوانسالار عمل گرا نبود بلکه دانشمندی برجسته و نویسنده ایی توانمند به شمار می آمد . او همچنین مراکز آموزشی از جمله مدرسه بزرگی در بیدر تاسیس نمود که اساتید بزرگی در این مدارس تدریس می کردند . شخصیت برجسته ایرانی دیگر میر فضل الله اینجو از سادات شیعه بلند مرتبه شیراز بود که مسولیت آموزش شاهان بهمنی را برعهده گرفت. از بزرگترین مربیان و پرورش دهندگان آنان بود و مقام وزارت بهمنیان را هم پذیرفت. میرفضل الله ، فاضلان ، شاعران ، ادیبان زیادی از جمله لطف الله سبزواری ، حکیم حسن گیلانی، سیدمحمد کازرونی و خواجه بنده نواز گیسودراز رابه دربار بهمنیان دکن دعوت کرد .شکل گیری حکومت بهمنیان در جنوب هند باعث نفوذ فرهنگ و تمدن ایرانی در این منطقه گردید . آموزش ، مکاتبات و زبان اداری سیاسی در دوره بهمنیان زبان فارسی بود . مدرسان به آموزش کتاب های گلستان و بوستان سعدی سخت عشق می ورزیدند .ازمیان سلاطین بهمنی فیروزشاه بهمنی گاه شعر می گفت . علت مهارت او در آن بود که نزد میرفضل الله اینجو شیرازی درس خوانده بود . همچنین مهاجرت شیعیان در قالب دیوانسالار ، تجار و بازرگان و صنعتگر ومعمار باعث نفوذ زمینه های فرهنگی هنری ایران در هند شد . مساله اصلی این پژوهش عملکرد شیعیان در دوره بهمنیان دکن و اینکه شیعیان مهاجر چه تاثیراتی بر فرهنگ و ادب سلسله بهمنیان داشتند . و همچنین نگارنده علاوه بر دستیابی به این مورد که علل و عوامل مهاجرت شیعیان به قلمرو بهمنیان چه بوده به نقش پادشاهان

این سلسله در گسترش تشیع و تاثیر آن بر فرهنگ و ادب خواهد پرداخت . و محدوده‌ی زمانی آن از آغاز تاسیس حکومت بهمنیان تا پایان آن را در بر می گیرد.

سلاطین بهمنی و اقدامات آنان در گسترش فرهنگ و ادب ایرانی (زبان فارسی)

موسس حکومت بهمنیان ، یعنی حسن کانگوی بهمن (۷۶۰-۷۴۸ ه.ق) حدود ۱۲ سال حکومت کرد و همه همت خود را صرف نبرد با مخالفان داخلی و دشمنان خارجی نمود . بعداز او۱۷ نفر دیگر ازاین سلسله حکومت کردند که در اینجا به ذکر تاریخچه و اقدامات آنها در زمینه فرهنگ و ادب می پردازیم .

حسن کانگو ی بهمنی (۷۶۰-۷۴۸ ه.ق)

حسن بهمن شاه ، افراد مهاجر از ایران و آسیای مرکزی را در ارتش استخدام کرد تا بتواند استقلال خویش را حفظ نماید . (معصومی ،۱۳۸۴، ۴۳) از زمان حسن بهمن شاه روابط علمی با ایران آغاز شده بود. و در دربار او چندین عالم ؛ فاضل و شاعر ایرانی زندگی می کردند . مولانا لطف الله ؛ ملا حکیم علیم الدین تبریزی. از جمله علمایی بودند که از ایران به دکن رفتند . با حمایت حسن از علماء نویسنده کتاب " فتوح السلاطین " یعنی عصامی مورخ و شاعر ، از دربار محمد تغلق به دربار بهمن رفت . او تحت حمایت حسن شاه بهمنی تاریخ مبسوطی به شعر به سبک شاهنامه فردوسی سرود این تاریخ از زمان سلطان محمود غزنوی شروع و با حکومت بهمن شاه به پایان رسید. (عقیل، ۱۳۹۱ ، ۴۳-۳۳) پادشاه بهمنی به تصوف و صوفیان توجه ویژه ایی داشت. او اعتقادی ویژه به شیخ سراج الدین جنیدی داشت . علاوه بر شیخ جنیدی صوفیان دیگر نیز در نزد علاالدین بهمنی احترام خاصی داشتند . علاالدین برای درگذشت محمدبن تعلق هدایایی ارزشمند به صوفیان از جمله شیخ عین الدین گنج العالم صوفی جنیدی ،بیجاپوری مریدی و خلیفه خواند میر ، سید علاءالدین جانپوری و مولانا معین الدین هروی اعطا کرد. (عالمی، ۱۳۹۳ : ۱۰۵) و اساسا ارتباط وی با دوصوفی بزرگ شیخ ملوک بهمنی را شکل داد. این امر منجر به ظهور موقعیت ویژه صوفیان دردوره علاالدین حسن و جانشینان پس از وی گردید. تمایلات سنی گرایانه صوفیان در دوره تاسیس و تثبیت و سپس حضور صوفیان و علمای شیعی مذهب در سال های پس از آن ، روند تمایلات مذهبی را از تسنن به تشیع تغییر داد. (همان، ۲۳۴) به هرروی از جمله علمای برجسته آن دوره صدرالدین شریف سمرقندی بود ، وی در نجوم و ریاضی و هندسه دارای مهارت و علم بود . و ازاین رو حسن کانگوی شاه بهمنی وی را به

منصب وزارت برگزید. ازاین گذشته پزشکان ایرانی در دربار حسن ، دارای مقامی ویژه بودند . نصیرالدین شیرازی پزشک مشهور دربار حسن کانگوئ بود که وی به تدریس طب در شهر گلبرگه (پابتخت اول بهمنیان که به احسن آباد معروف است .) اشتغال داشت . علیم الدین تبریزی نیز از جمله پزشکان معروف این دوره است . معین الدین هروی نیز یکی از فضلا ء بود که حسن وی را به عنوان مربی پسرش (محمد اول) انتخاب نمود. (معصومی، ۱۳۸۴ : ۱۲۷) بهمن شاه به تعلیم و تربیت فرزندان خویش توجه ویژه ای داشت و کتاب بوستان سعدی جزو کتابهای درسی فرزندان وی بود و تدریس می شد . روزی کوچکترین فرزند خود را که محمود نام داشت. و همچنین نسبت به وی محبت زیادی روا می داشت . نزدیک خود نیافت و علت را جویا شد . و گفتند " در مکتب به خواندن مشغول است ." سپس او را طلبیده و پرسید چه می خوانی ؟ گفت بوستان شیخ مصلح الدین شیرازی (فرشته ،۱۳۰۱ ، ج۱ ، ۲۹۴)همانگونه که گفتیم سلطان حسن بهمن شاه ، با مردم با سخاوت رفتار می کرد و به زبان فارسی توجه داشت و به نوعی دوستدار علم بود و همین مسایل باعث می شد که افراد زیادی به دربار وی مهاجرت نمایند . در دوره سلطنت وی فعالیت های فرهنگی گسترده ای صورت نپذیرفت . اما وی به عنوان موسس اولین حکومت مسلمان در دکن ، سیاست جذب مسلمانان از سرزمین های مختلف اسلامی را آغاز کرد . وی فردی علم دوست و علاقمند به علماء ، خاصه علمای مذهبی بود . همچنین علماء در جشن های سالانه حکومتی شرکت می کردند . (فرشته ،۱۳۰۱ ، ۲۷۸) اهمیت فعالیت علمی در دوره حسن بهمن شاه در رساله ای که سیف الدین غوری تحت عنوان نصایح الملوک به رشته تحریر در آورد . آشکار است . نگارش این رساله نشانگر فعالیت های علمی کارگزاران حکومتی است . سیف الدین غوری در این رساله علما و دانشمندان را ماه رونق حکومت و یکی از ارکان آن به شمار آورده است . همچنین وی ویژگی هایی را که یک سلطا ن باید داشته باشد مانند :" بردباری ، هوشیاری ، دوراندیشی ، حسن سلوک و دین داری) نام برده و به سلطان توصیه می کند . از سپردن مناصب مهم حکومتی به افراد مجهول النسب خودداری کند و برای حفظ حکومت به دو گروه اهل سیف (که حافظ ملک و ناموس حکومتند .) و اهل قلم (که مایه سرافرازی حکومتند) توجه کافی داشته باشد . (عالمی ،۱۳۹۳ ، ۲۵۴-۲۵۳)

سلطان محمد شاه دوم (۷۹۹-۷۸۰ ه . ق)

محمد دوم را باید به جد از پیشگامان گسترش فرهنگ و تمدن ایرانی – اسلامی در منطقه دکن قلمداد نمود . سلطان محمد شاه دوم در دوره سلطنت خویش دست به اقداماتی در جهت ترویج این فرهنگ زد .با درگذشت شیخ سراج جنیدی ، سلطنت محمد شاه دوم بهمنی دکن از حضور صوفیان برجسته محروم شد . سلطان محمد شاه دوم توجه خاص و ویژه ای نسبت به شیخ جنیدی داشت ، وقتی که شیخ بیمار بود . سلطان به عیادت وی می رفت . پس از مرگ شیخ ، وی همچنان به زیارت مقبره وی می رفت. زمان سلطنت محمد شاه ما شاهد نوعی آرامش در قلمرو هستیم . لذا همیشه موضوع باعث می شد که تا فرصت انجام فعالیت های علمی دردوره وی گسترش و فراهم آید . و برای این منظور در شهرهای متعددی در قلمرو خویش مانند گلبرگه ، بیدر ، ایلچپور ، دولت آباد ، چاول ، دابل مرکزی برای تعلیم و تربیت مردم بویژه تهی دستان مدرسه بنا کرد . و برای پرداخت مخارج آن از هزینه خراج مقرری تعیین کرد. (فرشته ، ۱۳۰۱ : ۳۰۲-۳۰۱) او با برگزیدن مجدد ملک سیف غوری به منصب وزارت و میرفضل الله اینجوی شیرازی به منصب صدارت دوره جدیدی را در حیات فرهنگی دکن آغاز نمود . که تا پایان حکومت بهمنی ادامه دار بود .(معصومی ، ۱۳۸۷ : ۴۹-۴۸) رعایای کشور محمد شاه دوم را ارسطو می نامیدند . چون پادشاهی عالم ، دانش پرور و دوستدار علم بود . وی به علماء ارج می نهاد . او شریعت را مدار حکومت خود قرار دا د و کماالات علمی اش بیشتر از پادشاهان گذشته بود .(عقیل ، ۱۳۹۱ : ۳۰-۲۹) وی در خوشنویسی مهارت داشت و قرآن را به خط خویش به نگارش در اورد . (عالمی ، ۱۳۹۳ : ۲۵۵)

وی همچنین به مجالست با صوفیان نیز رغبت داشت و همانگونه که گفتیم رابطه نزدیکی با صوفی معروف شیخ سراج الدین جنیدی برقرار کرد . (معصومی ، ۱۳۸۴ : ۴۹) در دوره وی ، شعرا و علمای متعددی از سرزمین های اسلامی به دکن مهاجرت کردند . در دوره محمد شاه ، حمایت از زبان و ادب فارسی و دعوت از شعرای بزرگ ایرانی رواج بیشتری یافت . محمد که مردی صلح طلب و فرهنگ دوست بود . با استفاده از آرامشی که در دکن بوجود آمده بود خدمات فراوانی برای گسترش ادبیات فارسی انجام داد و گاهی خود با توجه به علاقه ای که به شعر داشت شعر می سرود . (معصومی، ۱۳۸۱ : ۱۴۵)

با حمایت وزیر ایرانی دربار سلطان محمد ، میرفضل الله اینجو شیرازی ، دانشمندان زیادی از ایران به دربار سلطان و جانشینانش دعوت شدند . میرفضل الله اینجو همانی است که از شیراز به دکن رفت و

یک هزار تنگ طلا در مقابل اشعار خویش دریافت کرده بود . مهاجرت افراد برجسته دکن و دریافت کمک های مالی از سوی ملوک بهمنی ، علماء را تشویق به مهاجرت نمود . (فرشته ، ۱۳۰۱: ۳۰۲) اینجو ، شاعر مشهور فارسی زبان ، خواجه حافظ شیرازی (متوفی ۷۹۲ه.ق/۱۳۹۰ م.) را برای ورود به دربار بهمنیان ترغیب نمود . (ضابط ،۱۳۷۷ : ۹۱) و برای همین منظور به میرفضل الله با آگاهی یافتن این موضوع با فرستادن مقادیری پول و هدایا از وی دعوت نمود . حافظ شیرازی مبالغ مذکور را میان فقرا و تهیدستان تقسیم نمود . سپس همراه دوتن از تاجران به نام های خواجه زین العابدین همدانی و خواجه محمود گازرونی ، از شیراز به هرمز رفت . زمانی که حافظ با کشتی وارد دریا شد . دریا متلاطم و مواج شد . در نتیجه حافظ از کارش منصرف گشت اما ابیاتی را نگاشت و به میر فضل الله اینجو فرستاد تا احساس خویش را از منصرف شدنش بازگو نماید . محمد شاه غزل خواجه حافظ را دریافت نموده و ملامحمد قاسم مشهدی یکی از فضلای آن دوره ، دستور داد . انواع کالاهای هندی را به نزد خواجه حافظ شیرازی گسیل دارد. (فرشته ، ۱۳۰۱ : ۳۰۲)

میرفضل الله اینجو از فاضلان و ادیبان زیادی از جمله لطف الله سبزواری ، حکیم حسن گیلانی گازرونی ، و شرف الدین علی یزدی و خواجه بنده نواز دعوت به عمل اورد . (سیاوش یاری ،۱۳۸۸ : ۱۲۳) فضل الله اینجو از بزرگترین مربیان و تعلیم دهندگان شاهزادگان بهمنی به شمار می آمد . (فراهانی منفرد ، ۱۳۸۲ : ۱۳۴) محمد شاه در تربیت جانشینان خویش (فیروزخان ، احمدخان) تلاش کرد . و به همین منظور وی میرفضل الله اینجو شیرازی و ملا سعید تفتازانی را بر این امر گمارد . و در اموزش تیراندازی ، چوگان ، خواندن و نوشتن به آنان توجه کافی نمود . (فرشته ، ۱۳۰۱ : ۳۰۵) نکته حایز اهمیت دیگر در مورد دوره سلطنت محمد دوم ، اینکه مدارس و مکاتبی در شهرهای مختلف ایجاد شدند . که در گسترش زبان فارسی در سراسر دکن تاثیر فراوان داشتند . زبان آموزش و متون آموزشی در این مراکز فارسی بود و علاوه بر فرزندان امراء و بزرگان ، افراد فقیر و یتیمان نیز د راین مکاتب به آموزش اشتغال داشتند . و در نتیجه زبان فارسی ، به این وسیله در میان توده مردم نیز راه یافت .(معصومی ، ۱۳۸۷ : ۱۴۶) به هر روی از دوره محمد شاه تا زمان برتخت نشستن فیروزشاه ، تاثیرات فرهنگی هند همچنان ادامه داشت . اما با افزایش تعداد مهاجران مسلمان بویژه شعرا و ادبا و صوفیان و همچنین هنرمندان و تاجران از ایران و عراق و دیگر سرزمین ها ی اسلامی ، به تدریج از تاثیرات فرهنگی شمال هند کاسته شد . سالانه کشتی هایی از بنادر گوا ، دابل و چاول برای انتقال

علماء از سرزمین های مختلف اسلامی به دکن فعالیت می کردند .(فرشته، ۱۳۰۱: ۳۰۸) غیاث الدین بن سلطان محمود بهمنی ، و شمس الدین بن محمد شاه ، به دلیل کوتاهی سلطنت و مشکلات داخلی نتوانستند در توسعه فرهنگ و تمدن ایرانی نقش آفرین باشند .

احمد شاه اول (۸۳۸-۸۲۵ ه.ق)

حکومت احمدشاه ولی بهمنی سرآغاز جدیدی برای تمایلات شیعی از سوی سلاطین بهمنی به شمار می رفت. وی د رمحلی به نام خانان پور زندگی کرد که اگر به سلطنت برسد آن مکان را رسول آباد نامگذاری کند و آنجا را وقف سادات مکه ، مدینه ، کربلا و نجف نماید . (فرشته ،۱۳۰۱: ۳۱۷) احمدشاه در صدد تجربه سلطنت در محیطی جدید و با تمایلات و اندیشه های متفاوت بود . و ازاین روی بود که پس از مرگ گیسودراز به فرزندان وی وابسته نگردید و براساس تمایلات شیعی خویش ، مبالغ بسیاری میان سادات کربلا توزیع کرد و با کسانی که به شیعه و سادات توهین می کردند به سختی مقابله می کرد . احمدشاه در حمایت از شیعیان و سادات تلاش می نمود.(فرشته، ۱۳۰۱: ۳۲۸) طباطبا می نویسد ." احترام احمدشاه ولی بهمنی نسبت به سادات چنان بود که خود آب بر دست آنان می ریخت ." این نکته را باید گفت که احمدشاه با کمک بازرگانی شیعه مذهب همچون خلف حسن بصری و دیگر غریبان و آفاقی ها (کوچندگان ایرانی و ترک در دکن) بر تخت شاهی بهمنیان در گلبرگه نشست . (عالمی، ۱۳۹۳: ۲۴۳) از نظر احمدشاه که در سال ۸۳۳ ه.ق تحت تاثیر اندیشه های گیسودراز به آیین تشیع متمایل گشت . (یاری ، ۱۳۸۸: ۱۲۴) متعقد بود که معتقدات مذهبی امری فردی است . و ازاینرو با هوشمندی از سختگیری درباره مذهب اتباع خویش خودداری کرد . (هالیستر، ۱۳۷۳: ۲۸) وی به حمایت بی دریغ از سادات و شیعیان پرداخت و به همین دلیل گروه فراوانی از شیعیان از اقشار مختلف برای برخورداری از حمایت مادی و معنوی بهمنیان از ایران و عراق و دیگر سرزمین ها راهی دکن و دربار بهمنیان شدند . در واقع پایه های تشیعی که بعدها در این منطقه بسیار رشد و نفوذ کرده و به صورت مذهب رسمی دکن در آمد .در این دوره نهاده شد . این نکته را باید گفت که بهمنیان از آغاز کار گرایش های شیعی داشتند هرچند بیشتر آنها رسما سنی بودند . اما تسنن آنان رنگ اصول تفضیلیه (اعتقاد به تفضل علی (ع) و امامان بعد از وی نسبت به سه خلیفه راشدین) به خود گرفته بود . (عزیز احمد، ۱۳۶۶: ۲۸) . احمدشاه علاقمند بود گلبرگه را که در دوره طولانی بمدت ۷۵ سال ملوک بهمنی در آنجا شرایط آمیخته با جنگ و اختلافات داخلی و خارجی را

تجربه کرده بودند . رها کند . وی بدین منظور برای تسلط بر مناطق شمالی و حملات مستقیم سلاطین ویجانگر هندو همچنین رهایی از جو شاه کشی رایج در گلبرگه که در دوران مجاهد شاه ، داوود شاه ، شمس الدین شاه ، غیاث الدین شاه و فیروز شاه اتفاق افتاده بود . تصمیم گرفت پایتخت را از گلبرگه به بیدر منتقل سازد . بنابراین وی در سال ۸۲۹ ه.ق پایتخت را از گلبرگه به بیدر در شمال شرقی گلبرگه منتقل ساخت . (معصومی ، ۱۳۸۱ : ۵۶-۵۴)

علاءالدین همایون بهمنی (۸۶۵-۸۶۲ ه. ق)

سلطان همایون شاه سلطنت خویش را با انجام یک سخنرانی که نشانگر افکار و اندیشه های وی درباره کشورداری است آغاز کرد . به استناد برهان مآثر ، سلطان همایون در این سخنرانی چنین اظهار داشت . "معارج قهرمانی و ارتفاع جهان بهانی جز به تعین وزیری که باتفاق الوالالباب امم و عقلای عرب و عجم اکفی الکفات باشد میسر نشود و تمهید قواعد فرمانروایی و کشورگشایی جز به تقلید مبشری که ظاهرش به حیله امانت و دیانت مزین و باطنش از شوایب ربا و عفونت مبرا و معرا باشد . دست ندهد . بنابراین نظام حل و عقد امور و قبض و بسط جمهور د ر کف کفایت و اختیار و قبضه درایت و اقتدار آصف جم آثار و دستور ارسطو اخبار سلطان الوزرا خواجه نجم الدین محمودبن گاوان جیلانی که از اعاظم مملکت به وفور معدلت و کمالت نصفت و تعمق انظار و تدقق افکار سرآمد است " (عالمی ، ۱۳۹۳: ۱۹۱-۱۹۰) این دوره همایون شاه ، دوره رونق و شکوفایی است، که همزمان با انتصاب محمودگاوان به مقام وزارت است و از این رو همایون پس از اتمام سخنرانی ، گاوان را به مقام وزارت برگزیده و خلعت خاص ، کمرو کلاه طلا را به وی اعطا می کند . (عالمی ،۱۳۹۱: ۱۵۴)

شاه ، همچنین محمود را به لقب ملک التجار و همچنین وکیل السلطنه می آراید .(فرشته ،۱۳۰۱: ۳۲۹) محمود گاوان در دیوانسالاری بهمنیان به اصلاحاتی گسترده دست زد . محمود گاوان برای راحت تر اداره کردن کشور و جلوگیری از قدرت های حاکمان ولایتها ، قلمرو بهمنیان را به هشت قسمت تقسیم کرد . و برای هر منطقه ای حاکمی انتخاب کرد . محمود گاوان افزون بر انجام اصلاحات در امور اداری ، نظامی با اندازه گیری زمین به مشخص کردن مرزهای شهرها و روستاها پرداخت . این طرح ، تخمین در آمدهای حاصل از شهرها و روستاها را آسان تر می کرد . این به سود طبقه کشاورز بود . زیرا امکان سودجویی اشراف از بین می رفت و با مهار کردن قدرت اشراف ، موقعیت حکومت مرکزی را مستحکم می کرد . خواجه محمود که در واقع تاجری برگزیده و آگاه از مسایل عصر بود

. توانست با ایجاد روابط تجاری با خلیج فارس و اقیانوس هند ، در شکوفایی اقتصادی دکن و جنوب ایران نقشی مهم ایفاء کند . به گونه ای که در دوره هیچ یک از پادشاهان بهمنی چنان صروتی در خزانه جمع نشده بود . روابط تجاری خواجه از مرزهای ایران فراتر رفته بود . و کارگزاران تجاری خود را هر سال با کالاهای هندی به بروسه فرستاد . و در سال ۱۴۸۱ م . برخی از این افراد به بخارا رفته بودند . تا به داد و ستد پارچه و دیگر کالاهای هند بپردازند. (صادقی علوی ، ۱۳۸۸ : ۳۱)

به هر روی ، از نکات قابل توجه دوره همایون شاه اینکه ، شاه حبیب الله (از خاندان شاه نعمت الله) به دلیل همکاری در شورش حسن خان به قتل رسید . با این همه نفوذ سادات و تشیع از بین نرفت . زیرا علی رغم حضور خاندان شاه نعمت الله ولی در دکن ، برخی مریدان نیز به این منطقه مهاجرت کردند . چنانکه شیخ اذری (یکی از مریدان شاه نعمت الله ولی) در بیدر حضور یافت و فعالیت های فرهنگی وی منجر به رشد و تقویت زبان فارسی و فرهنگ ایرانی در قلمرو بهمنیان گردید .

محمودشاه بن محمد سوم (۹۲۴-۸۸۷ ه . ق .)

پس از محمد سوم ، فرزندش محمود در دوازده سالگی بر تخت نشست . وی سی و هفت سال حکومت کرد و دوره حکومت او از همه سلاطین بهمنی طولانی تر بود . لیکن در همه این دوره اصلی ترین مشغله سلاطین و اطرافیان او اختلاف میان امرا و سرداران بهمنی از نژادها و ملیت های مختلف همچون حبشی ، هندی ، ترک ، گرجی ، چرکسی و قلمان بود . که این افراد بویژه ترکان توانستند به مناصب بسیار بالا ارتقاء یابند. (فرشته ، ۱۳۰۱ : ۴۷۱-۴۶۹) سلطان محمود شاه با آنکه بر مذهب تسنن بود . ولی تمایلات شیعی از خود نشان می داد وی در گرفتاری ها و مشکلات از نام "علی (ع) " مدد می جست . این امر در شعری که از وی بر جای مانده ، آشکار است . محمود شاه چنین سروده است :

در بحر غم افتادم و امواج بی عدد تا چند دسته و پا بزنم یا علی مدد (فرشته، ۱۳۰۱: ۵۰۴)

ارسال رسول و هدایای گرانبها ، از جمله تاجی که دارای نشانه های مذهب اثنی عشری بود از جانب شاه اسماعیل صفوی در سال ۹۲۱ ه. ق برای این سلطان بهمنی نشانه اهمیتی است که وی به سادات و شیعیان قلمرو خویش می داد . شاید شاه اسماعیل با ارسال چنین هدایایی قصد داشت . سلطان دکن را به مذهب متبوع خویش دعوت نماید . (معصومی، ۱۳۸۱: ۱۵۵) هرچند که محمود شاه به شور کامل در دستان وزیر خویش امیر برید که یک سنی متعصب به شمار می رفت گرفتار و اسیر بود و ظاهرا از بیم او توجه چندانی به هدایای سلطان صفوی نکرد. (معصومی، ۱۳۸۷: ۱۷۰)

همچنین رساله ای در طب توسط پزشک هندو به زبان سانسکریت تالیف گردید . و در دوره وی تحت عنوان طب محمود شاهی به زبان فارسی ترجمه شد. (عالمی، ۱۳۹۳ : ۲۶۸-۲۶۷) در دوره محمود شاه به دلیل علاقه او به موسیقی و ساز و آواز ، گروه فراوانی از نوازندگان و آواز خوانان از عراق و خراسان و لاهور و دهلی روانه دربار شدند . و مردم نیز به پیروی از سلطان و به مقتضای الناس علی دین ملوکهم توجه فراوانی به موسیقی و آواز نشان دادند.(فرشته، ۱۳۰۱ : ۴۸۴) سرانجام حکومت بهمنی پس از ۱۸۰ سال (۹۳۴-۷۴۸ ه. ق.) با کشته شدن کلیم الله به پایان رسید.

گسترش زبان فارسی با تاکید بر نقش گرایشات شیعی سلاطین بهمنی حضور علمای اهل تسنن و همراهی آنان با سلاطین بهمنی به هنگام تاج‌گذاری آنان، دوره‌ای از حکومت بهمنیان را تحت تأثیر قرار داد. علاءالدین حسن نخستین سلطان بهمنی تحت تسلط معنوی علمای مذهبی قرار داشت ارتباط وی با دو صوفی بزرگ شیخ محمد سراج جنیدی و نظام‌الدین اولیاء و پیشگویی سلطنت وی از سوی آنان، پایه و اساس اعتقادات مذهبی دوره ملوک بهمنی را شکل داد. این امر منجر به ظهور موقعیت ویژه صوفیان در دوره علاءالدین حسن و جانشینانش گردید. تمایلات سنی‌گرایانه صوفیان در دوره تأسیس و تثبیت و سپس حضور صوفیان و علمای شیعی مذهب در سال‌های پس از آن، روند تمایلات مذهبی را از تسنن به تشیع تغییر داد. بهمنیان از آغاز کار گرایش‌های شیعی داشتند.(عالمی، ۱۳۹۳ : ۲۳۴) از جمله علاءالدین حسن اولین سلطان بهمنی «به مناسبت تاج‌گذاری خود چهارصد لیره طلا، هزار لیره نقره صدقه داد» او این صدقات را به نام نظام‌الدین اولیاء که همان‌طور که قبلاً ذکر شد از دولت حسن خبر داده بود بذل شد.(هالیستر، ۱۳۷۳: ۱۱۹)

در میان نسل ایرانی مهاجر به هند، عده‌ای از عرفای شیعه نیز وجود داشتند که به علت حسن خلق و کرامات معنوی، در شیعه کردن مردم و امرا موفقیت‌های زیادی کسب کردند. پادشاهان بهمنی به خصوص فیروز شاه، علاءالدین حسن و محمد شاه به رغم تلاش در اجتناب از تحریک اکثریت سنی مذهب، به اشکال گوناگون ارادت خود را به اهل بیت و مذهب تشیع ابراز می‌کردند.(قائدان، ۱۳۸۴: ۱۳)

یک سال پس از درگذشت علاءالدین حسن بهمنی در سال ۷۶۰ ق، همسر او که والده محمد شاه (۷۷۶-۷۵۹ ق) محسوب می‌شد، عزم سفر مکه کرد. در این سفر، محمد شاه همه نقود خزانه خود را همراه مادر روانه اماکن شریفه کرد. اقامت والده محمد شاه در مدینه یک سال طول کشید او بیشتر

اوقات به بقیع می‌رفت و به زیارت فاطمه زهرا مشغول می‌شد. روزی از صدر شریف پرسید: قبر سیدالشهدا امام حسین (ع) کجاست؟ در پی این سؤال صدر الشریف تلاش فراوانی کرد تا ملکه جهان و سایر زائران را نسبت به مصایبی که بر امام حسین و خاندان وی به دست سپاهیان یزید رفته است، آگاه سازد. به طوری که ملکه جهان تحت تأثیر سخنان وی قصد داشت به زیارت حرم امام حسین (ع) در کربلا رود اما به واسطه یک رؤیا از این امر منصرف شد. وی سپس یکی از افراد معتبر خود را با اموال و اسباب فراوان به سوی بغداد فرستاد تا با نام علی (ع) و حضرت زهرا و فرزندان وی، خیرات نماید و بقیه اموال را در میان سادات و زائران و خادمان تقسیم نماید.(نجاتی، ۱۳۹۵ : ۱۸۵) حتی در منابع به این مسئله اشاره شده که ملکه جهان در همین سفر چهار هزار دختر و پسر شیعی سادات مدینه را به عقد ازدواج یکدیگر درآورد و هزینه عروسی آنان را پرداخت کرد.(افراسیابی ، ۱۳۹۵ : ۴۸)

این رویدادها بیانگر این موضوع هستند که اگرچه مذهب رسمی بهمنیان تسنن بود، اما تشیع راه خود را به قلوب آنان گشوده بود؛ به گونه‌ای که همسر علاءالدین حسن در اعتقاد بسیار به تشیع نزدیک شده بود او نزد محمد شاه از حرمت و احترام بسیاری برخوردار بود چنانکه به رغم مخالفت شخصیت‌های لشکری و کشوری، خزانه مملکت را برای سفر مادر هزینه کرده، پس از بازگشت مادر دو ماه جشن و شادمانی برپا کرد. همه این شواهد از نفوذ تشیع در دربار بهمنیان از همان سال‌های آغازین حکایت می‌کند.(نجاتی، ۱۳۹۵: ۱۶۸)

در زمان محمد شاه اول مسجد بزرگ گلبرگه بنا گردید، بالای محراب آن مسجد اسامی پنج تن، کنده‌کاری شده و زیر آن اسامی خلفای چهارگانه، که رجحانات شیعی بین شاهان بهمنی از همان ابتدا ثابت می‌کند اگرچه که شاه و مردم پیرو مذهب حنفی بوده‌اند و شاهان بعدی شیعه شدند. محمد شاه در اواخر حکومتش پسرش امیر مجاهد را نزد شیخ محمد سراج‌الدین فرستاد تا خمس غنایمی را که از یکی از جنگ‌های مهم به دست آورده بود، بین سادات و مردان خدا تقسیم کند.(زین العابدین، ۱۳۹۳: ۱۴۵)

سلاطین این سلسله علی‌رغم اعتقاد به تسنن در سراسر دوره حکومت خویش به سادات و شیعیان توجه ویژه‌ای نشان دادند و تلاش فراوانی جهت برقراری روابط بیشتر با این گروه و دعوت از آنان برای مهاجرت به دکن به عمل آوردند. روابط گسترده‌ای که میان دکن و شیعیان و سادات مدینه، مکه، نجف و کربلا وجود داشت و توجهی که سلاطین بهمنی به بهبود اوضاع اقتصادی و سیاسی

این گروه مبذول می‌کردند و نیز اشعاری که توسط برخی از این سلاطین مبنی بر یاری جستن از علی (ع) در سختی‌ها نقل گردیده است، برخی محققان را بر آن داشته که اظهار دارند، بهمنیان علی‌رغم اعتقاد به تسنن، قائل به تفضیل (برتری دادن علی (ع) بر سه خلیفه نخست علی‌رغم اعتقاد به خلافت آنان) بودند. وجود نام علی، فاطمه، حسن و حسین در کنار اسامی ابوبکر، عمر و عثمان در کتیبه برخی بناهای این دوره و نیز سیاست‌های این پادشاهان در حمایت از شیعیان، صحت نظریه فوق را قوت می‌بخشد.(صادقی علوی، ۱۳۸۸: ۱۰۹)

حمایت احمد شاه از عالمان، صوفیان، شاعران، دولتمردان و سربازان ایرانی در دکن به شیعیان مجال تحکیم موقعیت خود را داد.(ضابط، ۱۳۷۷ : ۹۲)

در دوره احمد اول توجه به سادات و شیعیان بیشتر شد و این فرصت برای گیسو دراز که در دوره فیروز شاه وارد دکن شده بود و تمایلات شیعی داشت فراهم کرد تا بتواند شاه را تحت تأثیر اندیشه‌های شیعی قرار داده و به تشیع متمایل کند.(آقامیری، ۱۳۹۱ : ۵۸۱) هر چند که برخی محققان اعتقاد به تسنن احمد شاه دارند ولی دلایلی هم برای تشیع او وجود دارد از جمله تزئینات و کتیبه‌هایی مقبره احمد شاه است این کتیبه‌ها ضمن صلوات بر پیامبر، حاوی نام فاطمه و امامان دوازده‌گانه شیعیان است و علی‌رغم بناهای دیگر در این دوره، در آن هیچ اشاره‌ای به سه خلیفه نخست نگردیده حتی در دو کتیبه دیگر هم که به نام شاه نعمت‌الله ولی اشاره شده اثری از نامه‌ای خلفای راشدین نیست که این مسئله در مقبره یک سنی مذهب قابل ملاحظه و نامعمول است.(اطهر رضوی، ۱۳۸۰: ۴۰۷-۴۰۸)

بسیاری از نزدیکان و ملازمان احمد اول شیعه بودند، معروف‌ترین این افراد شیخ آذری شاعر مشهور ایرانی است که آثار و اشعار او و نیز رابطه‌اش با خاندان شاه نعمت‌الله نشانه تشیع وی است. وی ملک‌الشعرای دربار احمد اول و از مقربان درگاه او بود. رابطه صمیمی احمد با این افراد و حمایت بی‌دریغ از آنان و نیز به‌کارگیری آنان در مناصب مختلفی نشانه تشیع وی است؛(معصومی ، ۱۳۸۴ : ۱۶۶) و دیگر اینکه همان‌طور که پیشتر بیان شد سلاطین بهمنی از طرفداران شیخ جنید سنی مذهب بودند ولی احمد شاه تحت تأثیر خانواده گیسو دراز که شیعه بودند قرار گرفت و توسط آنها به مذهب تشیع گرایش پیدا کرد. ولی از نظر احمد شاه معتقدات مذهبی امری فردی بود و از این رو وی با هوشمندی از سختگیری درباره مذهب اتباع خویش خودداری می‌کرد.(هالیستر، ۱۳۷۳ : ۱۱۷)

نتیجه‌گیری

با تشکیل حکومت بهمنی که خود را از تبار ایرانیان می‌دانستند روند مهاجرت‌ها افزایش یافت زیرا پادشاهان بهمنی از این مهاجرین به گرمی استقبال می‌کردند؛ به نظر می‌رسد این حکومت نوپا برای توانمندسازی پایه‌های حکومتش به نیروهایی غیربومی نیاز داشت که این مسئله فرصت مناسبی را برای تازه‌واردان دکن مهیا ساخت تا بتوانند در همه ارکان حکومتی بهمنیان نفوذ کرده و قدرت سیاسی، نظامی، اقتصادی و فرهنگی را به دست بگیرند و پایه‌های حکومت‌های شیعی را بنیان نهند. این افراد زمینه‌های گسترش و نفوذ تشیع را در دکن فراهم کردند. زبان فارسی نیز که زبان اداری این سلسله محسوب می‌شد در همه زمینه‌ها مورد استفاده قرار گرفت و علما و دانشمندان کتاب‌های بسیاری به زبان فارسی نگاشتند و باعث رشد و شکوفایی فرهنگ فارسی شدند البته در این میان صوفیان و بومیان هند نقش عمده‌ای بر عهده داشتند؛ تعالیم صوفیانه و فعالیت‌های صوفیان منجر به ترویج زبان فارسی شد و بومیان تحت تأثیر این فرهنگ قرار گرفته و زمینه‌های ارتقاء آن را به وجود آوردند. یکی از مهم‌ترین نتایج حضور و نقش شیعیان در سیاست دکن تأثیرات اجتماعی و فرهنگی آنها بود آنان به عنوان مبلغان فرهنگی با ایجاد مؤسسات آموزشی و با استفاده از حضور عالمان فضای مناسبی را برای حمایت‌های ادبی به وجود آوردند تألیفات ارزشمندی که در این دوره به رشته تحریر درآمدند زبان فارسی را به اوج رساندند و رشد و شکوفایی فرهنگ ایرانی- اسلامی را رقم زدند و زبان فارسی علاوه بر این که زبان رسمی و اداری به شمار می‌رفت عامه مردم نیز در مکالمات روزمره خود به فارسی سخن می‌گفتند و نشانه بزرگی و افتخار به شمار می‌رفت. همچنین این زبان مورد علاقه سلاطین مسلمان نیز بود و علم دوستی و ادب‌پروری آنان، دربارشان را به محل تجمع دانشمندان و ادیبان تبدیل کرد. قرن ۱۰ و ۱۱ دوران شکوفایی زبان و ادب فارسی در دکن به شمار می‌رود. نفوذ زبان فارسی و حضور تعداد زیادی از ایرانیان در دربار پادشاه قطب شاهی باعث شد تعداد زیادی از منابع این دوره به زبان فارسی نوشته شوند و حضور این افراد در گلکنده و حیدرآباد را به مراکز فعال زبان فارسی تبدیل کرد. به نظر می‌رسد ایرانیان و شیعیان مهاجر در سرزمین جدید و در شرایط پس از مهاجرت توانستند به خوبی خود را با شرایط تطبیق دادند آنها توانستند در حوزه‌های فرهنگی، ادبی، علمی و با توانمندی‌های خاص خود در زمینه تجارت نقش ویژه‌ای را در منطقه دکن عهده‌دار شوند.

کتابشناسی

آقامیری، زهرا.(۱۳۹۱). **علل و عوامل رسمیت یافتن تشیع در بیجاپور**، مزدک نامه ۵

احمد، عزیز.(۱۳۶۶). **تاریخ تفکر اسلامی در هند**، ترجمه نقی لطفی و محمدجعفر یاحقی، تهران، کیهان

استانلی، لین پل.(۱۳۶۳). **طبقات سلاطین اسلام همراه با جداول تاریخی و نسب ایشان**، ترجمه عباس اقبال، چاپ دوم، تهران، دنیای کتاب

اطهر رضوی، سید عباس.(۱۳۷۶). **شیعه در هند ۱**، جلد اول، ترجمه مرکز مطالعات و تحقیقات اسلامی، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم

اطهر رضوی، سید عباس.(۱۳۸۰). **تاریخ تصوف در هند**، جلد اول، ترجمه منصور معتمدی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی

افراسیابی، علی اکبر.(۱۳۹۵). **نقش شیعیان ایرانی در پیدایش حکومت‌های شیعی هند**، اطلاعات حکمت و معرفت، سال یازدهم، شماره ۱۰

خالدی، عمر.(۱۳۸۳). **نگاهی به فرهنگ شیعیان دکن**، مترجم محمدمهدی توسلی، گزارش گفت‌وگو، شماره ۱۳

ر. موداک، مانورما.(۱۳۴۵). **سرزمین و مردم هند**، ترجمه فریدون گرگانی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب

رادفر، ابوالقاسم.(۱۳۷۶). **تاریخچه زبان و ادبیات فارسی در جنوب هند (دکن)**، فصلنامه آشنا، شماره ۳۵

زین‌العابدین، محمد.(۱۳۹۳). **دولت‌های شیعی در شبه قاره از آغاز تا حضور کمپانی هند شرقی**، دو فصل نامه علمی- تخصصی مطالعات تاریخی امت اسلامی، سال اول، شماره ۱

صادقی علوی، محمود.(۱۳۸۸). **نقش ایرانیان در گسترش حکومت بهمنیان**، تاریخ روابط خارجی، شماره ۴۱

صادقی علوی، محمـود.(۱۳۹۱). **تاریخ اجتماعی شیعیان دکن در قـرن ۱۰ و ۱۱ هجـری**، اسـتاد راهنما

صادقی علوی، محمود، بهـار.(۱۳۹۳). **گسترش تشـیع در دکـن در سـده‌هـای دهـم و یـازدهم هجری**، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهشنامه تاریخ اسلام، سال چهارم، شماره ۱۳

صدیقی، محمد سلیمان، مدیر شانه‌چی، محسـن.(۱۳۶۹). **پیـدایش سلسـله چشـتی در دکـن**، کیهـان اندیشه، شماره ۳۱

ضابط، حیدر رضـا.(۱۳۷۷). **تشیع در شـبه قـاره هنـد (۱)**، ادیـان و مکاتـب: پـژوهش‌هـای اجتمـاعی اسلامی، شماره ۱۲

طباطبا، سید علی.(۱۹۳۶). **برهان مآثر**، دهلی

عالمی، خدیجه.(۱۳۹۱). **محمود گاوان وزیر گمنام شیعی در دکن**، شیعه پژوهی، شماره ۳۸

عالمی، خدیجه.(۱۳۹۱). **ملوک بهمنی و جایگاه تشیع در دکن**، شیعه شناسی، سال دهم، شماره ۳۹

عصامی، عبدالملک.(۱۹۴۸). **فتوح السلاطین**، دانشگاه مدرس

عقیل، معین‌الدین.(۱۳۹۱). **ایران و حکومت بهمنیان در دکن**، ترجمه، شاهد چوهدری و علی‌محمـد طرفداری، مجله رشد آموزش تاریخ، دوره چهاردهم، شماره ۱

فراهانی منفرد، مهدی.(۱۳۸۲). **ایرانیان در دکن مروری بر حضور ایرانیان و نفوذ زبان فارسـی در حکومت بهمنیان**، نامه انجمن، شماره ۱۱

قادری، سید محی‌الدین.(۱۳۸۶). **میر محمد مؤمن استرآبادی مروج تشیع در جنوب هند**، ترجمه علی جاروی، قم، نشر مورخ

قائدان، اصغر.(۱۳۸۴). **پیدایش و گسترش آیین تشیع در هند با تأکید بر نقش ایرانیان**، فصـلنامه منطقه‌ای؛ جهان اسلام، سال ششم، شماره ۲۳

لطفی، نقی.(۱۳۶۱). **فرق شیعه در شبه قاره هند، ادبیات و زبان‌ها**، جستارهای ادبی، شماره‌هـای ۵۷ و ۵۸

محمدی، حسین، نقیبی، ذهره.(۱۳۹۷). **نقش میرمحمد مـؤمن اسـترآبادی در گسـترش فرهنـگ ایرانی ـ شیعی در دکن**، شیعه شناسی، سال شانزدهم، شماره ۶۳

معاشری، مرضـیه.(۱۳۹۶). **نقش بهمنیان در تـرویج تشـیع در جنـوب هنـد**، اسـتاد راهنمـا محمـد باغستانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد در رشته الهیات گرایش تاریخ تشیع، دانشگاه پیام نور مرکز مشهد

معصومی، محسن.(۱۳۸۴). **نخستین نشانه‌های ظهور تشیع در دکن**، فصلنامه علمی ـ پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، شماره ۵۳

معصومی، محسن.(۱۳۸۷). **عناصر قومی تشکیل دهنده جامعه دکن در دوره بهمنیان و چگونگی تعامل آن‌ها با یکدیگر**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)، شماره ۵۳

معصومی، محسن.(۱۳۸۹). **فرهنگ و تمدن ایرانی ـ اسلامی دکن در دوره بهمنیان**، تهران، انتشارات علمی فرهنگی

نجاتی حسینی، راضیه.(۱۳۹۵). **نقش علمای شیعه در گسترش تشیع در هند پس از حمله مغول تا پایان دوره صفویه**، پژوهشگاه فرهنگ و علوم اسلامی

هالیستر، جان نورمن.(۱۳۷۳). **تشیع در هند**، ترجمه آزرمیدخت مشایخ فریدونی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی

هندوشاه استرآبادی، محمد بن قاسم.(۱۳۰۱ ق). **تاریخ فرشته**، جلد دوم، چاپ سنگی، بی‌جا

یاری، سیاوش.(۱۳۸۸). **تاریخ اسلام در هند**، از آغاز تا قرن پنجم هجری قمری، قم، نشر ادیان

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۸۳-۷۱

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

واکاوی تطبیقی نقش ناخودآگاه جمعی کارل گوستاو یونگ در شعر (درد نام دیگر من است) اثر قیصر امین پور

علی کشاورز قدیمی[۱]
مصطفی ملکی[۲]

چکیده

در بخش روان انسان، ناخودآگاه نقش مهمی در رفتار و عمل‌کرد و نهایتاً سرنوشت او ایفا می‌کند و این ناخودآگاه است بی‌آن‌که بدانیم ما را پیش می‌برد. مجموعه‌ای از کهن‌الگوها، عقده‌های مثبت و منفی و سایه و پرسونا به طرز شگفت‌آوری ناخودآگاه فردی و جمعی بشر را در تسخیر خود دارد. ارتباط همهٔ رفتارهای انسانی با ناخودآگاه مورد اتفاق روان‌شناسان است. شعر از ناخودآگاه بر می‌خیزد. در این میان نظریه‌های یونگ راه‌گشای این مسیر بوده تا با استفاده از این نظریات بسیاری از رفتارهای ناخودآگاه را در شعر «درد نام دیگر من است» اثر قیصر امین‌پور مورد واکاوی و تحلیل قرار دهد. پژوهش حاضر به روش توصیفی– تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. هدف پژوهش بررسی و تحلیل نقش ناخودآگاه جمعی در این شعر قیصر امین‌پور است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد از میان نظریات یونگ نقش ناخودآگاه جمعی و شخصی در این شعر بسامد بالایی داشته است.

کلید واژه‌ها: نظریهٔ یونگ، درد نام دیگر من است، قیصرامین‌پور، ناخودآگاه جمعی.

۱- نهادکتابخانه‌های عمومی کشور، ادارهٔ کل کتابخانه‌های عمومی استان قزوین. قزوین. ایران. (نویسندهٔ مسئول).
akg1356@yahoo.com
۲- عضو سازمان نظام مهندسی معدن ایران، مسئول فنی معادن استان قزوین. قزوین. ایران.
mostafamaleki3411@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۸/۲۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۹

۱- مقدمه

دنیا متشکل از مجموعه‌ای از اضداد است. انسان در گیرودار خیروشر، شادی‌وغم، تاریکی‌وروشنی، انرژی مثبت‌ومنفی و... به سوی کمال در حرکت است. روح و روان و جسم بشر از او موجود پیچیده‌ای ساخته است که کشف او برای اندیشمندان در طول تاریخ دشوار و مجهول باقی مانده است. اگرچه انسان برای شناخت خود هیچ‌گاه متوقف نگردید، لذا کشف این مباحث و نظریه‌ها برای کارل گوستاو یونگ است. او به طرز موشکافانه‌ای این مباحث را مطالعه و گسترش داد و ارتباط تحقیقات و اندیشه های بلند او با حقیقت و ماهیت ناخودآگاه، اندیشمندان زیادی را تحت تاثیر خود قرار داد. یونگ راه نجات بشر را در انکارنکردن خود و دست‌برداشتن از فرافکنی و کسب آگاهی و روبه‌رو شدن با روح خویش می‌دانست. اگرچه به گفتهٔ او این رویارویی دردناک و ترسناک است چرا که هیچ‌کس از دیدن خویشتن واقعی خود خوشحال نمی‌شود و به همین دلیل تاکنون در حال انکار و فرافکنی بوده است. آگاهی از ناخوداگاه ما سبب می‌شود خود را بهتر بشناسیم و انسان متعادل و تاثیرگذارتری باشیم. آگاهی کمک می‌کند بر ناخودآگاه سرکش و خودسرخود مسلط شویم و با روح خود رویارو شویم. این‌که رنج ابدا وجود نداشته باشد چیز ناممکنی است اما آگاهی در کاهش رنج انسان نقش به‌سزایی دارد و اگر این امر در انسان محقق شود، هم فرد با ناخودآگاه فردی و هم جامعه با ناخودآگاه جمعی رو به تعالی و کمال حرکت خواهد کرد. طبق این نظریه شعر از ناخودآگاه شاعران سرچشمه می‌گیرد و همهٔ انسان‌ها تحت تاثیر ناخود آگاه هستند و شعر بروز این مطلب در زیباترین شکل است. انسان باید روح خویش را ملاقات کند و با خویشتن روبه‌رو شود که این رویارویی در شعر متجلی است. خدا کمال مطلق است و راه رسیدن بشر به کمال جز از گذرگاه خویشتن و آگاهی به آن نمی‌گذرد. بررسی همهٔ کهن الگوها در اشعار شاعران کار دشواری است. شاعران می‌توانند به شکل هنرمندانه‌ای ناخودآگاه را با زبان تصویر و نماد به ظهور برسانند و سبب شوند مخاطبان بتوانند با احساس ملیحی درون خود را واکاوی نمایند و در حقیقت تنهایی خویش تفکر کنند چرا که انسان اگرچه در اجتماع است و با حواس پنج‌گانه خود با اطرافیان در ارتباط است اما در حقیقت او در دنیای درون خود تنهاست زیرا که انسان در ذات خود تنهاست. قیصر امین‌پور در این شعر به‌طور ویژه به درد و رنج انباشته و انکار شده در ناخودآگاه جمعی و شخصی بشر اشاره می‌کند و به‌طور جامعی می‌توان آثار محتویات ناخودآگاه جمعی را در شعر او مشاهده کرد.

هدف از پژوهش واکاوی تطبیقی ناخودآگاه جمعی یونگ در شعر *درد نام دیگر من* اثر قیصر امین‌پور است و در جستجوی پاسخ به این سوال است که نقش ناخودآگاه جمعی یونگ در شعر قیصر امین‌پور چگونه بازتاب داده شده است؟ ضرورت و اهمیت پژوهش در آن است که به عنوان تحقیقی بینارشته‌ای نقش ناخودآگاه جمعی یونگ در شعر «درد نام دیگر من است» واکاوی و دردهای جمعی و شخصی خود را با تطبیقی روان‌شناسانه بر ناخودآگاه جمعی و شخصی به روش توصیفی ـ تحلیلی به خواننده ارائه می‌کند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ یونگ تاکنون کتاب‌ها و مقالات زیادی منتشر شده است اما پژوهشی که به صورت تخصصی به شعر «***درد نام دیگر من است***»اثر قیصر امین‌پور پرداخته شده باشد مسبوق به سابقه نیست.

اما کتاب‌هایی که به این موضوع پرداخته‌اند و از وجهی مرتبط با پژوهش می‌باشند عبارتند از:

کتاب ***درآمدی بر روان‌شناسی یونگ*** نوشتهٔ فریدا فوردهام(۱۳۹۹) که توسط مسعود میربها ترجمه گردیده و انتشارات جامی آن‌را منتشر کرده است، در این کتاب به‌طور کلی به تشریح نظریات یونگ به زبان ساده‌تری پرداخته شده است و بر نظریات یونگ چون ناخودآگاه جمعی و انواع کهن‌الگوها مثال آنیما، آنیموس، سایه، پرسونا و آرکی تایپ ها به‌طور کلی پرداخته شده است و دیدگاه‌های یونگ را دربارهٔ تاثیر ناخودآگاه بر شخصیت فردی و سرنوشت جمعی مورد بررسی قرار داده است. منبع دوم که به نظریات یونگ پرداخته است کتاب ***مقدمات روانشناسی یونگ*** نوشتهٔ کلوین، اس‌هال، ورنون جی، نوردبی(۱۴۰۰) که توسط شهریار شهیدی ترجمه شده است و انتشارات آینده درخشان آن‌را منتشر کرده است. در این کتاب مقدماتی بر نظریات یونگ دربارهٔ ضمیر پنهان و من ناشناخته و خود ناشناخته و تعبیر رویا و نمادشناسی ناخودآگاه و درون‌گرایی و برون‌گرایی و کهن الگوها پرداخته است. سومین منبع، کتاب ***انسان و سمبول‌هایش*** نوشتهٔ کارل یونگ(۱۴۰۰) که توسط محود سلطانیه ترجمه شده و انتشارات جامی آن‌را منتشر کرده است. در این کتاب به این نظریه که ناخودآگاه جمعی و شخصی با نماد و سمبل سخن می‌گوید پرداخته شده است و در مورد نماد و سمبل‌های اساطیر باستان تحقیق کرده است و در آن به این موضوع که ما از نیاکان خود پتانسیل‌های روانی را به میراث می‌بریم پرداخته است.

و اما مقالاتی که از وجوهی مرتبط با موضوع پژوهش پرداخته‌اند عبارتند از: مقاله «بررسی و تطبیق کهن الگوی آنیما در شعر بدرشاکرالسیاب و قیصر امین پور» نوشتهٔ عباس گنجعلی و نعمان انق که به صورت تطبیقی پرداخته است می‌باشد. در این مقاله به طور اخص به بررسی کهن‌الگوی آنیما و بررسی تطبیقی آن با توجه به فرهنگ متفاوت دو شاعر با نگرشی ویژه بر مکتب آمریکایی پرداخته شده است.

دومین مقاله تحت عنوان «بررسی برخی از کهن الگوها در شعر قیصر امین پور» نوشتهٔ لیلا مختاری‌نیا و سید احمد حسینی‌کازرونی است که در این پژوهش کهن الگوهایی چون آنیما (مادینه روان) عشق مادر مثالی و وطن مورد بررسی قرار گرفته است.

سومین مقاله «جلوه های کهن الگوی آب در شعر قیصر امین‌پور» نوشتهٔ حجازی حمیده و سلیمانی‌نژادمهرآبادی ساغر است. در این پژوهش کهن‌الگوی آب اعم از دریا، رود، باران و... مورد تحلیل قرارگرفته است. که از بررسی اشعار ارتباطی بین خدا و آب در ناخودآگاه شاعر دیده شده است.

۳- بحث و بررسی

بعد از کشف ناخودآگاه توسط زیگموند فروید[1]، اندیش‌مندانی چون کارل یونگ[2] به گسترش و شرح آن و افزودن نظریه‌های جدیدی در این مبحث پرداختند. از جمله نظریه‌های خاص یونگ وجود ناخودآگاه جمعی در کنار ناخودآگاه شخصی است. او روان آدمی را حامل پتانسیل‌های روانی که از اجداد ما به ما به میراث گذاشته شده، می‌دانست در حالی‌که فروید انسان را در بدو تولد به لوح سفید تشبیه می‌کرد که با تجربهٔ زیستهٔ بشر نگاشته می‌شود (نک: فروید،۱۳۸۲: ۸۸-۱۰). اما یونگ این اعتقاد را نداشت. او انسان را وارث مجموعه‌ای از کهن‌الگوها می‌دانست که در ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر تجمع دارد که در کنش با ناخودآگاه شخصی است. ناخودآگاه جمعی مجموعه‌ای از کهن‌الگوها است (نک: یونگ، ۱۴۰۰: ۳۲۳). فروید[3] بنیان‌گذار روان‌کاوی و روان‌درمانی نظریه های خود را مبتنی بر تعارض‌ها و انگیزه‌های ناخودآگاه استوار کرد(نک: کرول و همکاران،۱۳۹۷: ۴۳) فروید اعلام کرد

1. Sigmunnd Freud
2. Carl Gostav Jung

۳. زیگموند فروید(۶ مة ۱۸۵۶ – ۲۳ سپتامبر ۱۹۳۹)عصب‌شناس برجسته اتریشی و بنیان‌گذار دانش روان‌کاوی به عنوان یک روش درمانی در روان‌شناسی بود(ن.ک: شولتز،۱۳۸۲: ۲۴۲-۲۴۱).

ما به همهٔ اعمالی که انجام می‌دهیم آگاهی نداریم (نک: گنجی،۱۳۸۷: ۲۱). از نظر فروید هر پدیدهٔ روانی در یک روند علیتی سرسخت که بیش‌تر ناخودآگاه است اتفاق می‌افتد (نک: باقری و خسروی،۱۳۸۷: ۲۱). « عوامل، تمایلات و گرایش‌های عصبی اساساً ناخودآگاه هستند (هورنای،۱۳۸۷: ۳۸). « فروید با این حرف‌ها می‌خواست بگوید که ناخودگاه هنوز جایگاه چیزهای زیادی است که ممکن است منجر به ارزیابی‌های جادویی و غیبی از آن‌ها شود، چیزی که در حقیقت نیز این‌گونه است. این بقایای قدیمی یا اشکال کهن الگویی که روی غرایز قرار گرفته‌اند و به آن‌ها جلوه می‌دهند ویژگی اسرارآمیزی دارند» (یونگ،۱۳۹۹: ۵۶و۵۷). « ضمیر ناخودآگاه جمعی را نخستین‌بار کارل یونگ[1] در روان‌شناسی مطرح کرده است» (یونگ:۱۳۸۷: ۲۴). « یونگ گذشته از آن‌که برای ضمیر ناخودآگاه و نقش آن در زندگی فرد اهمیتی قائل است که با عقیدهٔ فروید کاملاً تفاوت دارد، وجود لایهٔ دیگری را نیز در ناخودآگاهی انسان قائل است که آن‌را ناخودآگاه جمعی یا ضمیر ناخودآگاه جمعی می‌خواند. این مفهوم، در روان‌شناسی یونگ از اهمیت و اصالت خاصّی برخوردار است» (یونگ،۱۳۸۷: ۲۴). « یونگ می‌گوید آن‌چه او صورت مثالی یا الگوی دیرینه می‌نامد همان است که لِوی برول فیلسوف و قوم‌شناس فرانسوی تجسمات جمعی خوانده است» (یونگ،۱۳۹۸: ۱۵). همان‌گونه که بدن انسان دارای مجموعه اندام مشترک فراسوی هرگونه تفاوت نژادی است، به همان‌گونه روان انسان هم دارای یک جوهر مشترک فراتر از تفاوت‌های فرهنگی و خودآگاهی است (ن.ک:یونگ،۱۳۸۳: ۲۷و۲۸). « فهم تکامل به روان‌شناسان کمک می‌کند تا منشأ رفتار آدمی را درک کنند. آدمیان دارای الگوهای ویژه‌ای از رفتار نیز شده‌اند. به همان شکلی که صاحب الگوهای منحصر به فردی از ویژگی‌های جسمی شده‌اند» (ویتیک،۱۳۸۶: ۵۳). «تجربه‌های قبلی و ساخت‌های قبلی ادراکی یا ساخت‌های رفتاری قبلی به مانند یک پس‌خوراند در ادراکات بعدی اثر می‌گذارند» (فیضی،۱۳۸۳: ۱۲۴). آنیموس یا نرینه روان همچون آنیما یا مادینه روان دارای جنبه های مثبت و منفی است (ن.ک:یونگ، ۱۴۰۰: ۳۱۵). انسان‌ها از بستر درآوردن پتانسیل‌های فردی فراتر می‌روند و در یک فرآیند جهانی و ابدی ادغام می‌شوند. گاهی انسان‌ها از ناهشیار جمعی خود بهره می‌گیرند و بدون آن‌که خودشان بدانند به شیوه‌های عجیب و غریب عمل می‌کند که از ویژگی‌های اصلی کهن‌الگو

---

۱. کارل گوستاو یونگ (۲۶ ژوئیهٔ ۱۸۷۵–۶ ژوئن ۱۹۶۱) فیلسوف و روان‌شناس اهل سوئیس بود که با فعالیتش در روان‌شناسی و ارائهٔ نظریاتی تحت عنوان روانشناسی تحلیلی شناخته میشود(ن.ک: شولتز،۱۳۸۷: ۲۹۶)

است (نک: کمالی بانیانی،۱۴۰۱: ۱۰۴). «یگانگی کهن‌الگوها سبب تکامل مرد و زن می‌شود (صرفی،مدبری و علی‌نژاد،۱۳۹۵: ۳۱).

۳-۱- ناخودآگاه جمعی (collective unconscious):

به استعدادها و ظرفیت‌های مشترک انسان‌ها در هر کجای جهان و در مقاطع تاریخی و فرهنگی مختلف که ناشی از ماهیت وجودی و ادراک آنان در یک موضع مشترک است اطلاق می‌گردد(نک: یونگ: ۱۴۰۰: ۱۰).

۳-۲- کهن‌الگوها (Archetype):

مصالح و مواد ساختمان روان آدمی هستند. آن‌چه در ناهشیار جمعی نهفته است کهن‌الگو نامیده می‌شود. کهن‌الگو قالب‌های فکری بنیادین و مشترک در روان انسان‌هاست(همان، ۱۱).

۳-۳- معرفی قیصر امین‌پور

قیصر امین‌پور(۱۳۳۸- ۱۳۸۶) زادهٔ خوزستان بعد از انصراف از رشتهٔ دامپزشکی به تحصیل در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی پرداخت و با دفاع از پایان‌نامه خود به راهنمایی محمدرضا شفیعی‌کدکنی با عنوان سنت و نوآوری در شعر معاصر در سال ۱۳۸۳ در مقطع دکترا فارغ‌التحصیل شد. امین‌پور هیچ‌گاه شعر فاقد وزن نسرود و هیچ‌گاه این نوع شعر را هم رد نکرد. او در زمینهٔ شعر نوجوان هم تخصص داشت و علاوه بر سرودن اشعار نو و کلاسیک و انتشار چندین مجموعه، کتب پژوهشی نیز در زمینهٔ بینارشته‌ای تالیف کرده است. شعرهای امین‌پور از حیث بلاغی ارزش‌مند است و آرایهٔ ایهام در شعر او نمود بیش‌تری دارد. او توانسته ویژگی‌های سبکی و بلاغی شعر کلاسیک و شعر نیمایی را با شعرهایش تلفیق کند. سلوک شعری وی را می‌توان هم‌دردی با مردم توصیف کرد (قنبری، امید،۱۳۹۴: ۵-۶۰).

۴- واکاوی تطبیقی نقش ناخودآگاه جمعی کارل گوستاویونگ در شعر (درد نام دیگر من است) اثر قیصر امین پور.

(درد نام دیگر من است)

دردهای من/ جامه نیستند/ تا ز تن درآورم/ جامه و چکامه نیستند/ تا به رشتهٔ سخن درآورم/ نعره نیستند/ تا ز نای جان برآورم/ دردهای من نگفتنی/ دردهای من نهفتنی‌ست/ دردهای من/ گرچه مثل دردهای مردم زمانه نیست/ درد مردم زمانه است/ مردمی که چین پوستینشان/ مردمی که رنگ روی

آستینشان/ مردمی که جلد کهنهٔ شناسنامه‌هایشان درد می‌کند/ من ولی تمام استخوان بودنم/ لحظه‌های سادهٔ سرودنم/ درد می‌کند/ انحنای روح من/ شانه‌های خستهٔ غرور من/ تکیه‌گاه بی‌پناهی دلم شکسته است/ کتف گریه‌های بی‌بهانه‌ام/ بازوان حس شاعرانه‌ام/ زخم خورده است/ دردهای پوستی کجا/ درد دوستی کجا؟/ این سماجت عجیب/ پافشاری شگفت دردهاست/ دردهای آشنا/ دردهای بومی غریب/ دردهای خانگی/ دردهای کهنهٔ لجوج/ اولین قلم/ حرف‌حرف درد را/ در دلم نوشته است/ دست سرنوشت/ خون درد را/ با گلم سرشته است/ پس چگونه سرنوشت خویش را رها کنم؟/ درد/ رنگ و بوی غنچه دل است/ پس چگونه من/ رنگ و بوی غنچه را ز برگ‌های توبه‌توی آن جدا کنم؟/ دفتر مرا/ دست درد می‌زند ورق/ شعر تازه مرا/ درد گفته است/ درد هم شنفته است/ پس در این میانه من/ از چه حرف می‌زنم؟/ درد، حرف نیست/ درد، نام دیگر من است/ من چگونه خویش را صدا کنم؟

دردهای من جامه نیستند/ تا ز تن درآورم/ جامه و چکامه نیستند/ تا به رشتهٔ سخن درآورم/ نعره نیستند تا ز نای جان برآورم/ دردهای من نگفتنی/ دردهای من نهفتنی‌ست

در این بخش از شعر به عجین‌بودن درد و رنج انسان که انکارناشدنی نیست با سرشت و ناخودآگاه او اشاره شده است. از نظر یونگ دردها و رنج‌ها در قسمت ناخودآگاه انسان تجمع می‌کنند و گاه به هیچ زبانی قابل بیان و توصیف نیستند. مگر به صورت رویا و شعر بروز کنند. دردها و عقده‌ها و کهن‌الگوی سایه و تمایلات سرکوب شده در ناخودآگاه تجمع می‌یابند و حتی شعر تنها درصدی از آن‌را می‌تواند به تصویر بکشد و چون شعر و رؤیا از زبان نماد استفاده می‌کند این ظرفیت را دارد که بخشی از ناخودآگاه را نمایان کنند اما هیچ‌گاه به‌طور کامل قابل ظهور و بروز نیستند.

دردهای من/ گرچه مثل درد مردم زمانه نیست/ درد مردم زمانه است/ مردمی که چین پوستینشان/ مردمی که رنگ روی آستینشان/ جلد کهنهٔ شناسنامه‌هایشان درد می‌کند

نسخه راهنمای روان هر کسی خاص خود اوست و ممکن است مناسب دیگری نباشد. در این‌جا قیصر ضمن اشاره به این‌که درد او ممکن است با درد دیگران شباهت نداشته باشد اما از نظر ناخودآگاه جمعی اشتراکاتی با درد دیگران دارد و در عین حال علاوه بر عجین‌بودن درد شخصی هر شخص به عجین بودن درد مردم و ناخودآگاه جمعی هم اشاره دارد. ناخودآگاه جمعی نیز چون ناخودآگاه شخصی مجموعه‌ای از سایهٔ پرسونا و کهن‌الگوها را در خود دارد و درد و رنج عمومی بشر

نیز این‌جا معنا می‌یابد. گاهی ناخودآگاه جمعی بشر را به سمت مهلکه‌های عجیبی سوق داده است و جنگ‌های بزرگ عالم نیز همین وجود سایه و تلاطم ناخودآگاه جمعی را نشان می‌دهد. پس شناخت درد جمعی به اندازهٔ درد شخصی حائز اهمیت است و شاعر قدرت و توانایی این‌را دارد که با شعر خود حس هم‌دردی جمعی را در جامعه گسترش دهد. در حقیقت او زبان درد جمعی بشر است چرا که شعر متعلق به همه عالم و آدمیان است. این است که حتی شاعران جهان به زبان‌های متفاوت شعر می‌گویند اما همگی حرف هم را درک می‌کنند.

ولی من تمام استخوان بودنم/ لحظه های ساده سرودنم/ درد می‌کند

قیصر مستقیماً به این‌که شعر نیز نشات‌گرفته از ناخودآگاه است اشاره می‌کند و شعر را راهی برای بروز این دردها و عقده ها و تمایلات نهان شده می‌داند و ارتباطی بین درد استخوان سوز و نهادینه شده در ناخودآگاه با لحظه‌های سرودن برقرار می‌کند. اگر بگویم شعر بیش‌تر از خواستگاه غم و رنج و درد برمی‌خیزد سخن به گزافه نیست. بشر در ذات خود تنها و مغموم است و همواره می‌کوشد این مطلب را به زبان هنر بروز دهد چرا که چیزهای انکارناپذیری چون رنج و درد و مرگ همواره در طول تاریخ بشر او را به تفکری عمیق در گذرا بودن این عالم فرو برده است و این غم هم نشأت‌گرفته از همین حقایق و غربت بشر است.

انحنای روح من/ شانه‌های خستهٔ غرور من/ تکیه‌گاه بی‌پناهی دلم شکسته است/ کتف گریه‌های بی‌بهانه‌ام/ بازوان حس شاعرانه‌ام زخم خورده است

روح و ایگو شخصیت بشر را می‌سازند و قیصر از زخم به عنوان درد و عقده‌های سرکوب شده در روح و خود در روان سخن می‌گوید و زخم را در اعماق خویش می‌بیند که رابطه تنگاتنگی با شعر سرودنش دارد که انحنای روح را در خفا خراش می‌دهد. بزرگترین ظلم در حق یک انسان انکار رنج اوست. رنج انکارناپذیر است و چه بسا مرحله‌ای برای رشد بشر. کنکاش در اعماق روح به انسان در سیر تکامل روحش کمک می‌کند و شعر توصیف همین مراحل به زبان هنر است. هیچ هنری به اندازهٔ شعر با ناخودآگاه در ارتباط نیست و شعر هم‌چون الهام و وحی از درون است و همه ما در معرض این الهامات هستیم اما شاعر چونان پیامبر انتخاب شده ایست که قدرت و جسارت نگاشتن این وحی را بر صفحه سپید دارد. و ایجاد حس هم‌دردی با هم از رسالت‌های شاعران است و شاعری که خود را فارغ

از درد مردم به عنوان بخش مهمی از ناخودآگاه جمعی می داند در حقیقت رسالت شاعری را گم کرده است.

دردهای پوستی کجا/ درد دوستی کجا؟

قیصر به تفاوت درد هشیار شخصی و ناهشیار شخصی اشاره می‌کند و درد ناهشیار را عمیق‌تر توصیف می‌کند و از دیدگاه یونگ هم همین است چرا که دردهای روح ما هستند که ما بیش‌تر تحت تأثیر قرار می‌دهند. درد و رنج همواره در طول رشد بشر با او همراه بوده است و بشر در پی کمترکردن آلام خود بوده است. هیچ جایگاه تک فازی چون خوشی و خوبی مطلق و بدی مطلق به معنای واقعی کلمه در عالم وجود ندارد و اگر از بهشت و جهنمی سخن‌ها گفته می‌شود همگی نماد و تمثیلی برای درک بشر از مختصات و موقعیت خویش در عالم است بنابراین وجود هر دو سبب رشد بشر در گیرودار خوبی و بدی و خیر و شر است. چرا که کمال جز پرواز با دوبال نیست. عقل و عشق. عقل و عشقی که در بوتهٔ خیر و شر انسان را پخته می‌کند و به کمال سوق می‌دهد و این سیر رشد تا ابد ادامه دارد.

این سماجت عجیب/ پافشاری شگفت دردهاست/ دردهای آشنا/ دردهای بومی غریب/ دردهای خانگی/ دردهای کهنه‌ی لجوج

دردهای بشر او را رها نخواهند کرد و با همه این‌که ممکن است از زخم‌های کودکی تا بزرگسالی برایمان آشنا باشند اما گاه توسط ما سرکوب و به سایه متقل می‌گردند ولی هیچ‌گاه اثرگذاری آن‌ها از بین نمی‌رود و هنگامی که راهی برای ارتباط هشیار و ناهشیار ایجاد می‌شود خود را بروز می‌دهند و زبان شعر زبانی است که می‌تواند از این ارتباط رمزگشایی کند چه بسا که یونگ خود اعتقاد داشت حرف‌های او را فقط شاعران درک می‌کنند.

اولین قلم/ حرف درد را/ در دلم نوشته است/ دست سرنوشت/ خون درد را با گلم سرشته است/ پس چگونه سرنوشت ناگزیر خویش را رها کنم؟

یونگ برخلاف فروید که معتقد بود بشر با لوح سفید به دنیا می‌آید اعتقاد داشت بشر پتانسیل‌های روانی خاص و مشترکی از نیاکان خود به همراه دارد که همان آرکی‌تایپ یا کهن‌الگوها هستند(ن.ک: یونگ،۱۴۰۰: ۱۱-۱۰). قیصر در این‌جا به همین موضوع اشاره دارد و سرشته‌شدن گل آدمی را به عنوان اشتراک روح جمعی بشر یاد می‌کند و چون همین کهن الگوها سرنوشت انسان را می‌سازند

او نیز خود را ناگزیر از این سرنوشت می‌داند و به این‌که راه گریزی از آن وجود ندارد اشاره دارد در عین حال به رها نکردن این سرنوشت اشاره دارد. یعنی همان ملاقات با خودش طبق نظر یونگ که یونگ برای آن شهامتی خاص را لازم می‌دانست.

درد/ رنگ و بوی غنچهٔ دل است/ پس چگونه من/ رنگ و بوی غنچه را ز برگ‌های توبه‌توی آن جدا کنم؟

یونگ عقده‌ها، سایه و پرسونا و ... را جز جداناپذیر روان بشر می‌دانست و معتقد بود تا بشر هست این کهن الگوها هستند. از طرفی یونگ هیچ‌گاه به‌طور سیاه و سفید به این کهن‌الگوها نگاه نمی‌کرد بلکه گاهی همین رنج و عقده را موجب رشد بشر می‌دانست و می‌گفت همان چیزی که در آن‌جا رنج نهفته است رشد نیز در همان‌جا پنهان است(ن.ک: یونگ، ۱۴۰۰: ۵-۱۰۰) و قیصر اشاره می‌کند که گاهی درد چون رنگ و بوی گل می‌تواند انسان را به تفکر و فردیت و رشد سوق دهد.

دفتر مرا دست درد می‌زند ورق/ شعر تازهٔ مرا درد گفته است/ درد هم شنفته است/ پس این میانه من از چه حرف می‌زنم؟

قیصر به نشأت‌گرفتن شعر از محتویات روان و ناخودآگاه اشاره می‌کند و یونگ نیز شعر را تجلی ناخودآگاه بشر به شکل هنرمندانه توصیف کرده است. شعر زبان نمادهاست و تصویرسازی‌های شعر هم‌چون رؤیا می‌تواند ما را در شناخت هر چه بهتر ناخودآگاه خود یاری دهد. علت ارتباط برقرار کردن اغلب انسان‌ها با شعر نیز مؤید همین مطلب است این‌که شعر می‌تواند در ناخودآگاه مخاطب نفوذ کند و او را به دنیای درون رهنمون سازد.

درد حرف نیست/ درد نام دیگر من است/ پس چگونه خویش را صدا کنم؟

بشر همان ناخودآگاه خود است و این ناخودآگاه است که انسان را مدیریت نامحسوسی می‌کند و قیصر در این شعر به عجین‌بودن کهن‌الگو با وجود خود اشاره دارد و در حقیقت می‌داند که او در حقیقت خود ناخودآگاه اوست چیزی که با هیچ زبانی قابل توصیف نیست شعر می‌تواند تنها بخشی از نمادها و مطالب نمادین ناخودآگاه را به تصویر بکشد و البته هیچ آرامشی بالاتر از این وجود ندارد که بشر بتواند حرف‌های ناگفتهٔ ناخودآگاه خود را بیان کند و شاعر این قدرت را در خود دارد که بتواند با سرایش ضمیر خود آرامشی وصف ناپذیر به انسان ها عطا کند.

نتیجه‌گیری

بررسی‌ها در این پژوهش نشان می‌دهد قیصر امین‌پور به درد و رنج جمعی بشر تاکید دارد، در مسیر شعر به‌طور کاملی به درد شخصی و ارتباط آن با درد جمعی و ناخودآگاه جمعی پرداخته است. او با ناخودآگاه شخصی خود با ناخودآگاه جمعی بشریت همزاد پنداری کرده است و به‌طور اخص به ارثی بودن پتانسیل روانی از نیاکان بشر تاکید دارد و با زبان نماد که همان زبان ناخودآگاه است به تشریح آن پرداخته است. طبق نظریهٔ یونگ سمبل‌های این شعر بر محوریت درد و رنج بشر چرخیده است. چون شعر نیز از ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد محتویات آن‌را با زبان تصویر و نماد بیان می‌کند، قیصر نیز با زبان شعر خود به نقش ناخودآگاه جمعی تاکید دارد و به‌طور ویژه به مخالفت با انکارنکردن و فرافکنی نکردن رنج پرداخته است. او پذیرفتن رنج بشر و راه کاهش آن‌را در شعر خود به ظهور می‌رساند و می‌گوید که درد شخصی او گره خورده با درد جمعی است همان‌طور که یونگ تاکید داشت ناخودآگاه جمعی و شخصی در کنش با هم هستند و چون نظریه ناخودآگاه جمعی خاص کارل یونگ است این شعر نماد کاملی از آن‌را در خود دارد. طبق فرضیه با توجه به این‌که شعر از ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد و چون ناخودآگاه با زبان نماد و سمبل مثل رویا سخن می‌گوید، شعر نیز با زبان نماد و سمبل و تصویرسازی به بروز محتویات ناخودآگاه می‌پردازد و در این شعر به‌طور اخص به ویژگی‌ها و محتویات ناخودآگاه جمعی و شخصی با رویکرد ویژه و تمرکز بر درد و رنج بشر پرداخته است.

کتابشناسی

امین‌پور،قیصر.(۱۴۰۱). **مجموعهٔ کامل اشعار** ،تهران: نشر مروارید.

باقری،خسرو،خسروی،زهره.(۱۳۸۷). **نظریه‌های روان‌شناسی معاصر**،چاپ اول،تهران: علم.

صرفی،محمدرضا،مدبری،محمود و علی‌نژاد،ملیحه.(۱۳۹۵). «**بررسی جلوه‌های آنیموس در شعر فروغ فرخزاد،سیمین بهبهانی و طاهره صفارزاده**»، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی،سال ششم،شماره ۲۰.

فروید،زیگموند.(۱۳۸۲). **کاربرد تداعی آزاد در روان‌شناسی کلاسیک**،ترجمهٔ‌شجاع‌شفتی،سعید،چاپ اول،تهران: ققنوس.

فوردهام، فریدا.(۱۳۹۹). **درآمدی بر روانشناسی یونگ**، ترجمهٔ میربها، مسعود، تهران: جامی.

فیضی،زهرا.(۱۳۸۳). **مبانی روانشناسی احساس و ادراک**،چاپ اول،تهران: پشوتن.

قنبری،امید.(۱۳۹۴). **زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی زنده یاد دکتر قیصر امین‌پور**،تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

کرول،وید،کرول،تاوریس،زوسیر،دبورا،ایلاس،لورین.(۱۳۹۷). **روان‌شناسی‌عمومی**،ترجمهٔ‌هامایاک آوادیس،یانس،عرب‌قهستانی،داود و همکاران،چاپ اول،تهران: رشد.

کلوین، اس‌هال، ورنون‌جی، نوردبی.(۱۴۰۰). **مقدمات روان‌شناسی یونگ**، ترجمهٔ شهریار شهیدی، تهران: انتشارات آینده درخشان.

کمالی‌بانیانی،محمد.(۱۴۰۱). «**صورت تمثیلی آنیموس در اشعار فروغ فرخزاد**»،فصل‌نامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادبیات فارسی،دوره ۱۴،شماره ۵۴،صص۱۲۷-۱۰۲.

doi:10.30495/JPLL.2022.698189

گنجی،حمزه.(۱۳۸۷). **مبانی روان‌شناسی عمومی**،چاپ اول،تهران: روان.

ویتیک،آرنو.(۱۳۸۶). **مقدمهٔ روان‌شناسی**،ترجمهٔ محی‌الدین‌بناب،مهدی،چاپ اول،تهران: رشد.

هورنای،کارن.(۱۳۸۵). **خودکاوی**،ترجمهٔ مصفا،محمدجعفر،چاپ اول،تهران: بهجت.

یونگ،کارل.(۱۳۸۳). **روان‌شناسی و شرق**،ترجمیصدقیانی،لطیف،چاپ اول،تهران: جامی.

همو.(۱۳۸۷). **روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه**،ترجمهٔامیری،محمدعلی،چاپ اول،تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

همو.(۱۳۹۸). **چهار صورت مثالی**،ترجمهٔ فرامرزی،پروین،چاپ اول،مشهد: آستان قدس رضوی.

همو.(۱۳۹۹). **خود کشف نشده**،ترجمهٔ بابازاده،رضا،چاپ اول،تهران: پیله.

همو.(۱۴۰۰). **انسان و سمبول‌هایش**،ترجمهٔ اکبریان‌طبری،حسن،چاپ دوم،تهران: دایره.

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۱۰۰-۸۵

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

بررسی مقامات عرفانی «صبر» و «رضا» در چهار اثر دستور الجمهور، عوارف المعارف، منازل السائرین و السواد و البیاض با تکیه بر بینامتنیت ژرار ژنت

الهام قنواتی محمد قاسمی[۱]
احمد خیالی خطیبی[۲]
علی اصغر حلبی[۳]

چکیده

بینامتنیت، تولید متن از طریق تعامل با متون پیشینیان یا معاصر خود است که مشارکت آن متن‌ها در متن مورد نظر به صورت صریح، غیرصریح و ضمنی از متنی در متن دیگر صورت می‌گیرد. ژرار ژنت از برجسته‌ترین محققان عرصهٔ بینامتنیت است که بخش عمده‌ای از مطالعات خود را روی طبیعتِ گفتمان روایی، متمرکز می‌کند. با این دیدگاه دو کتاب منازل السائرین انصاری، عوارف المعارف سهروردی در جایگاه پیش متن و دستورالجمهور شیخ خرقانی به عنوان پس متن مورد ارزیابی قرار گرفته است. مقالهٔ حاضر تلاش‌شده تا با روش توصیفی ـ تحلیلی و به واکاوی دیدگاه‌های عرفانی این چهار اثر پیرامون دو مقام عرفانی «صبر» و «رضا» پرداخته تا جنبهٔ عرفانی غالب بر شخصیت صاحبان اثر بیش از پیش آشکارگردد. از بررسی دیدگاه‌های ایشان چنین استنتاج گردید که ابن خرقانی به توکّل عملی، صبر بر سختی‌ها و رضا به تقدیر الهی بسیار اهتمام دارد و به صورت ضمنی و به شیوه وامگیری تفکرات او از آثار قبلی تاثیر پذیرفته است.

کلید واژه‌ها: صبر، رضا، ابن خرقانی، بینامتنیت، ژرار ژنت.

۱- دانشجوی دوره دکتری، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران.
aso.avesta68@gmail.com
۲- استادیار دانشکده زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران. (نویسنده مسئول).
Ahmadkhatibi840@yahoo.com
۳- استادیار دانشکده زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران.
Ali.Halabi@iauctb.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۲/۱۲

۱- مقدمه

بینامتنیت اصطلاحی است که ابتدا باختین با مطرح کردن نظریهٔ منطق مکالمهٔ متن‌ها آن را پی‌ریزی کرد؛ سپس کریستوا علاوه بر وضع واژهٔ بینامتنیت از آن برای مطالعهٔ ادبیات و زبان و نظریه پردازی در این زمینه استفاده کرد.» (نامور مطلق ۱۳۹۰: ۱۲۵) خاصیت و منطق گفتگویی یا سویهٔ بینامتنی، مشخصه‌ای است که مورد بیشترین بی‌توجهی قرار گرفته است. «از آدم به بعد دیگر شیء بی نام و یا کلمهٔ استفاده نشده‌ای باقی نمانده است.» (تودوروف، ۱۳۹۶: ۸) هر گفتمان در باب موضوعی مشخص، خواه ناخواه در گفتگو با تمامی سخن‌هایی است که پیش‌تر از آن دربارهٔ این موضوع گفته شده و همچنین «با تمام سخن های متعاقب خود که واکنش هایشان را پیش بینی کرده و انتظار می کشد.» (همان) در مورد متون عرفانی نیز باید گفت از آنجا که نثرهای عرفانی بخش مهمی از ادبیات ما را تشکیل می‌دهند؛ با تمام فرامتن‌هایی که بر آنها نگاشته شده؛ نیاز به مطالعهٔ بیشتر دارند.

این مقاله به بیان و تحلیل دیدگاه‌های ابن خرقانی، سهروردی و انصاری و سیرجانی درمورد دو مقام عرفانی«صبر» و «رضا» پرداخته است. ابتدا به تعریف «عرفان» در لغت و اصطلاح، تعریف بینامتنیت و سپس معرفی دو مقام عرفانی «صبر» و «رضا» پرداخته و درنهایت با بررسی این چهار اثر، دیدگاه‌های عرفانی و رابطهٔ بینامتنی بین آنها تبیین گردید.

۱ ـ ۱ -پیشینه تحقیق

تا کنون پژوهشی که دیدگاه‌های عرفانی این چهار اثر را مقایسه کند صورت نگرفته است. تنها چند تحقیق مختصر در زمینه‌های مشابه وجود دارد: شعبان‌زاده (۱۳۹۱) در مقالهٔ سیر تطور مفهوم عرفانی حال تا قرن هشتم دو اصطلاح حال و مقام را ازدیدگاه عرفان نامدار از ابتدا تا قرن هشتم مورد بررسی قرار داده است ولی باتوجه به اینکه آثار بزرگان بسیاری جزو موارد تحقیق ایشان می‌باشد به توضیح مختصری از تعریف حال و مقام در هر اثر بسنده کرده و از مقامات «صبر» و «رضا» سخنی نگفته است. جعفری (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان بررسی تطبیقی مقام رضا درمثنوی، چهل حدیث امام خمینی به بررسی مقام رضا در این دو اثر و تطبیق آنها پرداخته است. تا کنون پژوهشی که به بررسی مقامات عرفانی در چهار اثر موجود در این مقاله اشاره شده صورت نگرفته است.

مبانی نظری

عرفان: در لغت به معنای شناختن است. علامه دهخدا در تعریف عرفان چنین گفته‌است: «نام علمی است از علوم الهی که موضوع آن شناخت حق و اسماء و صفات اوست و بالجمله راه و روشی که اهل‌الله برای شناسائی حق انتخاب کرده‌اند عرفان می‌نامند.» (دهخدا، ۱۳۷۷ش: ذیل عرفان) اما دراصطلاح عرفان «یعنی خداشناسی و شناخت حضرت حق‌تعالی» (ابن‌عربی، ۱۴۲۰ق: ۵۲۸) تعریف اسیس از عرفان نیز این‌گونه است: «هرگاه احساسمان نسبت به عقایدمان شدید و عمیق شود به آن عرفان گویند.» (استیس، ۱۳۷۹: ۲۵)

بینامتنیت: اولین زیرشاخهٔ ترامتنیت، بینامتنیت است. اصطلاحی که ژولیا کریستوا از آن به بینامتنی تعبیر می‌کند. «کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر، خواه کامل و خواه به صورت پاره‌ای از متن. از دیدگاه ژنت نقل قول‌ها و بازگفت‌ها از متنی دیگر، سرقت ادبی، اشارات کنایه آمیز، نقل به معنا در این دسته جای دارند.» (احمدی، ۱۳۹۸: ۳۲۰) «با تعبیری محدودتر از کریستوا، به عنوان «هم حضوری [حضور مشترک] مؤثرِ دو متن» به صورت نقل قول، انتحال یا سرقت ادبی و تلمیح. در این جا متنی درون متن دیگر حضور دارد.» «ژنت در توضیحات بسیار مختصر بینامتنیت خود را به سه دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند: صریح و لفظی، کمتر صریح و غیر صریح و باز کمتر صریح. ما این سه دسته را با عناوین زیر مورد بحث مختصری قرار می‌دهیم: صریح و اعلام شده؛ غیر صریح و پنهان شده، ضمنی.» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۸۸)

بینامتنیت صریح و اعلام شده: این نوع از رابطهٔ بینامتنی آشکارترین نوع از روابط مبتنی بر گفت وگوی متن‌ها است که از نظر ژنت، به دو شکل نقل قول با ارجاع و بدون ارجاع تقسیم می‌شود. بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر در این نوع بینامتنیت مولف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به نوعی می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده کرد. از این منظر، نقل قول گونه‌ای بینامتنی محسوب می‌شود. ژنت نیز خود نقل قول را مثال می‌زند و می‌گوید: «در صریح ترین و لفظی‌ترین شکلش عمل سنتی نقل قول (با گیومه و با یا بدون ارجاع» است. در نقل قول مولف متن دوم بینامتن را متمایز می‌کند به شکلی که می‌توان حضور یک متن دیگر را در آن متن مشاهده کرد. نقل قول را می‌توان به دو دسته بزرگ نقل قول با ارجاع و نقل قول بدون ارجاع تقسیم نمود.»

بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده: بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر «این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند... ژنت در این خصوص می‌نویسد: بینامتنیت در شکل کمتر صریح و غیر رسمی آن همانا سرقت است که عاریت بدون اعلام، ولی همچنان لفظی می‌باشد.» (همان: ۸۸)

بینامتنیت ضمنی: در این نوع از رابطهٔ بینامتنی، «مؤلف متن دوم قصد پنهان کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت. این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی، به اشارات ضمنی بسنده می‌شود بنابراین، بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیرصریح سعی در پنهان کاری دارد؛ به همین دلیل در این نوع بینامتنیت، مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول آگاهی دارند متوجه بینامتن می‌شوند. مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتن کنایات، اشارات، تلمیحات و... است.» (همان: ۸۸)

ژرار ژنت: ژرار ژنت از منتقدان ادبی معاصر فرانسوی است که در زمینهٔ نقد زبان شناختی، روایت شناسی، بینامتنیت، سبک و... آثار ارزنده‌ای به رشتهٔ تحریر در آورده است. «او ویراستار نشریهٔ 'Poetique' است و سرپرست مجموعه‌ای که انتشارات «سوی» با همین عنوان منتشر کرده است و شماری از مهمترین آثار ساختارگرایان در آن منتشر شده است.» (احمدی، ۱۳۹۸: ۳۰۸)

مقام صبر: در زبان عربی، «صبر به معنی حبس و در تنگنا قرار گرفتن معنی شده است.» (راغب اصفهانی، ۱۴۱۲ق:۱/۴۷۴ و ابن‌منظور، ۱۴۱۴ق.: ۴/۴۳۸) در زبان فارسی به معنی شکیبایی کردن، پاییدن و نقیض جزع آمده است. (دهخدا، ذیل صبر) در شاهد مثال‌هایی که از آثار شاعران و عارفان ذکر شده؛ «صبر و ترکیبات آن به معنی شکیبایی و بردباری است.» (عفیفی، ۱۳۷۲: ۱۶۵۹-۲/۱۶۵۸ و سجادی، ۱۳۸۹: ۵۲۱)

صبر از نگاه عارفان: عرفا، صبر را یکی از مقامات سلوک دانسته‌اند. «ابونصر سراج در باب دوازدهم کتاب اللمع، صبر را یکی از کارهای نهانی چون حالات قلب مثل مقامات و احوال دانسته و آن را در کنار خوف و رجا و... آورده است.» در جای دیگر به نقل از ابوبکر واسطی، صبر را یکی از مقامات می‌داند و آن را قبل از مقام رضا و توکل قرار می‌دهد: «و مقامات عرفا شامل توبه، پرهیزگاری، زهد، فقر، صبر، رضا و توکل و مانند آن است.» (همان: ۹۷) غزالی صبر را یکی از

مقامات سلوک می‌داند که سالک بعد از رسیدن به مقام رضا، به مقام صبر می‌رسد: «و بباید دانست که زهد، مقام توکل درست گرداند و توکل مقام رضا، و رضا مقام صبر و صبر مقام خوف و خوف مقام رجا.» (غزالی،۱۳۸۳ : ۱۸۲)

۲ -بررسی مقامات عرفانی «صبر» و «رضا» در دستورالجمهور، عوارف المعارف، منازل‌السائرین و السواد و البیاض

۲ ـ۱ -بینامتنیت صبر در چهار اثر فوق

در باب سوم از کتاب دستورالجمهور، بی‌صبری تنها در وصال خداوند جایز شمرده شده است و در این‌باره می‌نویسد: «و نقل است که بایزید گفت: شناخت حق تعالی از کسی چون درست آید که او با شهوت خود برنیاید. حضرت مصطفی(ص) می‌فرماید «ایمان نصفان، نصفه صبر و نصفه شکر» -[یعنی ایمان دو نیمه است: نیمه او صبراست و نیمه ی او شکر است] و حقیقت صبر ثبات باعث دین است... «هرکس که خدای را شناخت رغبت همه چیزها از او به در رفت جز رغبت به حق تعالی.»» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۱۷۳) آنچه خرقانی در این بند به آن اشاره می کند صبر است. شیخ خرقانی می فرماید که هر کسی که خداوند را بشناسد جز میل به او در همه چیز صبور است و در رابطه با بی صبری در برابر عشق الهی سهروردی درعوارف المعارف نیز نگاهی مشابه را مطرح می کند.

در باب شصتم از عوارف المعارف این دیدگاه اینچنین بیان می‌شود: «صبر، نیک ستوده است در همه احوال، الا بر جمال جلال حضرت عزت، «صبر، نیک ستوده است درهمه احوال، الا بر جمال جلال حضرت عزّت چنانکه شاعر گوید بیت:

فَما الصّبر عَن وَجهٍ جَمیلٍ مَنَحتُهُ	هَوایَ اِذا فارَقتُهُ بِجَمیلٍ
کس نیست چو من خسته و زار افتاده	وز کردهٔ خود، زچشم یار افتاده
عشق آمده، صبر رفته، درد افزوده	خرجسته، رسن گسسته، بارافتاده»
	(سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۸۵)

در این دو متن، بینامتنیت ضمنی دیده می‌شود؛ می توان این نکته را لحاظ کرد که خرقانی در دستورالجمهور از ابیات استفاده شده در عوارف‌المعارف الهام گرفته است و به صورت بینامتنیت ضمنی به شیو وامگیری از آن بهره برده است.

در کتاب منازل السائرین نیز این صبر عاشقانه مطرح شده است:

«با سوز شوق و درد بساز و رابطه را استوار کن. گفته‌اند: صبر عابدان در مقام خدمت به امید ثواب است. صبر عارفان در مقام حرمت بر آرزوی وصال است. صبر دوست داران و عاشقان در حال مشاهدت در وقت تجلی است که دیده در نظاره نگران و دل در دیده حیران و جان از دست مهر به فغان است.» (انصاری، ۱۳۹۲: ۱۰۷)

خواجه عبدالله نیز ناصبری در آرزوی وصال را مقام صابران معرفی کرده است که بینامتنیت ضمنی آن مشهود است.

در باب پنجم از کتاب دستورالجمهور، خرقانی، صبر و شکر در بلا را، ملازم هم می‌داند: «در صبر کردن بر مشقّت طاعت ابتغاء مرضات ربّ است. تا شریعت می‌فرماید که «الاِحسان اَن تعبد الله کانّک تراه، فاِن لم تک تراه، فانّه یراک.» در صبر کردن نیز بر بَلا همان حاصل است. لاجرم در نماز و اوقات راز و نیاز این می گوییم که «ایّاک نعبد» اَی شکراً علی نعمائک، و «ایّاک نستعین» اَی صبراً علی بلائک- «یعنی» ترا می‌پرستم بر نعمای تو و از تو یاری می‌خواهم برای صبر کردن بر بلای تو.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۳۲۱)

خرقانی بیان می کند که آنچه نشان ایمان است؛ شکر در نعمت و صبر در بلاست.

سهروردی در عوارف المعارف نیز، این نگاه را دارد و با سخنی از پیامبر صبر و شکر در بلا را ملازم می‌داند:

«قولهم فی الشُکر: قال رسول الله -صلعم-:«من ابتلی فصبر واعطی فشکر و ظلم فغفر اولئک لهم الا من و هم مهتدون» یعنی هرکس که در بلا صابر بود و در نعمت شاکر بود و چون بر او ظلم کنند؛ غافر و ساتر بود. از جمله مسعودان و مقبولان حضرت عزّت بود... و شیخ - رض- گفت: حقیقت شکر آنست که هرچه بر او رود از آسایش و راحت و شدّت و مکروه شاکر باشد. بلکه لذّت او در ضربت بلا بیشتر باشد که در خصب و نعمت.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۸۵-۱۸۶)

سهروردی نیز صبر در بلا و شکر در نعمت را نشانی از سعادت می‌داند. در این بند بینامتنیت ضمنی به صورت وامگیری دیده می‌شود.

در منازل‌السائرین نیز صبر در بلا مطرح می‌شود:

«درجهٔ سوم: صبر کردن است در بلاء با در نظر داشتن پاداش نیک و انتظار آرامش گشایش و سبک شدن آزمایش با شمارش منت‌ها و با تذکر نعمت‌های گذشته.» (انصاری، ۱۳۹۲: ۱۰۶)

و در ادامه می‌فرماید: «یا ایها الذین امنوا اصبروا... آیه. یکی خطاب به نفس است؛ دیگری خطاب به دل و سومی خطاب به جان است. نفس را می‌گوید: بر طاعت و خدمت صبر کن. دل را می‌گوید: بر بلا و سختی شکیبا باش.» (انصاری، ۱۳۹۲: ۱۰۷)

خواجه عبدالله انصاری نیز به صبر در بلا و شکر در نعمت توصیه می‌کند و در این باب نیز بینامتنیت ضمنی صورت گرفته است.

در بیاض‌السواد نیز به صبر در بلا و و شکر در نعمت اشاره شده است:

«و قال الجریری: الصبر ان لایفرق بین حال النعمه و حال المحنت مع سکون النفس و الخاطر و التصبر هون السکون مع البلاء مع وجدان اثقال المحنه» (سیرجانی، ۱۳۹۰: ۲۳۳)

جریری گفت: صبر با آرامش روح و روان فرقی بین حالت نعمت و مصیبت نمی‌گذارد و صبر آسانی سکون با مصیبت با احساس بار بلا است.

آنچه مشخص است این است که بینامتنیت ضمنی با کتاب بیاض‌السواد نیز در مورد صبر در بلاء صورت گرفته است.

و در جای دیگری می‌گوید: «و قیل: الصبار الشکور، هم الفقراء الصابرون، لانّ ظاهرهم ظاهر الصّبر و هم فی الباطن مع الحق علی مقام الشکر.» (همان، ۲۳۳)

سیرجانی به مقام شکرگزار در صبر اشاره دارد که بینامتنیت ضمنی مشهود است.

سهروردی در باب پنجاه و نهم در بیان مقامات در رابطه با صبر می‌نویسد:

«و بباید دانست که: صبر بر انواع است؛ صبری است بر نعمت و صبری است از معصیت و صبری است بر ضرّاء و صبری است بر سرّاء و صبری است بر محمدت و صبری است بر خمول و تواضع و سختی ها.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۸۲)

سهروردی صبر بر نعمت، گناه، دشواری‌ها و شادی‌ها و بر ستایش را صبر می‌داند بر گمنامی و تواضع و سختی‌ها می‌داند. خواجه عبدالله انصاری نیز دیدگاه مشابهی در تعریف صبر ارائه می‌دهد.

«صبر حبس نفس است از گله‌مندی، با وجود جزع (ناشکیبایی) نهانی و آن نیز از دشوارترین منازل عامه را و وحشت انگیزترین (سبب دوری) در طریقِ محبت و ناگوارترین در طریق توحید. درجهٔ نخستین: صبر از (ارتکاب) معصیت است با در نظر داشتن وعدهٔ مجازات از روی پایداری و ایمان و از روی حذر از جزاء و بهترین آن، صبر از ارتکاب معصیت است؛ از روی حیاء.»(انصاری، ۱۳۹۲: ۱۰۶)

در این بند خواجه عبدالله صبر بر معصیت و گناه را مطرح می‌کند. در این تطبیق بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری نشان داده می‌شود.

در جای دیگری این دیدگاه با این بند از تعریف صبر در منازل‌السایرین بینامتنیت ضمنی دارد.

«درجهٔ سوم: صبر کردن است در بلاء (آزمایش) با درنظر داشتن پاداش نیک و انتظار آرامش گشایش و سبک شدن آزمایش با شمارش منت‌ها و با تذکر نعمت‌های گذشته.»(انصاری، ۱۳۹۲: ۱۰۶)

طبق آنچه در عوارف‌المعارف به آن اشاره شده؛ در این قسمت نیز خواجه عبدالله انصاری به صبر در بلا با در نظرگرفتن پاداش نیک و انتظار گشایش اشاره شده که به لحاظ محتوایی بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام گیری را نشان می‌دهد.

سهروردی در باب پنجاه و نهم صبر در طاعت را مطرح می‌کند: «نفس را از مکاره و مناهی بازدارد و او را به قیود عبادات و اوراد در طاعات مقیّد کند و از شیخ و مقتدای خود، قطب عالم بقیه المشایخ زین الدین عبدالسلام کاموی- قد- سماع دارد که می‌فرمود که: سالک، باید که در طاعت چندان صبر کند که صبر از او به فغان آید و از او استغاثت می‌خواهد و همچنین فرمود که: طاعت جدا است و عبادت جدا... عرف من عرف و جهل من جهل.» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۸۲-۱۸۳) صبر در طاعت را صبری بدون فغان و ناله می‌داند. صبری که در آن شناخت وجود دارد و از جهل و نادانی بیرون آمده باشد.

همین دیدگاه در منازل‌السائرین نیز مطرح شده است:

«درجهٔ دوم: صبر در طاعت (فرمانبری) است با پایداری پیِ هم در آن و با رعایت آن از روی اخلاص و با بهبود بخشیدن آن از روی علم.» (انصاری، ۱۳۹۲: ۱۰۶)

صبر در طاعت از روی اخلاص و علم نیز را خواجه عبدالله انصاری بیان میکند و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری را نشان می‌دهد.

در منازل‌السائرین نیز صبر در بلا مطرح می‌شود:

«درجهٔ سوم: صبر کردن است در بلاء با در نظر داشتن پاداش نیک و انتظار آرامش گشایش و سبک شدن آزمایش با شمارش منت‌ها و با تذکر نعمت‌های گذشته.» (همان، ۱۰۶)

و در ادامه می‌فرماید:

«یا ایها الذین امنوا اصبروا... آیه. یکی خطاب به نفس است؛ دیگری خطاب به دل و سومی خطاب به جان است. نفس را می‌گوید: بر طاعت و خدمت صبر کن. دل را می‌گوید: بر بلا و سختی شکیبا باش.» (همان، ۱۰۷)

خواجه عبدالله انصاری به صبر در بلا و شکر در نعمت توصیه می‌کند و در این باب نیز بینامتنیت ضمنی صورت گرفته است.

در بیاض السواد نیز به صبر در بلا و و شکر در نعمت اشاره شده است:

«و قال الجریری: الصبر ان لایفرق بین حال النعمه و حال المحنت مع سکون النفس و الخاطر و التصبر هون السکون مع البلاء مع وجدان اثقال المحنه» (همان، ۲۳۳)

جریری گفت: صبر با آرامش روح و روان فرقی بین حالت نعمت و مصیبت نمی‌گذارد و صبر آسانی سکون با مصیبت با احساس بار بلا است.

آنچه مشخص است این است که بینامتنیت ضمنی با کتاب بیاض‌السواد نیز در مورد صبر در بلاء صورت گرفته است

و در جای دیگری می‌گوید:

«و قیل: الصبار الشکور، هم الفقراء الصابرون، لانّ ظاهرهم ظاهر الصّبر و هم فی الباطن مع الحق علی مقام الشکر.» (همان، ۲۳۳)

سیرجانی به مقام شکرگزار در صبر اشاره دارد که بینامتنیت ضمنی مشهود است. در مثال‌های گفته شده هر دو به بالاترین درجهٔ صبر اشاره دارند که سالک طریق با تمام وجود، با دل و جان شکیبایی می‌کند و بر هرآنچه که بر او وارد می‌شود صبر می‌کند و راضی به قضای خداوند بی همتاست و به قول حلاج صبر آن است که دست و پای او ببرند و بر دار آویزند.

بر اساس مثال‌های آورده شده مشخص است که این عارفان نگاه ویژه‌ای به صبر داشتند و صبر را هدیه و عنایت الهی به انسان می‌دانند و معتقدند بدون عنایت و ارادهٔ حق، صبوری ممکن نیست و از این منظر است که صبر رنگ شادی به خود می‌گیرد در نظر آنها رسیدن به مقام صبر بدون علم و آگاهی و درک صبر، محقق نمی‌شود.

۲ ۴ -بینامتنیت «مقام رضا» در چهار اثر فوق

رضا در لغت از ریشهٔ رضی یا رضو به معنای تسلیم، خشنودی و برگزیدن است و در مفهوم عرفانی، برطرف کردن کدورت قلب به مقدرات و دلنشینی و شیرینی و نیز مصائب و سختی‌های قضا و قدر است. در عقیدهٔ مشایخ عرفان، مقام رضا را «باب الله الاعظم» گفته‌اند. عارف برای رسیدن به مرحلهٔ رضا علاوه بر کوشش بی وقفه که در نتیجهٔ آن رضایت پروردگار است؛ باید از قضا و قدرخداوند نیز راضی باشد. مقام رضا، بالاتر از مقام تسلیم است یعنی بنده نه فقط تسلیم مقدّرات الهی و امر و نهی اوست بلکه در دل نیز به آن راضی است و از سر رضایت آن را می‌پذیرد.

رضا در نگاه عارفان:

کاشانی وجود محبت را رمز رسیدن به مقام رضا می‌داند زیرا عشق ودیعه‌ای الهی در وجود انسان‌ها جاری و ساری است. «محبت لازمهٔ مقام رضا است زیرا وقتی افعال همه در موضع رضا افتد؛ فاعل محبوب بود.» (کاشانی،۱۳۸۲: ۲۸۰)

در تذکره الاولیاء رابعه، تولد و مرگ را مشیّت پروردگار می‌دانست و همواره با حضرت الوهیت درشتی نکرد و در این دنیای پوشالی، تعیّنات و علایق را هیچ نهاد. «بزرگان چنین گفتند که رابعه به دنیا درآمد و به آخرت رفت و هرگز با حق گستاخی نکرد و هیچ نخواست و نگفت که مرا چنین دار و چنین کن تا بدان چه رسد که ازخلق چیزی خواستی» (عطّار، ۱۳۸۲: ۷۷)

از دیدگاه عارفان در این عالم، شادی و سرور عارفانه، آفرینش را مملو از شکر نموده است و جایی برای دلتنگی‌های دنیوی متصور نیست.

یک ولی کی خوانمت که صد هزار	اولیایی اولیایی اولیا (مولوی، ۶۵:۱۳۹۰)

بینامتنیت مقام رضا در چهار اثر مورد بررسی:

در باب چهارم از کتاب دستور الجمهور در رابطه با رضا این‌گونه می‌نویسد:

«پرسیدند از بایزید که کمال رضای خدای تعالی از بنده چیست. گفت که من از صفت خویش چیزی بگویم مرا یاری رضای او تا به حدّی است که اگر بنده را به علیّین برآرد و جاویدش در آنجا بدارد و مرا جاوید به اسفل السافلین فرو برد که من راضی تر باشم از آن بنده. و قیل: انّ العبد لایکاد یرضی عن الحق ال بعد ان یرضی عنه الحق. یعنی: بنده راضی نتواند بود از حضرت حق تعالی مگر پس

از آن که راضی شود ازو پروردگار. لانّ الله –عزّ و جلّ- قال رضی الله عنهم و رضوا عنه- یعنی : از برای آن که خدای تعالی می فرماید که خشنود شد خدای ازیشان و ایشان نیز خشنود شدند از خدای.» (خرقانی، ۱۳۹۵: ۲۸۴)

بایزید بسطامی رضای حق را در خشنودی خداوند مطرح می‌کند و کمال ایمان را خشنودی بنده از خدا و خدا از بنده مطرح می‌کند و اشاره دارد که اگر خدا بنده را به اسفل السافلین هم برد؛ بنده راضی است.

این دیدگاه در عوارف‌المعارف نیز مطرح شده است که بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری را ایجاد کرده است:

«و مرتضی علی-رضی- گفت: هر کس که مقیم بساط رضا شد؛ از حق تعالی هیچ چیز کراهیت ندارد و ورد وقتش این بود بیت:

فدای نام تو بادا دل پر آتش من اگر چه عیش رهی بی تو سخت ناخوش بود	اسیر یاد تو بادا تن ستمکش من سماع نام تو، خوش کرد عیش ناخوش من» (سهروردی، ۱۳۹۲: ۱۸۷)

در این بخش اشاره دارد که مقام رضا یعنی بنده هیچ ناراحتی از خداوند نداشته باشد و اشاره دارد عیش ناخوش برای بندهٔ راضی خشنود است. بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری وجود دارد.

در باب شصت و یکم عوارف المعارف در مورد رضا اینگونه آمده است:

«حارث -رحمه - گفت: رضا، سکون دل است تحت جریان حکم قضای آسمانی. ذوالنون - رحمه - گفت: رضا شادی دل است به تلخی حکم قضا.» (سهروردی، همان: ۱۸۷)

این دیدگاه در منازل‌السائرین به این صورت دیده می‌شود:

«مَر ناراضی را به سوی خود راهی نگذاشته؛ پس قصد کننده را دخول در رضا شرط است.

درجهٔ دوم: رضاست از خدای عزّ و جلّ و آیات تنزیل (قرآن مجید) از همین رضا سخن گوی و آن رضاست به هر چه قضا رفته و این از اوایل رهنمودی خاصّه است.» (انصاری، ۱۳۹۲: ۱۱۰)

خواجه عبدالله نیز درجهٔ دوم رضا را دوست داشتن قضای الهی می‌داند و این ویژگی را ورود به اهل خواص می‌داند. طبق دو مثال آورده شده بندگان خاص نه تنها در برابر تقدیر الهی سر تسلیم فرو

می‌آورند بلکه به تلخی حکم الهی راضی و شاد هستند. در این دیدگاه قرابت محتوایی وجود دارد و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری است.

سهروردی در باب شصت و یکم از عوارف‌المعارف در مورد رضا می‌نویسد:

«ابوتراب –رحمه– گفت: راضی نباشد آنکس که در دل او اندک مایه محبت دنیا باشد. شیخ – رحمه– گفت: مقام رضا، آنگه حاصل شود که دل منشرح شود و انشراح دل از نور یقین تولد کند و از نور یقین بصیرتِ دل تولد کند و از بصیرت دل، رضا و چون محبت حاصل شود؛ هر فعل که از محبوب به وی رسد در موقع رضا و احماد افتد.» (سهروردی، همان: ۱۸۷)

رضا را در دل می‌داند یعنی در مقام رضا دل گشایشی به حکم الهی دارد و هر چیزی که از خداوند رسد عالی است.

این دیدگاه در منازل‌السائرین دیده می‌شود:

«اینکه خدای عزّ وجل بنده را از هر چیز محبوب‌تر باشد و از هر چیز تعظیم کردنی‌تر و از هر چیز شایسته‌تر برای طاعت.» (انصاری، ۱۳۹۲: ۱۱۰)

خواجه عبدالله نیز مقام رضا را دوست داشتن قضای الهی معرفی می‌کند.

در این دیدگاه قرابت معنایی وجود دارد و بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری صورت گرفته است.

در همان باب شصت و یکم اینگونه می‌نویسد:

«و کُلَّ ما فعل المحبوب محبوبٌ و شیخ نجم الدین– قد– ازین معنی گفته است:

ای دل! اگرت رضای دل برباید گر گوید: خون گیری، مگو کز چه سبب	آن باید کرد و گفت، کو فرماید ورگوید: جان بده، مگو کی باید» (سهروردی، همان: ۱۸۷)

هر چه از دوست رسد؛ نیکوست یعنی اگر در مقام رضا خون حکم شود؛ بنده باید راضی باشد. اگر بگوید جان بده، جان باید داد به رضایت.

این نگرش را خواجه عبدالله نیز مطرح می‌کند:

«درجهٔ سوم: رضا است بر رضای خدای. آنگاه بنده نه ناخشنودی و نه خشنودی را از بهر خویش بیند. (این حال) او را بینگیزد به ترکِ تحکم و به بریدن اختیار و به فرو افکندن تمییز، گرچه در دوزخ.» (انصاری، ۱۳۹۲: ۱۱۰)

رضایت بر آنچه خداوند حکم می‌کند بدون تمییز و با داشتن احساس خشنودی.

این قرابت معنایی نشانه‌ای از بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری است.

همانطور که در مثال‌های بالا مشخص است در همهٔ آثار بالا مقام رضا از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. رهایی از علایق دنیوی، سیر و سلوک و سعی بلیغ عارفان در ممانعت از گناهان و هوای نفس، سببِ تهذیب و تزکیه سالک و رسیدن به مقام رضا است که حاصل آن حیات طیبه که با ایمان حقیقی و عمل صالح و درآمدن عارف به عالم عنداللّه و حیات حقیقی در محضر خداوند است.

در عرفان، سالک که به مقام رضا رسیده است؛ به همان اندازه که در سختی‌ها رضایت دارد؛ از خوشی و راحتی نیز راضی است در نتیجه رضایت پروردگار از سالک و راضی شدن پروردگار از بندهٔ خود محقق می‌شود.

نتیجه‌گیری

در رؤیای عارفان همواره دری به عالم غیب گشوده می‌شود که بخش نورانی وجود آنان است که درنتیجه تأثیر مراقبهٔ سالکان است. ابیات عرفانی سرچشمه زلال اندیشه‌های ماورایی است که از رهگذر آن، سالک واقعی به درک مقام صبر و رضا نایل خواهد شد. مقام محمود، مقام وجه الله است که انسان‌ها می توانند با شفاعت کبرای پیامبراکرم (ص) در دنیا و آخرت به درک این مقام نایل شوند. در هر چهار اثر مورد بررسی مقام صبر و رضا از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. همه چون رشته‌های زنجیری به هم پیوسته و در شیوه‌ای هر چند ناآگاهانه و ضمنی از عارف پیشین خود تاثیر پذیرفته است.

دو نمونه از دستورالجمهور در موضوع صبر با دو نمونه از عوارف‌المعارف و سه نمونه از منازل‌السائرین و دو نمونه از بیاض و السواد بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد.

دو نمونه از عوارف‌المعارف در موضوع صبر با سه نمونه از منازل‌السائرین بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد.

دو نمونه از منازل‌السائرین در موضوع صبر با دو نمونه از بیاض و السواد بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وام‌گیری دارد.

سه نمونه از عوارف‌المعارف در موضوع رضا با سه نمونه از منازل‌السائرین بینامتنیت ضمنی به شیوهٔ وامگیری دارد.

در هیچ قسمتی از چهار کتاب مورد نظر به طور صریح و آشکار از بینامتنیت صریح در واژه‌های صبر و رضا استفاده نشده است.

با اندکی تامل می‌توان دریافت که هر چهار عارف، مقامات صبر و رضا را دروازه‌های ورود به وادی سیر و سلوک و گذرگاه طی طریق عرفان و رسیدن به مقام اولیای خداوند می‌دانند و بدون صبر و رضا تمکن در هیچ مقامی ممکن نیست.

کتابشناسی

ابن منظور.(۱۴۱۴.ق.). **لسان‌العرب**، بیروت: دارصادر، چاپ سوم

ابن‌عربی، محی‌الدین.(۱۴۲۰ق). **الفتوحات‌المکیه**، تحقیق: عثمان یحیی و ابراهیم مدکور، قاهره: دارالعربیه

احمدی، بابک.(۱۳۹۸). **ساختار و تاویل متن**، تهران: مرکز

استیس، ولتر.(۱۳۷۹). **عرفان و فلسفه**، ترجمهٔ بهاء الدین خرمشاهی، تهران: سروش

انصاری، خواجه عبدالله.(۱۳۹۲). **منازل السائرین**، شرح عبدالغفور روان فرهادی، به کوشش محمد عمّار مفید، تهران: مولی

تودوروف، تزوتان.(۱۳۹۶). **منطق گفتگویی میخائیل باختین**، ترجمه ی داریوش کریمی، تهران: انتشارات مرکز

خرقانی، احمد بن الحسینی.(۱۳۹۵). **دستور الجمهور فی مناقب ابو یزید طیفور**، به کوشش محمد تقی دانش پژوه و ایرج افشار، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب

دهخدا، علی‌اکبر.(۱۳۷۷). **لغت‌نامه**، ج۱۰، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران: انتشارات دانشگاه تهران:،

راغب اصفهانی، حسین بن محمد.(۱۴۱۲ق.). **المفردات فی غریب‌القرآن**، جلد۱، بیروت:، دارالعلم

ژنت، ژرار.(۱۳۹۸). **تخیل و بیان: نقد زبانشناختی**، مترجم: الله‌شکر اسداللهی‌تجرق، بهمن نامور مطلق، تهران: سخن

سجادی، سیدجعفر.(۱۳۸۹). **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، تهران: طهوری

سهروردی، شهاب الدین.(۱۳۹۲). **عوارف المعارف**، مترجم ابومنصوربن عبدالمومن اصفهانی به اهتمام قاسم انصاری، تهران: علمی فرهنگی.

سیرجانی، ابوالحسن علی بن الحسن.(۱۳۹۰). **البیاض و السّواد(من خصائص حِکَم العباد فی نعت المرید و المراد)**، تصحیح و تحقیق محسن پور مختار،تهران: موسسه حکمت و فلسفه ایران

عطار، محمّد بن ابراهیم.(۱۳۸۲). **تذکرهٔ الاولیا**، تصحیح محمد استعلامی، چاپ سیزدهم، تهران: زوّار

عفیفی، رحیم.(۱۳۷۲). **فرهنگنامه شعری بر اساس آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری**، تهران: سروش

غزالی‌طوسی، ابوحامدامام محمد.(۱۳۸۳). **کیمیای سعادت**، به کوشش: حسین خدیوجم، تهران: علمی و فرهنگی

کاشانی، عزالدین‌محمود.(۱۳۸۲). **مصباح الهدایه ومصباح الکفایه**، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: کتابخانهٔ سنائی

مولوی، جلال‌الدین محمدبلخی.(۱۳۸۶). **مثنوی معنوی بر اساس نسخه قونیه**، به تصحیح و پیشگفتار عبدالکریم سروش، تهران: علمی و فرهنگی

نامور مطلق، بهمن.(۱۳۹۰). **درآمدی بر بینامتنیت**، تهران: سخن

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۱۳۵-۱۰۱

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

مرگ اندیشی گفتمانی در اشعار قیصر امین‌پور

پریسا صالحی[۱]

چکیده

مرگ را می توان مهمّ ترین موضوع مشترک میان انسان‌ها در تمام زمان‌ها، مکان ها و تنها رقیب زندگی دانست. بیان ماهیّت مرگ، نوعی نمایشِ نگرشِ افراد مختلف، به ماهیّت زندگی است. هیچ‌یک از شاعران از این دغدغه برکنار نبوده‌اند .لذا پرداختن به تفکرّات ادبا و شعرا، در این باره، در شناخت بهتر و آشنایی با دیدگاه فکری و معرفتی این شاعران مؤثر خواهد بود. برای رسیدن به این هدف باید به تحلیل متون و اشعار این شاعران پرداخت. یکی از روش‌های تحلیل متون، تحلیل گفتمان انتقادی است. که در آن به کشف نگرش نویسنده و شاعر در لابه‌لای اثرش می‌پردازند. از آنجا که ادبیّات و اجتماع رابطه‌ای دوسویه با هم دارند و تأثیرپذیری شعر معاصر از جامعه و تأثیر ادبیّات معاصر در شکل‌گیری بسیاری از تحولات اجتماعی – سیاسی امری اثبات شده است، در این پژوهش برآنیم تا تأثیر جامعه را در مرگ اندیشی شاعر و بازتاب آن در آثارش بررسی کنیم. از میان شاعران معاصر، قیصر امین‌پور مسائل اجتماعی و سیاسیِ مهمِ هر دوره را به صورت صریح و با لحن متناسب در شعرش بیان کرده است و همین موضوع ما را وارد قلمرو تحلیل گفتمان آثارش می‌کند. به ترتیب در این پژوهش با به کارگیری سطح تبیین در تحلیل گفتمان انتقادی در پی اثبات فراز و نشیب‌های مرگ‌اندیشی شاعر در دوره‌های مختلف شعری‌اش هستیم. به نظر می‌رسد نگرش او به مرگ که نگاه به زندگی را هم در خود دارد، در دوره‌های مختلف زندگی‌اش تغییر کرده است.

کلید واژه: تحلیل گفتمان انتقادی، قیصر امین‌پور، مرگ‌اندیشی، ادبیات معاصر.

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی و عرب، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
parisa.salehi1384@yahoo.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۱۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲

مقدمه

مرگ را می توان مهمّ ترین موضوع مشترک میان انسان ها در تمام زمان‌ها، مکان ها و تنها رقیب زندگی دانست. پدیده‌ای حتمی و انکارناپذیر؛ که تأمل در آن، طیف وسیعی از پرسش‌ها را به همراه دارد. نوع پاسخ‌ها و تفسیرها در مورد مرگ، معنای زندگی را حل می‌کند و یا با چالش مواجه می‌سازد. در واقع، بیان ماهیّت مرگ نوعی نمایش نگرش افراد مختلف به زندگی است. برای مثال، شخصی که معتقد به زندگی آخرت نباشد، چه بسا چنین بیندیشد که مرگ، زندگی را بی‌معنا می‌کند. در مقابل، کسانی که به خدا و روز معاد اعتقاد دارند برای اعمالشان، بعد از مرگ عاقبتی قائل‌اند. به این ترتیب، تبیین مرگ، مبتنی بر شناخت نگرش‌ها و جهان‌بینی‌هاست.

با نگاهی اجمالی به آثار ادبیّات فارسی می‌توان گفت مرگ از موضوعاتی است که مورد توجه شاعران و نویسندگان بسیاری واقع شده، و به استناد آثاری که از آنان برجای مانده است، هیچ‌یک از این دغدغه برکنار نبوده‌اند. نگاه به مرگ(مرگ اندیشی)، در نظام فکری هر شاعر و نویسنده‌ای نقشی بنیادین ایفا می‌کند و هر کدام از آنها برخوردهای مختلفی با مرگ داشته‌اند. لذا پرداختن به تفکرّات ادبا و شاعران، در این باره، در شناخت بهتر و آشنایی با دیدگاه فکری و معرفتی این شاعران مؤثر خواهد بود. (نک: نوروزی ،۱۳۹۶: ۷۸-۸۰) برای رسیدن به این هدف باید به تحلیل متون و اشعار این شاعران پرداخت. تحلیل متون ادبی از دیرباز رواج داشته و فهم متن ادبی همزاد نقد ادبی بوده است. این تحلیل‌ها، در گذشته، بیشتر در حوزهٔ کلمه و جمله و توجه به نکات بلاغی متن ادبی بوده است. امّا با آغاز قرن بیستم و در اثر پژوهش‌های زبان‌شناسانه، نظریهٔ ادبی هم متحول شد و تحلیل متون ادبی از بررسی‌های توصیفی عبور کرد. درنتیجهٔ این تحوّل علمی، نظریه‌ای ادبی شکل گرفت که براساس آن همه چیز صرفاً در متن رخ نمی‌دهد بلکه بسیاری از عناصر خارج از متن هستند که به متن معنا می‌دهند از جمله مسائل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی. به تعبیری، دیگر در تحلیل یک متن، صرفاً با یک نظام زبانی سادهٔ ادبی مواجه نیستیم بلکه با یک نظام گفتمانی تنیده در هم، سرو کار داریم. در پی این تحول، در نقد ادبی دانشی به نام دانش تحلیل گفتمان شکل گرفت که وظیفهٔ آن توصیف روابط داخلی و خارجی ساخت‌های متن در سطوح گوناگون و شرح مظاهر متعدد کاربرد زبان است. نظریّاتی متفاوت در بررسی و تحلیل متون ادبی در دورهٔ معاصر مورد استفادهٔ محققان قرار گرفته است. یکی از رویکردهای تحلیل گفتمان، تحلیل گفتمان انتقادی است و روش ما در این مقاله مبتنی بر این رویکرد است. این نظرّیه، روشی

کارآمد در تبیین و کشف دیدگاه‌های ایدئولوژیک شاعران و نویسندگان و همچنین دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی آنان است.

شعر فارسی در دورهٔ معاصر تحت تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی دورهٔ معاصر بوده است و در تعامل با این تحولات شکل گرفته است و نظام اندیشگانی شاعر در آن با هنرمندی ترسیم شده است. قیصر امین‌پور از شاعران دوران معاصر است که شعرش حدود سه دهه در ادبیّات فارسی مخاطب داشته و مورد اقبال قرار گرفته است. این تأثیرپذیری شعر معاصر از جامعه و تأثیر ادبیّات و خصوصاً شعر معاصر بر مردم، در شکل‌گیری بسیاری از تحولات اجتماعی ـ سیاسی، در شعر قیصر امین‌پور نیز دیده می‌شود، شعر او در هشت سال دفاع مقدّس، سبب دعوت و تهییج مبارزان جبهه‌های حق علیه باطل بود؛ به تعبیری شعر او در دورهٔ جنگ حکم ابزاری تبلیغی برای پیش‌بردن جریان اجتماعی آن روزگار بوده است. وجود همین اشعار، شاهدی بر این مدعّاست، که شعر امین‌پور ظرفیّت تحلیل گفتمان انتقادی را داراست. بر این اساس، در این پژوهش از زاویهٔ نگاه تحلیل گفتمان انتقادی، درون‌مایهٔ اشعار قیصر امین‌پور در جهت کشف و شناسایی مرگ اندیشی شاعر مورد بررسی قرار می‌دهیم.

پیشینهٔ پژوهش و وجه ممیّز این تحقیق

پیشینه در این پژوهش به سه بخش تقسیم می‌شود: در بخش اوّل، پژوهش‌هایی که دربارهٔ تحلیل گفتمان انتقادی متون ادبی معاصر فارسی صورت گرفته و در آنها بررسی و تبیین جهان‌بینی شاعر در شعرش، مطمح‌نظر بوده است، در بخش دوم، تحقیقاتی که دربارهٔ جنبه‌های ادبی، اجتماعی، و سیاسی آثار قیصر امین‌پور صورت گرفته، بررسی شده است و در بخش سوم پژوهش‌هایی که در زمینهٔ مرگ‌اندیشی در آثار شاعران کار شده است

الف- در زمینهٔ تحلیل گفتمان انتقادی و تعمیم‌دادن آن به متن‌های ادبی فارسی، چندین پژوهش در قالب‌های گوناگون کتاب، پایان‌نامه و مقاله به‌ثمر رسیده است:

علوی (۱۳۸۱) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «*بررسی دیدگاه روایی در سه داستان صادق چوبک*» از دانشگاه تهران، چند داستان کوتاه صادق چوبک را از نظرگاه گفتمان روایی راجر فاولر و همچنین بررسی کاربرد زمان و توجه به گذشته‌نگری و آینده‌نگری زمان از نظر ژرار ژنت، مورد بررسی قرار داده است. در این پایان‌نامه نویسنده برآن بوده تا با استفاده از شیوهٔ تحلیل گفتمان انتقادی و

نوع روایتی که در داستان‌ها استفاده شده است، معانی مختلف داستان را کشف کند و جهان‌بینی نویسنده را در هر داستان بیان کند. ربانی (۱۳۸۶) در پایان‌نامهٔ خود تحت عنوان «*تحلیل گفتمان انتقادی یکی بود یکی نبود جمالزاده*» داستان‌های کوتاه مجموعهٔ *یکی بود یکی نبود* را از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی و رویکرد نورمن فرکلاف مورد بررسی و تحلیل قرار داده است و سعی بر آن داشته تا با روش تحلیل گفتمان انتقادی، دیدگاه‌های نویسنده و جهان‌بینی او را تبیین کند. نویسنده فصلی را به بررسی تحلیل گفتمان، رویکردهای گفتمان، و چگونگی گذر تحلیل گفتمان به تحلیل گفتمان انتقادی اختصاص داده است. فصل سوم پایان‌نامه رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف مورد بررسی قرار داده شده است. فصل چهارم این پژوهش در بخش اول، شرح زندگی جمالزاده و آثار اوست و بخش دوم بررسی و تحلیل داستان‌های کوتاه مجموعهٔ *یکی بود یکی نبود* است. گرچه این تحقیق از این نظر کاری بدیع و رویکردی تازه در توجه به تحلیل داستان‌های کوتاه نویسنده است؛ ولی این کار به‌خوبی صورت نگرفته است؛ کار از نظر ارزش کمی و کیفی در داستان‌ها بسیار مختصر است. تحلیل هر کدام از داستان‌های کوتاه در یک صحفه و گاه در نصف صفحه صورت گرفته است و بیشتر کلی‌گویی است. محسن طاهری (۱۳۸۶) در پایان‌نامهٔ خود دربارهٔ «تأثیر سخن‌پردازی زنان در *شاهنامه* از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی» ضمن تعریف گفتمان و رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی، خیلی مختصر بخشی را به بررسی گفتمان فوکو و نقد نو پرداخته است. در بخش بعدی، نویسنده با توجه به نظریّات مختلف دربارهٔ زنان، چگونگی نقش زنان را در حوادث داستان‌های *شاهنامه* بررسی و تحلیل کرده است. این پژوهش خیلی مختصر بخش‌های مختلف را بررسی کرده است و در آخر نتیجه‌ای متقن به دست نداده است و گویا فقط هدف معرفی خوانشی جدید در متن بود که با بحث زنان در *شاهنامه*، این موضوع بیان شده است. مقالاتی نیز در زمینهٔ تحلیل متن‌های ادبی به شیوهٔ تحلیل گفتمان انتقادی صورت گرفته است؛ اما در همهٔ این آثار بیشتر در پی کشف جنبه‌های زبانی این متن‌ها هستند و کمتر به روابط ایدئولوژی و قدرت در آثار ادبی پرداخته‌اند.

ب- در زمینهٔ قیصر امین‌پور و آثارش: معمر ممیشویچ (۱۳۸۱) از دانشگاه تربیت مدرس در پایان‌نامهٔ «*بررسی مفهوم آزادی در اشعار قیصر امین‌پور، علی موسوی گرمارودی و فاطمه راکعی*» می‌گوید: با گذر زمان آزادی معنایی درونی پیدا کرد که تا نهضت مشروطه استمرار داشت. در شعر قیصر امین‌پور، علی موسوی گرمارودی و فاطمه راکعی آزادی هم به معنای اجتماعی و هم به معنای فردی

آن به‌کار رفته است. تلقی آزادی در اشعار آنان با هویت دینی و اسلامی یعنی خاستگاه آزادی درنظر آنان اسلام است. افسانه میری (۱۳۸۵) از دانشگاه پیام نور، واحد تهران در پایان‌نامهٔ خود در مقطع کارشناسی ارشد *به بررسی و نقد ساختاری مجموعه اشعار قیصر امین‌پور* می‌پردازد. انور جماران (۱۳۷۷) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «*شیوه‌های تصویرسازی در شعر چهارتن از شاعران بعد از انقلاب اسلامی (قیصر امین‌پور، علیرضا قزوه، احمد عزیزی، یوسفعلی میرشکاک)*» در اشعار چهار نفر از شاعران که شروع کار آن‌ها پیش از انقلاب پنجاه و هفت بوده، اما اوج بلوغ و یا به تعبیری کمال شعری آن‌ها در سال‌های بعد از انقلاب است، پرداخته است.او سعی کرده، گرایش‌های سیاسی و اعتقادی را در نتیجه‌گیری‌هایش دخالت ندهد. در هر بخش قبل از ورود به بحث اصلی، مختصری از باب آشنایی در موضوع آن بخش توضیح داده است. حکیمه نوابی (۱۳۸۵)، در پایان‌نامهٔ خود به بررسی و تحلیل سبک و مضامین رباعیات شاعران مشهور معاصر از ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۸ با تأکید بر سه شاعر: قیصر امین‌پور، منصور اوجی و حسن حسینی پراخته است. پایان‌نامه‌ها و مقالات دیگری نیز با این موضوع پرداخته شده‌است. از بین این مقالات باید به مقالهٔ محمود فتوحی (۱۳۸۷) اشاره کرد با عنوان «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین پور» که در ادب پژوهی چاپ شده و از این نظر که نگاه جدیدی به شعر قیصر دارد، مقالهٔ مهمی به شمار می‌آید. به جهت اطالهٔ کلام از آوردن مثال‌های دیگر صرف نظر کردیم.

ج- در زمینهٔ مرگ اندیشی در اشعار شاعران: فرهاد محمدی(۱۳۹۰) در پایان‌نامه خود با عنوان«سیمای مرگ در سبک‌های خراسانی، عراقی، هندی» به بررسی پدیدهٔ مرگ در شعر شاعران کلاسیک می‌پردازد و در آخر به این نتیجه می‌رسد که که مرگ در نظ آنان همان مفهوم و معنایی را دارد که دین بیان داشته است و این مسأله به جهان‌بینی دینی شاعران برمی‌گردد. در بین شاعران معاصر هم پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «مرگ اندیشی در شعر شاملو» در دانشگاه بین المللی امام خمینی قزوین انجام گرفته است. در این زمینه در قالب مقاله هم کارهای ارزنده‌ای انجام شده است که بیشتر آنها در مورد مرگ در دیدگاه خیام و مولاناست. اما به دلیل مجال اندک در مقاله، این پژوهش‌ها بیشتر توصیفی هستند نه تحلیلی، و در آنها به ذکر کلیّات بسنده شده است.

این تحقیق با شیوهٔ تحلیل کلام انتقادی سعی در کشف نگرش امین‌پور به مرگ از منظر تحلیل گفتمان انتقادی دارد، که می‌تواند آغازی برای آشکار شدن جنبه‌های پنهان آثار شعری و فکری او باشد. از آنجایی که تا کنون به اشعار قیصر امین‌پور و مرگ در دیدگاهش از این منظر نگریسته نشده است،

انجام‌دادن این تحقیق هم جدید و هم ضروری به‌نظر می‌رسد.

روش‌شناسی و چهارچوب نظری پژوهش

تحلیل گفتمان انتقادی رویکردی جدید و نو از تحلیل گفتمان است، نوعی پژوهش گفتمانی که وجه جامعه‌شناختی دارد. همچنان که از لفظ «انتقادی» برمی‌آید، در درجهٔ اول به مسئلهٔ سوء استفاده از قدرت، سلطه، نابرابری و بازتولید و مقاومت در برابر قدرت در متون می‌پردازد. این دیدگاه به ساخته‌شدن هویّت‌ها در چهارچوب زبان، کشف خصایص ایدئولوژیک و سیاسی، کاربست‌های زبان و بازتولید روابط قدرت توجه دارد. نگاهی تحلیلی هم در سطح خرد و هم در سطح کلان، با تکیه بر تحلیل متن، و پژوهشی تجربی در حیطهٔ زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی است. در این تحقیق مبنای روش‌شناسی، تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف است، از این‌رو با اشاره به روش فرکلاف و بررسی مدل تحلیلی او مبنای روش تحقیق بررسی می‌شود. «نورمن فرکلاف» یکی از شخصیّت‌های شاخص در زمینهٔ تحلیل گفتمان انتقادی است.

موضوع دیگر که فرکلاف ارائه می‌کند این است: «که مطالعات اولیّه در حوزهٔ زبان‌شناسی انتقادی بیشتر حول محور تحلیل گرایی و لغوی بوده و توجّهی بسیار کمی به تحلیل بینامتنی متون شده است. تحلیل زبان‌شناختی تمرکز زیادی بر روی اجزای جمله دارد؛ در حالی که به سازمان‌های سطح بالاتر از کلّ متن بی‌توجه است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۸).

به‌طور خلاصه باید گفت «تحلیل گفتمان انتقادی تنها به بررسی ساختار زبان نمی‌پردازد؛ بلکه افراد و نهادهایی را که شیوه‌هایی گوناگون برای معناپردازی در متن دارند، نیز مورد بررسی قرار می‌دهد. لذا در چهارچوب تحلیل گفتمان انتقادی، گفتمان کاوی تجزیه و تحلیل ساختارها و معناهایی است که بار ایدئولوژیک دارند» (مکاریک، ۱۳۸۶: ۱۶۰-۱۶۱). در چهارچوب تحلیل گفتمان انتقادی می‌توان گفت که زبان‌شناسی انتقادی از صرف تلاش برای بازیابی توصیفی معنا فراتر می‌رود و تفسیری اجتماعی و سیاسی از شیوه‌های تکوّن معنا به‌دست می‌دهد. شیوه‌هایی که اغلب به‌گونه‌ای پنهانی عمل می‌کنند تا به یک ایدئولوژی خاص تفوّق ببخشد.

از دیدگاه فرکلاف، «تحلیل گفتمان انتقادی باعث می‌شود علوم اجتماعی و زبان‌شناسی در یک چهارچوب نظری و تحلیلی واحد در یک‌دیگر جمع شوند» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۴) فرکلاف از تعدادی «مفاهیم نظریه‌پردازان انتقادی اجتماعی ازجمله مفهوم نظم گفتمان فوکو، مفهوم هژمونی گرامشی

استفاده کرده است و ریشهٔ تغییرات اقتصادی و اجتماعی را به مقدار قابل توجّهی نهفته در تغییرات زبان و گفتمان می‌دانند.» (همان: ۱۱۳)

فرکلاف تحلیل گفتمان را در سه سطح توصیف، تفسیر، و تبیین مورد بررسی قرار می‌دهد:

ـ سطح اول، گفتمان به مثابهٔ متن.

ـ سطح دوم، گفتمان به مثابهٔ تعامل بین فرایند تولید و تفسیر متن.

ـ سطح سوم که سطح کلان است، گفتمان به مثابهٔ زمینه. (همان: ۵۷)

این سه مرحله (متن، تعامل بین مرحله تولید و تفسیر و زمینهٔ اجتماعی) در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی و تحلیل می‌شود. مرحلهٔ توصیف به تحلیل مقوله‌های زبان‌شناسی گفتمان فارغ از نقش زمینه می‌پردازد. مرحلهٔ تفسیر روابط موجود بین روندهایی که باعث تولید و درک این گفتمان می‌شود، می‌پردازد و دانش زمینهٔ تولید متن و نسبت گفتمان با ساختارهای اجتماعی است. مرحلهٔ تبیین به بررسی گفتمان به‌منزلهٔ جزئی از روند مبارزهٔ اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت می‌پردازد.

الف- سطح توصیف

در این مرحله، متن جدای از سایر متن‌ها و زمینه و شرایط اجتماعی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مجموعهٔ ویژگی‌های صوری‌ای که در یک متن یافت می‌شود، می‌تواند به‌منزلهٔ انتخاب‌هایی خاص از میان گزینه‌های مربوط به واژگان و دستور موجود تلّقی شود که متن از آن‌ها استفاده می‌کند.

ب- سطح تفسیر

در این‌جا متون براساس پیش فرض‌هایی که به ویژگی‌های متن ارزش می‌دهد، تولید و تفسیر می‌شود. «تفسیرها ترکیبی از محتویّات متن و ذهنیّت (دانش زمینه‌ای) مفسّر است، که در تفسیر متن به‌کار می‌رود» (همان: ۲۱۵). از نظر فرکلاف قلمروهای تفسیر زمینهٔ متن، مانند زمینه‌های بینامتنی، بر آگاهی‌های پیشین از قبیل نظم‌های اجتماعی و کنش متقابل تاریخی منطبق است. درواقع، مرحلهٔ تفسیر روشن می‌سازد که فاعلان در گفتمان مستقل نیستند. درحقیقت آن‌چه را برای مشارکین امری تلویحی بوده، به‌روشنی بیان می‌کند.

ج- سطح تبیین

در این مرحله محقق به تحلیل متن به منزلهٔ جزئی از روند مبارزهٔ اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت می‌پردازد. می‌توان از مرحلهٔ تفسیر به مرحلهٔ تبیین با توجه به این نکته گذر کرد که «هدف از مرحلهٔ

تبیین، توصیف گفتمان به عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است. تبیین، گفتمان را به عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را جهت می‌بخشد. تحلیل گفتمان انتقادی، سطح تبیین را به‌مثابهٔ یک بُعد ضروری معرفی می‌کند که باید به سطوح توصیفی تحلیل گفتمان اضافه گردد. تولید یا تقویت یک ایدئولوژی خاص در گفتمان در این سطح مشخص می‌شود و اصلی‌ترین تجلی‌گاه تصویرسازی جهان‌بینی سطح تبیین است. از این طریق است که تحلیل گفتمان انتقادی بر کشف ایدئولوژی‌ها و جهان‌بینی‌ها در متون تأکید دارد.

این سه سطح در اشعار قیصر امین پور کاملاً مشهود است. در بررسی اشعار قیصر در مرحلهٔ توصیف، در متن اشعار، از تکنیک «هم‌نشینی» و «هم‌آیی» واژگان استفاده شده است، که به لحاظ ایدئولوژیک طرحی خاصّ را به شعر می‌دهد. همچنین در بافت کلام در هماهنگی کامل با یک‌دیگر به‌کار گرفته شده‌اند و به‌طور کلی می‌توان گفت بافت کلام و معنای مورد نظر از آن، از طریق فرایند انتخاب واژگان و ترکیب آن‌ها با یک‌دیگر حاصل می‌شود. در شعر قیصر امین‌پورسطح تفسیر یا دانش زمینه‌ای متن‌ها، با گذشته‌های تاریخی پیوند می‌خورد. او اسطوره را در شعر آورده و با مقایسه با زمان حال جنبهٔ ایدئولوژیک آن را برجسته می‌کند، همچنین استفاده از واژگان با مفاهیم دینی و مذهبی نیز از مواردی است که در سطح تفسیر قابل بررسی است. این موارد در زمینه‌های مختلف بر لایه‌های پنهان اشعار می‌افزاید. امین پور با بازگشت به آئین اساطیری و ایرانی و قرار دادن واژگان مذهبی در تناسب با این مفاهیم، به دنبال برجسته‌کردن هویّت ایرانی ـ اسلامی است.

در مرحلهٔ تبیین محقّق به دنبال یک فضای کلی از جریان‌های اجتماعی ـ سیاسی موجود در کشور است که در شعرهای امین‌پور نمود پیدا می‌کند. امین پور ضمن رعایت ترفندهای هنری و ادبی به گسترش ارزش‌ها و مسائل اجتماعی و مذهبی و ملّی نیز توجه داشته است. از طریق بررسی این جریان‌های اندیشگانی در شعرش، می‌توان به دستگاه فکری او و بررسی نگاه او نیز پرداخت. در همین سطح است که می‌توان به دیدگاه قیصر در مورد مرگ رسید و در این پژوهش به این سطح از تحلیل گفتمان توجه می‌شود. برای رسیدن به این هدف، ابتدا باید به موقعیّت امین‌پور در بافت فرهنگی و سیاسی روزگارش نگاهی بیندازیم.

امین‌پور و موقعیّت او در بافت فرهنگی و سیاسی روزگارش

قیصر امین پور، دراردیبهشت ۱۳۳۷ در گتوند زاده شد. تحصیلات دبستانی را در همان روستا و

تحصیلات دبیرستانی را در دزفول گذراند. به دنبال پذیرفته‌شدن در رشتهٔ دامپزشکی بـه تهـران آمـد. امّـا، سال بعد از ادامهٔ تحصیل در این رشته انصراف داد و در رشته علوم اجتمـاعی نـام‌نویسـی کـرد. آن را هـم نیمه‌کاره گذاشت و خارج از محیط دانشگاهی به فعالیّت فرهنگی دلخواه خود سـرگرم شـد: بـا جمعـی از هم‌فکرانش، در تشکیل حوزهٔ اندیشه و هنـر اسـلامی سـهیم گشـت. سـپس، در ۱۳۶۰، دبیـر صـفحهٔ شـعر هفته‌نامهٔ سروش شد و تا ۱۳۷۱ در این سمت باقی ماند. در ۱۳۶۳، دو دفتر شعر منتشر کرد: تنفس صـبح و در کوچهٔ آفتاب (مجموعه رباعی‌ها). در همین سال به دانشگاه بازگشت: این بار بـه رشـتهٔ زبـان و ادبیـات فارسی در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. مجموعه‌ای از نثر ادبی به نـام طوفـان در پرانتـز و منظومه‌ای برای نوجوانان به نام ظهر روز دهم را در ۱۳۶۵ منتشر کـرد. سـال ۱۳۶۶ بـرای امـین‌پـور ایّـامی پرتنش بود. مقطعی که او را از دنیـای قبلـی جـدا کـرد و بـه دنیـای دیگـری، دنیـای بـازبینی و بازشـکافی تفکرات گذشته و انتخاب مسیری نو رساند. از حوزهٔ هنری سـازمان تبلیغـات اسـلامی بیـرون آمـد. کمـی بعد، در ۱۳۶۷، سردبیر سروش نوجوان شد و درضمن، به تدریس در دانشگاه الزهـرا پرداخـت. سـال‌هـای پایانی دههٔ شصت، برای امین‌پور سال‌های دیگـر دیـدن بـود، در ۱۳۶۸، بـا جمعـی از هـم‌فکـرانش کـه از حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی کنار کشیده بودند، دفتر شعر جوان را راه‌اندازی، و مثل چشـمه، مثـل رود را برای نوجوانان منتشر کرد. در ۱۳۶۹، تحصیل در مقطع دکتری در رشـتهٔ زبـان و ادبیـات فارسـی را در دانشگاه تهران آغاز کرد. با مرور زندگی قیصر آن‌چه بیشتر به‌چشم می‌آید تقارن بلـوغ اجتمـاعی او بـا جریان‌های انقلاب اسلامی و سپس پیروزی آن بود. قیصر اولین جرقه‌های انقـلاب را در گتونـد و دزفـول دنبال نمود و در همان سال‌هایی که مشغول گرفتن دیپلم در این ولایت بود، بـا جریـان انقـلاب و پیـروزی آن همراه شد و از این فضا تأثیر پذیرفت.

عبور از سال‌های ابتدایی تا میانهٔ دههٔ شصت برای قیصر و همفکرانش تجربیّات بسیاری را دربرداشـت. او از یک‌سو التهابات دانشجویی و شرایط خاص انقلاب را از نزدیک لمس کرده بود و از دیگر سو خـود به عنوان دانشجویی مبارز و شاعری برخاسته از متن انقلاب، تحلیل خاص خود را از آن داشت و براسـاس همین تحلیل و برداشت ذهنی و عینی خود، ایفاگر نقش‌های اجتماعی خود بود. این تحلیل گـاهی او را تـا مرز یک نگهبان ساده تقلیل می‌داد و گاهی او را بـه عنـوان فکـر جریـان‌بخشـی کـه مـثلاً تئـوری تعطیلـی دانشگاه را پیش از انقلاب فرهنگی مطرح می‌کند ارتقا می‌دهد. گونـاگونی اتفّاقـات اجتمـاعی سـال‌هـای اوّل انقلاب و جذابیّت‌های این آشفتگی برای نسل جوان آن، کـه در حـوزهٔ تصـمیم‌گیـری قـرار داشـتند،

باعث شد تا قیصر و دوستانش از همان ابتدای آشنایی و در ضمن جلسات ادبی خود، خواسته‌های انقلابی و تئوری‌های مذهبی را مطرح و ترویج نمایند و در آثار خود از آن دفاع کنند و در همین جلسات هنرجویان و شاعرانی را نیز پرورش دهند. با شروع جنگ تحمیلی، شرایط اجتماعی تغییرات محسوسی پیدا کرد و شاعرانی که با انقلاب متولد شده بودند، با اعتقاد بیشتری به این مقوله پرداختند. قیصر خوزستانی بود و طبیعتاً با وقوع جنگ در جغرافیای زادگاه او، حضور پررنگ‌تری در حوزهٔ ادبیات جنگ از او انتظار می‌رفت. در همین شرایط بود که نام قیصر با شعر «شعری برای جنگ» به روی زبان‌ها افتاد. شعری که حقیقت جنگ و خشونت‌های ناگزیر آن را در فضایی کاملاً نوستالژیک مطرح نمود؛ شاعر آن با اسلحهٔ شعر به میدان جنگ آمده بود.(ر.ک. جعفری،۱۳۹۳: ۴۰- ۵۶)

معرفی آثار قیصر امین‌پور

انتشار کتاب‌های قیصر امین‌پور با مجموعهٔ در کوچهٔ آفتاب آغاز شد و با تنفس صبح، آینه‌های ناگهان، گل‌ها همه آفتابگردانند، و دستور زبان عشق ادامه پیدا کرد. البته قیصر به‌جز پنج دفتر شعری که معرفی خواهیم کرد، سه دفتر شعر دیگر نیز دارد: به قول پرستو، مثل چشمه، مثل رود، و ظهر روز دهم. اما از آن‌جا که این سه دفتر مشخصاً به مخاطبان نوجوان و تا حدودی کودک اختصاص دارند، در این پژوهش، تنها مجموعه‌هایی که مخاطب عام دارند مورد بررسی قرار می‌گیرد. بنابراین، پنج دفتر مورد بحث، موضوع اصلی ما در این مقاله است که به ترتیب تاریخ انتشار بررسی خواهیم کرد. البته قیصر امین‌پور دو اثر منثور نیز دارد که با نام‌های طوفان در پرانتز و بی‌بال پریدن منتشر شد، که این دو مجموعه نیز مربوط به کودک و نوجوان است و برای رعایت اختصار از پرداختن به آن صرف نظر شده است.

در کوچهٔ آفتاب

اوّلین مجموعه‌شعر قیصر به نام در کوچهٔ آفتاب در ۱۳۶۳ منتشر شد. این کتاب مجموعه‌ای از رباعی و دوبیتی‌های او در سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۲ بود که انتشارات حوزهٔ هنری در تیراژ ده‌هزار نسخه به‌چاپ رساند. انتشار این کتاب در حقیقت با رویکرد به قالب‌هایی که در روند شعر معاصر متروک شده بودند؛ چهرهٔ متفاوتی از شعر انقلاب را به‌نمایش گذاشت که بعدها در گزارش راویان شعر انقلاب، از قیصر و چهره‌هایی مثل سیدحسن حسینی به عنوان احیاکنندگان این فرم‌ها نام برده شد.

آن‌چه در متن سروده‌های این کتاب بیشتر مشهود است، ترویج اندیشه‌های دینی، انقلابی، و روحیهٔ میهن‌پرستانه و توصیف شهدا و ارزش‌بخشی به مقولهٔ جنگ و گاه شوریدگی‌های عرفانی شاعر است که

با برخورداری از زبانی معتدل و استفاده از واژگانی در دسترس که زمینهٔ ارتباط مخاطبان را تسهیل می‌کند. حاصل این کتاب صد و بیست رباعی و چهل و هشت دوبیتی است. قیصر در ذیل نام این کتاب در صفحات ابتدای آن اشاره کرده است که این مجموعه «گزیدهٔ رباعی‌ها و دوبیتی‌های انقلاب است». همین اشاره کافی است تا زمینه‌های فکری و تأثیرپذیری قیصر از آموزه‌های دینی و رویدادهای اجتماعی به‌راحتی دریافت گردد.

تنفّس صبح

تنفس صبح دومین مجموعهٔ شعری قیصر امین‌پور است که در فاصلهٔ کمی بعد از در کوچهٔ آفتاب در همان سال ۱۳۶۳ منتشر شد. این کتاب گزیده‌ای از شعرهای سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۳ است که حوزهٔ هنری در تیراژ ده‌هزار نسخه منتشر کرد. قیصر در این مجموعه برخلاف کتاب اول خود، مجموعه‌ای متنوع‌تر ازنظر شکل شعر ارائه می‌دهد و توانمندی‌های تازه‌تری از خود را به‌نمایش می‌گذارد و خود را به‌مثابهٔ شاعری تصویرگرا که توأمان از عواطف و احساساتی شغلی و اجتماعی بهره می‌گیرد، معرفی می‌کند.

در این مجموعهٔ شعر قیصر همچنان برمبنای شرایط و رویدادهای زمانه‌اش و مضامین غالب شعرهای دههٔ شصت آفریده می‌شود که بیشتر به شعرهای جنگ، تمجید شهدا و تقدیس چهره‌های تأثیرگذار از انقلاب همچون امام خمینی، آیت‌الله طالقانی، و دکتر شریعتی اشاره دارد. امین‌پور در تنفس صبح، شماری از آثار نیمایی خود را هم ارائه می‌دهد که مهم‌ترین آن‌ها شعری برای جنگ است. او در تنفس صبح با تلفیق توانایی‌های شعر کلاسیک و ظرفیت‌های جدید شعر نو، ضمن وفادارماندن به اصول و قواعد شعر کلاسیک به پشتوانهٔ فضای گسترده‌تری که امکانات شعر نو در اختیار قرار می‌داد، رویکردهای خلاقانهٔ خود را بروز می‌دهد، تنفس صبح درواقع نقطهٔ آغاز حرکت به سمت کشف فضاهای تازه در شعر انقلاب است.

آینه‌های ناگهان

این مجموعه‌شعری در زمستان ۱۳۷۲ منتشر شد، دفتری که برگزیدهٔ شعرهای سال‌های ۱۳۶۴ تا ۱۳۷۱ قیصر امین‌پور بود. این کتاب با تیراژ پنج‌هزار نسخه که دربردارندهٔ دو دفتر اول و دوم و مجموعاً حاوی ۳۹ شعر نیمایی، ۲۵ غزل، یک رباعی، چهار دو بیتی، و یک مثنوی است. این دفتر در ادامهٔ روند تکوین باورهای شاعرانهٔ قیصر و تلاش برای پاس‌داشت انقلاب، جنگ، شهدا، و مفاهیم دینی است. دغدغه‌های

قیصر در آینه‌های ناگهان رنگ و لعابی فلسفی‌تر به خود گرفته است. او با آینه‌های ناگهان علاوه بر تثبیت دوبارهٔ خود در شعر انقلاب، مورد استقبال شاعران و منتقدان قرار گرفت. امین‌پور حرف‌های تازه‌ای را در قالب مقدمه‌ای با عنوان «پنج پرسش بی‌پاسخ»، که ظاهراً در پاسخ نامه‌ای به نگارش درآمده است، در ابتدای این گزیده ارائه می‌نماید که هم بازگوکنندهٔ برخی از دلایل توفیق امین‌پور است و هم دربردارندهٔ بعضی نظرات او در حوزهٔ شعر است.

گل‌ها همه آفتابگردانند

چهارمین مجموعه‌شعر مستقل قیصر امین‌پور، گل‌ها همه آفتابگردانند، در فرودین ۱۳۸۱ توسط انتشارات مروارید و در تیراژ پنج‌هزار نسخه منتشر شد. این کتاب نیز به عادت مألوف شاعر از ترکیب متنوع فرم‌های شعری گرد آمده است. حجم غالب شعرهای آن را شعرهای نیمایی و طرح‌واره‌هایی نو تشکیل می‌دهد. نود و یک شعر در این دفتر به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که قیصر به‌منزلهٔ زبان گویای جامعهٔ خود، دردمندی اجتماع را عمیقاً حس کرده است و در اغلب شعرهای این دفتر از آن دم می‌زند. شعرهای این مجموعه بیانگر استقرار تعادلی در ذات شاعرانهٔ قیصر است که تجربه‌های او را از روابط پدیده‌های اجتماعی و حقیقت‌های جهان نشان می‌دهد. امین‌پور در این مجموعه روی به تکامل پختگی دارد، از سکون و تکرار می‌گریزد، از عالم قطعیت و یقین‌های خام فرار می‌کند، دچار شک و تردید و حیرت می‌شود. او دیگر شاعر پاسخ‌ها نیست شاعر پرسش‌هاست و ... به‌طور کلی از هستی و ماهیت شعر ازجمله مضامین عمدهٔ مندرج در اشعار این مجموعه است.

بازی‌های زبانی، خلاقیت‌های منحصر به فرد قیصر در عین سادگی، و زودیابی می‌تواند بهانهٔ خواندن شعرهای این دفتر باشد و مخاطب را در این خوانش، شیفتهٔ ابتکارات خود نماید.

دستور زبان عشق

دستور زبان عشق در مرداد ۱۳۸۶ و ازسوی انتشارات مروارید، با تیراژ سه‌هزار نسخه منتشر شد که شامل شصت و شش شعر است و از میان شعرهای سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۵ برگزیده است. امین‌پور در دستور زبان عشق در آستانهٔ ۴۸ سالگی است و از پس این سالیان، انقلاب را تجربه کرده است، جنگ و حوادث پس از جنگ را درک نموده است، اتفّاقات اجتماعی، سیاسی، و تحولات و تغییرات کشور را از سر گذرانده و ضمن سیر در عوالم شاعرانهٔ خود، تحصیلات دانشگاهی‌اش را تکمیل کرده است. در این مجموعه رویکرد او نسبت به عشق، که در مجموعه‌های قبلی در متن شعرها نهفته بود، مشاهده می‌شود.

در این مجموعه آشنایی عمیق خود را در حوزهٔ واژگان و به‌گزینی در این حوزه را به‌نمایش می‌گذارد.

دستور زبان عشق با رعایت مرز تعادل، به‌سادگی و در اوج صمیمیت، دغدغه‌های قیصر را دربر دارد و شاعر بدون نیاز به تصویرسازی مزاحم و استمداد از دیگر ابزارهای شعرآفرینی، دقیق‌ترین مشاهدات خود را در قالب چند کلمه و با تأثیرگذاری ژرف به مخاطب انتقال می‌دهد. او در این مجموعه به موسیقی پنهان واژه و ضرباهنگ سیال کلمات در شعر توجه دارد. این مجموعه به عنوان آخرین مجموعه شعری قیصر تکه‌ای تکمیل شده از پازل شعر اوست.

جریان های شعری در آثار قیصر امین‌پور

الف- جریان شعر انقلاب

قیصر امین‌پور در سال‌های منتهی به انقلاب ۱۳۵۷ که آغاز جوانی او بود، بنا به نیاز زمان خود، او نیز همچون دیگر جوانان آن روز علاوه بر مطالعهٔ آثار اندیشمندان و متفکران معاصر خود، در آشنایی با زمینه‌های انقلاب اسلامی و رهبری امام خمینی تلاش کرد خود را به این جریان نزدیک کند. قیصر همراهی با انقلاب را آنچنان که در خاطراتش توضیح داده است از روستای محل زادگاهش آغاز کرد و تا تسخیر سفارت امریکا و نوشتن بیانیه‌ها و تلاش برای انقلاب فرهنگی در دانشگاه‌ها نشان داد. او با تأثیرپذیری از شرایط عمومی جامعه و تأثیرات ادبی فضای غالب و نیز با ابراز عقاید ذاتی خود به‌مثابهٔ فردی انقلابی در آثار خود به ستایش و تقدیس مبارزات مردم که در سرنوشت انقلاب سهم به‌سزایی داشتند، می‌پردازد و با اشاره به واقعیّت‌های انقلاب، شعر را به میدان مبارزه فرامی‌خواند و در این حال و هواست که می‌توان شعر را به‌منزلهٔ تقویم رویدادهای اجتماعی و بازتاب‌دهندهٔ واقعیّت‌های اجتماعی به‌حساب آورد. در سال‌های پایانی حکومت پهلوی به‌خصوص سال‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ اتفاّقات مهمی افتاد که با توجه به گسترهٔ تأثیرگذار اجتماعی خود، در متن و محتوای شعرهای این سال نیز منعکس شدند، اتفاقاتی ازقبیل کشتار ۱۷ شهریور، آتش‌زدن سینما رکس آبادان، حکومت نظامی، پیام‌های امام خمینی، راهپیمایی‌های اعتراضی، شکنجهٔ شخصیت‌های تاریخی و بالأخره ورود امام به ایران پس از سال‌ها...

در شعر امین‌پور، امام رهبری فرهیخته است که رو در روی دستگاه حکومت پهلوی ایستاده و آزادی‌خواهی را در گوش مردم زمزمه می‌کند. مذهب به منزلهٔ نماد اصلی این انقلاب، پیشرو جنبه‌های آرمانی و اعتقادی اجتماع انقلابی وقت شد. مضامین و موضوعات دینی با تأکید بر عناصر مذهب شیعه

در شعر قیصر امین‌پور و بسیاری از شاعران آن دوره نشان از همین موضوع دارد؛ حتی بهره‌گیری از شخصیت‌های دینی همچون امام علی (ع) و امام حسین (ع)و دیگر بزرگان دینی، و نیز از جایگاه خاصی برخوردار است که این موضوع علاوه‌بر گسترش فرهنگ اسلامی در ارائهٔ شکلی تازه از تصاویر شاعرانه و خیال‌پردازی در شعر مؤثر واقع می‌شود. به‌طور کلی، می‌توان گفت قیصر امین‌پور نیز همچون دیگر شاعران عصر انقلاب با استفاده از زبانی برخوردار از فضای حماسی و استفاده از واژگان و مضامینی در تجلی و توصیف این فضا، در گسترش افق شعر انقلاب و توسعهٔ فرهنگ اعتقادی آن تلاش کرده است.

ب- جریان شعر جنگ

امین‌پور شاعری است برآمده از خطهٔ گرم جنوب، که ویرانی دزفول را از نزدیک دیده است و جنگ را از نزدیک حس و تجربه کرده است. درست در سال‌هایی که شاکلهٔ شخصیتی او در هنگامهٔ انقلاب رشد می‌کرد و قوام می‌یافت و در توسعهٔ فرهنگ و پاسداری از ارزش‌هایش گام برمی‌داشت، جنگ در سرزمین مادری او آغاز شده بود.

قیصر در چنین شرایطی با اولوّیت دادن به موضوع جنگ در شعر خود گزارشگر واقعیت‌های تکان‌دهندهٔ جنگ شد. با مرور دو دفتر اول شعر قیصر می‌توان این موضوع را در حجم غالب شعرهایی که دربارهٔ جنگ منتشر کرده است، جست‌وجو کرد. که برای نمونه در تنفس صبح از مجموع پنجاه و یک شعر، ۳۴ شعر مربوط به جنگ آمده است که نشان از تأثیرگذاری فوق‌العادهٔ این مقوله در شخصیت و شعر قیصر دارد. این موضوع را می‌توان با حضور قیصر و دوستانش همچون سیدحسن حسینی، ساعد باقری، سلمان هراتی و شعرخوانی در جبهه‌ها و در جمع رزمندگان توأم کرد. قیصر نیز در شعرش تصاویر مشهور آن سال‌ها را به‌خوبی متجلی کرده است. تصاویری مربوط به فضای جبهه‌ها، خط مقدم، شهادت رزمندگان، آوارگی مردم جنگ‌زده، بمباران، تشییع جنازهٔ شهدا و ... مهم‌ترین گزارش عاطفی جنگ در شعر «شعری برای جنگ» متبلور می‌شود. بی‌گمان این شعر از بهترین نمونه‌های شعر دفاع مقدس است که قیصر در آن با استفاده از رویدادهای ملموس جنگ، فضایی توصیفی از جنگ را به مخاطبان شعر خود گزارش می‌نماید که در جای خود مفصل به این موضوع خواهیم پرداخت.

ج-نمود سال‌های پس از جنگ

علاوه‌بر آن‌چه تاکنون درخصوص مسائل انقلاب و جنگ در شعر امین‌پور بررسی گردید، مسائل اجتماعی دیگری نیز در شعر او بازتاب داشته است که قابل بررسی‌اند و این مسائل عمدتاً به اوضاع و

احوال جامعهٔ ایران پس از پذیرش قطعنامهٔ جنگ از سوی ایران اشاره دارد.

قیصر از لایه‌های انقلاب و جنگ به اجتماع پیوند خورد و این پیوند مشخصه‌های خود را داشت و هرگز نخواست از این مشخصه‌ها تهی گردد. به همین دلیل پس از جنگ، همچون فرزندی غضب‌کرده و یا مغضوب‌شده، از جریان حاکم بر ساحت هنر به‌خصوص شعر حوزهٔ هنری، که روزگاری او و دوستانش پایه‌گذار آن بودند، خارج شد. در این روزگار، قیصر امین‌پور با نقل مکان به سروش نوجوان، درحقیقت، تمرین سکوت می‌کند و آرمان‌هایش را در هاله‌ای از یأس و نومیدی پی‌می‌گیرد. در شعرهای قیصر می‌توان ردپایی از این جریان را، که زمزمه‌های اعتراض‌آمیز قیصر را در برمی‌گیرد، جست‌وجو کرد. قیصر از این پس هرگز سعی نکرد در جنجال‌های شبه‌هنری و سیاست‌زده وارد شود و کم‌کم به نوعی انتقاد بدبینانه از اوضاع را در اشعارش می‌توان یافت. در این دوران از رسالهٔ مقطع دکتری‌اش دفاع کرد و به‌عنوان شخصیّتی دانشگاهی برای تدریس وارد جامعهٔ دانشگاهی شد. در این سال‌ها به سکوت روی آورد و از جنجال‌های ادبی و مصاحبه با روزنامه و رسانه دوری کرد.

تحلیل گفتمانی مرگ در سال‌های انقلاب و جنگ[1] (در *کوچهٔ آفتاب* و *تنفس صبح*)

این دو اثر، از آثاری است که در سال‌های پر تب و تاب انقلاب و جنگ سروده شده‌اند. بازتاب تمایلات اسلام‌خواهانه، انقلابی و میهن‌دوستانهٔ امین‌پور در دو مجموعهٔ شعرش، *در کوچهٔ آفتاب* و *تنفس صبح* که مربوط به سال‌های اول انقلاب و وقوع جنگ است، کاملاً نمایان است. نگاه امین‌پور در این دو اثر بسیار آرمان‌گرایانه و حماسی است و به دنبال دفاع از این آرمان‌هاست. این موضوع را می‌توان در لایه‌های آشکار و نهان شعر او ملاحظه کرد. در بخش توصیف، این دو اثر دارای واژگان و ساخت‌های صوری با لحن حماسی‌اند. همانطورکه بیان شد، فرکلاف در سطح توصیف، ده پرسش را مطرح می‌کند و معتقد است در هر متنی، ممکن است نتوان همهٔ پرسش‌ها را به‌کار برد. در سطح توصیف بسامد بالای واژگان مربوط به گفتمان دینی و انقلاب در اشعار این دو مجموعه نمود این واقعیّت است. واژگانی‌اند که ریشه در مبانی اعتقادی و انقلابی دارند؛ واژگانی که با انبوهی از تاروپودهای اعتقادی و ارزش‌های جمعی در هم تنیده شده و شناسنامه‌ای ایدئولوژیک دارند. در دوبیتی ذیل بسیاری از این واژه‌ها با یک‌دیگر جمع شده‌اند و مخاطب را به نوعی دعوت به قیام و همدلی با امام خمینی فرامی‌خوانند:

---

۱ - برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه مراجعه شود به کتاب تحلیل گفتمانی اشعار قیصر امین‌پور از پریسا صالحی، تهران: انتشارات تک رنگ. ۱۳۹۳.

مبادا خویشتن را واگذاریم
امام خویش را تنها گذاریم
زخون هر شهیدی لاله‌ای است
مبادا روی لاله پاگذاریم (امین‌پور، ۱۳۶۳: ۹۶)

در این سطح از تحلیل، بیشتر توجه به انتخاب نوع واژگان[1] هم‌نشینی و باهم‌آیی، تضاد معنایی، و کاربردهای استعاری که نگاه ایدئولوژیک شاعر را بیشتر بیان می‌کند مطمح نظر است. کاربرد افعال پویا و فعال، ضمایر جمع متکلم، و پروراندن معانی بسیار با مفهوم شهید و رزمنده و ... نشان از بازتاب همین روحیهٔ جنگ‌طلبی و حماسی دارد.

در سطح تفسیر، شاعر با ابزارهای هنری دست به آفرینش اشعاری می‌زند که روحیهٔ انقلابی و حماسی آن روزگار را نشان دهد؛ بیشتر اشعار مربوط به سال‌های جنگ پر از کلمات و واژگان تهییج‌کننده است به‌گونه‌ای که روح حماسی را به‌خوبی نشان می‌دهد واین از عوامل مؤثر در زیبایی زبان شعر قیصر امین پور است که از دیدگاه تحلیل گفتمان، این موضوع هنرمندانه در بافت متن و بافت موقعیت آثار شعری او رعایت شده است. کاربرد اساطیر و اشاره به برخی مبارزات مردم، در ایجاد برخی پیش‌فرض‌ها در سطح تفسیر برا تولید زمینهٔ مشترک بین شعر و مخاطب و دعوت مخاطب به شور و هیجان حماسی کمک می‌کند.

شعر قیصر امین‌پور متولد انقلاب اسلامی است و طبیعتاً این زادگاه طبیعت شعر او را متأثر می‌سازد. جهان‌بینی و افق فکری قیصر در شرایطی شکل می‌گیرد که گسترهٔ انقلاب همهٔ زوایای اجتماع را گرفته است. شعر به‌منزلهٔ یکی از ابزارهای تبلیغی و پیش‌برندهٔ جریانات اجتماعی، سعی خود را در راه تثبیت تعهدات انقلابی و اجتماعی و بیان هیجان بخش ایدئولوژی انقلاب متمرکز می‌کند. شعر طی سال‌های اولیهٔ انقلاب و جنگ قویاً بازتاب روح جمعی و انعکاس رخدادهای اجتماعی و سیاسی بود (کاظمی، ۱۳۸۱: ۱۲)

اما نکتهٔ مهم در این مقاله در سطح تبیین رخ می‌دهد. اشعار این دو مجموعه در ایجاد روحیهٔ انقلابی و مبارزه در جبهه‌های حق علیه باطل تأثیر بسیاری داشته است. بازتاب این روحیه در تصاویری که دربارهٔ

۱- برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه مراجعه شودبه مقالهٔ واژه گزینی های شعری قیصر امین پور از منظر تحلیل گفتمان انتقادی در فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی،شمارهٔ ۲۴، بهار ۱۳۹۱، صص ۷۵

مرگ سرخ و شهادت می‌دهد، در سطح تبیین این آثار بسیار نمایان است. مسألهٔ مرگ که یکی از مسائل اصلی حیات انسان است و نگرش آدمی به آن، بیان‌کنندهٔ نوع جهان‌بینی اوست. نگاه امین‌پور به مرگ در این اثر، شهادت در راه اعتقادات است، که نوعی پیروزی است. او مرگ را هم‌زمان یک حماسه و تجربهٔ پاک اشراقی در قربان‌گاه معشوق (خدا) قلمداد می‌کند و شیفته‌وار به سویش می‌رود(نک: قنبری،۱۳۹۴: ۳۷-۴۰)

پیراهنی از شتاب خواهم پوشید
دیدار تو را به شوق خواهم کوشید
گر آتش صدهزار دوزخ باشی
ای مرگ، تو را چو آب خواهم نوشید (امین‌پور، ۱۳۶۳: ۹۶)

گاهی مرگ را پروازی می‌داند که مشتاقانه چشم‌انتظار آن است و بر آن می‌خیزد:

آهنگ وداع و ترک یاری دارد
گویی که سر شگفت‌کاری دارد
به دوش گرفته جان چو باری سنگین
بی‌تاب که با مرگ قراری دارد (همان: ۹۳)

این دعوت به مبارزه و این تصویرهای حسّی از مرگ سرخ (شهادت)، در این اثر به‌نوعی مبارزهٔ عملی و علنی، علیه دشمن خارجی است که در شعرهای این مجموعه نمود پیدا می‌کند. نگاه انقلابی قیصر به سرزمین و خاک و دفاع از آن تا سرحدّ جان را بسیار زیبا بیان می‌کند و به تعبیر دیگر از این متن اشعار می‌توان به نظام اندیشگانی و ایدئولوژیک و حتی میهن‌دوستانهٔ قیصر پی‌برد. و دقیقاً در سطح تبیین اشعار، او را به کنشگری اجتماعی تبدیل می‌کند. زیرا او نیز در آن دوران، هم‌نوا با نیروهای انقلابی و مبارزه و ملتزم به آرمان‌ها و اعتقادات، به مبارزه علیه باطل می‌پردازد، و مرگ در این راه را مشتاقانه می‌پذیرد و به استقبال آن می‌رود. زیرا این مرگ را نوعی پیروزی می‌داند. تا جایی که لبان مرگ را می‌بوسد.

آن‌سان که نسیم برگ را می‌بوسد
یا حادثه زین و برگ را می‌بوسد
وقتی لب پلک خسته‌اش را می‌بست

گفتی که لبان مرگ را می‌بوسد (همان: ۵۸)

این نگاه به مرگ ریشه در روح انقلابی، این سال‌های قیصر دارد که در اشعار این دوره موجود است و از لایه‌های نهانی شعرش با هنرمندی نمایان می‌شود. او که به دنبال هدفی دینی و اجتماعی است در این دوره آرمانگرایی، مرگ را بسیار پذیراست و دیگرا را نیز به آن دعوت می‌کند:

میدان به سپاه خصم تنگ است هنوز
از خون شهید لاله‌رنگ است هنوز
شمشیر مکن غلاف جز در تن خصم
از دست منه سپر که جنگ است هنوز (همان: ۵۹)

مرگ در این دوره برای او، موتی اختیاری، و سعادتی است که نصیب همگان نمی‌شود. مرگی که در آن دست از همهٔ تعلقّات می‌شوید و مشتاقانه به سوی محبوب خود می‌رود. او تحت تاثیر فضایی انقلابی از مرگی عارفانه و عاشقانه سخن می‌گوید:

بیا ای دل از این‌جا پربگیریم
ره کاشانهٔ دیگر بگیریم
بیا گم‌کردهٔ دیرین خود را
سراغ از لالهٔ پرپر بگیریم (همان: ۱۲۱)

از طرفی در راه آرمان خود از جان خود هم دریغ ندارد. به تعبیری مرگ اندیشی قیصر در این دوره کاملاً حماسی، آرمانی و اختیاری است. زیرا مرگ در راه اعتقادات است. او در این دوره مرگ را برای خود و دیگران هدفی دینی، سیاسی و اجتماعی می‌داند و آن را پایان همه چیز نمی‌داند. راهی است که بقا در آنست:

برخیز و بخوان سرود پیروزی خون
هنگام بهار و فصل نوروزی خون
به رویش لاله‌های خونین بنگر
بر دامن سبز دشت گل‌دوزی خون (همان: ۶۲)

این روال در *تنفس صبح* ادامه می‌یابد و قیصر با آفرینش آثار خود، اعتقادات خود و اجتماع هم‌فکر خود را ثبت می‌کند؛ از نمونه‌های بارز آن می‌توان به «شعری بر جنگ» او اشاره کرد که در اعتلای نام

قیصر امین‌پور نقش ممتازی داشت، شعری که گزارشی گویا و زنده از جنگ در شهرها و وقایع تلخ آن بود. شعری عجین با حماسه و واقعیت آن دوره، شاعر با انتخاب واژگان مناسب و با دانش زمینه‌ای که در انتخاب واژگان به‌کاربرده است، به توصیف صحنه‌های جنگ و شهیدشدن جوانان در مناطق جنگ و خراب‌شدن خانه‌ها پرداخته است. این شعر بافتی نثرگونه دارد و در قالب ساختار روایی ارائه شده است و همین موضوع به تأثیرگذاری بیشتر این شعر کمک می‌کند. در این روند می‌توان به شعرهایی با نام‌های «راه ناتمام»، «رسم سفر»، «اتفاق»، «میراث باستانی»، «این سبز کیست»، «گلوی شوق»، «زین خالی»، و «سرسبزترین فصل» نیز اشاره کرد.

اودر این دوره باز مشتاق مرگ است و لبان مرگ را می‌بوسد:

ما دشمن آه و اوخ و افسوسیم
با شوق لبان مرگ را می‌بوسیم
دریا دریا اگر ز ما برگیرید
کم می‌نشویم از آن‌که اقیانوسیم (امین‌پور، ۱۳۷۲: ۴۴۷)

این دوره از شعر قیصر را باید محصول جامعه‌نگری انقلابی و هیجان اعتقادی شاعر، در سال‌های انقلاب و جنگ دانست. امّا به نسبت دیگر شاعران زمان خود کمتر دچار شعارزدگی شد و بیشتر متعهدانه عمل کرد. در تهییج روحیهٔ سلحشوری برای دفاع از وطن این‌گونه عمل کرده است: در شعر «غزل تصمیم»

بیا به خانهٔ آلاله‌ها سری بزنیم
زداغ با دل خود حرف دیگری بزنیم
به یک بنفشه صمیمانه تسلیت گوییم
سری به مجلس سوگ کبوتری بزنیم
شبی به حلقهٔ درگاه دوست دل بندیم
اگرچه وا نکند دست‌کم دری بزنیم
به یک بنفشه صمیمانه تسلیت گوییم
سری به مجلس سوگ کبوتری بزنیم
تمام حجم قفس را شناختیم بس است

بیا به تجربه در آسمان پری بزنیم
اگرچه نیت خوبی است زیستن اما
خوشا که دست به تصمیم بهتری بزنیم (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۶۹)

این دوره اقتضا می‌کرد، قیصر که خود از مجاهدان و انقلابیون محسوب می‌شد نیز آفرینش ادبی خود را براساس توجیه و تثبیت این شرایط پایه‌گذاری کند. همچنان‌که دیده شد تمام عناصر صوری کلام خود را در راه موضوعات و مضامین دینی و مذهبی، نکوداشت شهدا، ستایش وطن، توصیف حماسه‌های رزمندگان، ستاش مبارزه و شخصیت‌های مبارز و ... قرار داده است، که با ورق‌زدن دو دفتر شعر *در کوچهٔ آفتاب* و *تنفس صبح* به‌خوبی نمایان است. حبیب شوکتی (شاعر) در این خصوص چنین یاد کرده است: «با شروع جنگ تحمیلی قیصر به همراه جمعی دیگر از شاعران جوان آن دوره که اکنون به دورهٔ کهن‌سالی نزدیک می‌شوند به‌منظور تهییج روحیهٔ سلحشوری رزمندگان به برپایی جلسات شعرخوانی در جبهه‌ها و مناطق جنگی روی آوردند. این جلسات، که منجر به تشکیل کنگرهٔ شعر دفاع مقدس گردید، کماکان ادامه داشته و هرساله در یکی از استان‌های کشور برگزار می‌شود» (شوکتی، ۱۳۸۶)

نکتهٔ مهم در این دو اثر این است که یا سخن از مرگ نیست و مبارزه سراسر پیروزی است، یا مرگ همرا با شهادت است که در نگرش قیصر آن هم پیروزی است. بسامد واژه مرگ بسیار کم است. شاید این هم برای رحیه دادن و ترغیب مجاهدان در آن دوره بوده که در این جنگ مرگی وجود ندارد و همه پیروزی است.

تحلیل گفتمانی مرگ در سال‌های پس از جنگ (آینه های ناگهان و گل‌ها همه آفتابگردانند و دستور زبان عشق)

سومّین مجموعه‌شعر قیصرامین‌پور آینه‌های ناگهان است. این مجموعه‌شعر حاوی دو دفتر شعر است: دفتر اول حاوی سروده‌های سال‌های ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۱ است و دفتر دوم شامل سروده‌های سال‌های ۱۳۶۴ تا ۱۳۶۶ است. این مجموعه‌شعر در ادامهٔ روند تکوین باورهای شاعرانهٔ قیصر و تلاش در جست‌وجوی آرمان‌های واقعی انسانی و لذت‌بخشی از رویدادهای حقیقی اجتماعی است. انتشار آینه‌های ناگهان در ۱۳۷۲ خبر از ورود شاعر به مرحلهٔ کاملاً متفاوتی از حیات شعری‌اش می‌داد.

تمام‌شدن جنگ، پیامدهای آن و اوضاع سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی آن دوره همگی سبب شد تا

نگاه‌ها و نگرش‌ها تغییر کند. این تغییرات اوضاع جامعه در شعرهای این مجموعه به‌خوبی نمایان است. زبان امین‌پور پابه‌پای تحولات اجتماعی تغییر می‌کند و به زندگی و باورهای مردم نزدیک می‌شود. در دو کتاب قبل شاعر گرم پیکار انقلابی بود و گذر زمان را حس نمی کرد؛(ر.ک. قنبری، ۱۳۹۴: ۴۰-۶۷) رزق و روزی او در آرمان‌گرایی نهفته بود؛ پرسشی نداشت؛ چرا که اعتقاد قطعی‌اش به آرمان‌ها به او انگیزهٔ لازم برای حرکت را داده بود (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷)؛ فرونشستن التهابات انقلاب و جنگ تحمیلی، تغییراتی در عرصهٔ ساختار اجتماع و در فضای ذهنی شاعر آرمان‌گرا ایجاد کرد که او را متوجه انسان و درد نمود و حماسه‌ها به دردهای نگفتنی و نهفتی بدل شدند و حس دردآگاهی در شاعر پدیدار شد.

با قبول قطعنامه و پایان‌یافتن جنگ و به‌دنبال آن رحلت رهبر انقلاب و تغییرات ساختارها پس از جنگ رنگ و لعاب حماسی شعر قیصر از بین رفت و شاعر که تاب تغییرات ناهمگون با ارزش‌های حاکم پیش از پذیرش قطعنامه و دیدگاه‌ها و سلیقه‌های جدید را ندارد و به‌مثابه شاعری منتقد که از متن جریان تعهد سربرآورده است، لب به اعترض می گشاید و با پیش‌بینی خطراتی که روند انقلاب را تهدید می کند، غمگینانه به تماشا می‌نشیند و حتی با اعتراض و به انتقاد، از حوزهٔ هنری که مرکز هنرمندان انقلابی است، خارج می‌شود. اوج این انتقادها در بخش نخست شعرهای آینه‌های ناگهان نمایان است:

حنجره‌ها روزهٔ سکوت گرفتند
پنجره‌ها تار عنکبوت گرفتند
عقدهٔ فریاد بود و بغض گلوگیر
بهت فصیح مرا سکوت گرفتند ... (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۲۹۵)

یا: آواز عاشقانهٔ ما در گلو شکست
حق با سکوت بود صدا در گلو شکست
دیگر دلم هوای سرودن نمی‌کند
تنها بهانهٔ دل ما در گلو شکست
آن روزهای خوب که دیدیم خواب بود
خوابم پرید و خاطره‌ها در گلو شکست ... (همان: ۲۹۶)

امین پور در این دفتر از مرز آزمون عقیدتی عبور کرده و با پاس‌داشت انقلاب و جنگ شهدا و مفاهیم دینی که به لطف شاعرانگی‌های او به زیباترین صورت در کلام ثبت گردیدند، اکنون خود را در

عرصهٔ درونی‌تری رها می‌کند که بتواند از فرازی دیگر و از افقی گسترده با جهان پیرامون خود گفت‌وگو کند. دغدغه‌های قیصر در آینه‌های ناگهان رنگ فلسفی‌تری به خود گرفته است؛ در این مجموعه شاعر خود را در برابر دنیایی از پرسش‌های بی‌پاسخ، هزاران، باید و نباید و چرا و چگونه پیرامون خود می‌بیند. او با آرامش خود خواسته، به دور از شتاب مجموعه‌های اول یا نگاهی به عوارض شهرنشینی و خود فراموشی‌های انسانی امروزی، در پی معرفی جامعهٔ آرمانی خود برمی‌آید. او از ملال‌آوری و کسالت عصر خود انتقاد می‌کند. شاعرخود هم‌نسلان هم‌اندیشش را دور از دنیای معاصر می‌بیند و از انحراف و فراموشی هم‌عصران خود انتقاد می‌کند. آرش شفاعی در توصیف آینه‌های ناگهان چنین می‌نویسد: «در شعرهای قدیم (مجموعه‌های در کوچهٔ آفتاب و تنفس صبح) قیصر را مردمی‌تر و درگیر با مسائل اجتماعی اطرافش می‌یابیم، در آینه‌های ناگهان بیشتر یک شاعر شهری را که به خودش و شعرهایش می‌اندیشد، می‌بینیم که از یک‌نواختی زندگی خود ملول است. البته کسانی که در شرایطی همچون امین‌پور زندگی می‌کنند با این شعرها ارتباط برقرار می‌کنند، ولی به‌نظر می‌رسد تعداد این افراد آن‌قدرها هم زیاد نیست» (شفاعی، ۱۳۷۸).

شعر قیصر مشخصاً در دفتر *آینه‌های ناگهان* به بعد، از آن خلجان و شورآفرینی‌های ایده‌آلیستی که خواه‌ناخواه رنگ و بو و چه‌بسا بن‌مایهٔ ایدئولوژیک داشت، یعنی همان که در کوچهٔ آفتاب و تنفس صبح گرفته است و به قولی اکنون فربه‌تر از ایدئولوژی به جهان می‌نگرد. در عین حال در این نگاه که بر مدار جهان‌بینی می‌گردد ته‌رنگی از کدورت و یأس و همچنین ته‌لهجه‌ای از اندوهی اجتماعی فلسفی به خود گرفته است. آرامشی سنگین در جوار سکوتی تلخ، جهان بیرون شاعر را فراگرفته بارقه‌ها و گاه صاعقه‌هایی از «اما»، «اگر»، و «چرا» ظلمات را لحظاتی می‌درند و دوباره به همان سرمازدگی و ... (جامعهٔ نو، ۱۳۸۶: ۱۴).

انگار مدتی است که احساس می‌کنم
خاکستری‌تر از دو سه سال گذشته‌ام
احساس می‌کنم که کمی دیر است
دیگر نمی‌توانم
هر وقت خدا در بیست‌سالگی متولد شدم
انگار

فرصت برای حادثه
از دست رفته است
از ما گذشته است که کاری کنیم
کاری که دیگران نتوانند ... (امین‌پور، ۱۳۸۸: ۲۵۳)

شاعر آرام آرام به گوشهٔ عزلت پناه می‌برد و شعر تنها بهانهٔ اعلام حضور او می‌شود:

در سایهٔ این سقف ترک‌خورد نشستیم
بی‌حوصله و خسته و افسرده نشستیم
خاموش چو فانوس که در خویش خمیده است
پیچیده به خود با تن تاخورده نشستیم
یک بار به پرواز پری باز نکردیم
سر زیر پر خویش فرو برده نشستیم
برگردهٔ ما خاطرهٔ خنجر یاران
با جنگلی از خاطره برگرده نشستیم... (همان: ۳۰۲)

آن مرد حماسه‌ساز و مصاحب عقیده‌های راسخ، ناخواسته پای در عصر شک احتمال و تردید می‌گذارد:

ما در عصر احتمال به‌سر می‌بریم
در عصر شک و تردید
در عصر پیش‌بینی وضع هوا
از هر طرف که باد بیاید
در عصر قاطعیت تردید
عصر جدید
عصری که هیچ اصلی
جز اصل احتمال یقین نیست .... (همان: ۲۷۵)

حتی گاهی نوعی بدبینی شاعرانه نیز بر اندیشهٔ او حاکم است که تمام رویدادهای پیرامونی خود را در هاله‌ای خاکستری مشاهده می‌کند:

وقتی جهان از ریشهٔ جهنم

و آدم
از عدم
و سعی
از ریشه‌های یأس می‌آید
وقتی که یک تفاوت ساده در حرف
کفتار را
به کفتر
تبدیل می‌کند ... (همان: ۲۹۳)

شعر «اگر دل دلیل است» به تصویری کامل از این روزگار قیصر و واگویه‌های انتقادآمیز او و نسل اوست که هم از گذشتهٔ حسرت‌آلود و در عین حال سربلند شاعر حکایت دارد و هم سرخوردگی و نومیدی را از وضع موجود نشان می‌دهد. این شعر گلایه‌ای است که با زبانی حماسی و افتخارآمیز، وضعیت گذشته و حال شاعر را بازگو می‌کند.

امین‌پور در شعر «روز ناگزیر» با نگاهی مغموم به اطراف خود می‌نگرد و دلشوره‌های آرمان‌گرایانهٔ خود را در جزء به جزء این شعر با مخاطب خود قسمت می‌کند. نگاه او در این شعر مبتنی‌بر انتظار موعودی است که محصول اعتقاد شاعر است:

این روزها که می‌گذرد
احساس می‌کنم که کسی در باد
فریاد می‌زند
احساس می‌کنم که مرا
از عمق چاه‌های مه‌آلود
یک آشنای دور صدا می‌زند
روزی که روز تازهٔ پرواز
روزی که نامه‌ها همه باز است... (همان: ۲۳۶)

قیصر با مجموعهٔ آینه‌های ناگهان تغییرات رفتاری در شعر خود را آغاز می‌کند، این تغییرات در نوع نگاه او به مرگ هم مشخص است. شاعری که در دورهٔ قبل مشتاقانه لبان مرگ را می‌بوسید در این دوره

با حسرت جاماندن از دوستان شهیدش، در نوبت مرگ می‌نشیند که شاید امروز بیاید و شاید فردا:

و آسیاب نان آسوده
همچنان می‌چرخد
دندان گرد سنگ- سنگ آسیاب نان-
چون لقمه‌ای بزرگ
جهان را آخر به کام خویش برد
خواهد بر بوی حسرت نان
ما را — تمام ما را- خواهد خورد
ما ایستاده‌ایم
و لحظه به لحظه نوبت خود را
خمیازه می‌کشیم
شاید همیشه نوبت ما فرداست(امین‌پور،۱۳۷۲: ۶۹)

او در غزل «آبروی آب» بیتی برای مرگ می‌سراید که در آن انفعال و انزوای شاعر نمایان است. او خود را به مردن می‌زند و از دیگران هم می‌خواهد که او را مرده‌ای بدانند. اما این مرگ با مرگ اختیاری دورهٔ قبل فرق می‌کند این مرگ از سر ناچاری و بی حوصلگی از زندگی است :

ما را به حال خود بگذارید و بگذرید از خیل رفتگان بشمارید و بگذرید (همان:۱۰۴)

به این بی حوصلگی در جای دیگر از ایم مجموعه هم اشاره می‌کند:

مردن چقدر حوصله می‌خواهد
بی آنکه در سراسر عمرت یک روز
بی حس مرگ زیسته باشی
احساس می‌کنم که پس از مرگ عاقبت
یک روز دیوانه می‌شوم (همان: ۳۰)

شاعر در شعر «نه گندم نه سیب» به مرگ و زندگی ابدی اشاره می‌کند . و شاعر قاطع دورهٔ قبل که با مرگ مبارزه می‌کرد و هراسی هم نداشت اکنون فریب مرگ را می‌خورد.

نه گندم

نه سیب
آدم فریب نام تو را خورد
از بی‌شمار نام شهیدانت
هابیل را که نام نخستین بود
دیگر این روزها به‌یاد نمی‌آوری (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۶۴)

از تمام شعرهای این مجموعه شعر حسرت همیشگی از همه بیشتر تفاوت دیدگاه شاعر را بیان می‌کند. شاعر که در مجموعه‌های قبلی با مرگ رو به رو می‌شد و مشتاقانه آن را پذیرا بود در این شعر از آمدن ناگهانی مرگ شوکه شده و باز از رفتن می‌سراید و مرگ را حکایتی می‌داند که در طول زندگی موجودات نمود عینی می‌یابد. این حکایت همیشگی پیش از آنکه آدمی خود را برای شنیدنش آماده کند او را فرامی‌گیرد:

حرف‌های ما هنوز ناتمام
تا نگاه می‌کنی
وقت رفتن است
باز هم همان حکایت همیشگی
پیش از آنکه باخبر شوی
لحظهٔ عزیمت تو ناگزیر می‌شود
آه ای دریغ و حسرت همیشگی
ناگهان چقدر زود دیر می‌شود (امین‌پور، ۱۳۷۲: ۴۸)

از این پس انتقادهای اجتماعی، اعتراض به برخی رفتارها، پناه‌بردن گاه و بی‌گاه به درون‌مایه‌های عرفانی و خلوت فردی و درنهایت، رسیدن و پرداختن به سطحی از عاشقانه‌سرایی از مهم‌ترین موضوعات و مفاهیم شعر امین‌پور در این مجموعه‌اند. همان‌طور که گفته شد عوامل گوناگونی در این رویکرد دخالت دارند که می‌توان به شوک ناشی از قبول قطعنامه از سوی ایران، تغییرات ماهیتی اجتماع، فضای متفاوت اعتقادی پس از جنگ، بلوغ سیاسی شاعر و تحصیل و تدریس در دانشگاه اشاره کرد. با بررسی این مجموعهٔ قیصر می‌بینیم که او رویکرد اجتماعی خود را در شعر ابراز می‌کند.

گل‌ها همه آفتابگردانند (۱۳۸۱) و دستور زبان عشق (۱۳۸۶)، آخرین مجموعه‌های شعری قیصر

امین‌پور است، که به نسبت تنفس صبح و آینه‌های ناگهان تنوع کمتری دارد. حجم غالب شعرهای این دو کتاب را شعرهای نیمایی، طرح‌واره‌های نو و غزل تشکیل می‌دهد. قیصر امین‌پور در سرایش این دو مجموعه در میان‌سالگی قرار دارد و فراز و فرودهای بسیاری را پشت سر گذاشته است. قیصر در این دو مجموعه با طرح روایت‌هایی از جامعه و پرسش‌هایی ساده، دیگران را به پاسخ‌گویی دعوت می‌کند.

شاعر از آرمان‌گرایی خود دست برداشته و سرخوردگی و نومیدی از وضع موجود را با حیرت و پرسش بیان می‌کند. امین‌پور در این دوره دیگر آن شور حماسی را ندارد و گرفتار زندگی روزمره شده است. تغییرات ساختاری در بدنهٔ اجتماع در شعر او نیز منعکس می‌شود. شاعر این مجموعه شاعری است با تمام دغدغه‌های یک شهروند تهرانی که گرفتار حیات مادی است، از قبض آب و برق و گاز می‌گوید، پول اجاره‌خانه، صف طویل نان و ... نگاه قیصر حتی به آرمان‌هایش نیز تغییر کرده است. نگاه او به جنگ نیز نگاهی انسانی شده است، نه آن نگاه حماسی سابق. مرگ‌اندیشی در او بروز می‌کند و دیگر حوصلهٔ شعرهای طویل و حماسی را ندارد. امین‌پور در خود فرو می‌رود و به خود می‌نگرد.

در این دو مجموعه قیصر امین‌پور به‌منزلهٔ زبان گویای جامعهٔ خود دردمندی اجتماعی را عمیقاً حس کرده است و در اغلب شعرهای این دو دفتر از آن‌ها دم می‌زند. امین‌پور در این دو مجموعه اتفّاقات سیاسی و تحولات اجتماعی و تغییرات کشور را از سر گذرانده و توانسته است تحصیلات دانشگاهی را تکمیل کند، و در دوران تکامل خویش به‌سر می‌برد. *گل‌ها همه آفتابگردانند* روایتگر حس و حال خویش است و بیشتر شعرها شخصی‌اند و *دستور زبان عشق* شاعر رویکرد خود را به مقولهٔ عشق بر روی جلد و در نام کتاب نمایان می‌کند. تکامل قیصر و تکوین فلسفهٔ فکر او از زوایای متفاوتی در شعرش قابل بررسی است، که از آن جمله می‌توان به تغییر چشم‌انداز و بسط دایرهٔ اندیشگی شاعر که منجر به تحول و تکامل انسان‌شناسی و هستی‌شناسی او می‌شود اشاره کرد. از همین‌روست که پرسش‌های فراوانی در این دو مجموعه مطرح می‌شود که در ذات خود نگرانی و تردید شاعر را از وضعیّت انسان معاصر را ابراز می‌دارد:

سایه سنگ بر آینهٔ خورشید چرا؟
خودمانیم بگو این همه تردید چرا؟
نیست چون چشم مرا تاب دمی تیره‌شدن

طعن و تردید به سرچشمهٔ خورشید چرا؟
طنز تلخی است به خود تهمت هستی بستن
آن‌که خندید چرا؟آن‌که نخندید چرا؟...(امین‌پور، ۱۳۸۸: ۷۸)
دلتنگ غنچه‌ایم بگو راه باغ کو؟
خاموش مانده‌ایم خدا را چراغ کو؟
کو کوچه‌ای زخواب خدا سبزتر بگو؟
آن خانه کو؟ نشانی آن کوچه باغ کو؟... (همان: ۱۷۸)

قیصر هوشمندانه با طرح پرسش‌های زیرکانه، تردیدهای خود را مطرح می‌کند و درحقیقت، می‌توان نوعی تجدید نظر طلبی در این روزگار از قیصر مشاهده کرد:

اگر داغ رسم شقایق نبود
اگر دفتر خاطرات طراوت
پر از ردّپای دقایق نبود
اگر ذهن آیینه خالی نبود
اگر عادت عابران بی‌خیالی نبود ...
اگر می‌توانستم از خاک
یک دسته لبخند پرپر بچینم
تو را می‌توانستم ای دور
از دور
یک بار دیگر ببینم ... (همان: ۱۳۲)

گویی قیصر در شرایطی که سکوتی همه‌گیر، فضای اجتماعی را فراگرفته است، با طرح پرسش‌هایی که در ذات خود تغییر وضعیّت موجود را دربردارد، شکل دیگر از روحیهٔ انتقادی خود را بازتولید می‌کند. البته نمی‌توان غم‌زدگی و افسردگی شاعر را از وضعیّت موجود، پنهان کرد. او گاهی شرایط تقدیری خود را به انتقاد بیان می‌کند:

کشت تقدیر تو ما را به که باید گفت؟
مردم از درد خدا را به که باید گفت؟

سرنوشتم اگر این است که می‌بینم
حکم تغییر قضا را به که باید گفت؟ ...
مو به مو حادثه بارید به هر بندم
تیرباران بلا را به که باید گفت؟
شکوه از هرچه و هرکس به خدا بردم
گله از کار خدا را به که باید گفت؟ ...(همان: ۲۲۶)

در سال‌های سرایش این دو دفتر، نوعی کسالت و یک‌نواختی بر لایه‌های اجتماعی سایه دارد، که به نوعی شکلی از روزمرگی و تکرار ملال‌آور را درپی‌دارد. شعر قیصر چون محصول پیوند شاعر و اجتماع است، نمی‌تواند از شاخصهٔ روزمرگی تهی باشد. او با انعکاس مستقیم دل‌مشغولی‌های اجتماع این رخوت را به‌نمایش می‌گذارد:

پس کجاست؟
چند بار خرت و پرت‌های کیف بادکرده را
زیر و رو کنم
پوشهٔ مدارک اداری و گزارش اضافه‌کار و کسر کار
کارت‌های اعتبار
کارت‌های دعوت عروسی و عزا
قبض‌های آب برق و غیره و کذا
صورت خرید جنس‌های خانگی
پس کجاست
یادداشت‌های درد جاودانگی (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۵۱)

قیصر خستگی و بی‌تابی خود از روز مرگی و ملال‌آوری جامعهٔ پیرامون خود را به‌زیبایی در شعر «لحظه‌های کاغذی» بیان می‌کند:

خسته‌ام از آرزوها، آرزوهای شعاری
شوق پرواز مجازی، بال‌های استعاری
لحظه‌های کاغذی را روز و شب تکرارکردن

خاطرات بایگانی، زندگی‌های اداری ...
رونوشت روزها را روی هم سنجاق کردم
شنبه‌های بی‌پناهی، جمعه‌های بی‌قراری (همان: ۹۵)

امین‌پور کم‌کم با پذیرش واقعیّت‌های ناگوار اجتماعی و اطمینان از به بار نرسیدن تلاش‌هایش در عرصهٔ آگاهی خود و بی‌اعتنایی‌های جامعه، از جریان آرمان‌خواهی خود کناره می‌گیرد:

هرچه روزی آرمان پنداشت حرمان شد همه
هرچه می‌پنداشت درمان است عین درد شد ... (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۲۱)

امین‌پور در چهرهٔ آرمان‌خواهی شکست‌خورده، مضامینی تازه را در شعر خود دنبال می‌کند که از آن جمله می‌توان به برخی پرسش‌های اعتقادی که نوعی عصیان نیز در آن نهفته است پرداخت:

اگر که چون و چرا با خدا خطاست چرا
چرا سؤال و جواب است روز بازپسین ... (همان: ۵۳)

شاعر روز به روز بیشتر دچار انفعال و سرگشتگی در خود می‌شود:

دیگر برای زیستن
این چشم‌ها از من دلیل تازه می‌خواهند (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۳۶)

به‌نظر می‌رسد در این مجموعه دغدغهٔ شاعر نسبت به گذار عمر و مرگ‌اندیشی هم بیشتر می‌شود:

لحظهٔ چشم واکردن من
از نخستین نفسگریه
در دومین صبح اردیبهشت سی و هشت
تا سی و هشت اردیبهشت پیاپی
پیاپی
عین یک چشم بر هم زدن بود
لحظهٔ دیگر اما
تا ناکجا باد تاکی؟... (همان: ۵۰)

در این دو مجموعه نمود مرگ یا یم یأس فلسفی از زندگی همراه است. نگاه او به مرگ هم فلسفی‌تر است. تغییر نگاه شاعر به مرگ بسیار متفاوت با مجموعه‌های قبلی است، مرگ در این مجموعه

همچون گذرگاهی محتوم پیش روی شاعر است و او ناگزیر به مسلخ تقدیر نزدیک می‌شود.

وقتی که بره‌ای
آرام و سر به زیر
با پای خود به مسلخ تقدیر ناگزیر
نزدیک می‌شود، زنگوله اش چه آهنگی داردا... (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۲۳)

مرد ماهیگیر
طعمه‌هایش را به دریا ریخت شادمان برگشت
در میان تور خالی
مرگ
تنها
دست و پا می‌زد (همان: ۳۱)

در شعر «اتفاقی دیگر»، مرگ را و خلقت را ابتدا و انتهای یک زنجیره می‌داند با این تفاوت که آنچه روز اول بود روز آخر نیست:

سیبی از درخت می‌افتد
از نو به شاخه برمی‌گردد
اما
دیگر نمی‌شناسند، همدیگر را(همان: ۵۶)

او شعری با نام «مرگ» دارد که تفکر مرگ اندیش او در این دو مجموعه را اثبات می‌کند. او از این حقیقت می‌گوید که ما ممکن است مرگ را درک نکنیم و به آن بی‌اعتنا باشیم اما روزی هر جا که باشیم مرگ فرامی‌رسد:

ما
تمام عمر تو را در نمی‌یابیم
اما تو ناگهان
همه را درمی‌یابی(اهمان:۵۸)

حتی نگاه او به شهادت نیز تغییر کرده است؛ شاعر در دو مجموعهٔ قبلی خود (تنفس صبح و در

کوچهٔ آفتاب) نگرشی آرمان‌گرایانه و ایدئولوژیک نسبت به شهادت داشت، به پیروزی گروهی خود می‌اندیشید و با سلاح قلم خود به دفاع از جنگ شعر می‌سرود و معتقد بود: «بر لبان مرگ بوسه می‌زند» و «مرگ سرخ (شهادت) را با آغوش باز می‌پذیرد» و بی‌هیچ چون و چرا «با سر سوی مرگ می‌رفت»، اما در دستور زبان عشق نگاه قیصر به جنگ، نگاهی انسانی است (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۳):

شهیدی که بر خاک می‌خفت
سر انگشت در خون خود می‌زد و می‌نوشت
دو سه حرف بر سنگ
به امید پیروزی واقعی
نه در جنگ
که در بر جنگ ... (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۸)

«پیروزی در جنگ» یعنی پیروزی رزمندگان در دفاع از ایران، که شاعر معتقد بوده «برای جنگ از لوله تفنگ بخوانم با واژهٔ فشنگ»، اما «پیروزی بر جنگ» حامل آرمانی انسان‌گرایانه است.

شهیدی که بر خاک می‌خفت
چنین در دلش گفت: اگر فتح این است که دشمن شکست
چرا همچنان دشمنی هست (همان: ۱۷).

علی یاری با بررسی این روند در شعر قیصر چنین می‌نویسد: شاعر در این شعرها که می‌توان گفت در ستایش آرزو و جست‌وجوی صلح سروده، به خویش بازگشته است به جهان درون خودش. این‌جاست که آرمان واقعی شاعر نمایان می‌شود شاعر به موازات سفیدشدن موهایش دچار دگرگونی فکری و تحول در داوری‌هایش می‌شود و به‌تبع این تحول فکری در فضای اندیشگی و چشم اندازهای شعرش نیز دچار دگرگونی فراوانی می‌شود (یاری، ۱۳۸۷: ۴)

در این دو دفتر پایانی او از مرگ و گذر عمر مکرّر صحبت می‌کند. و مرگ را نقطهٔ پایان آرزوها می‌داند. انسان با مرگ پرونده‌اش بسته می‌شودو به صورت یک آگهی ترحیم در روزنامه‌ها درمی‌آید این موضوع در شعر لحظه‌های کاغذی نمایان است:

عاقبت پرونده‌ام را
با غبار آرزوها

خواهد بست روزی
باد خواهد برد باری
روی میز خالی من
صفحهٔ باز حوادث
در ستون تسلیت‌ها نامی از ما یادگاری(امین‌پور،۱۳۸۶: ۹۶)
این نگاه به مرگ شاید به دلیل سانحهٔ تصادف‌ش در دفترهای پایانی بیشتر دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

تحلیل گفتمان انتقادی، یکی از روش‌های تحلیل گفتمان است که با توجه به تحلیل در سطح تفسیر و نگرش بینامتنی و تمرکز بر سازمان‌های سطح بالاتر از جمله، سعی در کشف و شناخت ایدئولوژی‌ها و جهان‌بینی‌های نویسنده و شاعر دارد.از طریق بررسی واحدهای فراتر از جمله در تحلیل گفتمان و تحلیل دقیق ویژگی های زبانی در علوم بلاغی ضمن ارتباط بافت زبان با بافت وسیع‌تر اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ... می‌توان حقایق بیشتری دربارهٔ اشعار و متناسب‌بودن آن‌ها با مقتضای حال به‌دست آورد و به تبیین روشن‌تری از شعر رسید و با این روش راهکارهایی برای افزایش توان ارتباطی متن و خواننده نیز بیان کرد.

شعر فارسی نیز در دورهٔ معاصر تحت تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی دورهٔ معاصر بوده و قیصر امین پور از شاعران دوران معاصر است که شعرش حدود سه دهه در ادبیات فارسی مخاطب داشته است و مورد اقبال قرار گرفته است. این تأثیرپذیری شعر معاصر از جامعه و تأثیر ادبیات و خصوصاً شعر معاصر بر مردم، در شکل‌گیری بسیاری از تحولات اجتماعی- سیاسی، در شعر قیصر امین‌پور نیز دیده می‌شود، شعر او در هشت سال دفاع مقدس، سبب دعوت و تهییج مبارزان جبهه‌های حق علیه باطل بود؛ به تعبیری شعر او در دورهٔ جنگ حکم ابزاری تبلیغی برای پیش‌بردن جریان اجتماعی آن روزگار بوده است. اشاره‌ای به زندگی شاعر و نقش او در نظام اجتماعی - سیاسیِ معاصر ایران (دورهٔ انقلاب، جنگ، و پس از تمام‌شدن جنگ) همچنین بازتاب این موضوعات در شعر امین‌پور، نشان از توجه گستردهٔ شاعر به جامعهٔ پیرامونش است؛ امین پور مسائل اجتماعی و سیاسیِ مهمِ هر دوره را به صورت صریح و با لحن متناسب در شعرش بیان کرده است. البته امین‌پور تعادل را رعایت کرده است و

از پدیدآمدن آثاری تا حدّ شعارهای خشک پرهیز کرده است.

در این پژوهش با بررسی مجموعه‌های شعری امین‌پور از زاویهٔ نگاه تحلیل گفتمان انتقادی و در سطح تبیین، به این نتیجه رسیدیم که نه تنها واژگان، نحو و درون‌مایهٔ اشعار قیصر هم‌پای تحولات اجتماعی تغییر کرد و رو به کمال نهاد، بلکه نگرش او به مرگ که نگاه به زندگی را هم در خود دارد، در دوره‌های مختلف زندگی‌اش تغییر می‌کند. این تغییرات هم متأثر از اجتماع اوست و هم بر جامعه-اش تأثیر می‌گذارد.

مرگ‌اندیشیِ امین‌پور در آغاز شاعری، که همزمان بوده با انقلاب و جنگ تحمیلی، نگاهی حماسی و شهادت طلبانه است. با اتمام جنگ، این مرگ اندیشی خاتمه می‌یابد. او هم مانند دیگر افراد جامعه‌اش گرفتار روزمرّگی می‌شود و نگاه او به مرگ هم خالی از این گرفتاری نیست. مرگ که در آغاز اختیاری و داوطلبانه بود، در مجموعه‌های بعد تبدیل به گذرگاهی محتوم می‌شود که همه را به کام خود می‌کشد. پذیرش مرگ که در آغاز و بر اثر عوامل اجتماعی با اشتیاق همراه بود در مجموعه‌های آخر با ناچار و با یأس فلسفی از زندگی است. به نظر می‌رسد آن مرگ عاشقانه که در راه وطن بود و نتیجه‌اش رسیدن به حق و مطلوب بود، تبدیل می‌شود به مرگی اجباری که نتیجه‌اش رسیدن به نا معلوم است. از منظر تحلیل گفتمان انتقادی، علّت این تغییر نگاه به مرگ در نظر قیصر امین‌پور، ریشه در تغییرات اجتماعی و ایدئولوژیکی دارد که در جامعه و در شاعر بوجود آمده است و قیصر به دلیل توانمندی زبانی‌اش توانسته این سیر تغییرات را در شعرش منعکس کند.

کتابشناسی

امین‌پور، قیصر.(۱۳۶۳). **تنفس صبح و در کوچهٔ آفتاب**، تهران: سروش.

همو.(۱۳۸۵). **مثل چشمه مثل رود**، تهران: سروش.

همو.(۱۳۸۵).**گل‌ها همه آفتابگردانند**، چاپ ششم، تهران: مروارید.

همو.(۱۳۷۲).**آینه‌های ناگهان**، تهران: افق.

همو.(۱۳۸۶). **دستور زبان عشق**، تهران: مروارید.

همو.(۱۳۸۸). **مجموعه کامل اشعار قیصر امین‌پور**، تهران: مروارید.

جامعه نو.(۱۳۸۶). «**درد جاودانگی روی کاغذ**»؛ ش ۴۳

جعفری، کبری.(۱۳۹۳). پایان نامه ارشد با عنوان **نگاه تطبیقی به مرگ و شهادت در غزل‌های مولوی و قیصر امین پور** به راهنمایی محمدرضا سنگری. تهران، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.

شفاعی، آرش.(۱۳۷۸). «**زلال‌تر از آرام**»، روزنامهٔ قدس، س ۵، ۵ تیر.

فتوحی، محمود.(۱۳۸۷). «**سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور**»، ادب‌پژوهی؛ ش ۵؛ تابستان.

فرکلاف، نورمن.(۱۳۷۹). **تحلیل انتقادی گفتمان**، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، ویراستاران محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها

قنبری، امید.(۱۳۹۴)، **زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی دکتر قیصر امین‌پور**، تهران، انجمن آثار و مفاخر ایران.

کاظمی، محمدکاظم.(۱۳۸۱). «**پرنده در پنجره**»، **نشریهٔ شعر**، ش ۳۰.

مکاریک، ایرناریما.(۱۳۸۶). **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمدنبوی، چاپ دوم، تهران: آگاه

نوروزی،شکوفه.(۱۳۹۶). «**بررسی تطبیقی مرگ اندیشی در آثار قیصر امین‌پور . سپهری**»، مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، دورهٔ سوم شماره ۲/۱

یاری، علی.(۱۳۸۷). «**از شعری برای جنگ تا طرحی برای صلح**»، روزنامهٔ کارون؛ پنج‌شنبه ۹ آبان

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۱۵۶-۱۳۷

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

نظریه ژرار ژنت و بررسی بعد زمانمندی در رمان‌های محمدی

سارا عبدلی[۱]
عالیه یوسف‌فام[۲]
شروین خمسه[۳]

چکیده

از ویژگی‌های خاص روایت‌های کلامی می‌توان به عنصر «زمان» به عنوان اساسی‌ترین عامل شاخصه‌ای که آن را بازنمایی می‌کند یعنی «زبان» و آن‌چه که باز نموده می‌شود یعنی «داستان» در متن روایی بررسی کرد. در این پژوهش با توجه به رویکرد «ژرار ژنت» که نظریه خود را در سه محور نظم، تداوم و بسامد ارائه می‌دهد مقوله «زمان در روایت» با روش توصیفی _ تحلیلی در سه رمان «محمد حسین محمدی»، نویسنده‌ی افغان و مهاجر پرداخته شده است. از آن جایی که زمان روایت در داستان‌های محمدی که در سبک رئالیستی نوشته شده است از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است به تطبیق این شگرد روایی در گزاره‌های داستانی پرداخته شد. «محمدی»، در کلیه‌ی آثار خود بر اساس زمانمندی با شتاب منفی به روایت داستان‌های خود پرداخته است. رمان‌هایی که راوی آنان یا به عبارت دیگر شخصیت اصلی داستان زنان هستند شتاب منفی پیشی می‌گیرد. زمان پریشی و گذشته‌انگاری نیز در راویان زن و مرد به یک میزان از بسامد دیده می‌شود.

کلید واژه‌ها: رمان، روایت شناختی، ژرار ژنت، مولفه‌های زمان روایی، محمد حسین محمدی

۱- دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
abdolisara1362@gmail.com
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران(نویسنده مسئول).
daliehyf@gmail.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
sh.khamse@gmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۹/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۹

۱. مقدمه

به گفته‌ی والاس مارتین (Wallace Martin)، بررسی تاریخی از نوشته‌های انتقادی قبل از قرن بیستم درباره‌ی ادبیات داستانی و متون منثور بیانگر آن است که نظریه‌ها در زمینه‌ی روایت آن‌گونه که منتقدان تاکنون برداشت کرده‌اند به هیچ وجه پدیده‌ی تازه‌ای نیست. در نتیجه، بررسی روایت را نمی‌توان به یک دوره‌ی تاریخی یا ادبیات یک سرزمین محدود ساخت (مارتین،۱۳۸۶:۱۵) در ادبیات معاصر، روایت به عنوان یک گزاره در قالب زبانی، هم داستان گفتن را ممکن می‌سازد و هم به عنوان یک عاملیت برای ایجاد زمینه‌ای برای درک و فهم میان گوینده و مخاطب می‌باشد. این رویکرد در دوران معاصر از اهمیت بالایی برخوردار گشته که سبب شده تا روایت شناسی در جایگاه مطالعات آکادمیک و دانشگاهی تبدیل شود. تحلیل رمان بر اساس تکنیک‌های متفاوتی نقد و بررسی می‌شود. اما یکی از عمده‌ترین نوع از تحلیل رمان توجه به عنصر روایت و روایت‌شناسی می‌باشد. در این میان روایت‌شناسان به نامی چون سیمپسون (Simpson) تزوتان تودروف (Tzvetan Todorov)، رولان بارت (Roland Barthes) وژرار ژنت به بررسی رویکرد روایت‌شناسی پرداخته‌اند.

«ژرار ژنت » ساختارگرای فرانسوی و منتقد ادبی است که در زمینه‌ی تحلیل روایت نظریه‌ای را مطرح نموده است که تا کنون در زمره‌ی کامل‌ترین نظریه‌ها بوده است. (برتنز، Johannes Willem Bertens)، درباره‌ی او چنین می‌گوید: «روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز است و به ما این امکان را می‌دهد که تصویری از چگونگی درونی‌شدن داستان‌ها به دست آوریم. در واقع او تصویر بسیار جامعی از امکانات ترکیبی نامحدود از حالاتی که روایت ارائه می‌دهد به مخاطب نشان می‌دهد (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۴).

در روایت‌شناسی ساختارگرا سخن روایی یا برونه‌ی آن، دال روایت است و داستان یا محتوای درونی روایت مدلول به حساب می‌آید. از این رو روایت‌شناسان ساختارگرا برای هر روایتی به دو نوع زمان قائل هستند: یکی زمان دال روایت و دیگری زمان مدلول روایت. پیش از ساختارگرایان، از میان فرمالیست‌های روسی توماشفسکی (Boris Tomashevsky) نیز به تمایز زمان داستان و زمان متن در رساله‌ای موسوم به «درونمایگان» اشاره کرده است با این رویکرد که، زمان داستان مقدار زمانی است که به واسطه رخدادهای روایت شده گرفته می‌شود، اما زمان متن را زمانی می‌دانند که برای خواندن اثر ادبی نیاز است. (امامی،۱۳۸۷ :۱۲۶)

در این پژوهش، نویسنده با رویکرد مقوله «زمان روایی» از دیدگاه «ژرار ژنت» به بررسی سه رمان از «محمد حسین محمدی» که کتاب‌های او در جایگاه ادبیات نو و معاصر و بلاخص ادبیات مهاجرت قرار دارد خواهد پرداخت. رمان‌های او با عناوین: «از یاد رفتن»، «پایان روز» و «ناشاد» مد نظر این پژوهش قرار دارند.

سوالاتی که (در این مقاله) با بررسی و پژوهش در سه رمان ذکر شده به آن‌ها پاسخ داده خواهدشد بشرح زیر می‌باشد:

۱- میزان همسویی میان سن روای داستان و گذر زمان در داستان‌های «محمدی» از چه توازنی برخوردار است؟

۲- در داستان‌های محمدی میزان زمان‌پریشی و گذشته انگاری چه تناسبی با جنسیت راوی داستان دارد؟

۱ ـ۱. پیشینه تحقیق

از میان پژوهش‌هایی که به بررسی زمان از دیدگاه «ژنت» در آثار روایی پرداخته شده است می‌توان به سه مقاله زیر اشاره کرد: مقاله‌ی «بررسی زمانمندی روایت در رمان سالمرگی بر اساس نظریه ژنت»، نوشته‌ی «محمد بهنام فر و دیگران»، در پاییز ۱۳۹۳ در نشریه‌ی «متن پژوهی ادبی» که به بررسی رمان سالمرگی از «اصغر الهی» پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که نویسنده در این رمان از زمان به عنوان ابزاری برای برهم زدن توالی خطی و مستقیم زمان بهره برده است. مقاله‌ی «بررسی زمان روایی در رمان «من او» بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت» نوشته‌ی «زینب نوروزی»، به بررسی کتاب «من او» نوشته‌ی «امیر خانی» که به سی هفتمین چاپ نیز رسیده است پرداخته. در این مقاله نویسنده به این نتیجه رسیده است که سیر خطی و یکنواختی زمان در این داستان به هم ریخته است. در نقل داستان زمان پریشی‌ها آینده‌نگر و گذشته‌نگر رخ می‌دهد. در مقاله‌ی «بررسی زمان‌پریشی در رمان خورشید براساس نظریه‌ی زمان روایی ژرار ژنت» نوشته‌ی «ویدا وفایی» در پاییز سال ۱۳۹۶ در دو فصلنامه‌ی مطالعات نقد ادبی منتشر شده‌است به بررسی داستان «خورشید» از نوشته‌های «محمد رحیم اخوت» پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که در این رمان، زمان در برخی از قسمت‌ها دارای نظم گاهشمارانه است و در برخی قسمت‌ها توالی طبیعی به هم خورده و متن دچار زمان‌پریشی شده است.

تاکنون مقاله‌ای که در باره‌ی آثار «محمد حسین محمدی» بر اساس نظریه‌ی «ژرار ژنت» به نقد و بررسی پرداخته باشد یافت نشده است.

۲. بحث و چهارچوب نظری پژوهش

۲-۱. مبانی نظری

«ژرار ژنت» در کتاب گفتمان روایی با تقسیم روایت به سه سطح مختلف، تمایزی را که فرمالیست‌های روسی میان «قصه» و «طرح» قائل می‌شوند پرداخته‌تر می‌کند (سلدن، ویدسون،۱۳۸۴: ۱۴۶). این سه طرح عبارتند از داستان، متن روایی و روایتگری. در ذیل به توضیح این خواهیم پرداخت.

«داستان»، از نظر ژنت شامل نکاتی است که هنوز به لفظ یا کلام در نیامده‌اند (پیش کلامی) و ترتیبشان بر طبق روند گاه‌شماری است (مارتین،۱۳۸۸: ۷۷).

«متن روایی»، تسلسلی است که رویدادها عملا در آن اتفاق می‌افتند و می‌توان آن‌ها را از متن استنباط کرد (ایگلتون، ۱۳۸۰ :۱۴۵).

«روایتگری»، همان عمل روایتگری است. از آن‌جا که متن روایی کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن را بگوید و بنویسد. از میان فقط متن است که سر راست در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. خواننده از دل متن درباره داستان (هدف داستان) و روایتگری داستان (فرایند خلق داستان) اطلاعات کسب می‌کند. از دیگر سو متن روایی به واسطه همین دو جنبه است که تعریف می‌شود. اگر متن روایی داستانی را نقل نکند، دیگر روایت نخواهد بود و اگر روایت یا مکتوب نشود دیگر متن نخواهد بود (ریمون کنان،۱۳۸۷: ۱۲).

۲-۱-۱. زمانمندی متن

«ژنت»، در خصوص زمانمندی متن روایی مطرح کرده است و معتقد است که سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن وجود دارد: ۱- نظم ترتیب (در پاسخ پرسش «کی؟»، ۲- تداوم: (در پاسخ به پرسش «چه مدت؟»)، ۳- بسامد: (در پاسخ به پرسش «چند وقت یک‌بار؟»).

طبق نظریه‌ی «ژنت»، در ادبیات روایی زمان در پرتو روابط گاه شمارانه میان داستان و متن معنا می‌یابد. عمده بحث مولفه زمان که بر اساس آرای «ژنت» استوار است، این است که میان زمان گاهشمارانه سطح داستان و زمان نه الزاما سطح گاهشمارانه متن رابطه برقرار کند (حری،۱۳۸۷: ۵۷)

۲-۱-۲. نظم و ترتیب

«نظم و ترتیب» به آرایش زمانی رویدادها و کنش‌های یک رمان مربوط می‌شود. ممکن است راوی رویدادها را بر اساس ترتیب رخدادن آن‌ها، روایت کند اما ممکن است توالی خطی و گاه شمار آن وقایع با ترتیب روایت آن‌ها در متن روایی متفاوت باشد. این‌گونه اختلاف میان زمان روایت و زمان داستان را «ژنت» زمان پریشی می‌خواند. وی، زمان پریشی را به دو نوع کلی تقسیم می‌کند: «گذشته نگری» یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته بازگردد و «آینده نگری» یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث آینده را پیش‌بینی کند (قاسمی‌پور، ۱۳۹۸: ۹۲). در نمودار شماره ۱ تقسیم‌بندی نظم از دیدگاه ژنت آورده شده است. اگر متنی چنان روایت شود که از ترتیب گاهشمارانه دور شود عدم توازی‌های نظم و ترتیب شکل می‌گیرد. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک‌ساحتی زبان بازنمایی می‌شود.

۳-۱-۲. تداوم

دومین رابطه‌ای که «ژنت» بررسی می‌کند، یعنی تداوم یا «دیرش زمان» به رابطه بین زمانی که یک رویداد در دنیای واقعی به درازا کشیده و زمانی که به واقع طول می کشد تا آن رویداد در دنیای روایی روایت شود، می‌پردازد (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۰). تداوم روایت نشان می‌دهند کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف کرد. منطق روایت، در این زمینه با صراحت و قدرت بیشتری آشکار می‌شود. تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه بخش داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد کجا قصه گویی سرعت می‌گیرد و کجا آرام می‌شود. این قاعده‌ها به سنت‌های ادبی ژانر خاصی که اثر در قالب آن انجام می‌گیرد و بعد آثار بسیار فرامتنی وابسته است. مثلا در داستان پروست به گفته‌ی «ژنت» سه سطر شرح دوازده سال است و صد و نود صفحه شرح دو ساعت است (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۶).

«ژنت»، تعیین معیار برای توصیف تغییرات تداوم را مسئله‌دارتر از همین مفهوم در خصوص نظم می‌داند. در جایگاه نظم، معیار امکان تطبیق نعل به نعل میان زمان داستان و زمان متن است. اگر چه مراد واقعی از زمان متن، آرایش خطی متن است. می توان همین آرایش خطی متن را در مقوله نظم جای داد. به عبارت دیگر از آن جایی که مدت زمان ثابت قرائت متن به رخداد و به ارائه رخداد بستگی ندارد، نمی‌توان به منزله معیاری فرضی میان دو تداوم تطابق برقرار کرد. حتی یک تکه

دیالوگ که برخی آن را تطابق نعل به نعل تداوم داستان و تداوم متن در نظر می گیرند، تناظر یک به یک داستان و متن به حساب نمی آید. زیرا دیالوگ «زمان» میان متن و داستان با هم تطابق پیدا می کند. بنابراین ژنت «ثبات پویایی» را به منزله معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می کند. در روایت مراد از «ثبات پویایی» نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است. برای مثال هر صفحه از متن معادل یک سال از زندگی شخص است.

بر اساس این پویایی ثابت می توان دو شتاب مثبت و منفی را از یک دیگر تمیز داد. اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان شتاب منفی نام دارد. سرعت حداکثر را حذف می نامند و سرعت حداقل را مکث توصیفی. به لحاظ نظری، میان شتاب مثبت و منفی بی نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته است. اما در عمل تمام این پویایی احتمالی قرار گرفته است. این پویایی بنابر قرارداد به دو پویایی تقلیل می‌یابد: تلخیص، صحنه نمایش (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۷۴).

۴-۱-۲. بسامد

بسامد، جز زمان مهم از داستان روایی است. از نظر « ژنت »، بسامد، تعداد دفعات تکرار حوادث سطح داستان و تعداد نقل آن حوادث در سطح متن است. «ژنت» می پرسد که آیا رخدادهای تکراری هر بار از دیدگاه واحدی روایت شده است؟ در هر نوبت چه نقشی دارد؟ (لوته، ۱۳۸۶: ۸۰).

«ژنت» بسامد را به یکی از اشکال زیر معرفی می کند:

«بسامد مفرد»: متداول‌ترین نوع بسامد است که در آن رخدادی را که یک بار اتفاق افتاده است را یک بار روایت کند. همچنین روایت چند باره رخدادی که چندین بار اتفاق افتاده باشد از نوع «بسامد مفرد» به شمار می‌آید. زیرا هر یک بار روایت آن متناظر با یک بار رخ دادن آن در داستان است.

«بسامد مکرر»: در این نوع بسامد، رخدادی که فقط یک بار اتفاق افتاده باشد را چندین بار روایت می کنند. یک روایت ممکن است توسط اشخاص مختلف و یا با دیدگاه‌های متفاوت گفته شود و یا توسط یک شخص اما در زمان های مختلف، روایت شود. که ما دوباره با دیدگاهی متفاوتی روبه‌رو هستیم.

«بسامد بازگو»: در متن روایی کتاب رخدادایی بسیاری دیده شود که چندین بار اتفاق افتاده است «ژنت» از آن به عنوان بسامد بازگو نام می‌برد (ریمون کنان، ۱۳۸۷، :۸۱-۷۹).

«بسامد چندگانه»: در این نوع بسامد، واقعه‌ای چندین بار رخ می‌دهد و چندین بار هم نقل مـی‌شـود (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۲۹۳).

۲-۲. خلاصه رمان‌ها

۱-۲-۲. رمان پایان روز

رمان با طلوع یک روز در اواخر پاییز آغاز می‌شود و با غروب خورشید به اتمام می‌رسد. مسیر داسـتان به صورت موازی از نگاه راوی یکسان اما یک فصل در میان توسط «ایا» در ایران و مادرش، «بوبو» در افغانستان روایت می‌گردد. «ایا» کارگری در یک کفاشی است که مدت‌هاست پولی را که طلـب دارد از سر کارگر خود نگرفته است. پدر او در بستر بیماری است و آخرین مکالمه‌ای کـه بـا خـواهر خـود «شاجان» _ که مسئولیت مراقبت از خانواده را در افغانستان دارد_ داشته است، متوجه شده کـه پـدرش او را وصی خود کرده و از او خواسته است تا یک "خلعتی یا کفن" برایش تهیه کند و بـه دیـدار او در این واپسین روزها برود. «ایا» درگیر تهیه پول است و از طرفی بـین رفـتن و نـرفتن بـه زادگـاه خـویش مردد است. درنهایت تصمیم می‌گیرد پولی از دیگر دوستان افغان خود قرض کند و کفن را تهیـه کنـد و راهی افغانستان شود.

داستان به طور موازی از زبان مادر هم روایت می‌شود. او نگران همسر پیر خـود هسـت و از طرفـی چشم به راه فرزندش. درون او آشفته است چون دیدار بـا فرزنـد یعنـی رسـیدن کفـن و از دسـت دادن همسر. برای تسلای خویش، خـود را سـرگرم کارهـای روزانـه مـی‌کنـد و از همسـر رو بـه احتضـارش نگهداری می‌نماید.

و در نهایت مرگ آغا صاحب سر می‌رسد اما از کفن در راه مانده خبـری نیسـت. اکنـون «بوبـو» و جسد همسرش در خانه‌ای خالی از حضور فرزندان تنها می‌مانند و اوسـت کـه بایـد جسـد همسـرش را برای تدفین آماده سازد. غافل از این که «ایا» کفن را در ایـران خریـده ولـی بـه دسـت سـربازان ایرانـی افتاده است و به مقصد نامعلومی فرستاده شده است. تا انتهای داستان مشخص نمـی‌شـود کـه سرنوشـت «ایا» و «کفن» به کجا خواهد رسید.

۲-۲-۲. رمان از یاد رفتن

«سید میرک شاه آغا»، شخصیت اصلی رمان «از یاد رفتن» است. پیرمردی در میان دهـه هشـتم زنـدگی که تجربه‌های زیادی را در زندگیش از سر گذرانده است. مهاجرت را بارها لمـس کـرده و اکنـون در

هفتاد و اندی سالگی، دنیای استعمار را در سرزمین ویران شده‌ی خود توسط طالبان زیست می‌کند. «شاه آغا» که از نظر شخصیتی فردی متعصب و درونگرا است و همیشه محافظه کار است و هراسی دائمی از حضور طالبان در دل او وجود دارد. به عنوان پدر خانواده سعی دارد تا مراقب فرزندانش باشد. از خانواده نه نفره او که اغلب در ایران به سر می‌برند، تنها «ناشاد» در افغانستان باقی مانده است. دختری در اوج جوانی و زیبایی که برای شهوت رانی طالبان طعمه‌ی مناسبی است . پدر وی شبانه‌روز با این هراس زندگی می‌کند و در نهایت تصمیم می‌گیرد تا او را در زیر زمین خانه محبوس کند. «شاه آغا» تمام زندگی خود را در شنیدن اخبار سیاسی از رادیو خلاصه کرده است. گویی که رادیو شیشه عمر اوست و تمام شدن باتری آن برابر با شکسته شدن آن شیشه است. در میان اضطراب نگهبانی از دخترک محبوس خود و تمام شدن باتری وی تصمیم می‌گیرد تا برای چند ساعت خانه را به مقصد شهر ترک کند و برای خرید باتری در میان تابستان گرم پای پیاده تا شهر برود تا بتواند دوباره «رادیو را چالان کند» و به صدای «بی‌بی‌سی و رادیو ایران » گوش فرا دهد. در طول داستان بارها با طالبان روبه‌رو می‌شود، طالبی که همراه داشتن دستگاهی همچون رادیو را جرم می‌داند و هر آن ممکن است تا پیرمرد توسط یکی از نیروهای طالبان دستگیر شود. در کل این مسیر شاهد مکالمه‌های ذهنی متعددی از او هستیم. یادآوری روزهایی که تمام شهر پوشیده از اجساد کشته شدگان بوده است و مقایسه‌ی آن با روزهای آبادانی شهر در قالب گفتگوهای ذهنی «شاه آغا» را تا رسیدن به مقصد مشایعت می‌نمایند. نگرانی و اضطراب و عدم اعتماد به دیگران سبب می‌شود که شاه آغا با تندخویی با همه (به غیر از طالبان) رفتار کند. درنهایت خرید باتری برای رادیو با موفقیت انجام می‌شود و او باز هم مسیری طولانی را برای رسیدن به خانه پشت سر می‌گذارد و پس از رسیدن به خانه، با آرامش به صدای اخبار گوش فرا می‌دهد. تا در روزی دیگر باز هم در حالی که رادیو را به گوشش چسبانده و به اخبار آن گوش می دهد با تند خویی که در وی نهادینه شده است به نگهبانی از دختر اسیر در زیرزمین خانه بپردازد.

۳-۲-۲. رمان ناشاد

دخترکی، در آستانه بیست سالگی در یکی از روستاهای مزار، به علت تسلط و حضور طالبان در سرتاسر شهر و ترس پدر از تصاحب دخترش توسط طالبان، به مدت پنج سال در زیرزمین خانه محبوس است. نه زیر زمینی قابل تحمل بلکه سیاه چاله‌ای که همه روزنه‌های نور در آن پوشیده شده

است. سیاه چاله‌ای مملو از حشرات موذی و متعفن. در گرمای طاقت فرسای تابستان و سرمای استخوان سوز زمستان دخترک رمان که نامی برازنده‌ی شور بختی و اقبالش دارد و از روز اول تولد نامش با سرنوشتش عجین است. «ناشاد» از طلوع خورشید تا غروب در آن زیرزمین مخوف محبوس است و مرگ تدریجی خودش را به نظاره نشسته است. خانواده‌ی او که حال فقط پدر و مادر پیری از آن باقی مانده‌اند به این مرگ تدریجی آگاه نیستند و شاید می‌دانند و می‌خواهند تا این لکه ننگ از وجود خانه‌شان پاک شود.

در طول این داستان «ناشاد» به توصیف احوالات خود در سیاه چاله می پردازد و با یادآوری روزگار شیرینی که در ایران از سر گذرانده است و به مدرسه می‌رفته است و همچنین به یاد آوردن صدای خنده‌های سرمستانه از گفتگو با خواهرانش، تاریکی سیاه چاله را با نور دل‌خوشی‌های کوچکش روشن می کند. ناشاد و سوسک‌هایی که روزهای اولیه‌ی حبس شدن از شدت ترس دیدار آن‌ها، از هوش رفت، اکنون به عنوان همنشین و همراز تنهایی‌هایش هستند. حشراتی که آن هنگام که « ناشاد» گیسوان بلندش را شانه می‌زند زیبایی‌های او را به تماشا می‌نشینند.

۳-۳. نظریه و تحلیل زمانمندی در سه رمان « پایان روز»، « از یاد رفتن»، « ناشاد»

۱-۳-۳. نظم و ترتیب

تزوتان تودورف درباره زمان پریشی می گوید: «ترتیب زمان روایت سخن با ترتیب زمان روایت شده داستان متوازن نیست و ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد. دلیل تغییر این ترتیب، در تفاوت میان این دو زمان نهفته است. زمانمندی سخن تک‌ساحتی است و زمانمندی داستان چندساحتی. در نتیجه ناممکن بودگی زمانمندی به زمان‌پریشی می‌انجامد» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹).

همانطور که در خلاصه‌ی داستان‌ها ذکر شد، داستان «پایان روز » توسط دو راوی در دو نقطه‌ی جغرافیایی متفاوت روایت می‌شود. یکی از راویان «ایا» است که با درگیری‌های روزمره و مشکلاتی که یک مهاجر در جامعه‌ی که پذیرای حضور او نیستند در چالش است و قطعا گذر زمان برای او به نسبت مادرش در منطقه ی دیگر بدون وجود تعاملات متعدد و مکالمه با افراد دیگر در حالی که همسری رو به احتضار دارد گذرانی کاملا متفاوت را تجربه می کنند. اما این نوع گذشت زمان به شتاب داستان مربوط است و بیانگر نگاه متفاوت دو راوی و همچنین تفاوت محیط است که نوع گذران زمان را برای راویان متغیر می‌سازد.

در این رمان نگاه به گذشته و یا به گفته «ژنت»، زمان پریشی وجود ندارد و داستان در یک مسیر مشخص با نظم و ترتیب به روند خود ادامه می‌دهد، تنها جز چند بخش »ایا« به گذشته نگاهی ندارد و اگر از آن یاد هم می‌کند برای نشان دادن حس غربت و دل تنگی برای خانواده‌اش است یعنی خواننده با این گذشته‌نگری دچار زمان‌پریشی نمی‌شود.

"ایا چشم‌هایش را که باز می‌کند، برای لحظه‌ای شک می‌کند که در مزار است یا تهران. همه جا آرام است. فکر می‌کند در مزار، در خانه‌ی پدری‌اش اگر بیدار شده باشد وقتی از اتاق برآید حتمی افتاب روی حویلی را پر کرده است. بوبویش را خواهد دید که باز از صبح وقت، در حویلی شور می‌خورد. به ماکیان دانه می‌دهد ،گاوش را می‌دوشدو...به گفته خودش روزش را در حویلی گم می‌کند." (پایان روز، ۱۳۹۷: ۱۴).

" ایا" یادش می‌آید که: زیاد حرف نزده بودند . شاجان تیز تیز حرف می‌زد "ابا" احوال آغا و بوبو را پرسان کرده بود و شاجان بی آن که از بوبو و آغا صاحب چیزی بگوید گفته بود سلام گفته‌اند." (همان ،۷۱).

"فکرکرد خاکستر خودش چربی رامی‌برد حالی پودر می‌زنند و ظرف‌ها را میی‌شویند. فکر کرد. ولی خوب بود که یک آرامی و بی غمی بود در آن وقت‌ها .حالی را سیل کن. هر کسی به طرفی گریخته و معلوم نیست که در کجا است؟" (پایان روز، ۱۳۹۷: ۹۱)

مادر نیز اگر چه در مسیر داستان نگاهی به گذشته دارد اما به هیچ وجه برای خواننده پرش زمانی را ایجاد نمی‌کند و توالی خطی داستان بدون ایجاد کوچکترین سردرگمی برای خواننده پیش می‌رود. مادر زمانی که از کارهای روزانه برای دقایقی فارغ می‌شود و نگاهش به باغ روبه‌رو می‌افتد نظم زمان از دستش خارج می‌شود ولی سریعا به محیط و توالی خطی _ زمانی داستان باز می‌گردد.

" بنا بر عادت از سر دیوار پخسه یی حویلی به قشلاق چشم دوخت مگر کسی را ندید." (همان،۴۶)

«ژنت» انحراف نویسنده از توالی رویدادهای داستان و روایت دیرتر آن چه زودتر اتفاق افتاده است را روایت «گذشته‌نگر» تعریف می‌کند. این روایت «گذشته‌نگر» زمانی در داستان اتفاق می‌افتد که زمان داستان به عقب فلاش‌بک می‌زند. روایت گذشته‌نگر خود دو نوع دارد: یکی «گذشته‌انگاری بیرونی» که بیان رخدادی است که به لحاظ زمانی، پیش از روایت اصلی روی داده است و هدف از

آن ارائه اطلاعات درباره شخصیت‌ها و رخدادهای بـه مخاطـب اسـت. چـون دربـاره شخصـیت اصـلی داستان نیست. دیگری، «گذشته‌نگر درونی» است که بیان رخدادی است که به لحـاظ زمـانی، پـیش از آغاز روایت اصلی روی داده است و چون درباره شخصیت اصـلی داسـتان اسـت بـه آن گذشـته انگـار درونی گفته می‌شود.

در رمان «از یاد رفتن» در عین حال که از نظر تـوالی زمـانی حرکـت بـه جلـو را مشـاهده مـی‌کنـیم «گذشته‌نگری» هم در فواصل داستان توسط شخصیت محوری داستان، یعنی «شاه اغا» دیـده مـی‌شـود. «شاه آغا» اغلب تصمیم‌های خود را بر اساس تجربه‌هایی که در گذشته داشته و به نوعی در وی نهادینـه شده است می‌گیرد. هر شی و هـر مکـانی توانـایی آن را دارد کـه وی را بـه گذشـته برگردانـد و حتـی انتخاب افراد برای مراوده‌های روزانه‌اش را بر اساس همین پیشینه عاطفی و بـه گفتـه یونـگ احساسـات خوشه‌ای می‌گیرد.

در برخی مراحل دلیل این نگاه به گذشته و تصمیمی که بر مبنای آن می‌گیرد قابـل درک و توجیـه است اما در بخشی از مراحل دلیل آن برای خواننده مجهول مـی‌مانـد. مـثلا وقتـی سـه نفـر از طالبـان را می‌بیند و به خانه باز می‌گردد تا شرایط امنیت خانواده اش را بررسی کند، اتفاقی که برای پسرش افتاده است را به خاطر می‌آورد و خواننده می‌پذیرد که این هراس و نگاه به گذشـته کـاملا طبیعـی و بـه حـق است.

«طالب‌ها هیچ یافت نکردند سراغ بچه‌اش را گرفتند، ولی او را هم نیافتند. همان زمانی که طالـب‌هـا خانه را تلاشی می‌کردند. کمپیرش بـه او نزدیـک شـده بـود و در گوشـش گفتـه بـود: "یحیـا رفـت"» (محمدی، ۱۳۸۵: ۲۶).

در قسمتی از داستان که با نگاه به گذشته یا به اصطلاح گذشته‌انگاری درونی مواجـه هسـتیم زمـانی است که شاه آغا از کنار مکتب (مدرسه) رد می‌شود و یاد خـاطرات گذشـته‌اش را بـه یـاد مـی‌آورد و افسوس می‌خورد که مدرسه تبدیل به محلی برای مهاجرین شده و اکنون در کلاس‌ها، به جای حضـور کودکان گوسفند نگهداری می‌شود. در این قسمت یک گره و تعلیق برای خواننده ایجاد می‌شـود کـه هیچ قرینه‌ای در داستان برای بازگشایی آن وجود ندارد. دلیل دلبستگی شاه آغا به مدرسه چیست؟ آیـا او زمانی معلم بوده است؟ در مسیر داستان فقط یک بـار از جانـب یکـی از دوسـتانش «معلـم صـاحب» خوانده می‌شود و بعد از آن هیچ اشاره‌ای از گذشته‌نگری در این زمینه وجود ندارد.

"به ناجوهای سبز مکتب می‌بیند که در زیر خاک رنگشان تیره‌تر شده. به جلو مکتب رسیده است. ایستاده نمی‌شود. رویش را دور می‌دهد تا به مکتب نگاه نکند. سید میرک دلش نمی‌شود به آن‌جا نگاه کند. احتیاجی نیست. در تمام قشلاق معلمی هم نیست. مکتب خالی مانده بود. خبر داشت حالی خانواده‌هایی که از اطراف جنوب آمده بودند در مکتب زندگی می‌کردند خبر داشت که گوسفندهایشان را در صنف‌ها نگاه می‌کنند." (محمدی، ۱۳۸۵: ۴۱)

می‌توان این گونه محتمل دانست که دلیل پربسامد بودن این گذشته نگری در رمان «از یاد رفتن» به خاطر شرایط سنی شخصیت محوری داستان یعنی «شاه آغا» باشد که به علت کهولت سن و گذران تجربه‌های متعدد خاطرات بسیاری دارد. از طرفی دیگر از آن‌جایی که در مراحل پایانی زندگیش قرار دارد سیر کردن در گذشته از لحاظ روانی، آرامشی به او القا می‌کند تا این که بخواهد با آینده روبه‌رو شود و اضطراباتی را به خود تحمیل نماید. اما در نهایت علاوه بر تکرار این گذشته نگری عاملیتی برای ایجاد پریشانی زمانی نمی‌شود.

«با دیدن نیم تانک سوخته به یاد جنگ اول طالب می‌افتد که این تانک خواسته بود به قشلاق بیاید. از جاده که به طرف قشلاق دور خورده بود همه پنداشتند که کارشان خلاص است» (محمدی، ۱۳۸۵: ۴۲).

«گذشته‌نگری» از بخش دیگری نیز برخوردار است که اصطلاحا به آن «گذشته‌نگر مرکب» گفته می‌شود. یعنی پیش از آغاز روایت آغاز شود، اما در مرحله بعدتر داستان این دوره به اولین روایت متصل شود و یا از آن جلوتر برود. داستان «ناشاد» از آن‌جایی که بعد از داستان «از یاد رفتن» نوشته شده است و به نوعی با آن داستان مرتبط است و ابتدای داستان به روایت قبلی متصل می‌شود. پس این گذشته‌انگاری با توجه به نظریه «ژنت» در این رمان بسیار دیده می‌شود. به نوعی با تعدد آن می‌توان عمق خشم پدر نسبت به فرزندش را درک کرد. با رویکرد گذشته‌نگری در رمان «ناشاد» سرمنشا کینه پدر نسبت به او را از همان سال‌های آغازین زندگی او را می‌توانیم مشاهده کنیم. علاوه بر این با یک زمان‌پریشی نیز روبه‌رو هستیم. در این داستان با واگویه‌های درونی راوی و صدای ذهن او مواجه هستیم. وی با گسست زمانی از نوع پیش نگاه رویدادی که قرار است در آینده اتفاق بیفتد، روایت می‌کند و با ایجاد تعلیق در داستان مخاطب را نسبت به ادامه روایت مشتاق می‌کند. در صفحات

آغازین داستان مخاطب با رفت و برگشت‌های ذهنی راوی مواجه است و خواننده در پی آن است که بداند چیستی این دلهره‌ها و رازهای نهفته و چگونگی رخداد آن‌ها بداند.

«ناشاد» در خاطراتش از گذشته به خوبی نشان می‌دهد که پدرش قبل از حضور طالبان نیز در نوع رفتارش با وی رویه خشونت را پیش گرفته است. پس این گذشته‌نگری به نوعی برای روشن کردن خصوصیات شخصیت اصلی داستان و نشان دادن رویکرد او به سنت حاکم بر خانه و جامعه‌اش است و از طرفی نشان‌دهنده‌ی نقش پدر به عنوان عاملیتی برای این سرکوب که اکنون در دنیای فیزیکی به اوج خود رسیده و به حبس دختر منجر گشته است.

«وارد زیر خانه که می‌شدید با دست جلو دهان‌های‌تان را پت می‌کردید و اگر گپ هم می‌زدید، صداهایتان از پشت دست‌های‌تان می‌برآمد و دب بود. حالی کجا استند خواهرهایت؟» (محمدی، ۱۳۸۹: ۳۷).

در بخشی از داستان راوی روایت به طور کامل به گذشته می‌رود و چنان به آن می‌پردازد که برای تجسم فیزیکی آن لحظه به نوعی رفتاری همسو با آن رویداد نشان می‌دهد:

«یادت می‌آید که ***لالا*** *یت را با دختر دیوانه سور در این کاه‌خانه دیده بودی؟»*

«ناشاد» بعد از این یادآوری روی کاه‌ها دراز می‌کشد و به تجسم رابطه برادرش با دخترهمسایه می‌پردازد. گویی با این گذشته‌انگاری‌ها سرکوب‌های روانی را که پدرش با حبس او در زیرزمین برای وی ایجاد کرده است بار دیگر برای خویش بازنمایی می‌کند.

در قسمت دیگری از داستان، راوی که اکنون در زیرزمین زندانی است باری دیگر دست به گذشته‌نگری می‌زند و به یاد می‌آورد که پدرش، در زمانی که به ایران مهاجرت کرده بودند رفتاری عجیبی از خود بروز می‌داده است. او همواره مشغول زباله‌گردی بوده و دورریزهای دیگران را جمع می‌کرده و به خانه می‌آورده است.

«همیشه هر آت و آشغالی را جمع می‌کرده و اگر روزی کسی به چیزی نیاز داشته می‌توانسته در جعبه اشغال‌های پدر آن را پیدا کند.» (همان، ۴۷).

سوالی که اینجا مطرح می‌شود این است که آیا «ناشاد» هم به عنوان یک زباله دور اندازی بوده که پدر برای روز مبادایش نگه داشته؟ آیا این زیر زمین نمادی از جعبه اشغال‌های پدر نیست؟ شاه آغا

خودش بارها اعلام می‌کند که دختر اگر گور شود بهتر است. از طرفی آن هنگام که دختران دیگرش خواهان بردن او به ایران بودند اعلام می‌کند که همه شما می‌روید همین یک دختر برای ما می‌ماند.

این گذشته‌انگاری ناشاد در مسیر داستان سبب می‌شود تا خواننده با بحران‌های هویتی پدر بیشتر آشنا شوند و می‌توان گفت این گذشته‌نگری مرکب و ارتباط این زمان با زمان «از یاد رفتن» برای روشن‌سازی برخی زوایای پنهان داستان برای خواننده مفید نیز بوده است.

۲-۳-۳. تداوم

همانطور که گفته شد، تداوم یا دیرش نسبت میان طول زمان داستان و زمان روایت است. گاه داستان سه نوع شتاب را در برمی‌گیرد: ۱- شتاب ثابت: یکسان بودن نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده به آن.۲- شتاب مثبت: اختصاص حجم کمی از متن که در برگیرنده‌ی مدت زمان زیادی از داستان است.۳- شتاب منفی: اختصاص حجم زیادی از متن که مدت زمان کوتاهی از داستان را در بر می‌گیرد.

در داستان «پایان روز»، شتاب منفی در سیر داستان به خواننده القا می‌شود. هم زمانی که راوی اول یعنی «ایا» داستان را در میان شلوغی‌های روز تعریف می‌کند و هم زمانی که «بوبو» به ادامه داستان در افغانستان می‌پردازد. اگر چه که از خصوصیات داستان‌های رئالیستی توصیف و توضیح کامل و مستندگونه است اما «محمدی» در این کتاب به توصیف کوچکترین جزئیات نیز پرداخته است که در برخی از قسمت‌ها به نوعی سبب ایجاد شتاب منفی شده است. تا جایی که خواننده گذر ثانیه‌ها را هم می‌تواند حس کند. در این جا به دو نمونه از شتاب منفی ابتدا از نگاه «ایا» و سپس از زبان مادرش نگاهی خواهیم داشت:

«هفت دقیقه بعد، از تاکسی که پیاده می‌شود، به طرف راه زینه‌های پل هوایی می‌رود. سر و صدای ماشین موترها و صدای بوقشان و صدای دست فروش‌ها در سرش می‌پیچد.» (محمدی، ۱۳۹۷: ۲۰).

"از کنار آب که برآمد. به کنار نزدیک‌ترین کرت رفت و پهلوی درخت کوچک بادامی نشست که برگ‌هایش تقریبا ریخته بودند و شاخه‌هایش لچ بودند. آستین‌هاش را بر زد تا وضو بگیرد، تاهر وقت که فرصت کرد نماز ظهر و پیشینش را هم بخواند. چادر ململش را از جلوی پوز و بینی اش باز کرد. دو شنگش را از پس گردن و از زیر دو چوتی موی بافته‌اش تیر کرد و از دو طرف گردنش اویزان کرد. حالی دیگر گلونش از یخن پیراهن دیده می‌شد. با دست چادر را از پیشانی‌اش هم اندکی

پس برد و مشت راستش را پر از آب کـرد و آب را بـر صـورتش زد. آب را درسـت روی چشـم‌هـا و پیشانی بر صورتش ریخت و کف دستش را بر صورتش زد. تا آب به همه جایش برسد و باز مشتش را پر اب کرد و به صورتش زد و بر آن دست کشید و زیـر لـب صـلوات گفـت. بعـد آفتابـه را بـه دسـت راستش داد و مشت چپش را پر از آب کـرد و آفتابـه را بـر زمـین مانـد و دسـتش را چرخانـد تـا کـف دستش به بالا باشد و آب را بر داخل آرنج دستش ریخت و بـا دسـت کشـیدن آب را بـه تمـام پوسـت دستش رساند و باز مشتی آب ریخت و بعد دست چپش را شست." (همان،۱۰۱).

در مولفه‌ی «حذف» بخشی از زمان داستان و رویدادها آن زمان روایت نمی‌شود. درنـگ توصـیفی رویدادها، همراه با توصیف و تفسیر روایت می شوند. در تلخـیص یـا چکیـده قسـمتی از داسـتان بـرای سرعت دادن به روایت خلاصه می شوند و در صحنه نمایشی زمان روایت با زمان داستان بنـابر قـرار داد برابر می‌شود و دیالوگ بهترین شکل صحنه نمایشی به حساب می آید. تغیرات سرعت در روایت میزان اهمیت رخدادهای داستانی را نشان می دهـد. و بـر ایـن اسـاس مـی تـوان سـرعت روایـت را بـه میزانـی متفاوت به کار برد و حتی آن ها را با هم ترکیب کرد.

در رمان «پایـان روز» اسـتفاده از شـیوه توصـیف (توصـیف اشـخاص، مکـان‌هـا و حتـی اشـیا) بیـان احساسات خود، لحظه‌پردازی، خیال‌پردازی و توجه دقیق بـه جزئیـات پیرامـون خـود، سـبب کندشـدن سرعت روایت در زمان حال شده است. نویسنده از طریق این توصیفات دقیق جریان زمـان را بـه تعلیـق در آورده است و به گفته‌ی «ژنت»، زمان داستان را متوقف کرده و ققط زمان متن را جلـو بـرده اسـت. چرا که روایت گری امری زمان‌مند است و توصیف امری بی‌زمان و «ژنـت » در ایـن زمینـه مـی گویـد: «روایتگری مربوط است به کنش‌ها یا رخدادها که به عنوان فرایندهای محض لحـاظ مـی‌شـود و بـدین وسیله است که روایتگری تاکیدش بر جنبه‌های زمان‌مند و نمایش روایت است». از دیگر سو توصـیف از آن‌جا که تاکیدش بر روی اشیا و موجودات، در حالت و بعـد هـم‌زمـانی اسـت، جریـان زمـان را بـه تعلیق در می‌آورد و روایت را در بعد فضا می گستراند (امامی و قاسم پور، ۱۳۸۷: ۱۵۵).

با توجه به نظریه تداوم، در کتاب «از یاد رفتن» با شتاب منفی همراه هستیم و هـر فصـل از رمـان، بـا فاصله‌ی حدودا پانزده دقیقه تا یک ساعت در زمان واقعی نوشته شـده اسـت. شـتاب داسـتان در حـدی است که این احساس به نظر می‌آید که لازم است کمی نویسنده شتاب مثبت را به داستان وارد می کـرد تا درک برخی از وقایع از حوصله خواننده خارج نشود. از طرفی معیار تداوم نظم نیـز در ایـن رمـان بـه

خوبی مشاهده می‌شود به گونه‌ای که تطابق نعل به نعل زمان واقعی با زمانی که در داستان می‌گذرد کاملا با هم منطبق است.

از زمانی که شاه آغا تصمیم می‌گیرد از خانه خارج شود و تا شب که به خانه باز می‌گردد، لحظه به لحظه توسط راوی گزارش داده می‌شود. این گزارشگری با توجه به انواع خصلت‌های راوی در جایگاه «راوی مداخله‌گر» قرار می‌گیرد و بدون قضاوت نیست و ذهنیات هر لحظه شاه آغا هم برای خواننده روایت می‌شود.

«از روی پل به طرف قشلاق با خانه‌های گلی‌اش می‌بیند، و به طرف سیل بردی که زیر می‌گذرد. به یاد می‌آورد که چی جنازه‌هایی را که در آن گور نکرده بودند. همان سال اولی که طالب شهر را گرفت و در بهار، سیل که آمد، می‌گفتند استخوان‌های زیادی را با خود از خاک بیرون کشیده و در آخر آن روی زمین‌ها انداخته است» (محمدی، ۱۳۸۵: ۴۳)

در برخی از قسمت‌ها که راوی به گذشته‌نگری می‌پردازد، سرعت و شتاب داستان بیش از پیش پایین می‌آید و به عبارتی دیگر شتاب منفی در سراسر داستان مشهود است.

با توجه به تعریف «ژنت»، تقریبا می‌توان گفت، در رمان‌های محمدی بیشتر با شتاب منفی روبه‌روهستیم تا شتاب مثبت. اما این مولفه در رمان «ناشاد» بیشتر از دو رمان دیگر تجربه می‌شود. زمان آن‌چنان دیرپایش است که گاه خواننده تمایل دارد عقربه‌های ساعتی که خلاف دو داستان دیگر لحظه به لحظه گذران آن اعلام می‌شد را جلو بکشد. سکوت و خفگی زیرزمین، گرمای تابستان بدون حداقل نسیم و سوزش عادت ماهانه «ناشاد» گذر زمان و تداوم را در این رمان بسیار کند و منفی می‌کند. کندی که نزدیک شدن به میعادگاه شبانه و لمس آزادی را برای شخصیت محوری داستان طولانی‌تر می‌کند.

« امروز چند شنبه است؟روزها بیخی از یاد برده ای روزهایت همه یکسان بوده‌اند در این سال‌هایی که زیادتر در زیر خانه بودی تا بالا خانه» (محمدی، ۱۳۸۹: ۳۷)

«آرام قدم می‌برداری آن قدر آرام گویی پیشکی هستی یا شاید سایه‌ای که هیچ دیده نمی‌شود» (همان،۳۹).

۳-۳-۳. بسامد

در کتاب «پایان روز»، با «بسامد مفرد» از نگاه «ژنت» روبه‌رو هستیم. اگر چه در مسیر داستان ممکن است یک رخداد بارها تکرار شود ولی این تکرار از منظر و نگاه راوی یکسان است. «بوبو» هر روز همان کارها را انجام می‌دهد و این تکرار به قدری دقیق است که پسرش می‌تواند ریزکاری‌های آن را تجسم کند. حتی در روزی که سایه مرگ بر فراز خانه حاکم است و همه نشان‌ها دال بر اتفاقی هولناک است «بوبو» هیچ تغییری در مسیر کارهای روزانه خودش ایجاد نمی‌کند. گاو را می‌دوشد، برای ماکیان دانه می‌ریزد وحتی مانند هر روز بر فراز پله‌ها می‌ایستد و به خانه قشلاقی نگاه می‌کند.

«از جایش بلند شد و آفتابه در دست به طرف زینه‌ها رفت. از زینه‌های سمت چپ بالا شد. به برنده که رسید، ایستاد. رویش را دور داد و از بالای دیوار حویلی و دیوارهای خراب باغ خشک حاجی برات به طرف قشلاق دید و..» (محمدی، ۱۳۹۷: ۸۱).

از آن‌جایی که کتاب «از یاد رفتن» یک دوگانه از کتاب «ناشاد» است، این کتاب را در زمره «بسامد مکرر» قرار می‌دهیم. به دلیل آن‌که همین روایت از منظری دیگر در کتاب «ناشاد» به روایت از سمت دختر خانه تعریف می‌شود که زمانی که پدر در خانه نیست چه فرصت‌هایی را تجربه می‌کند. از طرفی پدر(شاه آغا)، در رمان «از یاد ر فتن» هر لحظه دور از خانه بودن به فکر کارشکنی‌های دخترش هست و می‌داند که زمانی که او در خانه نیست حتما دختر از زیر زمین بیرون می‌آید.

«روزها که خانه است، خوب است. خودش هم از گرمای روز به زیرزمین پناه می‌برد. تشکش را دم دروازه‌ی زیرزمین هموار می‌کند و ترموس کوچک چایش را پهلوش می‌ماند. چای می‌خورد . همان جا استراحت می‌کند و پهره داری دخترش را هم می‌کند» (محمدی، ۱۳۸۵: ۳۰).

در رمان «ناشاد» از آن‌جایی که داستان یک بار از نگاه پدر یعنی «شاه آغا» و از طرفی دیگر با نگاه «ناشاد» روایت شده است و دارای «بسامد بازگو» می‌باشد. لازم به ذکر است که در این بخش به نکته‌ای در باره‌ی داستان‌های کوتاه «محمدی» اشاره‌ای به داستان «تو هیچ گپ مزن» داشته باشیم که به روایتگری خواهر ناشاد با نام «زرغونه» از همین داستان نوشته شده است. به گونه‌ای که گویی سه راوی یک داستان را هر کدام با چالش‌های شخصی خود نیز روایت کنند. در زیر به نمونه‌ای از بسامد بازگو در این رمان اشاره می‌کنیم که در رمان قبلی از نگاه پدر روایت شده است.

«آغا صاحب نشسته است روی چپر کتش و با قیچی کوچکش بروت‌هایش را قیچی می‌کند. می‌دانی که همیشه کارش همین است. زبانش را می‌برد در پشت لب بالایی‌اش و پشت لبش را می‌پنداند و صاف می‌کند و بعد چرت می‌زند و تو را می‌پاید» (محمدی، ۱۳۸۹: ۴۴).

۳. نتیجه گیری

در سه رمانی که با نظریه‌ی«ژنت» و از رویکرد نقد ادبی در قالب سبک‌شناسی بررسی شد، می‌توانیم نتایج زیر را استخراج کنیم:

۱ -«محمدی» در کلیه‌ی آثار خود بر اساس زمانمندی با شتاب منفی به روایات داستان‌های خود پرداخته است. اگر چه که با توجه به سبک روایی او که در جایگاه رئالیستی قرار دارد توصیفات از بسامد بالایی برخوردار هستند و گاها این توصیفات سبب کند پیش‌رفتن زمان روایی داستان می‌شود اما از سویی دیگر شتاب منفی در همه‌ی داستان‌ها بالاخص داستان «ناشاد» بیشتر از دو رمان دیگر قابل دریافت می‌باشد.

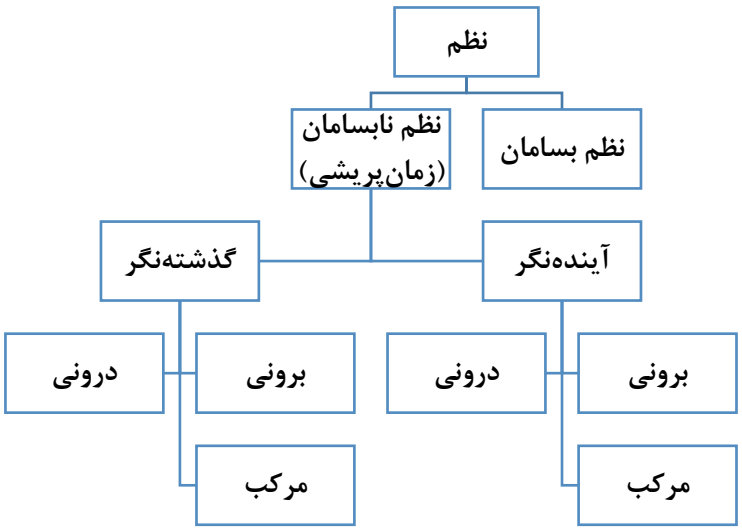
۲ -رمان‌هایی که راوی آنان یا به عبارت دیگر شخصیت اصلی داستان با جنسیت زن به بازگو کردن داستان می‌پردازند شتاب منفی پیشی می‌گیرد و توصیف چند ساعت از روز به درازای چندین صفحه در متن داستان ادامه پیدا می‌کند. «بوبو» در رمان پایان روز از باقی مانده‌ی گرمایی که از فضولات گاو خانه بر روی دستانش حس می‌کند به تفصیل سخن می‌گوید و همچنین در رمان «ناشاد» شتاب منفی داستان تا به آنجا می‌رسد که نویسنده تعداد ذکر «یا ستار» که دخترک محبوس در زیرزمین برای آرامش خود بیان می‌کند را صد و پنجاه و نه بار می‌نویسد و این اتفاق در شرایطی تکرار می‌شود که خواننده با همزاد پنداری خود با راوی در فضای محبوس و گرم زیرزمین همراه است. اما گذشت زمان اگر چه از سمت راویان مرد نیز با شتاب منفی روبه‌رو است اما به علت حضور آنان در محیطی خارج از خانه برای خواننده کسالت‌بار نمی‌شود و گذران آن سریع‌تر پیش می‌رود.

۳ -زمان‌پریشی و گذشته‌انگاری نیز در هر دو نوع جنسیت به یک میزان از بسامد بهرمند است اما می‌توان این گذشته‌انگاری را به عوامل محیطی هم نسبت داد به این صورت که چه در رمان ناشاد که توسط دختری جوان روایت می‌شود و چه در رمان از یاد رفتن که توسط پیرمردی توصیف می‌شود این مولفه بسیار زیاد ملاحظه می‌شود اما عوامل محیطی همانطور که گفته شد در این حالت بی‌تاثیر نیست. ناشاد به علت محبوس بودن در زیرزمین و عدم تعامل با دیگران به واگویی با خویشتن و

یادآوری گذشته مشغول است تا به آن‌جایی که به گفته‌ی خودش حتی نمی‌داند چه روزی هست. اما شاه آغا با عدم ارتباط کلامی یا عدم توانایی حضور در محیطی غیر از خانه روبه‌رو نیست که به علت فشارهای حاصل از محیط دست به گذشته‌انگاری بزند بلکه کهولت سن و تعدد خاطرات و از سویی عدم کنترل بر شرایط حاکم در کشور جنگ‌زده و تحت استیلای طالبان او را به سمت گذشته‌انگاری سوق می‌دهد.

۴ -در رمان پایان روز گذشته‌انگاری اگر چه که وجود دارد ولی در مسیر داستان خللی برای پرش افکار خواننده ایجاد نمی‌کند و راوی آن چه در بخش اول که در ایران روایت می‌شود و چه در بخش دوم که توسط مادر در افغانستان به تصویر کشیده می‌شود از یک زمان خطی تقویمی البته با همراهی شتاب منفی پیش می‌رود.

جدول شماره ۱ – نمودار نظم و زمان‌مندی از دیدگاه ژنت



کتابشناسی

احمدی، بابک.(۱۳۸۰). **ساختار تاویل متن**، چاپ یازدهم. تهران: مرکز.

امامی، نصرالله و قدرت قاسمی‌پور.(۱۳۸۷). **تقابل عنصر روایت‌گری و توصیف در هفت پیکر نظامی**، نشریه نقد ادبی، سال ۱. شماره ۳، صفحه ۴۴_۵۹.

ایگلتون، تری.(۱۳۹۰). **پیش درآمدی بر نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، چاپ ششم، تهران: مرکز.

برتنز، هانز.(۱۳۸۸). **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه محمدرضا قاسمی، تهران: ماهی.

تودوروف، تزوتان.(۱۳۹۲). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.

حری، ابوالفضل.(۱۳۸۷). **درآمدی بر رویکرد روایت شناختی به داستان روایی**، پژوهشنامه زبان خارجه. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. شماره ۲۰۸. صفحه ۵۵-۸۱

ریمون کنان، شلومیت.(۱۳۸۷). **روایت داستانی بوطیقای معاصر**، ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: نشر نیلوفر

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون.(۱۳۸۴). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، ترجمه عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: طرح‌نو.

لوته،یاکوب.(۱۳۸۶). **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما**، ترجمه امید نیک فرجام، چاپ اول.تهران: مینوی خرد

مارتین، دالاس.(۱۳۸۶). **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.

محمدی، محمد حسین.(۱۳۹۷). **پایان روز**، تهران: نشر چشمه.

همو.(۱۳۸۹). **ناشاد**، کابل: نشر تاک.

همو.(۱۳۸۵). **از یاد رفتن**، تهران: نشر چشمه.

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۱۷۱-۱۵۷

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

بررسی تأثیر وزن بر قالب و مبانی فکری با مقایسه اوزان قصاید ناصر خسرو و غزلیات سعدی

مالک شعاعی[۱]
الهام جوانی[۲]

چکیده

وزن، برجسته‌ترین عنصر شعر و نقطه‌ی اشتراک شاعران است. در حقیقت وزن، طبیعت و ذات شعر است و برخی چنان شیفته وزن‌اند که شعر را بدون آن تصور نمی‌کنند. به منظور بررسی تأثیر وزن بر محتوا و قالب، این پژوهش به مقایسه‌ی اوزان قصاید ناصر خسرو و غزلیات سعدی پرداخته است. در غزلیات سعدی و قصاید ناصرخسرو ۱۸ وزن مشترک دیده می‌شود. مجموع اوزان اختصاصی سعدی ۱۷ و مجموع اوزان مختص ناصرخسرو ۶ وزن است از آن‌جا که تعداد غزلیات سعدی بیش از ۲,۵ برابر قصاید ناصرخسرو است رعایت نسبت (۲,۶۳) غزلیات سعدی به قصاید ناصر خسرو در اوزان اختصاصی هر دو شاعر دیده می‌شود. چنین استنباط می‌گردد تأثیر وزن و قالب بر مبانی تعلیمی و فلسفی غزل و قصیده ناچیز است و حتی می‌توان علی‌رغم ظرفیت وزن در شعر، ارتباطی بسیار ضعیف بین وزن با قالب قصیده و غزل، همچنین وزن با محتوای غزل و قصیده یافت. بهره‌گیری کم‌تر یا بیش‌تر از هر وزن را با توجه به عوامل متنوعی که ممکن است بر این رفتار مؤثر باشد، باید تحلیل کرد.

کلیدواژه‌ها: غزلیات سعدی، قصاید ناصرخسرو، وزن، قالب و محتوا.

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد ایلام، دانشگاه آزاد اسلامی، ایلام، ایران. (نویسنده مسئول)
malek_sh73@yahoo.com
۲ - دبیر زبان و ادبیات فارسی مقطع متوسطه، شهرستان ساوه، اراک، ایران. elhamjavani15@jmail.com
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲

۱. مقدمه

عوامل مختلفی از قبیل: سبک فردی، زمان، مکان و ... در انتخاب وزن مؤثر است که مهم‌ترین آن‌ها تناسب وزن با محتواست. بسیاری از پژوهندگان معتقدند وزن باید با درون‌مایه‌ی شعر همخوانی داشته باشد و از وزن برخی منظومه‌ها ایراد می‌گیرند. بدین منظور این پژوهش بر آن است اوزان به کار رفته در دو گونه‌ی شعری متفاوت، از دو شاعر صاحب سبک را با تفاوت فکری و ساختار در دو منظومه دیوان ناصر خسرو و غزلیات سعدی مقایسه نماید. جنبه‌ی مجهول این تحقیق بیان میزان اوزان مشترک این دو شاعر است تا با تحلیل آن‌ها میزان تأثیر وزن بر محتوا تشریح گردد.

چنان که پیداست سعدی یکی از برجسته‌ترین شاعران قالب غزل است و بسیاری از اندیشه‌ها، باورها، عقاید و احساسات خود را در قالب غزل بیان کرده است و عواطف درونی خود را، صاف و صمیمی با خوانندگان در میان می‌گذارد. غزل‌های سعدی، حاکی از سوز و گُداز او در عشق است.

کسان عیب کنندم که عاشقی همه عمر کدام عیب که سعدی خود این هنر دارد

(سعدی، ۱۳۷۵: ۱۴۵)

اما در سوی دیگر این تحقیق، ناصر خسرو وجود دارد که با غزل و محتوای غزل تعارض دارد او بارها بر غزل تاخته است :

چند گفتی و بر رباب زدی **غزل** دعد بر صفات رباب

بس کن از قصه‌ی رباب کنونک زرد و نالان شدی چو رود رباب

(ناصرخسرو، ۱۳۷۱: ۹۵)

یا

غزال و **غزل** هر دوان مر تو را نجویم غزال و نگویم **غزل**

(ناصر خسرو، ۱۳۷۱: ۳۴۵)

او غزل را منافی حکمت و روش خود می‌داند:

بر حکمت میری زچه یابید چو از حرص فتنه‌ی **غزل** و عاشق مدح امرائید؟

(ناصر خسرو، ۱۳۷۱: ۱۶۲)

فخر چه داری به **غزل**های نغز در صفت روی بت سعتری؟

(ناصر خسرو، ۱۳۷۱: ۳۸۰)

لذا با بررسی و بیان اوزان و بحرهای مشترک این دو شاعر و میزان اشتراکات آنان در بحرهای عروضی که تقریباً قالب و محتوایی مباین یکدیگر دارند، می‌توان به تأثیر وزن بر محتوا و قالب در شعر فارسی تا حد زیادی پی برد و این نتیجه را به کل ادبیات تعمیم داد.

۱-۱. مبانی نظری تحقیق

بسیاری از عروض‌دانان معتقد به هماهنگی وزن و محتوا هستند و بر این باورند «شعر راستین چون از دل شاعر می‌جوشد، بی‌دخالت و آگاهی او، وزن مناسب و طبیعی خود را می‌یابد؛ اما آن‌جا که شاعر مضمون می‌سازد و وزن انتخاب می‌کند، ممکن است در انتخاب وزن مناسب، دچار خطا نیز بشود» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۶۲).

مبانی نظری این پژوهش مقایسه‌ی غزلیات سعدی و قصاید ناصرخسرو است (که از لحاظ محتوا تقریباً در عرض هم‌اند) تلاش می‌کند تا دریابد وزن، محتوا و قالب ـ در قالب غزل و قصیده ـ چه ارتباطی با همدیگر دارند.

۲. اشتراکات و افتراقات دو شاعر

هر دو شاعر در کنار شاعری به نویسندگی نیز شهرت داشته به نحوی که ارزش آثار منثور این دو شاعر کم‌تر از آثار منظوم‌شان نیست. این دو، زبان فصیح و بیان معجزه‌آسای خود را تنها وقف مدح و یا بیان احساسات عاشقانه و امثال این مطالب نکرده بلکه بیش‌تر اشعار آنان به خدمت ابناء نوع و سعادت آدمی‌زادگان گماشته شده موعظه‌ی آنان برای راهنمایی گمراهان به راه راست، به کار رفته در این امر از همه‌ی شاعران و نویسندگان فارسی زبان موفق‌تر و کام‌یاب‌تر بودند. هر دو سنی مذهب و دوست‌دار علی و خاندانش بوده‌اند. حتی گویند ناصرخسرو پیش از گرایش به فاطمیه، سنی بوده است. سعدی و ناصرخسرو به دربار شاهان زمان خویش دست یافته به جایگاهی نیز رسیده‌اند؛ ناصرخسرو به‌مراتب عالی از قبیل دبیری رسیده در اعمال و اموال سلطانی تصرف داشته عنوان "ادیب" و "دبیر فاضل" گرفته شاه وی را "خواجه‌ی خطیر" خطاب می‌کرده است.

هر دو شاعر اهل سفرهای طولانی‌اند ناصر خسرو در چهل و سه سالگی سفر هفت ساله آغاز کرد و مصر و ترکستان و سند و هند و ... گذرانید و سعدی از سال ۶۲۱ تا ۶۵۵ به تصریح تاریخ ادبیات صفا، از حجاز و شام و لبنان و روم و ... عبور کرد. در سفر هر دو زیارت خانه‌ی خدا دیده می‌شود؛ سعدی ۱۴ بار و ناصرخسرو ۴ بار؛ لذا دو شاعر جهان‌دیده و گرم و سرد روزگار چشیده همه‌ی تجاربی

را که در زندگانی خود اندوخته بودند در گفتارهای خود برای صلاح کار هم‌نوعان بازگو کرده تا از این راه در هدایت آنان به راست موفق‌تر باشد.

پایه‌ی تحصیلات و اطلاعات ناصرخسرو از آثار منظوم و منثور او به‌خوبی آشکار است. وی از ابتدای جوانی در تحصیل علوم و فنون رنج برده بود. قرآن را از حفظ داشت و در تمام دانش‌های متداول زمان خود از علوم معقول و منقول خاصه کلام و علوم اوایل و حکمت یونان تسلط داشت و همین اطلاعات وسیع وسیله‌ی ایجاد آثار متعدد او به زبان فارسی شد که غالباً در دست است. تحصیلات سعدی در نظامیه‌ی بغداد که شب و روز در تلقین تکرار بوده بر کسی پوشیده نیست.

در شعر هر دو شاعر، اشتمال بر مواعظ و حکم بسیار است. هر دو شاعر دارای تخلص شاعرانند با این تفاوت که تخلص یکی جنبه‌ی دینی و دیگری درباری دارد

جنبه‌ی دینی در اشعار و احوال ناصرخسرو قوی‌تر از سعدی است به نحوی که انقلابی از درون وی برمی‌خیزد که از دربار گریزان می‌شود. در حالی که اگر بی‌طرفانه به امور بنگریم برخی به تعلیم علوم یونان و تأثیر آن بر شعر سعدی نظر دارند. مسایل مهم فلسفی که معمولاً مورد بحث و مناقشه بود در اشعار ناصرخسرو بیش‌تر است و ذهن علمی شاعر باعث شده است که او به شدت تحت تأثیر روش منطقیان در بیان مقاصد خود قرار گیرد. سخنان او با قیاسات و ادله‌ی منطقیه همراه و پر از استنتاج‌های عقلی است. به‌همین نسبت از هیجانات شاعرانه و خیالات باریک و دقیق شعرا چون سعدی خالی است. سعدی در عین وعظ و حکمت و هدایت خلق، شاعری شوخ و بذله‌گو و شیرین بیان است و در سخن جد و هزل خود آن قدر لطایف به کار می‌برد که خواننده خواه ناخواه مجذوب او می‌شود و دیگر او را رها نمی‌کند. اما هزل و شوخ‌گویی در شعر ناصر خسرو دیده نمی‌شود و او شاعری جدی است. سعدی در گفتار خود بسیاری از مثل‌های فارسی‌زبانان که از دیرباز رواج داشته، استفاده کرده آن‌ها را در نظم و نثر خود گنجانیده است و این سخنان موجز و پرمایه و پرمعنای او به صورت امثال سایر در میان مردم رایج شده‌است.

می‌دانیم که قصیده در شعر فارسی قالبی برای مدح و ستایش بوده است. و از این منظر دیوان شعرای متقدم سرشار از قصاید مدحی است. روزگار ناصر خسرو (غزنوی ـ سلجوقی) اوج قصیده مدحی فارسی است اما دیوان ناصر خسرو ازین نظر علی حده است وی «بر ضد رسمی کهن و جمعی کثیر برخاسته بود و در انتقاد از آنان داد سخن می‌داد». (یوسفی، ۱۳۷۸: ۲۴۸)

لذا او شاعران، فقهیان، دانشمندان و قاضیان که چاکران قدرت‌اند را سرزنش می‌کند به خصوص کسانی که ده میل در رکاب امیر پیاده می‌دوند، اما گامی چند برا ی بندگی خداوند برنمی‌دارند:

آنک او بدوَد پیش میر ده میل هرگز نرود زی نماز ده گام

(ناصرخسرو، ۱۳۸۰: ۳۳۴)

ناصرخسرو بر خلاف سعدی، شعر در وصف رخ چون مه و زلفک عنبری را نکوهش می‌کند:

صفت چند گویی به شمشاد و لاله رخ چون مه و زلفک عنبری را ؟

(همان، ۱۲۷)

او جز در ستایش رسول (ص) و خاندان آن حضرت، زبانش را خاموش می‌داند:

چون طمْع بریدم ز مال شاهان پس مدحت شاهان چرا سگالم ؟

من جز به مدح رسول و آلش از گفتن اشعار گنگ و لالم

(همان، ۳۶۵)

در دیوان ناصر خسرو، علاوه برستایش رسول اکرم (ص) و امام علی(ع) به مدح هشتمین خلیفه فاطمی، المستنصربالله، نیز پرداخته‌است. از نظر مدح خلیفه، سعدی و ناصر خسرو با هم همانندی‌هایی دارند سعدی از روی اعتقاد، در زوال دولت عباسی و مرگ المعتصم می‌گرید:

آسمان را حق بود گر خون بگرید بر زمین بر زوال ملک مستعصم امیرالمومنین

(سعدی، ۱۳۶۷: ۹۶۳)

البته وضعیت سعدی و ناصر کاملاً متفاوت است سعدی اگر از روی اعتقاد چنین گفته است، برای وی اعزاز و احترام در پی داشته است، چون همگان و همگنان با وی هم‌رأی بوده‌اند. امّا ناصرخسرو در مکانی فاطمیان را ستایش کرده است که اتهامِ اثبات نشده جانب‌داری از فاطمیان مرگ درپی داشته است، تا چه رسد به ستایش علنی؛ از این منظر ستایش‌های ناصرخسرو که بدون چشم‌داشت صله و نان پاره‌ای بوده صرفاً برای پیش‌برد عقیده خود گفته قابل توجیه و شجاعت او قابل ستایش است و می‌توان گفت مدایح وی در میان شاعران پارسی‌گو بی‌نظیر است(نک: همایی).

۲- ۱. روش تحقیق و مقایسه‌ی اشعار دو شاعر

در این پژوهش، اوزان اشعار دو شاعر از نظر اشتراک در وزن و بحر عروضی، با هم مقایسه شده بدین صورت که ابتدا هر یک از بحرهای شعر فارسی که توسط این دو شاعر استفاده شده استحصال کرده

ترتیب استخراج آنها، ابتدا بحرهای متفق‌الارکان سپس بحرهای مختلف الارکان خواهد بود. سعی شده است هر بحر ابتدا به صورت کامل مثمن و سپس با اعمال سایر زحافات آورده شود. در هر وزن مشترک بین غزلیات سعدی و قصاید ناصرخسرو، تعداد غزلیات و قصایدی که این او شاعر بر آن وزن دارند ذکر می‌شود تا گرایش هر شاعر بدان وزن مشخص شود.

اوزانی که به صورت اختصاصی از سوی سعدی و ناصرخسرو استفاده شده با ذکر تعداد غزل یا قصیده نیز لحاظ شده است. به خاطر ظرفیت محدود مقاله، از ذکر مطلع غزلیات سعدی و قصاید ناصر خسرو برای معرفی اوزان خودداری شده است. مبنای تحقیق کلیات سعدی تصحیح محمدعلی فروغی و دیوان اشعار ناصرخسرو قبادیانی تصحیح مجتبی مینوی است.

۲- ۲. بحر رمل

از بحرهای پرکاربرد وزن مشترک قصاید سعدی و غزلیات ناصر خسرو در بحر رمل است به نحوی که ۹۷ غزل سعدی و ۴۸ قصیده ناصرخسرو بر اوزان مشترک این بحر سروده‌شده‌اند.

در بحر رمل، اوزان:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مثمن محذوف) ۳۵ غزل سعدی، ۱۵ قصیده ناصر خسرو؛

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف)۲۳ غزل سعدی و ۱۱ قصیده ناصر خسرو؛

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن/ فعلاتان (رمل مثمن مخبون/ مسبغ)۵ غزل سعدی و ۱ قصیده ناصر؛

فاعلاتن فعلاتن فعلن/ فعلات= فعلان (رمل مثمن مخبون محذوف/ مشکول) ۲۸ غزل سعدی و ۸ قصیده ناصر خسرو؛

فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مثمن مخبون محذوف) ۶ غزل سعدی و ۳ قصیده ناصر خسرو به خود اختصاص داده است.

اوزان ناهمگن دو شاعردر این بحر:

اوزان اختصاصی سعدی عبارتند از:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (رمل مثمن سالم) ۲ غزل؛

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مثمن مخبون اصلم) ۴۸ غزل؛

فاعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مسدس مخبون اصلم(۵ غزل؛

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن (رمل مثمن مشکول) ۵ غزل؛

فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن / بحر رمل مثمن مشکول ۱۴ غزل؛

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (رمل مثمن مخبون) ۵ غزل؛

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع‌لن/ فع‌لان (رمل مثمن مخبون اصلم / مسبغ) ۱۰ غزل؛

فعلاتن فعلاتن فع‌لن (رمل مسدس مخبون محذوف) ۱ غزل؛

وزن اختصاصی ناصرخسرو در بحر رمل فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع (رمل مثمن مخبون مجحوف) ۱۰ قصیده است.

۲- ۳. بحر هزج

بحر هزج پرکاربردترین وزن مشترک قصاید سعدی و غزلیات ناصر خسرو است به نحوی که ۱۲۹ غزل سعدی و ۶۸ قصیده ناصرخسرو بر اوزان مشترک این بحراند.

در بحر هزج، وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (هزج مثمن سالم) برای ۲۵ غزل سعدی و ۱۰ قصیده ناصر خسرو؛

مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ مفاعیل)(هزج مسدس محذوف/ مقصور) برای ۳۱ غزل سعدی و ۱۷ قصیده ناصر خسرو؛

مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن/ مفاعیل (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف / مقصور) برای ۳۴ غزل سعدی و ۱۶ قصیده ناصر خسرو؛

مفعول مفاعلن مفاعیلن (هزج مسدس اخرب مقبوض) ؛ برای ۹ غزل سعدی و ۱۳ قصیده ناصر خسرو؛

مفعول مفاعلن فعولن/ مفاعیل (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف/ مقصور) در ۳۰ غزل سعدی و ۱۳ قصیده ناصر خسرو استعمال شده است.

اما، مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (هزج مثمن اخرب) تنها برای ۱۱ غزل سعدی و مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن فقط برای ۱ قصیده ناصر خسرو در این دو منظومه مورد قیاس به کار رفته است.

۲- ۴. بحر رجز

بحر رجز در غزلیات سعدی و قصاید ناصر خسرو به صورت مثمن سالم به کار رفته است با این تفاوت که در غزلیات سعدی وزن ۱۲ غزل است اما در قصاید ناصرخسرو فقط برای ۱ قصیده استعمال شده است.

علی‌رغم تأکید وحیدیان کامیار بر این‌که «ناصرخسرو که نه اهل وصال است و نه هجران و سرگرم افکار و معتقدات مذهبی و حکمی است در بیان این معنی ـ که با وزن‌های سنگین مطابقت دارد ـ از همین وزن رقص‌آور استفاده کرده‌است. (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۶۲) در تحقیقی که محمدحسین کرمی و محمد مرادی درباره‌ی وزن قصیده با عنوان «**بررسی میزان تاثیر محتوای اشعار بر انتخاب وزن، در قصاید فارسی پیش از مغول**» انجام داده‌اند نامی از وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» برای قصیده به میان نیامده‌است زیرا این وزن شاد است و دارای آهنگی تند و رقص‌آور است چنان‌که وحیدیان‌کامیار آن را از «اوزان تند و کوتاه برای مفاهیم شاد به‌ویژه مثنوی‌هایی که مضمون شاد دارند یا اشعار کودکانه» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۵: ۷۴) دانسته‌است این وزن به قول نیمایوشیج تند و رقص‌آور است و هیچ مناسبتی با معانی پند و حکمت ندارد (همان، ۷۵) اما این وزن، پرکاربردترین وزن قصاید ناصرخسرو است و برای ۱۸ قصیده‌ی ناصرخسرو استعمال شده است. این وزن ۹ بار در غزلیات سعدی نیز به‌کار رفته‌است و تقریباً جز اوزان کم کاربرد سعدی است.

ای عجب ار دشمن من خود منم خیره گله چون کنم از دشمنم

(سعدی، ۱۳۷۵: ۲۷۹)

مفتعلن مفتعلن فاعلن (رجز مسدس مطوی مرفوع) که قابل تخریج به بحر (سریع مطوی مکشوف) نیز می‌باشد البته اگر رکن سوم فاعلات (مطوی موقوف مفعولات) باشد دیگر قابل استخراج از بحر هزج نیست و بحر سریع خواهد بود(نک: شمیسا، ۱۳۷۰) و از همین بحر، وزن مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (رجز مثمن مطوی مخبون) که محمدجعفر محجوب آن تنها ۱۶ بار در غزلیات سعدی، به عنوان پنجمین وزن پرکاربرد اختصاصی سعدی ملحوظ افتاده در قصاید ناصرخسرو به‌کار نرفته‌است.

۲- ۵. بحر متقارب

این بحر تنها به صورت فعولن فعولن فعولن فعل/ فعول متقارب مثمن محذوف/ مقصور در هر دو اثر، سعدی ۳ بار و ناصر خسرو ۱۱ بار به کار رفته است.

صورت مثمن سالم آن تنها از سوی ناصر خسرو معمول بوده است: فعولن فعولن فعولن فعولن(متقارب مثمن سالم) ۱۵ قصیده؛

۲- ۶. بحر خفیف

از بحر خفیف وزن؛ فاعلاتن مفاعلن فعلات (خفیف مسدس مخبون مقصور)، ۱۱ بار در غزلیات سعدی و وزن ۱۲ قصیده‌ی ناصرخسرو را تشکیل می‌دهد.

در بحر خفیف، اوزان فاعلاتن مفاعلن فع‌لان (خفیف مسدس مخبون اصلم مسبغ) ۲۲ غزل، فعلاتن مفاعلن فع‌لن/ (خفیف مسدس مخبون اصلم) ۱غزل و فعلاتن مفاعلن فعلن/ (خفیف مسدس مخبون) ۲ غزل فقط از سوی سعدی به کار گرفته شده‌اند.

۲- ۷. بحر منسرح

در این بحر، مفتعلن فاعلات مفتعلن فع/ فاع (منسرح مثمن مطوی منحور/ مجدوع) در غزلیات سعدی ۱۰ بار و قصاید ناصرخسرو ۱۲ بار استعمال شده است.

وزن مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفتعلن فاعلن (فاعلات) بحر منسرح مثمن مطوی مکشوف (موقوف) با ۱۸ بسامد فقط از آن سعدی است.

وزن مفتعلن فاعلات مفتعلن (منسرح مسدس مطوی) با ۶ بار تکرار مختص ناصرخسرو است.

۲- ۸. بحر بسیط

این بحر فقط یک بار در غزلیات سعدی آمده است.

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن (بسیط مخبون)

(غزل شماره ۵۴۸) دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری

۲- ۹. بحر مجتث

علی‌رغم این‌که در بحر مجتث؛ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن «پرکاربردترین وزن شعر فارسی است) (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۴۶) این وزن تنها در ۱۴ قصیده ناصرخسرو به‌کار رفته؛ ششمین وزن پرکاربرد ناصر خسرو است و سعدی در ۲۳ غزل آن را استعمال نموده، هشتمین وزن پرکارد سعدی است.

صورت اصلم این بحر (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع‌لن) ۸۶ بار در غزلیات سعدی استعمال شده ناصرخسرو آن را به کار نبرده است این وزن، پرکاربردترین وزن اختصاصی غزلیات سعدی است.

همچنین وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (مجتث مثمن مخبون) تنها ۱۳ بار در غزلیات سعدی معمول است.

۲- ۱۰. بحر مضارع وزن

بحر مضارع سومین بحر پرکاربرد مشترک بین دو شاعر است. وزن ۸۳ غزل سعدی و ۲۰ قصیده ناصرخسرو بر این بحر است. در میان اوزان بحر مضارع، مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف/ مقصور)، ناتل‌خانلری این وزن را در دایره‌ی اوزان متوسط ثقیل قرار داده-است. (تجلیل، ۱۳۸۷: ۱۵۴) برخی معتقدند این وزن در قصاید اندوهگنانه پرکاربردترین وزن محسوب می‌شود ... و از سده‌ی چهارم هرچه به سدهٔ هفتم نزدیک می‌شویم، این وزن کاربردی عمدتاً غم‌انگیز می‌گیرد. (شعاعی و مرادی، ۱۳۹۵: ۲۴) وحیدیان‌کامیار نیز آن را از اوزان نرم و سنگین در معانیی مانند مرثیه، هجران، درد و حسرت و گله (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۸۶: ۷۳) می‌داند اما این وزن، ۶۲ غزل سعدی یعنی بیش‌ترین تعداد غزلیات سعدی به خود اختصاص داده‌است. این وزن دومین وزن پرکاربرد قصاید ناصر خسرو نیز هست و در ۱۷ قصیده به کار رفته است و در شعر این دو شاعر جز اوزان پرکاربرد است و استعمال بالای آن در شعر سعدی فضای قضاوت را تغییر می‌دهد.

وزن مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب) در غزلیات سعدی ۲۱ بار و در قصاید ناصرخسرو ۳ بار آمده است:

در این بحر، مفعول فاعلات مفاعیلن برای وزن ۱۶ قصیده و مفعول فاعلات مفاعیل فع برای وزن ۲ قصیده ناصرخسرو به کار رفته است

۲- ۱۱. بحر قریب

این بحر فقط در ۱ وزن برای قصاید ناصرخسرو به کار رفته است

مفعول مفاعیل فاعلاتن / فاعلاتان (قریب مسدس اخرب مکفوف/ مسبغ) قصیدهٔ ۱۱

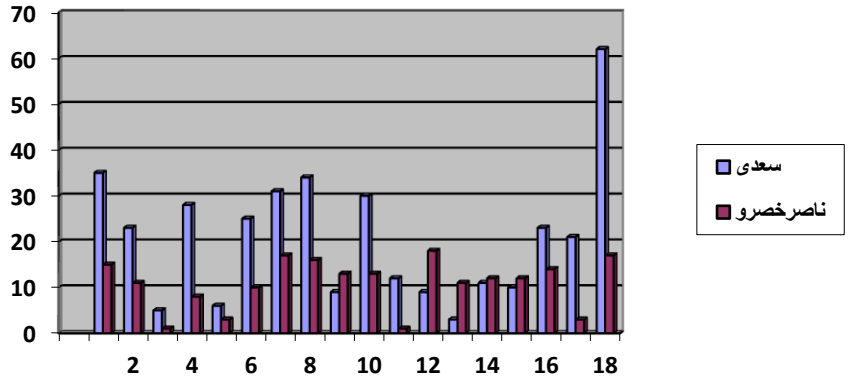
۳. تحلیل اوزان و نتیجه‌گیری

با بررسی اوزان دو شاعر که به صورت آماری در جدول‌های زیر رسم شده تعداد غزلیات بررسی شده‌ی سعدی بر اساس تصحیح محمدعلی فروغی ۶۳۷ غزل است و تعداد قصاید بررسی شده ناصرخسرو بر اساس تصحیح مجتبی مینوی ۲۴۱ قصیده است یعنی غزلیات سعدی بیش از ۲,۵ برابر (۲,۶۳) قصاید ناصر خسرو است این تناسب در اوزان مورد استفاده دو شاعر ــ به استثنای وزن: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن۱۲ غزل سعدی ۱ قصیده ناصرخسرو؛ مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن ۲۱ غزل سعدی ۳ قصیده ناصرخسرو و مفعول مفاعلن مفاعیلن ۹ غزل سعدی و ۱۳ قصیده در

ناصرخسرو؛ فعولن فعولن فعولن فعل ۳ غزل سعدی ۱۱ قصیده ناصرخسرو، وجود دارد البته دو وزن: فاعلاتن مفاعلن فعلات ۱۱ غزل سعدی و ۱۲ قصیده ناصرخسرو و مفتعلن فاعلات مفتعلن فع/ فاع ۱۰ غزل سعدی و ۱۲ قصیده ناصرخسرو تقریباً به صورت برابر از سوی دو شاعر به کار رفته است.

از مجموع ۶۳۷ وزن غزل سعدی ۳۷۷ وزن با اوزان مورد استفاده ناصرخسرو مشترک است و از مجموع ۲۴۱ قصیده ناصرخسرو ۱۹۵ قصیده به اوزانی سروده شده که سعدی در غزلیاتش از آن‌ها استفاده کرده است. در سروده‌های این دو شاعر ۱۸ وزن مشترک وجود دارد.

نمودار شماره (۱)



جدول شماره (۱)

ردیف	وزن بحر	تعداد غزلیات سعدی	تعداد قصاید ناصرخسرو
۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مثمن محذوف)	۳۵	۱۵
۲	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف)	۲۳	۱۱
۳	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن/ فعلاتان (رمل مثمن مخبون/ مسبغ)	۵	۱
۴	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن/ فعلات= فعلان (رمل مثمن مخبون محذوف/ مشکول)	۲۸	۸
۵	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مثمن مخبون محذوف)	۶	۳
۶	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (هزج مثمن سالم)	۲۵	۱۰
۷	مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ مفاعیل)(هزج مسدس محذوف/ مقصور)	۳۱	۱۷
۸	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن/ مفاعیل (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف /	۳۴	۱۶

	مقصور)		
۹	مفعول مفاعلن مفاعیلن (هزج مسدس اخرب مقبوض)	۹	۱۳
۱۰	مفعول مفاعلن فعولن/ مفاعیل (هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف/ مقصور)	۳۰	۱۳
۱۱	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (رجز مثمن سالم)	۱۲	۱
۱۲	مفتعلن مفتعلن فاعلن (رجز مسدس مطوی مرفوع) (سریع مطوی مکشوف)	۹	۱۸
۱۳	فعولن فعولن فعولن فعل/ فعول (متقارب مثمن محذوف/ مقصور)	۳	۱۱
۱۴	فاعلاتن مفاعلن فعلات (خفیف مسدس مخبون مقصور)	۱۱	۱۲
۱۵	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع/ فاع (منسرح مثمن مطوی منحور/ مجدوع)	۱۰	۱۲
۱۶	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/ فعلان (مجتث مثمن مخبون محذوف/ مقصور)	۲۳	۱۴
۱۷	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب)	۲۱	۳
۱۸	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن/ فاعلات (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف / مقصور)	۶۲	۱۷

۲۵۷ غزل از غزلیات سعدی بر اوزانی هستند که مورد استفاده ناصر خسرو نبوده است و ۴۶ قصیده ناصرخسرو دارای اوزانی است که مورد استفاده سعدی نیست یعنی اوزان خاص سعدی ۵ برابر اوزان ناصرخسرو است اما مجموع اوزان مختص سعدی ۱۷ و مجموع اوزان مختص ناصرخسرو ۶ وزن است رقم (۲,۶۳) رعایت نسبت غزلیات سعدی به قصاید ناصر خسرو دیده می‌شود. (ر. ک. جدول شماره ۲ و ۳)

جدول شماره (۲)

ردیف	وزن بحر	قصاید ناصر خسرو
۱	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع (رمل مثمن مخبون مجحوف)	۱۰
۲	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (هزج مسدس سالم)	۱
۳	مفتعلن فاعلات مفتعلن (منسرح مسدس مطوی)	۶
۴	مفعول فاعلات مفاعیلن (مضارع مسدس اخرب مکفوف)	۱۶
۵	مفعول فاعلات مفاعیل فع(مضارع مثمن اخرب مکفوف مجحوف)	۲
۶	مفعول مفاعیل فاعلاتن / فاعلاتان (قریب مسدس اخرب مکفوف/ مسبغ)	۱۱

جدول شماره (۳)

ردیف	وزن و بحر	غزلیات سعدی
۱	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (رمل مثمن سالم)	۲
۲	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع‌لن (رمل مثمن مخبون اصلم)	۴۸
۳	فاعلاتن فعلاتن فع‌لن (رمل مسدس مخبون اصلم)	۵
۴	فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن (رمل مثمن مشکول)	۵
۵	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن (بحر رمل مثمن مشکول)	۱۴
۶	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (رمل مثمن مخبون)	۵
۷	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع‌لن/ فع‌لان (رمل مثمن مخبون اصلم / مسبغ)	۱۰
۸	فعلاتن فعلاتن فع‌لن (رمل مسدس مخبون محذوف)	۱
۹	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (هزج مثمن اخرب)	۱۱
۱۰	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (رجز مثمن مطوی مخبون)	۱۶
۱۱	فاعلاتن مفاعلن فع‌لان (خفیف مسدس مخبون اصلم مسبغ)	۲۲
۱۲	فعلاتن مفاعلن فع‌لن/ (خفیف مسدس مخبون اصلم)	۱
۱۳	فعلاتن مفاعلن فعلن/ (خفیف مسدس مخبون)	۲
۱۴	مفتعلن فاعلن (فاعلات) مفتعلن فاعلن (فاعلات) بحر منسرح مثمن مطوی مکشوف (موقوف)	۱۸
۱۵	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن (بسیط مخبون)	۱
۱۶	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع‌لن (مجتث مثمن مخبون محذوف)	۸۶
۱۷	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (مجتث مثمن مخبون)	۱۳

نکته‌ی شگفتی‌ساز این پژوهش استعمال ۸۶ بار وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع‌لن (مجتث مثمن مخبون محذوف) در غزلیات سعدی است که تقریباً ۱۴ درصد (۱۳/۶۶) کل اوزان سعدی را تشکیل می‌دهد و ناصرخسرو آن را به کار نبرده است. البته چنان‌که ذکر شد، می‌توان مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع‌لن (مجتث مثمن مخبون محذوف) را با مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/ فعلان (مجتث مثمن مخبون محذوف/ مقصور) ۲۳ بار در غزلیات سعدی و ۱۴ بار در قصاید ناصرخسر استعمال شده یکی دانست زیرا بسیاری از بزرگان علم **عروض محذوف** و مقصور را یکی دانسته‌اند

اگر اوزان این دو شاعر با اوزان غزلیات حافظ، به عنوان یکی از روان‌ترین غزلیات فارسی، بسنجیم پرکاربردترین وزن شعر حافظ، فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مثمن مخبون محذوف) است که ۶ غزل سعدی و ۳ قصیده ناصر خسرو به خود اختصاص داده است اما وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (مجتث مثمن مخبون محذوف) تقریباً به اندازه‌ی وزن اول در دیوان حافظ به کار رفته است این وزن ۲۳ بار در غزلیات سعدی و ۱۴ بار در قصاید ناصرخسر استعمال شده است. دو وزن فوق حدود نیمی از غزلیات حافظ را تشکیل می‌دهد اما در مجموع کمتر از ۷ درصد اوزان سعدی و ناصر خسرو شامی می‌شود.

از آنجا که «وزن چیزی از خارج تحمیل شده به شعر نیست، همزاد و پیکره روحانی و جسمانی شعر است، شکل بروز و کالبد معنوی شعر است وزن، فصل ذاتی شعراست.» (کاخی، ۱۳۸۲: ۷۲)پس می‌توان چنین نتیجه گرفت وزن ارتباط چندانی به قالب و محتوای غزل و قصده در شعر دو شاعر ندارد و می‌توان با بررسی اشعار شاعران دیگر ـ حافظ در این پژوهش_ آن را به صورت یک اصل کلی به دیگر آثار نیز تعمیم داد.

پی نوشت

۱ – مطلع غزل ۱۲۲ و ۱۲۳ « در من این هست که صبرم ز نکورویان نیست» مشترک است اما سایر مصرع‌ها و بیت‌های این دو غزل متفاوت است.

کتابشناسی

تجلیل، جلیل.(۱۳۸۷). **عروض و قافیه**، تهران، انتشارات سپهر کهن، چاپ اول.

سعدی، شیخ مصلح الدین.(۱۳۷۴). **کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی**، تهران نشر محمد، چاپ نهم.

شاه حسینی، ناصرالدین.(۱۳۸۵). **شناخت شعر**، تهران، نشر هما، چاپ پنجم.

شعاعی، مالک.(۱۳۹۲). **عروض و قافیه در شعر فارسی**، ایلام، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد ایلام، چاپ اول.

شمیسا، سیروس.(۱۳۷۰). **فرهنگ عروضی**، تهران، انتشارات فردوس، چاپ دوم.

قبادیانی، ناصرخسرو.(۱۳۸۰). **دیوان اشعار**، به اهتمام سیدنصرالله تقوی، تصحیح مجتبی مینوی، تهران، انتشارات معین، چاپ دوم.

کاخی، مرتضی.(۱۳۸۲). **صدای حیرت بیدار**، گفت‌وگوهای اخوان ثالث، تهران، انتشارات زمستان، چاپ دوم.

همایی، جلال‌الدین، **تاریخ ادبیات ایران**، تهران، کتاب فروشی فروغی، چاپ سوم.

وحیدیان کامیار، تقی.(۱۳۸۵). **قافیه و عروض دوره‌ی متوسطه**، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، چاپ دوازدهم.

همو.(۱۳۸۶). **وزن و قافیه‌ی شعر فارسی**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ پنجم.

یوسفی، غلامحسین.(۱۳۷۸). **برگ‌هایی درآغوش باد**، تهران، انتشارات علمی، چاپ سوم.

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۱۹۶-۱۷۳

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

سبک‌شناسی تطبیقیِ لایهٔ نحویِ گفتار زنانه در ساختار روایی رمان‌های اجتماعی «سیمین دانشور» و «شیوا ارسطویی» بر مبنای رویکرد DSL[1]

رویا رحیمی[2]
لطیفه سلامت‌باویل[3]
احمد خیالی خطیبی[4]

چکیده

ساختار جمله‌ها و چیدمان واژه‌ها در هر اثر نمایندهٔ سبک دستوری و نحوی آن است که در پایان به شناخت و تبیین سبک نویسندهٔ آن می‌انجامد. پژوهش حاضر به شیوهٔ تحلیلی - تطبیقی تلاش می‌کند تا نشان دهد که سیمین دانشور و شیوا ارسطویی به‌عنوان نویسندگان زنی که دربارهٔ زنان می‌نویسند، چگونه ساخت‌های دستوری و نحویِ نشان‌دارِ مختلف و متنوّع را با ملاحظهٔ بافت زبانی و موقعیتی در خدمت القای معنی و پیام مورد نظر خویش قرار داده‌اند؟. با توجه به این هدف، برخی ساخت‌های نحویِ نشان‌دار بر مبنای نظریهٔ DSL به‌صورت تطبیقی تحلیل شده تا ضمن نشان دادن جزئیاتی از هنرِ زنانه‌نگاری این دو نویسنده در زمینهٔ الگوها و ساختارهای نحوی، به شناخت شگردهای آن‌ها در بازنمایی جایگاه اجتماعی زنان از طریق ساختارهای نحوی پی برده شود. در میان ساخت‌هایِ نشان‌دارِ نحوی، بیشتر بر «جابه‌جایی اجزای جمله» و «تغییرات آرایش نحوی» تمرکز شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که این نویسندگان با خودآگاهی، برخی ساخت‌های نحوی را به‌طور معناداری در خدمت القای معنی و جلب توجّه مخاطب قرار داده‌اند و فرضیه‌های مدّنظر رابین لیکاف در زمینهٔ تأثیر جایگاه اجتماعی زنان بر الگوهای گفتاری آن‌ها را تأیید کرده‌اند. زبان فارسی برخلاف سایر زبان‌ها از جمله انگلیسی، ظرفیت بالقوّه بزرگی در زمینهٔ الگوهای نحوی در اختیار کاربران این زبان در حوزهٔ نظم و نثر قرار می‌دهد. در سال‌های اخیر با رونق گرفتن مطالعات میان‌رشته‌ای بین «ادبیات و زبان‌شناسی»، مباحثی مانند «ادبیات مردانه»، «ادبیات زنانه» و «مردانه‌نویسی» و «زنانه‌نویسی» مدّنظر پژوهشگران متعددی قرار گرفته که هر کدام از زاویهٔ‌دید خاص خود به این مقوله نگریسته‌اند. اهمیت اصلی این‌گونه مطالعات، توجه به رابطهٔ بین «زبان» و «جنسیت» است. با توجه به اهمیت نوع ادبی «رمان» و به‌طورخاص «رمان‌های زنان»، ضرورت مطالعهٔ شاخص‌های زبانی و بطور خاص مؤلفه‌های نحوی در ارتباط با مقولهٔ جنسیت در این نوع ادبی، می‌تواند در مسیر مطالعات سبک‌شناسی ادبی آثار زنان راهگشا و مؤثر باشد.

کلیدواژه‌ها: رویکرد DSL، الگوهای نحوی، رمان‌های اجتماعی، سیمین دانشور و شیوا ارسطویی.

۱- مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی است.

۲- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران، ایران.
royarahimi301@yahoo.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
salamatlatifeh@yahoo.com
۴- استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
ahmadkhatibi840@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۶/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۸/۸

۱- بیان مسألهٔ پژوهش

ساختار صرف و نحو یکی از قلمروهایی است که سبک و شیوهٔ بیان هر اثر را مشخص می‌کند و بر انسجام اثر تأثیر دارد. عبدالقاهر جرجانی «بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزهٔ ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم «معانی‌النحو» می‌خواند. منظور او از علم معانی نحو، آگاهی شاعر و ادیب است از کاربردهای نحوی زبان و اینکه هر ساختاری، در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۱). ساخت صرفی و نحوی و آرایش واژگان در ارزیابی مقاصد اصلی و ضمنی گوینده مؤثر است. به اعتقاد زبان‌شناسان، صَرف در هر زبانی به این موضوعات می‌پردازد: «نخست استخراج تکواژهای دستوری، سپس رده‌بندی آن‌ها، خواه در مقوله‌های مستقل (ضمیر، حرف اضافه، حرف ربط، قید و...) و خواه به‌عنوان نشانهٔ شناسایی مقوله‌های قاموسی (اسم، صفت، فعل و حتی مقوله‌های دستوری مانند قید) و به این ترتیب تعیین مقوله‌های مختلف زبان» (نجفی، ۱۳۸۷: ۹۶)؛ بلاغت طبیعی زبان فارسی این امکان را در اختیار شاعر و نویسنده قرار می‌دهد که به دلخواه خود یا به مقتضای حال و وزن شعر، ترتیب واژگان را تغییر دهد تا برای تأثیرگذاری بر مخاطب بر چیزی تأکید کند. آرایش واژگانی از یک‌سو با موسیقی بیرونی شعر و جمله و آهنگ آن در ارتباط است و ازسوی دیگر عرصهٔ نوعی آشنایی‌زدایی نحوی و آزادی‌خواهی شاعرانه است. به بیان دیگر «رستاخیزی است که در نحو [و صرف] زبان رخ می‌دهد و این رستاخیز با روح شعر در پیوند است»[1] (سیدقاسم، ۱۳۹۳: ۶۸). دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی آن است که در قلمرو نحو زبان[2] اتفاق می‌افتد؛ زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزهٔ اختیار و انتخاب نحوی هر زبان به‌نوعی محدودترین امکانات است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰). «بدان که نحو چیزی جز این نیست که کلام خود را در جایی قرار دهی که علم نحو اقتضا می‌کند و در چارچوبی که قوانین و اصول نحو جاری است» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۲۷). جرجانی برای هر جمله دو معنا قائل است: «۱) معنای گزاره‌ای یا منطقی که با الفاظ و معانی از

۱- لازار دربارهٔ تنوع و تغییر آرایش واژگانی می‌گوید: «جابه‌جایی‌ها یا به‌دلیل وزن کلام صورت می‌گیرد یا ناشی از تمایل به برجسته‌کردن یک واژه است» (۱۳۸۴: ۱۲). فتوحی (۱۳۹۱: ۲۷۲ و ۲۷۴) نیز تأکید می‌کند تغییر جایگاه یک عنصر در آرایش واژگانی نشان می‌دهد موقعیت آن عنصر در نگاه گوینده تغییر کرده است و به‌طور کلی تغییر نظم نحوی ممکن است ناشی از نوع نگرش خاص نویسنده باشد؛ ازاین‌رو بررسی متغیری خاص در یک متن باید با یکسان‌نگهداشتن سایر متغیرها همراه باشد تا بتوان از نمونه‌ها استنتاج علمی و دقیق گرفت. ازسوی دیگر تحلیل آماری یک متن در مقایسه با متون مشابه دیگر معنا می‌یابد.

2 . syntax

راه قواعد دستوری شکل می‌گیرد؛ ۲) معنای کارکردی و بلاغی که از راه بعضی ویژگی‌های دستوری شکل می‌گیرد؛ ویژگی‌هایی مثل جایگاه واژه‌ها در جمله و تقدیم و تأخرشان» (سیدقاسم، ۱۳۹۳: ۱۲۰).

از دیدگاه لیکاف کتاب «زبان و جایگاه زن» تلاشی است در جهت ارائهٔ شواهد خطایابانه برگرفته از کاربرد زبان در مورد نوعی بی‌عدالتی که علی‌الادعا در جامعهٔ ما وجود داشته است: بی‌عدالتی در مورد نقش‌های مردان و زنان. «من به دنبال پی بردن به این نکته‌ام که کاربرد زبان درباره ماهیت و میزان هر نوع بی‌عدالتی چه می‌تواند بگوید؛ و نهایتا سعی می‌کنم به این سؤال بپردازم که آیا برای رفع این مشکل، از جنبهٔ زبان‌شناسانه‌اش، می‌توان کاری کرد: آیا با تغییر نابرابری‌های زبانی می توان بی عدالتی اجتماعی را اصلاح کرد؟ به گمان من، این نکته روشن خواهد شد که زنان تبعیض زبانی را از دو جهت تجربه می‌کنند: از جهت آموزش کاربرد زبان به زنان و از جهت برخورد با آن‌ها در کاربرد عمومی زبان. چنان که خواهیم دید هردو جهت معمولاً نقش زنان را تا سرحد نقش‌های فرعی خاصی تن می‌دهند: در نقش ابژه جنسی، یا سرویس‌دهنده و بنابراین بعضی از عناصر واژگانی وقتی در مورد مردان به کار می‌روند یک معنا می‌دهند و وقتی در مورد زنان به کار می‌روند معنایی دیگر، تفاوتی که پیش‌بینی آن فقط با استناد به نقش‌های متفاوتی که این دو جنسیت در جامعه ایفا می‌کنند ممکن است.» (لیکاف، ۱۳۹۹: ۲۵). وی شاخصه‌های اصلی زبان زنانه را در سه سطح طبقه‌بندی می‌کند: سطح واژگانی، سطح آوایی و سطح نحوی. پژوهش حاضر با تکیه بر شاخص نحوی تلاش می‌کند به این پرسش اصلی پاسخ دهد که:

-سیمین دانشور و شیوا ارسطویی به‌عنوان نویسندگان زنی که دربارهٔ زنان می‌نویسند، چگونه ساخت‌های دستوری و نحویِ نشان‌دار مختلف و متنوّع را با ملاحظهٔ بافت زبانی و موقعیتی، در خدمت القای معنی و پیام مورد نظر خویش قرار داده‌اند؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

با توجه به بررسی های انجام شده تا کنون پژوهشی با تمرکز بر ساختار نحوی رمان های سیمین دانشور و شیوا ارسطویی انجام نشده است. سارلی و همکاران (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «*بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار در اشعار نیمایی اخوان ثالث*»، تلاش می کنند تا نشان دهند اخوان ثالث چگونه ساخت‌های دستوری و نحوی را در خدمت القای معنی و پیام مورد نظر خویش قرار می‌دهد؟.

از این رو، برخی ساخت‌های نحوی نشان‌دار اشعار نیمایی اخوان ثالث را تحلیل می‌کنند تا ضمن نشان‌دادن جزئیاتی از هنر شاعری او در حوزهٔ نحو و بلاغت، در یافتن روش و چهارچوب یادشده نیز سهمی ایفا کنند. در میان ساخت‌های نشان‌دار نحوی، بیشتر بر جابه‌جایی اجزای جمله و تغییرات آرایش نحوی تمرکز شده است. این پژوهش با تحلیل شواهد شعری و نحوی نشان داده که چگونه اخوان برخی ساخت‌های نحوی را به‌طور معناداری در خدمت القای معنی و جلب توجّه مخاطب قرار می‌دهد. ایروانی و عبداللهیان (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان *«بررسی و تحلیل تطبیقی ساختار صرف و نحوی در قصاید ناصرخسرو و سنایی با تکیه بر وجه غالب با تمرکز بر یک قصیده معروف از هر شاعر»*، نشان می‌دهند که این دو شاعر برای بیان مقصود خود از چه شگردهای آشنایی‌زدایی در ساختار صرف و نحوی اشعارشان استفاده کرده‌اند. بررسی ساختار صرف و نحوی دو قصیده، بیانگر بسامد بیشتر وجه خبری، انواع صفات، حروف ربطِ هم‌پایه‌ساز و جملات ساده در اشعار ناصرخسرو است؛ درحالی‌که میزان جابه‌جایی افعال، حروف اضافه و حروف ربطِ وابسته‌ساز بسامد بیشتری در شعر سنایی دارد که به فنی‌ترشدن زبان شعر سنایی انجامیده است. بررسی آرایش واژگانی اشعار نشان می‌دهد شعر ناصرخسرو به حالت بی‌نشان و معیار نزدیک‌تر است. بسامد بیشتر واژگان مرتبط با موضوع «خرد» در شعر ناصرخسرو و فراوانی بیشتر واژگان مرتبط با مضمون «عشق» در شعر سنایی تا حدّ بسیاری با وجه غالب اشعار هر شاعر ارتباط دارد. این پژوهش، با تمرکز بر یک قصیده از سنایی و ناصرخسرو، نشان می‌دهد وجه غالب رابطهٔ مستقیم و معناداری در شکل‌دهی به ساختار صرف و نحوی و آرایش واژگانی قصاید داشته است؛ به‌گونه‌ای که یکی از دلایل تغییر محسوس ساختار صرف و نحوی اشعار ناصرخسرو با اشعار سنایی تغییر وجه غالب در اشعار هر شاعر است که سبب تشخّص سبکی در شعر این دو شاعر شده است. این پژوهش الگویی برای بررسی ویژگی‌های زبانی و ادبی شاعران به دست می‌دهد که نتایج شایان ذکر و مستندی را می‌تواند ارائه کند. گستردگی و تنوع الگوهای سبک‌شناسی نیز توجه محققین را نسبت‌به چنین موضوعاتی دوچندان می‌کند. به همین سبب گاه سبک و ساختار یک متن از چند زاویه و با چند الگوی مختلف بررسی و تحلیل می‌شود. پژوهش‌هایی که دربارهٔ این اثر انجام شده است، بیشتر از نوع تحلیل محتوایی و موضوعی است.

۳- مبانی نظری پژوهش

۳-۱- سبک؛ شیوهٔ خاص نگارش در یک دورهٔ زمانی

سبک، شیوهٔ خاص نگارش است که در یک دورهٔ زمانی، مکانی و یا میان مجموعه‌ای از نویسندگان و گاه در یک اثر و نویسنده بررسی می‌شود. شیوه‌ها و مبانی و تعریف‌های مختلفی از سبک ارائه شده است؛ بر همین مبنا برخی با محور قراردادن دوره‌های زمانی شیوه و سبک نگارش آثار را تقسیم‌بندی کرده‌اند و برخی دیگر با بررسی هر اثر به‌تنهایی به سوی سبک‌های شخصی پیش رفته‌اند. در مباحث جدیدتر سبک را انحراف از نرم یا هنجار بیان دیگران دانسته‌اند، به این معنی که سبک هر نوشته با سنجش و در تقابل با اثر دیگری درک و مشخص می‌شود.

سبک‌شناسی لایه‌ای شیوه‌ای از سبک‌شناسی است که بسیار جامع است و از درآمیختن علم سبک‌شناسی و شیوهٔ ساختارگرایان و فرمالیسم ایجاد شده است. فتوحی در کتاب سبک‌شناسی آن را به‌صورت منسجمی تبیین و تشریح کرده است. بر همین مبنا سبک‌شناسی لایه‌ای، شیوه‌ای از سبک‌شناسی است که متن را در پنج لایه بررسی می‌کند. درحقیقت ویژگی‌های برجستهٔ سبک و نقش و ارزش آن‌ها در هر لایه و به‌طور مستقل، تعیین و معرفی می‌شود. بررسی لایه‌لایه و جداگانه، از هرگونه آشفتگی تحلیل و تداخل داده‌ها جلوگیری می‌کند و این زمینه را فراهم می‌کند تا در هر لایه، از روش‌ها و دیدگاه‌های مناسبِ آن لایه استفاده شود. این لایه‌ها «سطوح و واحدهای تحلیل در زبان هستند و عبارت است از: لایهٔ آوایی، لایهٔ واژگانی، لایهٔ نحوی، لایهٔ معناشناسیک، لایهٔ کاربردشناسیک» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷). در این پژوهش بر اساس الگوی **DSL** «لایهٔ نحوی» متن رمان‌های اجتماعی دانشور و ارسطویی تحلیل و تشریح شده است.

۳-۲- رفتار زبانی؛ تابعی از ویژگی‌های روحی نویسنده و نوع موضوع

هر شخص بنا به ویژگی‌های روحی و نوع موضوع، ساخت‌های نحوی خاصی را بیشتر به کار می‌برد و برخی زبان‌شناسان باتکیه‌بر چنین مطالعاتی، سبک را شالوده‌ای از گزینش زبان می‌شمارند؛ گزینشی که از ساخت‌های مختلف زبان به اقتضای موقعیت و متناسب با بافت کلام و تحت تأثیر عوامل بافتی گوناگون مانند ژانر متن، زمان، مکان و سرشت فضای ارتباط صورت می‌گیرد و بر همین اساس است که سبک‌شناسی، بررسی نوع گزینش‌ها و علت ترجیح یکی از گزینه‌ها بر دیگران است» (نک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۹). سبک در پیوندی نزدیک با زبان قرار دارد و بر همین مبنا می‌توان گفت

اصلی‌ترین ویژگی سبک، استمرار و تداوم رفتار زبانی خاص است؛ به این معنا که هرگاه نویسنده‌ای، نوع خاصی از گویش، نظام نحوی و دستوری و... را به‌صورت مستمر و معنادار استفاده کند، صاحب سبک است. البته باید توجه داشت که لازمهٔ شکل‌گیری سبک، وجود بسامد بالای ویژگی‌های سبک‌ساز است و کاربرد اندک و رخدادهای اتفاقی در متن به ایجاد سبک نمی‌انجامد؛ البته بسامد ویژگی‌های زبانی نیز همیشه موجب پیدایش متغیر سبکی نمی‌شود. به همین سبب برای ایجاد سبک، باید میزان صورت‌هایی از یک کاربرد زبانی در گفتار شخص، بسیار و پیوسته باشد (نک. آزاد بلگرامی، ۱۱۷۶: ۲۵ و ۲۶). البته باید توجه داشت که این تکرار و استمرار طبیعی باشد تا به‌صورت، عادتی زبانی پذیرفته شود.

۳-۳- «نحو»، «لایهٔ نحوی» و «خروج از نحو معیار»

علم نحو،[1] بررسی چگونگی چینش واژه‌ها و روابط میان صورت‌های زبانی در جمله است. با بررسی دقیق ویژگی‌های نحوی در یک اثر، نوع اندیشیدن نویسنده را می‌توان دریافت. به اعتقاد جرجانی فقط الفاظ معنی را نمی‌سازند؛ بلکه نحوهٔ نظم واژه‌ها و شکل تألیف کلام در این مهم نقش دارد (جرجانی، ۱۳۷۴: ۲۷۹- ۲۸۰). بنابراین اگر رابطهٔ سازمند میان سبک و اندیشه پذیرفته شود و نحو نیز حامل و سازندهٔ اندیشه دانسته شود، میان ساختارهای نحوی جمله‌ها با نوع سبک، پیوند استواری وجود خواهد داشت. صدای نحوی، پژواک وضعیت ذهنی ما در رویارویی با محیط است. جهان‌بینی خود را بر روابط نحوی کلمات تحمیل می‌کنند و نوع خاصی از نحو و دستور زبان را برمی‌گزینند. برای تعیین ویژگی‌های نحوی سبک یک نویسنده باید میزان خروج وی از نحو معیار و پایه تبیین شود. نحو معیار، شکل عادی قرارگرفتن اجزای جمله در هر زبان است که خنثی و بدون برجستگی است. بنابراین از طریق آن به نکته‌ای دربارهٔ ذهن و اندیشهٔ نویسنده نمی‌توان پی برد؛ اما اگر جایگاه یکی از اجزای جمله نسبت‌به صورت طبیعی آن، نحو معیار، تغییر کند، از آن در جایگاه نقطه‌ای برای تأمل سبک‌شناسیک می‌توان بهره برد؛ زیرا بر مبنای نظریهٔ تقارن سبک و اندیشه، این دو موضوع همواره در

۱- دانش‌های نحو و معنی‌شناسی به‌گونه‌ای با هم آمیخته‌اند که برای درک درست کلام باید آن را از منظر این دو دانش، و با عنایت به استعمال غالب و مورد اتفاق دانشمندان در دو حوزه مورد بحث، بررسی کرد. برخی زبان‌شناسان غربی به تقدم لفظ بر معنا و برخی دیگر به تقدم معنا بر لفظ معتقدند. (نک: خزعلی و شیرزاده، ۱۳۹۱: ۱- ۲)

کنار هم قرار دارند و رابطه‌ای دوسویه میان آن‌ها برقرار است. خروج از نحو معیار به روش‌های مختلفی صورت می‌گیرد و فراوانی هریک از این شیوه‌های خروج باعث برجستگی سبکی در متن می‌شود. کوتاهی و بلندی جملات، کارکردهای مختلف فعل، شیوه‌های کاربرد افعال در ساختار جمله، صدای دستوری جملات، چیدمان نحوی نامنظم، تکرار، عطف، زمان افعال، نحوهٔ کاربرد ادات مختلف در جمله، شیوهٔ بیان عدد و معدود و نمونه‌های فراوان دیگری از این دست که سرانجام نحو کلام را در یک متن رقم می‌زند، عناصری هستند که در بررسی ویژگی‌های نحوی یک متن به آن‌ها توجه می‌شود.

۳-۴- تفاوت‌های زبانی زن و مرد؛ شاهدی بر فرودستی زبان زنان

«رابین لیکاف» تفاوت زبانی بین زن و مرد را شاهدی برای موقعیت فرودست زنان می‌داند. وی تفاوت‌های زبانی را از دو بعد «استفاده زنان از زبان» و «طبیعت جنسیتی زبان»، مورد بررسی قرار می‌دهد. وی در بُعد اول با برشمردن برخی تفاوت‌ها این‌گونه نتیجه می‌گیرد که صحبت زنان منحصر به موضوعاتی سطحی، غیرجدی، مرتبط با علاقه شخصی خودشان و بیان یک عکس‌العمل عاطفی و شخصی در مورد موضوعی مشخص است. سبک صحبت زنان به گونه‌ای است که به مخاطب این مطلب را القا می‌کند که وی در مورد گفته‌های خود نامطمئن، مردد و فاقد اعتماد به نفس است. در نظر «لیکاف» این تفاوت‌های زبانی نشان‌دهنده نقص طبیعی زنان نیست؛ بلکه ریشه در نحوه تربیت جامعه دارد. در بُعد دوم پس از ذکر شواهد متعدد این‌گونه نتیجه می‌گیرد که مردان با کاری که در جامعه انجام می‌دهند و زنان با مردانی که با آن‌ها در ارتباط هستند معرفی می‌شوند. وی برای رفع فرودستی زنان در زبان پیشنهاد می‌دهد که زنان مسئولیت و قدرت را با استفاده از استراتژی‌های زبانی مردانه یا با زبانی خنثی مسئولیت و قدرت به دست آورند و دیگر این‌که زبان‌شناسان تفاوت‌های زبانی را مشخص نموده و آسیب‌هایی را که این تفاوت‌ها وارد می‌نمایند ارزیابی کرده و بخش‌های قابل تغییر را جدا سازند. تفاوت‌های زبانی در نظر «لیکاف» نشانه بیماری است و نه علت آن. به عقیدهٔ او و همفکرانش اصلاح زبانی از اساس بی‌فایده است و تا زمانی که جامعه جنسیت‌زده است، معانی جنسیت‌زده دوباره ظاهر خواهند شد. (نک: لیکاف، ۱۳۹۹: ۱۰ – ۱۵)

۳-۴-۱- گفتار زنان و نامتعارفی «نحوی»

لیکاف بیان می‌کند اگر واژگان را کنار بگذاریم و به سراغ نحو برویم، درمی‌یابیم بخش زیادی از گفتار زنان به لحاظ «نحوی» نامتعارف است. تا آنجا که دانش من قد می‌دهد، در انگلیسی قاعده‌ای نحوی نداریم که فقط زنان بتوانند از آن استفاده کنند؛ اما دست‌کم یک قاعده وجود دارد که زنان بیشتر از مردان از آن در موقعیت‌های مکالمه استفاده می‌کنند. (البته این واقعیت نشان می‌دهد زمینهٔ اجتماعی تا حدی در کاربردپذیری قواعد نحوی تأثیر می‌گذارد. موقعیت اجتماعی، جایگاه اجتماعی گوینده و مخاطب در قبال یکدیگر و تأثیری که یک طرف می‌کوشد بر طرف دیگر بگذارد، این همان قاعدهٔ طرح سؤالات تأییدخواهانه است. (همان: ۷۵).

تأییدخواهی، چه در کاربرد و چه در شکل نحوی‌اش {در زبان انگلیسی} حدوسط میان بیان صریح و پرسش بسته {آری / خیر} است: به قاطعیت اولی نیست؛ اما در مقایسه با دومی از اعتماد به نفس بیشتری حکایت می‌کند. برای همین می‌توان از تأییدخواهی در برخی موقعیت‌ها استفاده کرد: تأییدخواهی نه در موقعیت‌هایی به کار می‌رود که در آن‌ها بیان صریح بجا و درست است، و نه در موقعیت‌هایی که در آن‌ها معمولاً از پرسش‌های بسته استفاده می‌شود؛ بلکه در موقعیت‌هایی بینابینی به کار می‌رود. (همان: ۷۵). موضوع دیگری که به این کاربردِ خاص قواعد نحوی مربوط است، تفاوت «گسترده» و قابل‌توجهی است که در الگوهای لحنی زنان به چشم می‌خورد. الگوی لحنی خاصی در مورد جملات انگلیسی وجود دارد که تا آنجا که من می‌دانم فقط در میان زنان یافت می‌شود. ممکن است چیزی که در ظاهر پاسخی خبری به یک پرسش است و همین‌طور هم به کار می‌رود با آهنگی رو به بالا بیان شود که خاص پرسش‌های آری / خیر است و حالت تردیدآمیز مخصوصی ایجاد می‌کند. تأثیری که می‌گذارد چنین است که انگار گوینده در پی تأیید طلبی است. در حالی که کسی جز خودش اطلاعات مورد نظر را ندارد.

الف) شام کی حاضر می‌شود؟

ب) اِ... حدود شش....؟

گوینده در جملهٔ (ب) انگار می‌گوید «ساعت شش؛ البته اگر از نظر تو ایرادی نداشته باشد. اگر موافق باشی». گوینده در جملهٔ (الف) در موقعیت تأیید قرار دارد. درحالی‌که در جملهٔ (ب) نامطمئن به نظر می‌رسد. در این جمله می‌توان نهایت بی‌میلی به اظهارنظر را دید. نتیجهٔ محتمل این است که

بگوییم این نوع الگوهای گفتاری چیزی واقعی را دربارهٔ شخصیت منعکس می‌کنند و در جدی نگرفتن زنان یا در نسپردن مسئولیت‌های واقعی به آن‌ها نقش دارند؛ چراکه «آن زن توانایی تصمیم-گیری ندارد» و «از خودش مطمئن نیست». وانگهی، باز هم اینجا کسانی را می‌بینیم که دربارهٔ آدم‌های دیگر قضاوت می‌کنند. آن هم براساس رفتار زبانی ظاهری‌شان که شاید هیچ ربطی به شخصیت درونی آن‌ها نداشته باشد. این رفتار با تهدید به مجازاتی بدتر از جدی گرفته نشدن به گوینده تحمیل شده است.

چنین خصوصیاتی به احتمال زیاد بخشی از این واقعیت کلی‌اند که گفتار زنان بسیار «مؤدبانه‌تر» از گفتار مردان است. یک جنبه از ادب این است که به مخاطب فرصت تصمیم‌گیری بدهیم، نه اینکه نظر یا دیدگاه‌ها یا ادعاهایمان را به دیگری تحمیل کنیم. به این ترتیب پرسش تأییدخواهانه نوعی بیان مؤدبانه است؛ زیرا مخاطب را مجبور به پذیرش یا باور نمی‌کند. درخواست هم به همین معنا ممکن است دستوری مؤدبانه باشد؛ چرا که صراحتاً مستلزم اطاعت نیست؛ بلکه گوینده از طریق آن از مخاطبش تقاضا می‌کند از سر لطف برای او کاری انجام دهد. (لیکاف، ۱۳۹۹: ۷۹- ۷۸).

با توجه به این امور می‌توان به پیوند میان پرسش‌های تأییدخواهانه و دستورها و سایر درخواست-های تأییدخواهانه پی برد. در همهٔ این موارد گوینده به اندازهٔ جملات خبری یا مثبت ساده تعهد ندارد. در ضمن هر چه درخواست مرکب‌تر باشد، به گفتار خاص زنان نزدیک‌تر و از گفتار خاص مردان دورتر خواهد بود. لااقل به نظر من، جملهٔ دارای ساختارِ «آیا فلان کار را نمی‌کنی لطفاً؟»، (بدون تأکید خاصی بر «لطفاً»)، حال و هوایی مشخصاً غیرمردانه دارد. اصولاً به دختربچه‌ها یاد می‌دهند مثل خانم‌های کوچولو حرف بزنند. چون گفتارشان از جهات زیادی مؤدبانه‌تر از گفتار پسرها یا مردها است و دلیلش هم این است که ادب مستلزم قاطعانه حرف نزدن است و گفتار زنان طوری طراحی شده که جلوی قاطعانه حرف زدن را بگیرد (لیکاف، ۱۳۹۹: ۸۱).

لیکاف تأکید می‌کند که زنان بیش از مردان ازجمله های پرسشی و تأکیدی استفاده می‌کنند؛ بنابراین تفاوت زبان زنان و مردان، را در سطح نحوی در کاربرد فراوان این جمالت از سوی زنان می‌داند. بدین ترتیب، یکی از نکته‌های قابل‌توجه این است که »جمله‌های پرسشی و تأکیدی، پیش از آنکه به جنسیت مرتبط باشد، باقدرت در پیوند است. در نوشتار مردانه نیز در مواجهه باقدرت (به‌ویژه

سیاسی)، این‌گونه ساختارها بیشتر نمودار می‌شوند و قابل‌انتظار است که در زبان زنان نیز که همواره در رویارویی باقدرت مردان بوده‌اند، این نوع کاربرد جمله‌ها شاخص‌تر باشد« (همان: ۵۳)

در زمینهٔ جملات پرسشی زبان شناسان معتقدند پرسشگری در گروه زنان که عموماً با جمله‌های کوتاه پرسشی) مگه نه؟ این‌طور نیست؟(ساخته می‌شود. به‌ویژه هنگامی‌که در مسیر مکالمه تکرار شود، بیش از آنکه به‌منظور کسب اطلاعات از سوی مخاطب باشد، برای ایجاد ارتباط با مخاطب است و نوعی فضای مشارکت را فراهم می‌آورد. در مجامع رسمی نیز طرح سؤال از سوی خانم‌ها معمولاً جنبه حمایتی دارد و به پیشبرد سیر گفت‌وگو کمک می‌کند. لیکاف این موضوع را به‌صورت دیگر تحلیل می‌کند و بین ویژگی‌های زبانی و موقعیت اجتماعی زنان، نوعی رابطه مستقیم متصور است و اعتقاد دارد «عدم قاطعیت در گفتار این گروه که به‌صورت طرح سؤال نمایان است، با عدم اطمینان آنان از اوضاع جایگاه اجتماعی متزلزلی که در آن قرار دارند ارتباط دارد». (همان:۷۳) زنان از جملات تعجبی بیشتری استفاده می‌کنند که تنها تکمیل‌کنندهٔ متن است. جملات و بندهای «تأکیدی» در کلام نویسندگان زن بیشتر از طریق تکرار یک واژه، شبه جمله یا جمله، صورت می‌گیرد و نویسنده با شگرد تکرار، حس درونی خود را به‌خوبی به خواننده انتقال می‌دهد. بررسی و تحلیل تکرار، میزان توانمندی نویسنده در تأثیربخشی کلام و رساندن آن به مخاطب را نشان می‌دهد.

«جمله‌های پرسشی، تأکیدی و دستورمند» پیش از آنکه به جنسیت مرتبط باشند، با عنصر «قدرت» در پیوند هستند. در نوشتار مردانه نیز در مواجهه با قدرت (به‌ویژه سیاسی)، این‌گونه ساختارها بیش‌تر نمودار می‌شوند و قابل انتظار است که در زبان زنان نیز که همواره در رویارویی با قدرت مردان بوده‌اند، این نوع کاربرد جمله‌ها شاخص‌تر باشد و از این میان نیز، در نوشته‌های زنان هم متناسب با میزان حساسیت و دغدغهٔ آنان، این متغیر نوسان یابد. تأکید در نوشتار زنانه بیشتر از طریق تکرار یک واژه، شبه جمله یا جمله، صورت می گیرد. شیوهٔ بکارگیری عناصری که به کلام رنگ و بوی تأکیدی می بخشند، در نوشتارهای زنانه یکسان نیست و برخی نسبت به سایرین از این عناصر بیشتر استفاده می‌کنند. زمانی که نویسندگان از جملات تأکیدی در متن بهره می گیرند، وجه این جمله‌ها گاه خبری و گاه پرسشی و التزامی است و هر کدام از این وجوه از سوی نویسندگان زن، مورد تأکید واقع می‌شوند. در اینجا ساختار در ارتباط با متن معنا می‌یابد و با توجه به بافت، تغییر کارکرد می‌دهد. بطور کلی نمی‌توان مشخص کرد که نویسندگان زن سعی دارند بیشتر چه مضامینی را از طریق این جمله‌ها

مورد تأکید قرار دهند. هر مفهومی ممکن است از طریق جملات تأکیدی القا شود. شاید استفاده از این جملات در نوشتار زنان به این علت باشد که صدای زنان در طول تاریخ هیچگاه شنیده نشده است و زنان همواره از سوی مردان، دست‌کم گرفته شده‌اند و از پایگاه اجتماعی شایستهٔ خویش، محروم بوده‌اند، از این رو بر آن چه می‌گویند، تأکید می‌ورزند؛ شاید سخنانان‌شان مورد توجه قرار گیرد.

۴- بحث و تجزیه و تحلیل داده‌ها

به نظر می‌رسد اغلب زنان نویسنده تمایل چندانی ندارند که ارکان دستوری جمله را دستکاری کنند و بیشتر سعی دارند که قواعد نحوی زبان را رعایت کنند و اگر جابجایی هایی در ارکان جمله صورت می گیرد، این امر کمتر موجب پیچیدگی زبانشان می‌گردد. شاید به این دلیل که آنان، در درجهٔ نخست می خواهند آن چه را که در ذهن دارند، به مخاطب منتقل کنند و کمتر به زبان و نحوهٔ بکارگیری آن فکر می‌کنند. مگر نویسندگان و شاعران پست‌مدرن که اجزای جمله را به قصد معناگریزی و هنجارشکنی بر هم می‌ریزند. علاوه بر این نمی‌توان به‌وضوح مشخص ساخت که شاعران و نویسندگان زن، جمله های دستورمند را برای منتقل کردن چه مضامین و اندیشه‌هایی به خواننده به کار گرفته اند؛ بلکه هر موضوعی امکان دارد که با این قبیل جملات بیان شود. بسیاری از نویسندگان زن تمایل دارند که به گویش معیار سخن بگویند و از جملات دستورمند استفاده کنند؛ زیرا از یک سو، ذهن زنان نظام‌مندتر و منظم‌تر از ذهن مردان است و از سوی دیگر تلاشی است تا حضور رسمی خود را در موقعیت‌های اجتماعی تثبیت کنند؛ به همین دلیل از زبان معیار به عنوان ابزاری استفاده می‌کنند تا پایگاه اجتماعی متزلزل خود را ثبات بخشند.

۴-۱- جملات کوتاه، جملات همپایه، جملات معطوف

۴-۱- ۱- «جملات همپایه» عامل ایجاد پویایی، شتاب و همراهی مخاطب در رمان‌های دانشور

بعد از واژه‌ها، جمله نخستین صورت معنادار در هر نوشته به شمار می‌رود که دربردارندهٔ پیام نگارنده و گوینده است. «جمله بلندترین واحد سازمانی در نحو است و اگر هر ساخت نحوی شکلی از یک واحد اندیشه باشد، می‌توان از رهگذر بررسی بلندی و کوتاهی جمله‌ها، ساخت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده را تحلیل کرد؛ چراکه طول جمله نسبتی با میزان درنگ و تأمل گوینده در یک واحد فکری دارد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۷۵). هم‌چنین میانگین واژه‌ها در جمله، ارزش سبک‌شناختی

ویژه‌ای دارد، به‌گونه‌ای‌که سبک‌های مقطع و پرشتاب عاطفی‌تر است و یـا یکـی از ویژگـی‌هـای بـارز سبک‌های فنی و مصنوع، بسامد بسیار واژه‌های مترادف است که به بلندی جملات می‌انجامد.

«جملات کوتاه» بیانگر اندیشه‌ای عاطفی و پرشـتاب اسـت و گوینـده بـا آن‌هـا باورهـایی را بـازگو می‌کند که در احساسات و عواطف وی ریشه دارد. همان‌طور که از نام جملهٔ هم‌پایه نیز آشـکار اسـت، این نوع جملات، جمله‌های قبل و بعد از خود در ارتباط است. درواقع ارتباط معنایی باعث شـده اسـت که این جملات در کنار هم توضیحی دربارهٔ یک موضوع ارائه دهند. نکتهٔ درخور توجه در ایـن زمینـه آن است که «واو عطف در ساختار هم‌پایه شتاب سخن را زیاد و سبک را پویا می‌کنـد» (همـان: ۲۷۷). براساس بررسی های انجام شده مشخص شد که «جملات کوتاه» در بافت متنی رمان‌هـای ارسـطویی و به ویژه رمان «خوف» بسامد بیشتری نسبت بـه رمـان‌هـای دانشـور بسـامد بیشـتری دارد. رمـان «خـوف» روایتی ساده از ترس‌های پیچیدهٔ انسان مـدرنی اسـت کـه از میـان همـهٔ شـیوه‌هـای زنـدگی، تنهـایی را انتخاب می‌کند. راوی در این روایت، در مواجههٔ تنگاتنگ با نوع زنـدگی‌اش و واقعیـت‌هـای غیرقابـل پیش‌بینی‌ای که این نوع از زندگی پیش رویش قرار داده، دچار «اضطراب و وحشتی» خارج از تـوان و ظرفیت بشر امروز می‌شود. وحشتی که متن تلاش می‌کند آن را بـه‌عنـوان عنصـری معلـول از درون بـه اجزا دربیاورد؛ اما علت آن را در بیرون از متن جست‌وجو می‌کند. ابزاری که ارسطویی برای بیـان ایـن احساس ترس برگزیده است جملات کوتاه، جملات مقطع، نامنظم و نشانداری هستند کـه مخاطـب را در این احساس با او همراهی می‌کنند:

-«خنده‌ام نمی‌گرفت. ترسیده بودم. عینهو جن. فهمید که ترسیده‌ام.... خیلی ترسیده بـودم. آنقـدر کـه ترجیح می‌دادم به جای او، پسر سرهنگ نشسته باشد روی آن مبـلِ ناراحـت». (ارسـطویی، ۱۳۹۰: ۵۳-۵۴)

-«یواش‌تر بگو! براشینگ مو، اونم هر روز... شاعره، تاجر که نیست!. بخـت بهـش رو آورده. یـه سـفر خوش خورده به تورش آبروداری کرده، رفته آرایشگاه، به سر و وضعش رسیده اومده اینجا یـه نفسـی تازه کنه» (همان: ۳۵).

در مقابل «جملات همپایه» و «معطوف» در ساختار متنی «جزیـرهٔ سـرگردانی» بسـامد بیشـتری دارد. رمان دوجلدی جزیـره سـرگردانی و سـاربان سـرگردان، رمـانی اجتمـاعی- سیاسـی اسـت؛ ایـن رمـان کوشیده تا از طریق تلفیق رویدادهای واقعی و ماجراهای تخیلی و با پیگیری زندگی دختـری جـوان بـه

نام «هستی» و بررسی ریشه‌های سرگردانی‌های عاطفی- عقیدتی و حیرانی‌های روحی او، علل رویکرد گروهی از روشنفکران ترقی‌خواه را به انقلاب سال ۱۳۵۷ و ریشه‌های تحولات فکری این روشنفکران را کشف و توصیف کند. در این رمان به برخی واقعیت‌های مستند تاریخی، ازجمله به حادثه اسفند ۱۳۳۱ در اطراف مجلس که به‌نظرمی‌رسد با حادثه مهر ماه سال ۱۳۳۰ در همین مکان در هم آمیخته است و همچنین به رویدادهای سال ۱۳۵۷ و ماه‌های نخست جنگ عراق ضد ایران در پاییز ۱۳۵۹ اشاراتی مستقیم می‌شود. حضور مستقیم نویسنده داستان در متن داستان به‌عنوان یکی از شخصیت‌های فرعی آن و حضور معنوی شخصیت‌هایی مانند جلال آل احمد و خلیل ملکی که اندیشه و بینش هستی را زیر نفوذ خود دارند، بر جنبه‌های مستندگونه و پسامدرن این رمان افزوده است. از نظر زمانی، رمان فاصله زمانی میان اسفند ماه ۱۳۵۵ تا نیمه دوم سال ۱۳۵۹ را دربرمی‌گیرد، یعنی مدتی کمتر از چهار سال که کمتر از یک سال آن در جزیره سرگردانی سپری‌می‌شود و حدود سه سال آن در ساربان سرگردان طی‌می‌شود؛ در این فاصله زمانی، «هستی»، سال‌های میان ۲۶ سالگی تا ۳۰ سالگی عمر خود را پشت‌سرمی‌گذارد، یعنی سال‌های به‌کمال‌رسیدن شخصیت زنانه و دوران اوج و اعتلای شکوفایی روحی و جسمی یک زن. وجود چشمگیر جملات همپایه در ساختار متنی رمان‌های دانشور به سبک وی شتاب و پویایی خاصی بخشیده و برای مخاطب اشتیاق بیشتری برای خواندن متن فراهم کرده است؛ درحالی که این اشتیاقِ مخاطب، در خوانش رمان‌های ارسطویی احساس نمی‌شود و جملات کوتاه و مستقل ساختاری ایستا و سرد به روایت وی تحمیل کرده‌اند. از سوی دیگر رمان‌های دانشور رنگ و بوی اجتماعی بیشتری دارند و «توصیف اوضاع» وجه قالب در این رمان‌ها است. جملات همپایه امکان توصیف بیشتر و تمرکز بر جزئیات را برای نویسنده فراهم می‌کنند:

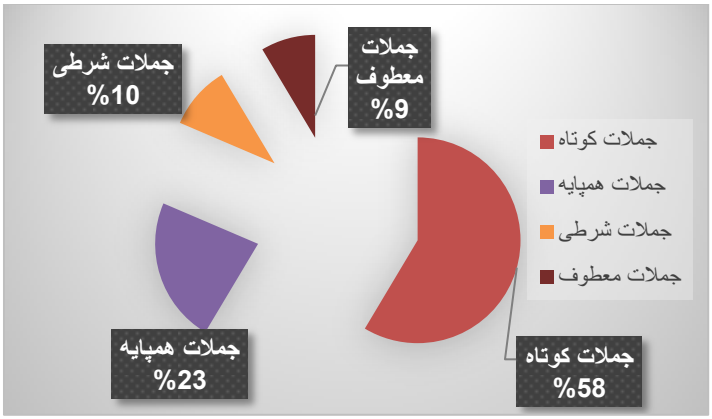
-سیمین می‌گوید: درست است؛ اما چون در این گوشهٔ دنیا که ما زندگی می‌کنیم، نهادهای اجتماعی یا وجود ندارند یا اگر دارند عمل نمی‌کنند. همهٔ ما کم کم به صورت مددکار اجتماعی درمی‌آئیم؛ اما من در آپارتمان نمی‌توانم زندگی کنم. در آپارتمان احساس می‌کنم در میان زمین و آسمان معلقم، یا در هوایم، دلم می‌گیرد. مخصوصاً غروب‌ها. به علاوه در هر گوشهٔ این خانه خاطره‌ای دارم. (دانشور، ۱۳۹۷: ۵۷)

یکی دیگر از انواع جملات که در هر ۴ رمان بسامد قابل توجهی دارند، جملات شرطی هستند. این جملات در «جزیرهٔ سرگردانی» نسبت به ۳ اثر دیگر بیشتر هستند. این امر بیش از هر چیز ناشی از تردید و سرگردانی شخصیت‌های زن داستان و بویژه شخصیت اصلی یعنی «هستی» است:

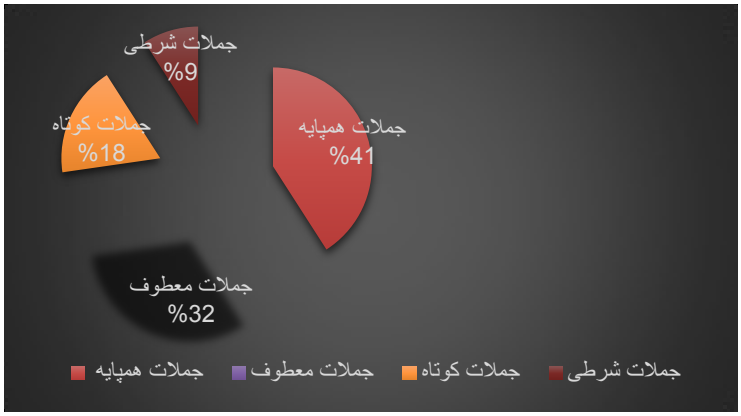
-خوب می‌آیم خانه شما و برایتان می گویم که چرا از مادرتان عیدی نگرفتم. اگر به من حق دادید می روم خدمت خانم فرخی و عیدیم را می گیرم.(ص ۱۹۰)

-هستی خشم آورد: اگر تو نخواهی پدر بچه‌های من باشی، ناچارم تن به ازدواج خواستگاری بدهم که....(ص ۱۸۶)

نمودار ۱: بسامد انواع جملات در ساختار متنی رمان‌های شیوا ارسطویی



نمودار ۲: بسامد انواع جملات در ساختار متنی رمان‌های سیمین دانشور



۴-۲- ارتباط «وجهیت» و «میزان قاطعیت» کلام با جهت‌گیری‌های خاص نویسنده

از طریق وجهیّت و تبیین آن در یک اثر، به ارتباط بین ذهن و جهان‌بینی نویسنده می‌توان دست یافت. راجر فاولر وجهیّت را از عناصر دستوری کارآمد برای تحلیل نظر نویسنده می‌داند و در تعریف آن می‌گوید: «وجهیّت، گرامر تعبیر پنهان است؛ ابزاری است که مردم با آن درجهٔ تعهد و التزام و سرسپردگی خود را نسبت‌به حقیقت گزاره‌هایی که می‌گویند، بیان می‌کنند». وجهیّت از نظر سیمیسون، میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره است که به‌طور ضمنی با عناصر دستوری نشان داده می‌شود. او در ادامه آورده است که وجهیّت بیان‌کنندهٔ منظور (کنش غیربیانی) یا قصد کلی گوینده یا درجهٔ پایبندی او به واقعیت یک گزاره یا باورپذیری، اجبار و اشتیاق نسبت‌به آن است. وجه عنصری نحوی ـ معنایی است که در جمله دیدگاه گوینده را نسبت‌به موضوع سخن نشان می‌دهد. وجه در ساختمان بند اهمیت دارد؛ زیرا جهت‌گیری‌های خاص نویسنده را نسبت‌به سخنان خود بیان می‌کند. وجه کلام در یک گفت‌وگو یا گفتمان، نوع روابط میان افراد و مناسبات اجتماعی را مشخص می‌کند. مایکل هلیدی نشان داد که وجه در القای معنای بینافردی و تعامل اجتماعی نقش اصلی‌ای دارد.[۱] بنابراین وجهیّت موضوعی است که آشکارا در متن توضیح داده نشده است؛ بلکه با تأمل در فعل و قید و صفت‌های تأکیدکننده بر موضوع یا امری دریافت می‌شود؛ مثلاً وقتی نویسنده در جمله‌ای از افعال دستوری و آمرانه با بار معنایی التزام بیشتر استفاده کند، می‌توان چنین نتیجه گرفت که مخاطب درجه‌ای پایین‌تر از گوینده داشته است و یا اینکه هدف گوینده ایجاد انگیزه و تعهّد در پیروان یک عقیدهٔ خاص بوده است. اگر وجهیّت، نگرش سخنگو دربارهٔ حقیقت و درستی یک پاره‌گفتار و میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره باشد که از سویی نوع روابط میان افراد و مناسبات اجتماعی را مشخص می‌کند و از سوی دیگر مشخصهٔ جمله نیز به شمار می‌رود، بنابراین می‌توان گفت وجه‌فعل ازجمله ابزارهای دستوری است که نگرش گوینده را در فعل آشکار می‌کند.

۱- مایکل تولان نیز در مطالعات سبک‌شناختی خود، وجهیّت را در شناخت جهان‌بینی و دیدگاه‌های پنهان نویسنده در متن به‌خوبی به کار گرفته است؛ او نقش وجهیّت را چنین تعریف می‌کند: «به‌طورکلی وجهیّت اشاره دارد به امکانات زبانی موجود برای توصیف و توجیه ادعا، عقیده یا تعهدی که فرد با زبان خلق می‌کند» (نک. فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸۵ و ۲۸۶).

یکی از موقعیت‌های بروز وجهیّت، فعل است. وجه فعل «صورت یا جنبه‌هایی از آن است که بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنا، تأکید، امید و برخی امور دیگر دلالت می‌کند» (فرشیدورد، ۱۳۸۸ : ۳۸۱).

وجه امری در قالب جملات امری تعدیلی و جملات امری تشدیدی در ساخت متنی رمان های دانشور بسامد قابل ملاحظه ای دارند. با توجه به رویکرد اجتماعی دانشور در این اثر و با در نظر داشتن جایگاه فروتر زنان در جامعه، زبان شخصیت‌های زن با عناصری همراه شده که به کلام آنها جنبهٔ عدم قطعیت داده و همواره این شخصیت‌ها و به طور خاص شخصیت‌های اصلی در کلام خود از اداتی که جنبهٔ قطعیت به کلام ببخشد استفاده کرده‌اند. این ویژگی در رمان‌های ارسطویی به‌ندرت مشاهده می‌شود:

الف) جملات امری تشدیدی

-مامان عشی: می‌بری، خوب برس می‌زنی، اطو می‌کنی و زود می‌آوری. فهمیدی؟ (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۱)

-.....بگیر بنشین و سخت نگیر.(ص۵۷)

-زن استاد گفت: هیس ایست نما.(ص ۷۰)

-مهرماه گفته بود: دخترخاله، به آقای شغال پول بده یک شعر با ماده تاریخ بگوید و...(ص۹۸)

-به بیژن گفت: همین جا پیاده‌ام کن. (ص۱۳۷)

-هستی گفت: آقای دکتر، دست از سر مادر من بردارید.(ص۲۴۶)

-ب) جملات امری تعدیلی

-زن می‌گوید اگر ممکن است حلوا را دربشقاب دیگری بریزید.(ص۵۵)

-من نوهٔ خانم ارزنی هستم. زحمت بکشید به مادربزرگم بگویید بیاید پای تلفن..... (ص ۵۶)

-نرسیده به خیابان شاه رضا هستی خواهش کرد: ممکن است نگه دارید خرید کوچکی بکنم؟ (ص۷۳)

-هستی گفت : بفرمایید تو، مهمان شما که هستیم.(ص۷۵)

-قدسی بلند گفت: خانم‌ها شیرین میل بفرمایید.(ص۱۵۷)

ج) جملات پرسشی

- پرسش عادی

-مامان عشی پرسید: انقدر خاطرخواهش هستی؟(ص۱۵)

-شما چرا سونا آمده اید؟شما که هیکلتان نقصی ندارد؟ (ص۱۷)

-هستی پرسیده بود: اجازه می‌دهی به مهرماه خانم بگویم مامان؟ (ص ۳۰)

-هستی پرسید نمیدانید چه فیلمی نمایش می‌دهند؟ (ص ۴۰)

-سیمین می پرسد دانشجوی رشته ما که نیستید؟هستید؟(ص۵۱)

-هستی پرسید:در عرض پنج روز این همه مطلب را از کجا جمع آوری کردی؟(ص۱۲۶)

-پرسش ضمیمه‌ای

-مامان عشی: می بری،خوب برس می زنی ،اطو می کنی و زود می آوری .فهمیدی؟(ص۱۱)

-هستی پرسید:تو بیژنی مگه نه؟(ص۱۱۳)

-پگی گفت:موری ،خفه میشی یا نه؟(ص۱۲۸)

-...نمیفهمند پاروی چه چشمها و دستها و مغزهایی می گذارند.نگفتم؟(ص ۱۸۰)

-....خوب ،سرگشته ام. کی نیست؟(ص۲۵۵)

—فقط لاک صدفی به آبی میخورد. نه هستی؟(ص۲۵۶)

-هستی چراغ را خاموش می کند و چشمهایش را می بندد ،اما کو خواب؟(ص۲۶۵)

د) جملات تعجبی و عاطفی

-تورانجان را بوسیده بود و گفته بود بمیرم الهی ،چقدر آبروداری کرده بودی.(ص۴۶)

-گفتند:به خدا آن دفعه من عکسهایش را نچیده بودم.(ص۵۶)

-مارشال ننه میگوید:می رنجدها، نمی دانید چه بدلعاب است.(ص۵۶)

-به! چه خوب شد!

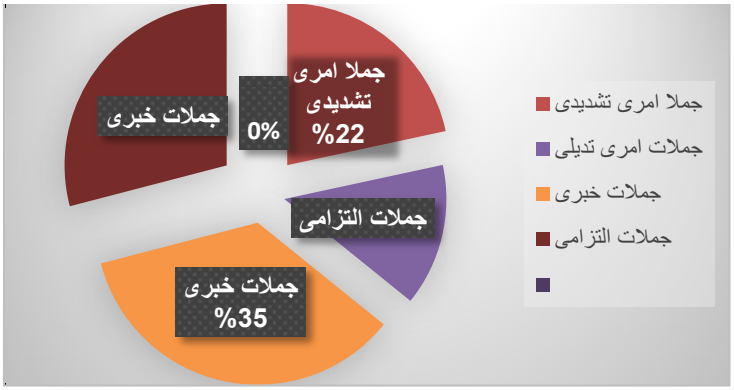
-هستی خندید و گفت:همیدون باد!(ص ۸۰)

-....بترکه چشم حسود،خودی و بیگانه.(۸۲)

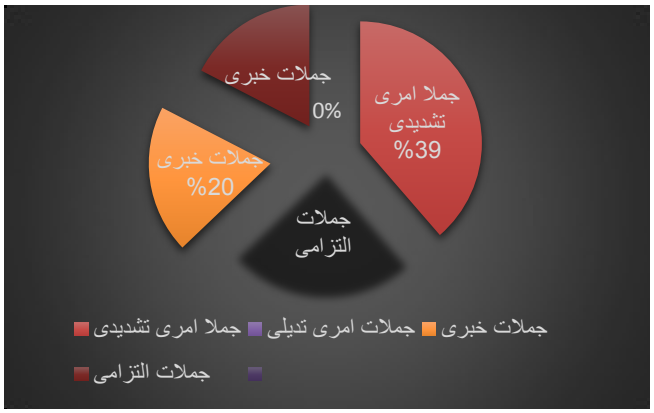
-گفت:کاش مصدق اعلام جمهوری کرده بود.(ص۸۳)

-نزدیک بود هستی بگوید:چقدر کلمات خارجی بکار می برید.(ص۸۲)

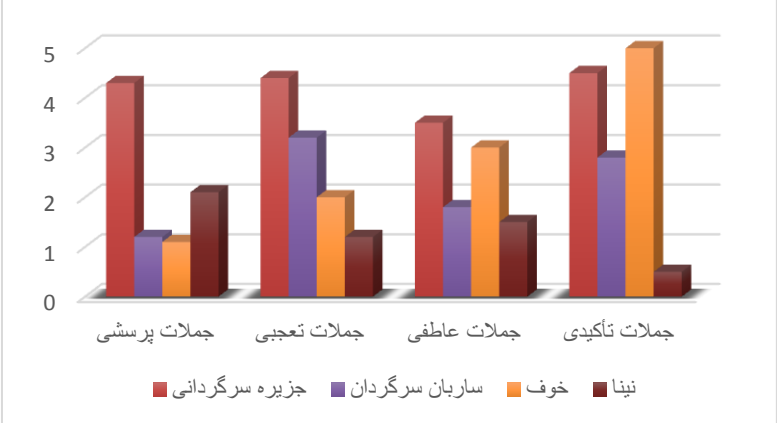
نمودار ۳: بسامد انواع وجه در ساختار متنی رمان‌های شیوا ارسطویی



نمودار ۴: بسامد انواع وجه در ساختار متنی رمان‌های سیمین دانشور



نمودار ۵: بسامد انواع جملات پرسشی، تعجبی، تأکید و عاطفی



۴-۳- جابجایی ارکان دستوری جمله و چیدمان نحوی نامنظم

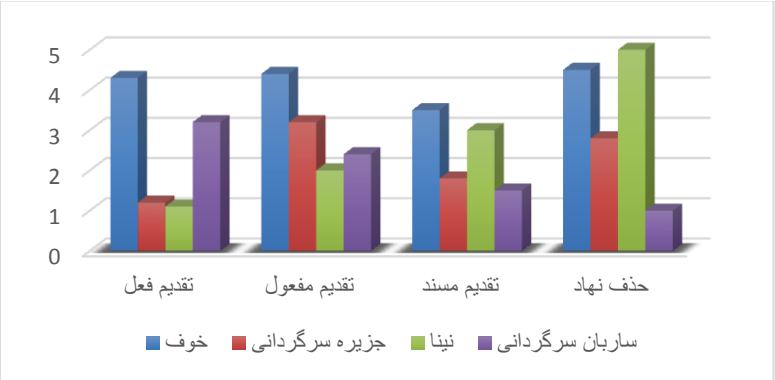
فعل در چیدمان طبیعی یا همان نحو معیار فارسی، آخرین جزو جمله است. هر جمله، چه فعل آن در جمله حاضر باشد و چه نباشد، با فعل پایان می‌پذیرد و بعد از فعل، جملهٔ دیگری آغاز می‌شود؛ اما گاهی به علت‌های مختلفی، این نظم بر هم می‌خورد و گوینده بعضی از اجزای جمله را در جایگاهی غیر از جایگاه معمولی آن می‌آورد.

-دیوانه‌ست این زن. باید ببرنش یه جا درمونش کنن (ارسطویی، ۱۳۹۷: ۲۱)

-دیگه برنمی‌گردم به اون بالاخونهٔ کوفتی! (همان: ۲۲۶)

-کاش لازم نبود آدما شهامتشونو امتحان کنن (ارسطویی، ۱۳۹۴: ۸۴)

نمودار ۶: بسامد انواع جابجایی ارکان دستوری جمله و چیدمان نحوی نامنظم



۴-۴- رابطهٔ سبک و اندیشه و «صدای دستوری»

صدای دستوری، بخشی از نحو کلام و نمایان‌گر رابطهٔ سبک و اندیشه است. این عنصر «عبارت است از رابطهٔ میان رخداد یا حالت فعل با دیگر شرکت‌کنندگان در فرآیند فعلی (فاعل، مفعول و...). صدای دستوری در کنار دیگر وجوه فعل مانند زمان و نمود و وجهیّت و حالت شناخته می‌شود و در زبان‌های مختلف، متفاوت است؛ اما معمول‌ترین آنها عبارت است از: صدای فعال و منفعل و انعکاسی» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۵). این صدای دستوری زمانی است که «مبتدای جمله پذیرنده، هدف یا متحمل فعل باشد. صدای منفعل، بیان‌کنندهٔ حالت کنش‌پذیری و اثرپذیری است» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۸). در زبان فارسی، ساخت‌هایی صدای منفعل دارند و فضای متن را به سمت انفعال و پذیرابودن می‌برند. این ساخت‌ها عبارت است از:

-جمله با فعل لازم، مثل افتادن، ترک‌خوردن و...؛

-جمله‌های اسنادی با افعالی چون است، بود، شد، گشت و گردید؛

-جمله‌های مجهول و شبه‌مجهول؛

-وجه‌مصدری (استعاره دستوری).

۴-۵- متغیرِ «زمانِ افعال» و زاویهٔ دید و ذهنیت نویسنده

متغیر زمان، یکی از نکات اصلی بررسی فعل در ساختار و نحو کلام است. «عامل زمان در جمله نشان‌دهندهٔ میزان فاصلهٔ گوینده یا نویسنده با موضوع است. تغییر فاصلهٔ گوینده با واقعیت، زاویهٔ دید و ذهنیّت وی را تغییر می‌دهد. ازاین‌رو عامل زمان، متغیّر مهمی در میزان واقع‌گرایی متن و شیوهٔ نگاه مؤلف به امور به شمار می‌رود. مثلاً فعل مضارع، ارتباط فوری و بی‌واسطه با واقعیت دارد، زمان حال بیشتر از گذشته قطعیّت دارد و ساخت‌های مختلف گذشته به همان نسبت که از حال فاصله می‌گیرد، فاصلهٔ گوینده و دیدگاه وی را بیشتر می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۹۱). «زمان افعال» در ساختار متنی رمان‌های دانشور بیشتر از نوع «حال و مضارع» هستند و به‌ندرت ارجاع به گذشته داده می‌شود. از این رو متن این رمان‌ها برای مخاطب واقعی‌تر و ملموس هستند. این امر در رمان‌های ارسطویی کاملاً متفاوت است و برای مثال در رمان خوف، شخصیت «شیدا» که مدام غرق در اوهام و خیالات خویش است، ذهنیتش همواره به گذشته معطوف می‌شود و خاطرات و رخدادهای گذشته او را هیچگاه رها نمی‌کنند؛ در حالی‌که «هستی» مدام به آینده می‌اندیشد و اینکه چه پیش خواهد آمد. افعال مضارع باورپذیری و همراهی مخاطب را بیشتر می کنند؛ از این رو به نظر می رسد دانشور در زمینهٔ همراهی مخاطب و انتقال اندیشهٔ خود به وی، نسبت به ارسطویی موفق‌تر است. فضای رمان‌های ارسطویی به گونه‌ای ترسیم شده‌اند که مخاطب به آسانی با آن‌ها ارتباط برقرار نمی‌کند:

الف) زمان حال و مضارع

-هستی پرسید برای شما هم درست کنم؟زن گفت: نه، متشکرم. (دانشور، ص۶۸)

-هستی پرسید: یک آسپرین می‌خواهید؟ (ص۱۸۹)

-چرا شما دعوتتان را کردید ولی باور کنید من الان نه اشتها دارم نه حال روحی مساعد.(ص۱۹۵)

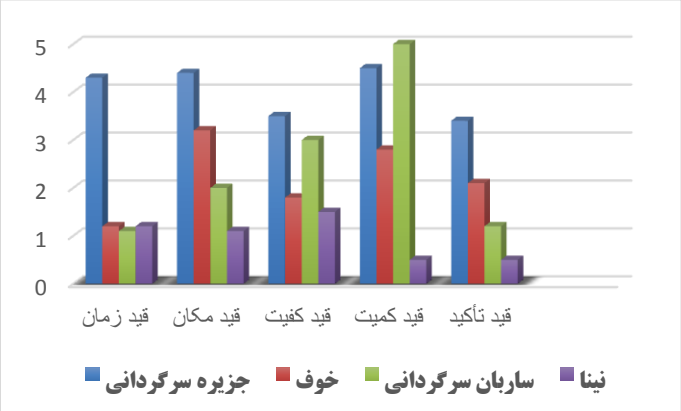
ب) زمان گذشته

-خواهش می کنم، این چه حرفیه؟ اونجا می گفتن شما مشاور امور بین‌الملل یک هیئت دولتی بودین،» (ارسطویی، ۱۳۹۳: ۵۳).

-ببخشید که اون روز تو استانبول، بی‌خبر گذاشتم و رفتم پی کارم» (همان: ۱۱۷)

-شوهر بی‌غیرتت از اولش می‌دونست میری دنبال صفای خودت...» (همان: ۱۶۴)

نمودار ۷: فراوانی انواع قید در بافت متنی رمان های دانشور و ارسطویی



۴-۶- کلام مشارکتی و کلام رقابتی

لیکاف معتقد است تفاوت‌های زبانی زن و مرد انعکاس‌دهنده روابط فرهنگی جامعه است. زنان می آموزند چندان قاطعانه یا آمرانه سخن نگویند و در بیان نظرات و عقاید خود دچار تردید هستند . بیشتر از جملات پرسشی استفاده می کنند.

۴-۶-۱- تصدیق گرها

تصدیقگرها (پاسخ‌های کوتاه) به عباراتی گفته می‌شود که دیدگاه مثبت شنونده را نسبت به گوینده، بیان می‌دارد. زنان در پاسخ به درخواست‌های طرف مقابل کمتر عدم پذیرش دارند و از تصدیقگرها بیشتر از مردان استفاده می کنند.در رمان جزیرۀ سرگردانی نویسنده تلاش دارد تا با توجه به هر کدام از شخصیت‌ها و وضعیتی که در آن گرفتارند، نوع جمله های وی را تعیین کند .زنان در زندگی خود با چالش بیشتری مواجهند و سرگردانی‌هایشان در تصمیم گیری بیش از مردان است:

مامان عشی گفت: **پس چی**؟(دانشور، ۱۰، ۱۳۹۴)

مامان عشی : « **خوب**، بگیر ببینم.» (همان، ۲۳)

هستی: « **لطف کنید**.» (همان،۲۵)

هستی: « **البته**.» (همان،۴۱)

در رمان ساربان سرگردان نیز، زنان بیشتر از تصدیقگرها بهره جسته اند . هستی در جزیره ی سرگردانی مقابل سلیم مطیع بود و با استفاده از تصدیقگرها سعی داشت روابط عاطفی خود و سلیم را استمرار ببخشد ولی در ساربان سرگردان در برابر سلیم مطیع محض نیست و گویی به بیداری و آگاهی رسیده است و در کل به لحاظ فکری و جهان بینی زنان تا حدودی از تردید و دوراهی، رهایی یافته-اند؛ اما کاربرد تصدیقگرها از سوی زنان، دارای بسامد بیشتری است.

-سلیم : « **بله .بله**.بفرمایید.»(دانشور، ۱۳۹۷: ۱۷)

-فرخنده : « **بله**. مگر شما نمی دانستید؟» (همان،۳۲)

-فرخنده : « **بله**.» (همان، ۳۲)

-فرخنده :« **راست می گویید**.» (همان،۳۴)

-در رمان «خوف» .تصدیقگرها مبین رضایت و تایید واقعی زنان نیست و شخصیت‌های زن در جای جای داستان با تردیدها و ترس‌هایشان درگیر هستند:

در رمان نی نا، زنان در مکالمات خود کمتر تصدیقگرها را بکار برده‌اند. در طول داستان هدف شخصیت های زن، جلب نظر مردان نیست و نسبت به عقاید و افکار خود مصمم‌تر از سه رمان دیگر هستند و اعتماد به نفس نسبتا بالایی دارند:

نینا گفت:« آره فالی صد تومن!» (ارسطویی، ۱۳۹۳: ۸۰)

گلی گفت:« باشه ! نیت کنم؟ » (همان، ۸۰)

۶- نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های پژوهش به نظر می‌رسد که بافت متنی رمان‌های «دانشور» و «ارسطویی» در سطح شاخص نحوی و زیربخش‌های آن تا حدود زیادی با نظریهٔ مطرح شده توسط رابین لیکاف و «الگوهای نحویِ گفتار زنانه» در این رویکرد انطباق دارد. نتایج تحلیل تطبیقی این رمان‌ها با توجه به مؤلفه‌های مدّنظر نشان می دهد که این دو نویسنده به صورت آگاهانه از طریق برخی ساخت‌های نحویِ نشاندار و بی‌نشان، معنایِ مورد نظر خود را به مخاطب انتقال می‌دهند. براساس بسامد تعیین شده مشخص شد که ارسطویی از «ساخت‌های نشاندارِ نحوی»، «زبانِ عامیانه» و «جملات کنایی» به مراتب

بیشتر از دانشور بهره گرفته و زبان شخصیت‌های داستانی زن در آثار دانشور اغلب «بی‌نشان» و «مطابق زبان معیار» است. در بین ساخت‌های نشاندارِ نحوی، «چیدمان نامنظم جملات» در رمان‌های ارسطویی به‌وفور قابل مشاهده است و این هنجارگریزی نحوی اغلب از طریق جابجایی اجزای نحوی جمله از قبیل فعل، مفعول، مسند و ... انجام شده است. در زمینهٔ انواع جملات، جملات کوتاه در آثار ارسطویی بیش از دانشور است و در مقابل «جملات همپایه» و «شرطی» در آثار دانشور بسامد بیشتری دارند. مقولهٔ وجهیت نیز در آثار این دو نویسنده تفاوت بارزی با یکدیگر دارد. در رمان‌های ارسطویی وجه اخباری قالب است و در رمان‌های دانشور وجه امری از نوع «تعدیلی» و «تشدیدی» و وجه التزامی غلبهٔ بیشتری دارد. شخصیت‌های زن در رمان‌های دانشور «مشارکت طلب و تعامل گرا» هستند و هدف اغلب آن‌ها حفظ ارتباط، یکسان‌سازی تجارب، جلب حمایت طرف مقابل، پاسخ‌دهی و تفاهم بیشتر و کاربرد صورت‌های محتاطانه و توأم با تردید است. این زنان از گفتار بیش از هر چیز برای حفظ و نگهداری ارتباط بهره می‌گیرند و برای دستیابی به صمیمیت بیشتر تلاش می‌کنند. به‌ندرت سخن هم صحبت خود را قطع می‌کنند و بیشتر به سخنان طرف مقابل واکنش مثبت نشان می‌دهند و برای حفظ و تداوم ارتباط بیشتر از جملات پرسشی استفاده می‌کنند. در بافت متنی رمان‌های مورد بحث «صورت‌های رقابت‌گرا» در مکالمهٔ شخصیت‌های زن و مرد به‌وضوح قابل تشخیص است. نکتهٔ قابل تأمل اینکه صورت‌های پرسشی کلام در گفتار زنان بسامد قابل توجهی نسبت به گفتار مردان دارد و از این رو با معیارهای مدنظر زبانشناسان مطابقت دارد. این امر در نزد شخصیت‌های زن در رمان‌های ارسطویی کاملاً متفاوت است و این زنان با توجه به اینکه نسبت به زنان رمان‌های ارسطویی درون-گراتر و منزوی هستند، مشاهده نمی‌شود.

کتابشناسی

ارسطویی، شیوا.(۱۳۹۳). **خوف**، تهران: روزنه.

همو.(۱۳۹۴). **نی‌نا**، تهران: انتشارات پیدایش.

جرجانی، عبدالقاهر.(۱۳۷۴). **دلائل الاعجاز**، تعلیق محمود محمد شاکر، قاهره: مکتبهٔ الخانجی.

دانشور، سیمین.(۱۳۸۰). **ساربان سرگردانی**، تهران: خوارزمی.

همو.(۱۳۹۷). **جزیرهٔ سرگردانی**، تهران: خوارزمی.

سید قاسم، لیلا؛ مؤذن، روح‌الله.(۱۳۹۳). «**بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی در کاربردشناسی زبان و نقشگرایی هالیدی**»، ادب پژوهی، شمارهٔ ۲۸، ۱۱۱-۱۳۰.

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

همو.(۱۳۹۱) **رستاخیز کلمات**، تهران: سخن، چاپ اول.

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

فرشیدورد، خسرو.(۱۳۸۹). **ترکیب و اشتقاق در زبان فارسی**، به‌کوشش محمدرضا شعبانی، تهران: زوار.

لازار، ژیلبر.(۱۳۸۴). **شکل‌گیری زبان فارسی**، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: هرمس و مرکز گفت-وگوی تمدن‌ها.

لیکاف،رابین.(۱۳۹۹). **زبان و جایگاه زن**، ترجمه مریم خدادادی و یاسر پوراسماعیل، تهران: نگاه.

نجفی، ابوالحسن.(۱۳۸۷). **مبانی زبان‌شناسی**، تهران: نیلوفر.

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۲۲۰- ۱۹۷

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

تحلیل و بررسی غزل گفتار ایران (بر اساس آثار آرش آذرپیک)

مهوش سلیمان پور[۱]
احمد خیالی خطیبی[۲]
لطیفه سلامت‌باویل[۳]

چکیده

«غزل گفتار» در شعر معاصر، جزو جریانهای پساسیمینی به حساب می‌آید. غزل گفتار به لحاظ مضمون و فرم در ادبیات معاصر نوآور بوده و جایگاه خاص خود را به دست آورده است. این نوع نوشتار با هم‌افزایی قالب غزل و دکلماسیون طبیعی یعنی زبان گفتار، در اوزان سیمینی به کامیابی فراوانی در نزدیک کردن زبان غزل به دکلماسیون طبیعی زبان بدون درغلطیدن به ورطهٔ عامیانه‌نویسی و محاوره‌نویسی، داشته است و تأثیر غزل روایی سیمین بهبهانی، با اصالت دادن به گفتگو و دیالوگ‌محور شدن شعر به وجود آمده است و به جای استفاده از مضامین تکراری و سوز و گدازهای عاشقانه_عارفانه، تصاویر ناب اندیشه و منِ انسانی_اجتماعی خود را دست مایهٔ اصلی غزل گفتار ساخته و از این رهگذر، به هم‌افزایی، شعر (قالب غزل) و داستان رسیده است. با توجه به اینکه آذرپیک عناصر جوهری کلمه را می‌شناسد با ارتباط بی‌واسطه با آن‌ها، این عناصر را با مراقبهٔ شناور هم‌افزا به سوی قالب غزل و عناصر داستان در غزلش به هم‌افزایی می‌رساند. در این نوشتار با مرور دو مجموعه «دوشیزه به عشق باز می‌گردد» و «لیلا زانا» شاخصه‌های شعر گفتار مورد بررسی قرار خواهد گرفت. نتیجه نشان می‌دهد دیالوگ‌های موجود در اشعار، بدون شکستن کلمات، مخفف‌سازی، ترکیب‌سازی پیچیده و عدم کاربرد آرایه‌ها، دکلماسیون طبیعی زبان را شکل داده است.

کلیدواژه‌ها: زبان محاوره، زبان گفتار، غزل گفتار، آرش آذرپیک.

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی،تهران.ایران. solemanpoormahvash@yahoo.com

۲- استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). ahmadkhatibi840@yahoo.com

۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران ، ایران. salamatlatifeh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۹/۲۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۹

۱. مقدمه

تعریف زبان آن‌گونه که همهٔ زبان‌شناسان می‌پسندند مقدور نیست و این اشکال از طبیعت خود زبان ناشی می‌شود. زبان پدیدهٔ بسیار پیچیده‌ای است. که مطالعه آن را نمی‌توان به یک قلمرو علمی خاص محدود کرد. (باطنی، ۱۳۷۰: ۱) بی‌گمان زبان معرف ذهن است، «ذهن آنچه در آن می‌گذرد، نامرئی و تعریف ناشدنی است و تنها در بلوغ زبان است که می توان رؤیتش کرد. کمال ذهن از رهگذر زبان حاصل می‌گردد.» (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۵) زبان به عنوان یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای بیانی، در کانون توجّه برخی از شاعران معاصر ایران قرار گرفته و در نزد آنان زبان‌ورزی هدف اساسی شعر قلمداد شده است. شعر امروز ایران با تأکید بر تکنیک، پرهیز از استعاره‌پردازی و تزیین‌گرایی و فاصله‌گیری از ادبیت در شعر، تلاش می کند تا شعری کاملاً متفاوت باشد و راهی تازه را برگشاید و باز نماید. جهت‌گیری عمومی شعر کلاسیک فارسی به سوی زبان و بیانی فاخر و رسمی است و بسیاری از واژه‌ها و ساخت‌های زبانی را به جرم غیرشاعرانه بودن به خود راه نمی‌دهد. به همین دلیل از بیان طبیعی و منطق معمول کلام فاصله گرفته است. تنگنای وزن و قافیه و نیز در افزایش این فاصله سهم زیادی دارد.

۱ـ۲. پیشینهٔ پژوهش

غزل گفتار به دلیل تازگی و بدیع بودن یکی از موضوعات ادبیات و غزل معاصر است که مقالات و کتب تخصصی تا پیش از سال (۱۳۹۹) به تفصیل در مورد آن نوشته نشده است. اما می‌توان به طور پراکنده و غیرمنسجم به مقالاتی اشاره کرد که به بررسی شعر گفتار و تحلیل شعر گفتار اشاره کرد. که از جمله می‌توان به کتاب «دیگری»، اثر فروزان آزادبخت اشاره کرد. به‌علاوه می‌توان کتاب «گزاره‌های منفرد» تألیف علی باباچاهی را نام برد که به بررسی و نقد شعر گفتار پرداخته است. و همچنین می‌توان به مقالاتی چون: بررسی ویژگی‌های شعر گفتار سید علی صالحی «علی‌رضا روزبهانی، و شهرزاد بهادری»، مشخصه‌های ادبی شعر گفتار «غلامحسین غلامحسین زاده، قدرت اله طاهری، ساناز رحیم بیگی» و... اشاره کرد. اما در مورد غزل گفتار می‌توان کتاب «لیلا زانا دختر اسطوره‌های سرزمین من» (آرش آذرپیک با مانیفست غزل گفتار و مینی‌مال) و «دوشیزه به عشق باز می گردد» (مجموعهٔ غزل گفتار و مینی‌مال) «پرنده‌ها همه بی‌تو به فکر خودکشی‌اند» (طیبه کریمی) نام برد. مقالهٔ مشخصه‌های غزل گفتارگرای معاصر «خلیل بیگزاده، ماندانا کمرخانی» به صورت ناقصی

به موضوع غزل گفتار پرداخته است، مقالهٔ «ذهن و زبان در غزل آذرپیک» (نیلوفر مسیح) به تحلیل و بررسی مولفه‌های شعر گفتار و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر گفتار و غزل گفتار با بررسی آثاری در این حوزه پرداخته است. گفتگوها و مقالات دیگری نیز وجود دارد که این مقاله از آنها بهره برده است. پژوهش حاضر به روش توصیفی_تحلیلی انجام شده و داده‌های آن نیز با مطالعهٔ کتابخانه‌ای فراهم آمده است. غزل گفتار یکی از انواع جریان‌های غزل پساسیمینی است که نخستین بار آرش آذرپیک برای آن مؤلفه‌هایی در نظر گرفته است و بر طبق آن مؤلفه‌ها مجموعه غزل‌هایی به چاپ رسانده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲ـ۱. شعر گفتار:

«شعر گفتار» گونه ای از شعر امروز ایران است که از نظر زبانی با شعر گذشته متفاوت است. شعر گفتار تلاش می کند تا با فاصله گیری از زبان رسمی و فاخر ادبی و بهره گیری از امکانات زبانِ روزِ مردم، به گونه‌ای متفاوت جلوه گری کند. در شعر گفتار، از کلی گویی‌های شعر گذشته فاصله گرفته می‌شود و با عینیت گرایی تجربی، دغدغه‌های انسانِ امروز، در سطح زبانِ خودش، سروده می‌شود. «شعر گفتار نمی‌خواهد وارث خصیصهٔ اطلاع‌رسانی و مضمون‌بندی بازمانده از پیشینیان خود باشد. مخابرهٔ حسی هوشِ حروف، رسیدن به رقص و شادخواری اصوات است که هر موجی از آن، به صورتی از معناهای کثیر جلوه می کند، این نشانه، یکی از علایم «شعرگفتار» به شمار می‌رود که ما را از عادت به استبداد و کلمات تاجرپیشه با مشتی معنای محدود نجات خواهد داد. دربارهٔ ویژگی‌های شعرگفتار گفته‌اند: برون‌رفت از کلی گویی‌های گذشته، انسان‌دوستی، هم‌شانه شدن و موازی زیستن با مخاطب، فروآمدن از جبروت خیالی، تنها ماندن متکلم وحده، تقسیم و تخاطبِ انسانی اندیشه محقق شدن آرزوی دیرینهٔ نیما به معنای نزدیک شدنِ شعر به زبان طبیعی و طبیعت خالص زبان که همان «شعرگفتار» است و سادگی، سادگی، سادگی. شعر گفتار که خاستگاه آن به «شعر زبان» باز می گردد، اتفاقی تازه در سیر تطور و حیات شعر پیشرو ایران به شمار می رود. کشف حجابی انقلابی است که استعاره و تصویر بیرونی و استبداد زبان آرکائیگ را کنار زده، راه را برای عبور از بحران شعر نو، خاصه شعر سپید، هموار می کند.» (صالحی، ۱۳۸۲: ۹ـ۱۰ـ۱۳۰ـ۳۹)

باباچاهی شعر گفتار را محدود به اواخر دهه ۶۰ و ۸۰ می‌داند. و علّت این نامگذاری را رونق مشخصهٔ زبان گفتار در شعر ذکر کرده است. سید علی صالحی و فروغ فرخزاد روح شعر گفتار را در گرو انتخاب ساخت‌هایی از زبان گفتاری مردم کوچه و بازار، پرهیز از زبان کتابت، و دوری از ساخت‌ها و مفاهیم سنتی و کهنه‌گرایی می‌دانند. (باباچاهی، ۱۳۸۹: ۲۴۲) این نوع شعر از عناصر زبانِ عامیانه، واقع‌نمایی، لحن و لفظ ساده و صمیمی بهره‌مند است. و حرکت بی‌وقفه و جویباری را به علّت پیشینهٔ محیطی و آوایی که در ذهن مخاطب دارد، در شعر به وجود می آورد. و انسان و دغدغهٔ او را از معبر خامهٔ سیاه‌پوش شاعر عرضه می‌کند. این جریان شعری لفظ شکسته، و عناصر غیرشعری را با خوش‌بینی و دلدادگی می‌پذیرد. و گزینش‌های تخیل‌مدار و تصنعات زبانی و فکری را رها می‌کند. و تا حّد امکان به سادگی و خلوص درون و برون شعر روی می آورد. (بیگ‌زاده و کمرخانی، ۱۳۹۲: ۴۹۷)

۳ـ۱. غزلِ گفتار

غزلِ گفتار یک اتّفاق زبان‌ورزانه و زبان‌محورانه در ادبیات بشکوه پارسی در حیطهٔ کلاسیک آن است که هم در غزل مدرن و پست‌مدرن در شاخه‌های غزل_داستان، غزل روایی، غزل فرم، غزل مینی‌مال و غزل پست‌مدرن پیروان فراوانی یافت و هم در حیطهٔ غزل نئوکلاسیک چه در حیطهٔ نوهندی‌سرایان، چه در حیطهٔ تلفیقی‌ها و چه در حیطهٔ نوقلندرانه سرایان عریانیست نیز پیروان زیادی یافت و دفترهای شعر بی‌شماری منتشر شده است. که بسیاری از صاحبان دفترها از بزرگان و نام‌آوران غزل ایرانند. اما در حیطهٔ شعر کلاسیک گفتار همه بی شک پیروان غزل گفتار و شعر کلاسیک گفتاری هستند که توسّط آرش آذرپیک در کتاب لیلازانا تئوری منسجم آن با بسامدی تعمدی ارائه شد.(کریمی،۱۳۹۹: ۹۲ ـ ۱۰۰)

گفتارگرایی در جریان شعر معاصر، مربوط به اواخر دههٔ شصت و هفتاد است که ویژگی های خود را در سه سطح زبانی، شگردهای بلاغی، و فکری از زبان شکسته، گفتگوهای روزمره و باورهای عوام‌پسند و مردمی برمی گزینند. و با پشت پازدن به عوامل بازدارنده و محدودکننده در شعر، برای سنت‌شکنی و بی‌وقفه ساختن حرکت لفظ و معنا و نیز برای حیات دادن به واژگان زبان، تعبیرها و مفاهیم فاقد ارزش شعری تلاش می کند. (بیگ‌زاده و کمرخانی،۱۳۹۲: ۴۹۶) این جریان شعری که از منظر بسامد و رسمیت شعری به ادبیات معاصر منسوب می‌شود، ریشه در فرهنگ ملّی و بومی جامعه ما

دارد. به بیانی دیگر بستر این جریان در فرهنگ شفاهی از جمله لالایی، مَثَل، حکایت، قصه های عامیانه، معنا، لغز، ترانه، دوبیتی های مردمی، باورها و اعتقادات عامیانه، گسترده شده است. (همان) شعر گفتار علاوه بر فرهنگ ملّی و بومی، مقدمات حضور خود را در ادبیات صوفیه در سطح واژگان، و در دو ساحت باور و پیکره پایه‌ریزی کرد. و خود را ضرب‌المثل، گفتگو، کنایه، مذهب کلامی، که مسبوق به فرهنگ است، معرفی کرده است. عطار در سطح واژگان، با ماهیت گفتاری، و باورهای کوچه و بازاری، حافظ با نمود گفتگو، صمیمیت گفتارینی که در تعابیر و بافت کلامی او دیده می‌شود، و استقلال معنایی بیت‌های شعرش که در شعر گفتار وقفه ایجاد می کند و مولوی با واژگان گویشی، تمثیل و باورهای عامیانه مصادیق بارز گفتارگرایی در ادبیات صوفیانه هستند. (همان)

لذا می‌توان گفت غزل گفتار معاصر ـ دهۀ هفتاد به بعد ـ فرزند اصالت کلمه است و به شدّت بر حرمت، اصالت، خنیا، بلاغت و استاتیک همه جانبۀ واژگان پارسی تأکید مؤکد دارد. بنابراین تنها ژانر نئوکلاسیک در ادبیات پارسی امروزین به شمار می‌آید که دارای مقوله‌هایی در زبان‌ورزی و کشف ظرفیت‌های زبانی‌است؛ و این امری‌ست که بنیان‌گذار غزل گفتار ایران «آرش آذرپیک» بسیار بر آن تأکید داشته و دارند، زیرا تمام شاخه‌های غزل گفتار حتّی در حیطۀ نئوکلاسیک و حتّی نوقلندرانه سرایان عریانیست نیز در حین و عین خیزش، بارش، رویش و تابش محتواهای نوین و یا احیاگرانه به جهان زبان‌ورزی، زبان‌خیزی نیز عنایتی هنرمحورانه دارند، زیرا تنها شاخۀ ادبیات نئوکلاسیک ایران محسوب می‌شود که اصالت را صرفاً به محتوا نداده و در حیطۀ زبان‌ورزی نیز سخن نخست را گفته است. (کریمی،۱۳۹۹: ۹۲ ـ ۱۰۰) و در آغاز دهۀ ۸۰ برای نخستین بار با کتاب «لیلا زانا» غزل گفتار به همراه غزل مینی‌مال با بسامدی تعمدی ارائه شد و پس از آن بی‌شمار کتاب به پیروی از غزل گفتار (شعر کلاسیک گفتار ایران) چه در غزل، چه در رباعی و چه در مثنوی سروده شد که در آن مجموعه‌ها نه شاهد حقارت واژگان برای تسلیم در برابر وزن یعنی مخفف کردن آن‌ها و نه شاهد حروف اضافۀ بی‌مورد به کلمات هستیم.

بیگزاده و کمرخانی در مقالۀ غزل گفتارگرای معاصر (۱۳۹۲) سیر تحول غزل گفتار را چنین برمی‌شمارند: خط سیر تحوّل غزل فارسی از زمان پیدایی آن ـ که به طور رسمی قرن ششم است ـ تا زمان ما با شکست و بندهایی در ظاهر و معنا مواجه بوده است که این تحوّل در دهۀ هفتاد تحت تأثیر جریان گفتارگرایی به اوج خود رسید. و چون زبان گفتار عامل تغییر اساسی در غزل است، آن را غزل

گفتارگرا می‌نامند که با زبانی شکسته عوام فهم و محاوره‌ای عرضه می‌شود. مفاهیم احساسی این قالب محدود به تخیل و صرفاً شکوائیه‌های عاشق و معشوق و معانی ذهنی و فرامتنی محض نیست، بلکه با روی آوردن به توجیهات عقلی، مضمون غزل از افراط عاطفی می‌گریزد. فضاهای ناب عاشقانه با مهارت و سادگی در چارچوب هایکو به بند کشیده می‌شود. و شاعر با فراخوان مضاعف افکار و افهام مردم به حدیث دلدادگی خود روی می‌آورد. وزن شعر حاصل خودآگاه شاعر است و به راحتی و آزادانه در شعر نضج می‌گیرد که اوزان جدید غزل‌های سیمین بهبهانی از نمونه‌های آن است. علیرضا قزوه، عبدالجبار کاکایی، سعید میرزایی و هادی خوانساری غزل گفتار را طرح کردند؛ اما حسین منزوی و محمدعلی بهمنی آن را پخته و منسجم کردند. غزل گفتارگرا در این دوران با بهبهانی به نوگرایی رسید. حسین منزوی آن را غایت و ژرفا بخشید محمّدعلی بهمنی آن را به صمیمیت و انس و گرما قرین نمود و قیصر امین‌پور، روایت‌وارگی و حرکت جاری و تند را به آن هدیه کرد. (بیگ زاده و کمرخانی، ۱۳۹۲: ۵۰۲)

با نگاهی اجمالی به غزل این شاعران و تطبیق شاخصه‌های غزل گفتار معاصر مشخص می‌شود که علیرضا قزه، عبدالجبّار کاکایی، قیصر امین‌پور و سعید بیابانکی در حیطه غزل حوزهٔ هنری فعالیت دارند. اینان اعتدال‌گرایانی هستند که نگاه‌شان بیشتر متوجّه شیوهٔ نئوکلاسیک تعهدگرا است. لذا شاخصه‌های غزل نئوکلاسیک نسبت به غزل گفتار در شعرشان بارزتر است. از جمله شاخصه‌های غزل گفتار، عدم استفاده از حروف مخفف، عدم ترکیب سازی، عدم استفاده از جملات شکسته و... می‌باشد که در غزل قزوه به ندرت یافت می‌شود. عبدالجبّار کاکایی با بهره‌گیری از زبان ساده و صمیمی و محاورات معمول همان نگاه و نوع نگرش نئوکلاسیک‌سرایان را در غزل رقم زده است؛ لذا نمی‌توان غزل کاکایی را در حیطهٔ غزل گفتار دسته‌بندی کرد. بلکه غزل آن‌ها نوعی رویکرد عرفانی، پایداری دارد که معناگرایی در آن موج می‌زند. و جامعه سنّتی آن زمان را از افراط آوانگاردیست‌ها بر حذر می‌دارد. و بیشتر بار سبکی غزل آن‌ها سلبی است. (سلب آوانگاردیسم) و کشف در شعر آن‌ها در ساحت سبکی سیستماتیک اتفاق نمی‌افتد. (مسیح، ۱۳۹۹: ۱۱۲) بلکه کشف‌هایی سطری و شخصی بیشتری می‌آفرینند که با اقبال عمومی به برخی شاعران آن، حرکتی بایسته و شایسته در شعر ایران ایجاد نکرده‌اند. این شیوه از لحاظ زبانی سعی داشته با تمام بازگشتی که به دستامدهای شعر سنتی در آرایه‌ها، بدایع و صور خیال دارد و به علّت آنکه ریشه در انقلاب و رستاخیز مردمی داشته به زبان

توده‌گانی نزدیک و نزدیک‌تر شده است. بنابراین نوعی روان‌نویسی در شعر آن‌ها موج می‌زند که به دو علت اتفاق افتاده است: ۱ـ نزدیکی تعمدی به زبان مردم برای تهیج توده‌گانی و ۲ـ آسان‌پذیر کردن مفاهیم و صور شعری با عدم پیچیده‌نویسی در ذهن مخاطب برای دعوت توده‌گانی. امّا در مورد غزل میرزایی که غزل فرم مبتنی بر صورت فرمالیسم روسی و محتوای سورئالیسم است، به علّت بهره‌گیری از حروف اضافه و مخفف فراوان و بازی های زبانی که از زبان معمول و رایج گذر کرده است، نمی توان گفت زبان شعرش به دکلماسیون طبیعی گفتار نزدیک شده است بلکه از شاخصه های شعرش گذر از زبان طبیعی و معمول است. که گاه از ترس افتادن به فاخرانگی در دام نپختگی نیز می‌افتد. زبان غزل هادی خوانساری نیز معمولاً ساده و بی‌روح، به دور از بازی‌های زبانی مفرط و در عین حال به دور از دکلماسیون طبیعی گفتار می‌باشد؛ زیرا زبان غزل خوانساری نه مانند نئوکلاسیک‌سرایان (منزوی و بهمنی) عاطفه‌برانگیز است و نه مانند حوزهٔ هنری‌ها معناگرا می‌باشد. (همان)

برخی محمّدعلی بهمنی را بنیانگذار غزل نو می‌دانند اما ایشان خود طی مصاحبه‌ای اذعان می‌دارند: «بحث این است که هر غزلی را که شما در هر شکل و شرایطی در نظر بگیرید آنچه که ضعف غزل را نشان می‌دهد، این است که گاهاً ساختار کلی هر غزلی که تولید می‌شود هیچ ارتباط درستی با زمان ما ندارد، یعنی زمانهٔ بعد از نیما. اولاً واژه‌ها غلط هستند، یعنی شما می‌خواهی بگویی «از» می‌بینی چون موسیقی و وزن قافیه‌ها به آن نمی‌خورد، مجبور می‌شوی که بگویی «ز» و... پس اگر از این زاویه به غزل نگاه کنیم، غزل در عین حالی که سعی دارد خودش را ادامه دهد بایستی بتوانیم حدود ۵۰ ـ۶۰ اشکال کلامی را از آن بگیریم که در تمام غزل‌ها از ابتدا تا امروز بوده. که البته در شعر منزوی و حتّی شعر خود من هم آن واژه‌های شکسته همچنان به کار برده می‌شوند، امّا چون این موضوع را از بزرگان خود داشته‌ایم به درک آن نرسیده‌ایم که نباید واژگان شکسته را به کار برد. عزیزانی که امروز متوجه این آگاهی شده‌اند (من به کسی آگاهی نداده ام) امّا وقتی این را به خیلی‌ها گفتم متوجه شدند و متوجه شدیم که در غزل امروز این اتفاق اندک شده است. بنابراین نمی‌توان گفت که یک شعر چون در یک وزن شاعر را محکوم می کند، که در آن وزن باشد، دیگر نمی‌تواند از کلمات شکسته استفاده نکند، امّا این نتوانستن همچنان جاری بوده و هنوز هم هست، من چون از کودکی با غزل آشنا شده‌ام همچنان هم نمی‌توانم، دربارهٔ غزل هر صحبتی که بکنیم ضعفی که با خودش دارد را ما نمی‌توانیم تغییر دهیم، چرا که نوع دفاع همه این است که بزرگان ما گفته‌اند.» (سوشیان، ۱۴۰۰: ۱۰۱)

حسین منزوی که نمایندهٔ غزل نئوکلاسیک است، غزلش دارای زبانی پخته، سخته و در عین حال زبانی فاخر در شعر امروز است که به نوعی شیوهٔ حافظانه‌نویسی را در نگرش و نگارش کالبد غزل امروز ریخته است. بهبهانی امّا درصدد بود تا به جنس‌سومی از فاخرانگی و آوانگاردیسم در زبانیت دست یابد که جز در موارد اندک در این امر نتوانسته است حق مطلب را ادا کند. زیرا در کنار واژگان شدیداً امروزی واژگان شدیداً عامیانه و واژگان شدیداً آرکائیک و فاخر استفاده می‌کند که سبب شده زبان غزلش به یک دستی و پختگی نرسد. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۲۵)

درواقع می‌توان گفت شعر کلاسیک گفتار فرزند شعر طبیعی است و شعر طبیعی خودبه‌خود نشان دهندهٔ زبان طبیعی است. تمام ژانرهای شعر کلاسیک چه غزل (غزل نئوکلاسیک، غزل مدرن، غزل فرم، غزل پست مدرن و...) و چه مثنوی، رباعی، دوبیتی و... بسترهایی مناسب برای نمود عینی این سبک نوشتاری هستند و شعر کلاسیک گفتار می‌تواند در تمام ژانرهای کلاسیک چهره از روی بگشاید. در این مورد باید توجّه شود که چون شعر کلاسیک گفتار و غزل مینی مال هر دو فرزندان عریانیسم می‌باشند خواه ناخواه بهترین بستر غزل برای نمود شعر کلاسیک گفتار، غزل مینی مال است امّا باز هم تأکید می کنیم که شاخصه‌هایی که آذرپیک برای شعر کلاسیک گفتار برمی‌شمارد در تمام قالب‌های شعر کلاسیک قابلیت ظهور و سرایش دارند. (سوشیان،۱۳۹۹: ۱۰۷)

۴ـ۱. انواع شعر گفتار

شعر از منظر گفتاری بودن به چندین دسته تقسیم می‌شود:

۱ـ زبان شعری روان ۲ـ زبان شعری ساده ۳ـ زبان شعر محاوره ۴ـ زبان شعر گفتار

۱ـ زبان شعر روان: زبانی است که استعاره‌محور و سر شار از نوآوری‌هایی است که بیش از لایه زبان‌ورزانه لایهٔ مفهومی زبان را در برمی‌گیرد. یعنی بیشتر از لحاظ معنایی_مفهومی زبان را بیان می‌کند. و در اکثر مواقع یادآور مضمون‌پردازی‌های مکتب هندی و استعاره‌پردازی‌های خاقانی و ایهام‌گرایی‌های حافظانه است. نمونه شاخص شعر روان در ادبیات معاصر، اشعار احمدرضا احمدی، و اشعار حسی_تغزلی سیدعلی صالحی که مانیفست شعر گفتار را نیز بیان کرده است؛ و چون بیشتر ترکیب‌محور، و سرشار از آرایه‌ها و بدایع زبان ادبی است، نمی‌توان نام آن را گفتار به معنای طبیعی زبان دانست.(مسیح، ۱۳۹۹: ۱۱۸)

۲ـ زبان شعری ساده: از لحاظ رویهٔ زبانی زبان شعری ساده، همان شیوهٔ شعر روان است، با این تفاوت که پختگی و نوآوری‌های ایهامی_مضمونی و آرایه‌های استعاره‌ای شعر روان در آن کمتر یافت می شود. و اغلب در پی کشف یا خلق یک تصویر شاعرانه است. و غالباً اشعار بلندی که آن تصاویر و جذابیت شاعرانه را به معنای واقعی کلمه و جاذب بودن آن از لحاظ مخاطب داشته باشد، در اشعار ساده وجود ندارد. باباچاهی می گوید: «شعر آسان شعری است که فاقد گره ناگشودهٔ معنایی است. امّا صراحت غیرقابل انکار آن، سلطهٔ چندانی بر طبیعت گفتار یا لحن محاوره ای ندارد.» (باباچاهی، ۱۳۸۹: ۷۲) درواقع شعر آسان «با فاصله‌گیری از زبانی ادیبانه، و پرهیز از گفتاری شدن شعر و روی خوش نشان دادن به اشیاء و عناصر عینی و ملموس (باباچاهی، ۱۳۸۹، ج۳: ۱۵۰) خود را بیان می کند. شعر آسان هر چند به سادگی، تن به لحن گفتاری نمی دهد، امّا گاه انرژی یک نثر غیرفاخرانه را برای مواجه با جهانی کاملاً عینی به کار می گیرد. و در این میان، عنصر تخیل، متکی به سازوکار بندهایی قدمایی و ادات تشبیهاتی کلیشه ای نیست. دیگر ترس شاعر ریخته است. پس راه برای ورود هر واژه یا عبارتی باز است. (همان: ۱۵۱)

۳ـ زبان شعر محاوره: در شعر معاصر، شعرا شعرهایی سروده‌اند که مملو از واژگان و تعابیر زبان عامیانه است، از نوع آنچه در کلام و باورهای مردمی جاری است، امّا گاهی این جولان، از حدّ متعارف خارج شده است و شعر را به نثری کوچه‌بازاری تبدیل کرده است. بی‌هیچ معنا و مفهومی، گویی تنها توجّه شاعر به همنشینی و ذکر واژگان عامیانه بوده است؛ تا مشمول تعریف نوآوری شود. امّا غافل از بار معنایی که باید بر شانه‌های شعر بنشیند. در مقابل اینان، شعرای دیگر با تکیه بر استعداد و قریحهٔ خویش، با ترکیب اصولی این عامیانه‌ها، با قالب و قافیه آثاری آفریدند. که نه تنها بر دل مخاطب معاصرش می‌نشیند، بلکه راه را بر دیگر مشتاقان، هموارتر می‌سازند. تا حرکتی باشد به سوی آنچه امروز «عامیانه‌سرایی» می‌نامیم. بهره‌گیری از زبان عامیانه، راه ورود واژگانی را به زبان شعر هموار کرد که جایگاهی در شعر گذشتگان نداشت. (شاکری و ارجمند، ۱۳۹۴: ۱۱۵۱ــ ۱۱۵۲) از جمله می‌توان محمدعلی بهمنی را نام برد، که با به کار بردن الفاظ و کلماتی که برای مردم امروز بیگانه نیست در قالب شعر، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. و این واژگان جدید را به خوبی با وزن و قافیه سنتی ترکیب کرده است. از این رو یکی از عوامل جذابیت اشعار بهمنی، همین ترکیبات، عبارات و واژگان عامیانه‌ای است که در ساختار شعرش خوش نشسته‌اند. و آنچنان خوب و عادی به کار

رفته‌اند، که خواننده در نگاه نخست متوجه آن نمی‌شود. و با خوانش مکرر شعر است که به تدریج، این هنرنمایی شاعر، در کاربرد این نوع خاص از زبان جلوه می‌کند. (همان: ۱۱۵۳)

درواقع «ساختار جملات نقش اساسی در ساختن چهرهٔ اصلی اندیشه دارد. و امّا واژه ها مهمترین و اصلی‌ترین عناصر شعر و روشن کنندهٔ بسیاری از مسائل اجتماعی، سیاسی، اخلاقی و تاریخی زمان سرودن شعر هستند.» (برهانی، ۱۳۷۸: ۲۶۸) چنانچه بهمنی می‌گوید: «من با زبان خانه، من با زبان کوچه و بازار، من با زبان همشهری‌هایم، مثل همیشه ساده و رک حرف می‌زنم.» (بهمنی، ۱۳۹۲؛ ۳۱۷) لذا شعر عامیانه عرصهٔ ساده‌گویی و میدان دوری از تکلّف است زبانی می‌طلبد سرشار از صمیمیت و بی‌پرده بودن. مقصود ما از زبان، دایرهٔ واژگانی و کیفیت ترکیب آن‌ها در بافت شعر است. (زرقانی، ۱۳۹۰: ۳۵) عامیانه سرایی زیر واژهٔ فرهنگ و ادبیات عامیانه معنا پیدا می‌کند. که شامل تعاریف بسیاری می‌شود امّا، «به‌طور کلی آداب و اقوال سنّتی که در جوامع دهان به دهان منتقل می‌شود و مکتوب نیست، فرهنگ عامّه می‌نامند.» (گری، ۱۳۸۱: ۱۳۵) از جمله نمودهای عامیانه‌سرایی می‌توان به حضور «باورها و عقاید عامّه، اصطلاحات و تعابیر رایج و روزمره، واژگان عامیانه، افعال با شکل و ظاهر عامیانه، و کنایات عامیانه» در شعر اشاره کرد. پس شعر محاوره‌ای شعری‌ست که بر لایهٔ عامیانهٔ زبان تمرکز دارد و دو جنبه دارد: ۱ـ شعر محاورهٔ مفهومی، ۲ـ شعر محاورهٔ زبانی. شعر «محاورهٔ مفهومی» به اشعاری گفته می شود که اگر چه زبان شکسته و کوچه بازاری ندارد امّا از تعابیر و مفاهیم کوچه بازاری نهایت استفاده را می‌کند. و سعی دارد با همان تعابیر و نگاه عام‌محورانه جهان را بنگرد؛ که اشعار حسین پناهی نمونه شاخص آن است. امّا شعر «محاورهٔ زبانی» که برخی را واداشته است، آن را یک ژانر جداگانه بنامند و نام ترانه بر آن گذارند، که درواقع چنین نیست و نمونه فاخر و شاعرانهٔ آن در شعر «پریا»ی شاملو و«علی کوچیکه»ی فروغ وجود دارد. ترانه های شهیاد قنبری نیز از این دسته‌اند. و البته ترانه‌ها هم بر دو گونه‌اند: ۱ـ ترانه‌های عامیانه‌ای که زبان شکسته دارند. و ۲ـ ترانه‌های عامیانه‌ای که به نام تصنیف شناخته می‌شوند. مانند آثار معینی کرمانشاهی و افشین یداللهی که شاعرانه‌اند اما بیشتر با لحن و نگاه صمیمی از لحاظ عامیانه تمرکز دارند. «همان گونه که سیدعلی صالحی در شعر آزاد ایران، مبدع شعر گفتار بوده‌اند.آرش آذرپیک نیز در شعر کلاسیک ایران، برای اوّلین بار غزل‌گفتار را مطرح کردند و برای نخستین بار در سال ۱۳۸۳ به گونه‌ای کاملاً تئوریک، در کتاب «لیلا زانا» این نوع نگارش بیان و معرفی شد. (مسیح،۱۳۹۹: ۱۰۸ـ ۱۲۱)

۴ـ زبان شعر گفتاری: شعر گفتاری بـه معنـای خـاص آن، وارون تعریـف زبـان شناسـان فرمالیسـت، بـه دکلماسیون طبیعی زبان و عدم انحراف از زبان اعتقاد دارد. و خواهان آن است که در خود طبیعی زبان و نوع مستندگونهٔ آن آفریده شود. در ظاهر ساده امّا در حین سرایش سخت است. ریشهٔابی زبان گفتـار در شعر فارسی، ما را به ادبیات سنّتی ایران و سبک‌های عراقی و هندی می‌رساند. امّا بارقه‌های نخسـتین آنچه امروز به این عنوان نامگذاری شده است را باید بیش از هر شاعری دیگری در شعر فروغ فرخـزاد بدانیم. فروغ در شعرهای دورهٔ دوم شاعریش، به گونه‌ای از زبـان اسـتفاده کـرده اسـت کـه در پـاره‌ای موارد شعر او به شعر گفتار نزدیک شده است. با این حال ساماندهی و شناخت شعر گفتـار بـا شـعرهای سیدعلی صالحی انجام گرفته است. (کریمی، ۱۳۹۶: ۸۱ ـ ۵۷) گفته شد کـه زبـان گفتـار ظرفیـت‌هـای بسیاری دارد. و طیف گسترده‌ای از زبان روان، زبان ساده، زبان محاوره‌ای و زبان گفتـار کـه مبتنـی بـر دکلماسیون طبیعی زبان است، شامل می شود. این نکته بسیار حائز اهمیت است: زبانی را که مبنای شـعر گفتار است، متمایز از زبان محاوره، ساده و روان بشناسیم. زبان گفتـار در ایـن معنـا، زبـانی نیسـت کـه مردم کوچه و بازار بدان تکلم می‌کنند بلکه آن یکی از مصادیق زبان گفتار اسـت. شـعر گفتـار شـعری نیست که زبان محاوره را به طور مستقیم در معرض دید مخاطب قرار دهد. (همان)

درواقع شعر گفتار شاخه‌ای از شعر معاصر است که با دگرگونی در سطح لفظ و مضـمون، متناسـب با روحیات مردم و مسائل روزمرهٔ فرهنگی با الفاظ زنـده و سـالم و غیرشکسـته و تلفیقـی گـرم و غنـای احساس مضاعف، بیان روایی، ارتباط داستان در میان سطرها در شـعر نـو و ارتبـاط عمـودی ابیـات در غزل و وصف‌های محسوس و انتخاب نوع واژگان که بـه تناسـب زبـان، گـاه گفتـاری صـمیمانه، گـاه کوچه بازاری، گاه فاخرانه و آرکائیک‌گونـه مـی‌باشـد. لـذا شـعر گفتـار شـعری اسـت کـه قصـد دارد دکلماسـیون طبیعـی زبـان را در شـعر پیـاده کنـد. و دکلماسـیون طبیعـی زبـان انـواع گفتگوهـا (ماننـد تک گویی درونی، مونولوگ، انواع دیالوگ، دیالوگ با شخص ناآشنا در متن و دیالوگ بـا پدیـدارها و...) را در متن شامل می شود. صرفاً لحن گفتاری داشتن شعر را نمی توان شعر گفتار نامید. زیـرا گفتـار در انواع آن حاصل کنش و واکنش میان دو طـرف گفتگـو اسـت. کـه گـاهی اوقـات یکـی از طـرفین گفتگو می‌تواند موجودی تخیلی باشد که اصلاً وجود ندارد ولـی دکلماسـیون و بـده‌بسـتان کلامـی در ذهن اتفاق می‌افتد. (مسیح، ۱۳۹۹: ۱۱۴)

در غزل گفتار حداقل چند ویژگی خودنمایی می‌کند. که عبارتند از:

۱ـ عدم هرگونه کلمهٔ مخفف و شکسته در بافت اثر که اصلی‌ترین علّت غیرطبیعی بودن شعر کلاسیک بود.

۲ـ به حداقل ممکن رسانیدن ترکیب‌سازی‌های ادیبانه برای رسیدن به دکلماسیون طبیعی زبان.

۳ـ به حداقل ممکن رسانیدن آرایه‌ها و ایماژهای کلاسیک ادبیات برای نزدیکی فضا و بیان شعر به طبیعت خالص زبان.

۴ـ زبان امروزین ساده، روان و در عین گریز از زبان لوده، آسان و مبتذل.

۵ـ نزدیکی بیش از پیش به نحو سالم زبان با وجود تمام بسته‌ره‌ها و گشایش‌های وزن عروضی. (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۸۹)

برخلاف آنچه صالحی می گوید: «که شعر گفتار هم شانه شدن و موازی زیستن با مخاطب و... و محقق شدن آرزوی دیرینهٔ نیما به معنای نزدیک شدن زبان به زبان طبیعی و طبیعت خالص زبان که همان شعر گفتار است و سادگی و سادگی و سادگی.» (صالحی، ۱۳۸۲: ۱۳۰) شعر گفتار، وارد ساختن مخاطب به متن و وارد دیالوگ شدن با مخاطب است. آنگونه که در دکلماسیون طبیعی زبان دیالوگ اتفاق می‌افتد و برخلاف صالحی که می گوید: سادگی، سادگی، سادگی، شعر گفتار تنها دیالوگ، دیالوگ، و دیالوگ است. درواقع شعر گفتار بهره بردن از تمامی معانی است که در بعد متغییر کلمه و در حالات و مکان‌ها و زمان‌ها بر طبق جنسیت، روان، دین و نژاد، انسان‌ها به‌کار می‌برده‌اند. که در شعر معاصر در آثار فراشعرنویسان مکتب اصالت کلمه نمود بیشتری دارد. زیرا در این آثار خط سیر روایت برمبنای انواع گفتگو در متن پیش می رود. و در شعر کلاسیک تکیه بر دیالوگ و دکلماسیون طبیعی زبان در اشعار آرش آذرپیک وجود دارد. (مسیح،۱۳۹۹: ۱۰۸ـ۱۲۱)

۵ ـ ۲. ویژگی‌های خاص غزل گفتار:

۱ـ ۵ ـ ۲. مخفف کردن: یکی دیگر از ویژگی‌های بارز شعر گفتاری آذرپیک عدم وجود هر گونه کلمهٔ مخفف و شکسته در بافت اثر است. که اصلی ترین علت غیرطبیعی بودن شعر کلاسیک بود. (مولانا، ۱۳۸۷: ۸۸) با توجّه به آنکه در شعر آذرپیک جملات سالم فراوان‌اند و در جملات سالم، کلمات مخفف حضور کمتری دارند، لذا آرش آذرپیک از این خصیصه بهره برده است تا شعر گفتار خود را از زبان عامیانه و کوچه بازاری دور کرده و به زبان گفتار فاخرانه همچون غزل های حافظ «گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سرآید» نزدیک کند. با وجود اینکه در اغلب اشعار بسامد دیالوگ از

زبان کاراکترهای مختلف فراوان است، امّا هیچ یک از این دیالوگ‌ها همانند غزل‌های محاوره‌ای بهمنی و شعر گفتار سیدعلی صالحی، دارای زبانی محاوره و عامیانه نمی‌باشد. و این یکی از خصوصیات بارز غزل گفتار در شعر امروز است. به این ترتیب می توان گفت، که غزل آذرپیک بدون حتّی یک نمونه مخفف در نوع خود و زبان گفتاری فاخرانه منحصر به فرد است.(مسیح،۱۳۹۹: ۱۰۸ـ ۱۲۱)

استفاده از اصوات: «وای»

حکمت رسید: «صبح سه شنبه، طناب دار» «این چارپایه را که لگد ...؟! وای! این تویی؟!
(آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۲۵)

«آه »

ماه‌ها گذشت «آه/ آخرش چه شد؟!» «بمان آخر غزل هنوز / اوج قصهٔ من است.» (همان: ۱۲۳)

۲ـ ۵ ـ۲. بازتاب باورها و عقاید عامیانه: مردم هر عصری براساس فرهنگ، اعتقادات و باورهای گذشتگان خویش به اموری اعتقاد دارند که در جان آن ها ریشه دوانده است. غزل آذرپیک نیز براساس همین فرهنگ و آداب و رسوم رشد و نمو کرده و پرورش یافته است. چنانچه غزل گفتار نیز برای نزدیک شدن به دکلماسیون طبیعی زبان نیازمند بهره‌بردن از پتانسیل‌های فرهنگ و باور عامیانه است. از جمله می‌توان به نمودهای فرهنگ و عقاید عامیانه در شعر آذرپیک به موارد زیر اشاره کرد.

پشت در ـ وحشیانه ـ یک سایه روی دیوار زد سر خود را...
دست از پا اگر خطا کند می‌شود ننگ خانوادهٔ ما
مرگ باید، که ناگهان نبرد آبروی قبیلهٔ ما را
(همان: ۱۴)

سر به دیوار زدن، و حفظ آبرو در میان قبایل، از جمله باورهای سنتی و فرهنگ عامیانهٔ ماست. که در غزل «سارا»، آذرپیک در قالب یک روایت دیالوگ محور، آن را بیان می کند.

یکباره سیل خانمان کن آمد دکان را برد، ناگهان آن نامرد
بر سر زد و فریاد شد ـ آی مردم بد می‌بیند همیشه آنکه بد کرد
(همان: ۲۹)

«بد به دل افتادن»

صبح شد که به دلم بد افتاد بر یقین سایهٔ شاید افتاد
(آذرپیک،۱۳۹۷: ۱۵۲)

بازتاب اصطلاحات و تعابیر رایج روزمره: در شعر معاصر، به اقتضای زمان و زندگی شهری، واژگانی مجال ورود به شعر یافتند که در شعر سنّتی مسبوق به سابقه نبوده اند. و یا شاید در زبان گذشته معادلی برای این واژگان نتوان یافت. بیان این کلمات برای شاعری که قصد نزدیکی شعر خود به مردم و زبان مردم و دکلماسیون طبیعی گفتار دارد، اجتناب ناپذیر است. (شاکری و ارجمندی، ۱۳۹۴: ۱۱۵۶)

سیصد و چند شماره...انگار/ تلفن مسخره کرده من را
باز می‌گیرم و باید حتماً/ پشت خط گوش کنم یک زن را (آذرپیک،۱۳۹۷: ۱۳۰)

تلفن یکی از ابزارهای زندگی مدرن است که پیوندی ناگسستنی با زندگی مدرن و شعر که از زندگی مدرن برخاسته است، دارد. در غزل آذرپیک این چنین واژگانی به زیبایی در متن خوش نشسته‌اند.

«های چه شده؟ آدم باش/ سعی کن گوشی دستت باشد
بی‌خبر هستی، ما می‌بینیم/ همه جا پشت سرت یک زن را (همان: ۱۳۱)

«برج‌های دوقلو»

برج تنهایی من، عاج تو/ چقدر خوب گره خورده به هم
برج های دوقلو! برخیزید/ آخرین جملهٔ بن لادن را (همان)

۴ـ ۵ ـ۲. بازتاب واژگان عامیانه: برخلاف شاعران گفتار عامیانه‌سرا، آذرپیک زبان شعرش را با تکیه بر دکلماسیون طبیعی زبان، به شعر گفتار نزدیک کرده است. و زبان مردم کوچه و بازار را آنگونه که دیگر شاعران شکسته به کار می‌برند، به کار نمی‌برد، از واژگان عامیانه به گونه‌ای بهره می‌برد که در حوزهٔ واژگان دستوری زبان ثبت شده اند. آذرپیک همانند زبان شعر حافظ که در حین گفتاری بودن، فخامت زبان و وقار واژگان را حفظ کرده است، از واژگان عامیانه بهره می برد. امّا ساختار زبان عامیانه را به خدمت نمی گیرد. و یکی از برجستگی های زبان گفتاری حاکم بر غزل آذرپیک در آن است که حتّی یک کلمه یا ترکیب شکسته در آن به کار نرفته است.(مسیح، ۱۳۹۹: ۱۰۸ـ ۱۲۱) زیرا وی معتقد

است که: «گفتار و دکلماسیون طبیعی زبان در خدمت فخامت زبان است و اینگونه نیست که زبان و متن در خدمت زبان و واژگان عامیانه قرار گیرد. زیرا در آن صورت زبان عامیانه برای سرایش به واسطه تبدیل می‌شود. در حالی که ورود زبان عامیانه به شعر وسیله‌ای در خدمت هنجارگریزی زبانی است.» (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۲۹) بنابراین غزل آذرپیک از لحاظ عدم کاربرد کلمات عامیانه و شکسته در نوع خود منحصر به فرد و قابل توجّه است. که از زبان یکدستی برخوردار است. عدم کاربرد واژگان عامیانه شامل تمام کلمات است. از جمله، فعل، اسم، حرف، فاعل، مفعول، و... و حتّی شامل عدم کاربرد کنایات عامیانه نیز می شود. و اگر هم جایی بنابر ظرفیت متن استفاده شده است، قابل چشم پوشی و اغماض می‌باشد.(مسیح، ۱۳۹۹: ۱۰۹)

این چارشنبه‌سوریتان، راه گبرهاست باید نشان آن را برداشت از میان
لیلا که شعله افشان از کوچه ها گذشت فریاد شد ــ «هماره بمان، رسم باستان!»

(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۳۶)

چارشنبه‌سوری و هماره از جمله کلمات شکسته‌ای هستند که چون در بطن یک زبان فاخر استفاده شده‌اند، شکسته بودنشان ایجاد لحن و بیان عامیانه نکرده است و لذا قابل چشم‌پوشی می‌باشند. و یا از این دست کلمه‌ای مانند چارپایه که استفاده شده است.

۵ ـ ۵ ـ ۲. بهره‌گیری از تکرار و بازی با کلمات: آذرپیک در هر دو مجموعه شعری خود ایجاز را در تمامی ارکان رعایت کرده است. به گونه‌ای که اغلب جملات، ترکیب‌ها، حتّی در خط سیر روایت نیز متن از ایجاز بهره‌مند است. و اغلب اشعار او در مجموعه اوّل «لیلا زانا» از سه الی چهار بیت تجاوز نمی‌کند. و کاملاً مینی‌مالیستی با غزل حتّی در ترکیبات، و آرایه‌های ادبی برخود شده است. و تا آنجا پیش می‌رود که در برخی اشعار بدون استفاده از ترکیب و آرایه‌های ادبی در عین ایجاد تصاویری زیبا و بکر خلق نوآوری و زیبایی در بیان و تصویر نموده است.

ناگهان شب شد، خورشید شکست آسمان گم شد، دریا یخ بست
روی یخ، شهری خود را رویاند خانه بی‌پنجره، کوچه بن‌بست
دم دروازه ـ یک تابلو ـ ایست! «آی اینجا آتش ممنوع است.»

(آذرپیک؛ ۱۳۸۳: ۳۴)

در غزل فوق که تنها از سه بیت تشکیل شده است ضمن حفظ ارتباط عمومی و افقی ابیات، هیچ آرایهٔ ادبی، و هیچ ترکیب وصفی، استعاری و اضافی به چشم نمی‌خورد. حتّی تشبیه نیز وجود ندارد. و جملات در کوتاه‌ترین صورت ممکن در یک بیانِ روایی ارائه شده‌اند. درواقع هم‌افزایی غزل و پتانسیل مینی‌مالیستی مکتب مینی‌مالیسم خلق اثری زیبا نموده است.

با توجّه به آنچه که صالحی می‌گوید: «شعر گفتار نمی‌خواهد وارث خصیصهٔ اطلاع‌رسانی و مضمون‌بندی بازمانده از سیره‌های پیشین خود باشد. مخابرهٔ حسی هوش حروف، رسیدن به رقص و شادخواری اصوات است. که هر موجی از آن، به صورتی از معناهای کثیره جلوه می‌کند، این نشانه یکی از علائم شعر گفتار به شمار می رود که ما را عادت به استبداد و کلماتی تاجرپیشه با مشتی معنای محدود نجات خواهد داد. (صالحی، ۱۳۸۲: ۲۹)

۲. ۳. مقایسهٔ مؤلفه‌های شعر گفتار و غزل گفتار

۱ـ۳. دور شدن از زبان فاخر، زبان دبیری، زبان کتابت، زبان تاریخی، زبان ادبی، زبان استبدادی، کانکریت و روی آوردن به زبان ساده و صمیمی. (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۵۱) برخلاف زبان گفتار صالحی، زبان گفتار در غزل آذرپیک با تکیه بر دکلماسیون و دیالوگ شخصیت های متن با زبانی ساده و روان، هر چه بیشتر به سمت زبان فاخر و زبان ادبی پیش می رود. زیرا گفتار در شعر آذرپیک مبری از ورود کلمات شکسته، واژگان رکیک، و لحن و لهجه محاوره در زبان است. زیرا زبان محاوره علاوه بر اینکه کلمات ناخوش‌ساخت و غیرزیبا را جایگزین کلمات خوش‌تراش و دارای خنیا می‌کند، از فاخریت زبان می‌کاهد و منجر به تغییر نوشتار کلمات در زبان رسمی می‌شود. علاوه بر این به بهانهٔ صمیمیت در شعر سانتی‌مانتالیسم را رواج می‌یابد. (مسیح،۱۳۹۹: ۱۲۱)

بچه‌ماهی به تور می‌نگریست راز این پردهٔ مشبک چیست؟!
پدر و مادر مرا هم برد راستی این فرشتهٔ ما نیست؟!
تا به کی مثل لاک‌پشتی پیر روز و شب، یکنواخت باید زیست
(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۱۱)

۲ـ۳. حذف واسطه‌های ادراکی و بی‌اعتنایی به گزینه کلمات ممتاز شاعرانه (آزادبخت، ۳۹۶: ۵۱) واسطه‌های ادراکی عبارتند از: تشبیه، مجاز، استعاره، تصاویر لابیرنت‌گونه، کنایات ادبی و... که در

غزل آذرپیک آرایه‌های ادبی و ترکیب‌سازی‌ها به حداقل ممکن رسیده است. امّا برخلاف صالحی که گفتار را بی‌اعتنایی به گزینهٔ کلمات ممتاز شاعرانه می‌داند، آذرپیک در غزلش از کلمات محاوره استفاده چندانی نمی‌کند، لذا شعرش ساده، روان، و در عین حال پرمحتوا و مضمون‌پردازی شده است. (مسیح،۱۳۹۹: ۱۰۸)

این همه وقت را کجا بودی؟!» چشمهایش نشست، آبم کرد
و دلم از سکوت سرخش خواند خط به خط، شرح ماجرایش را (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۳۲)

۳ـ۳. با ذات زبان و طبیعت زبان، مخاطب را به سوی صمیمیت زبان جاری که طی قرن‌ها تراش و برش خورده است سوق دادن (آزادبخت، ۱۳۹۷: ۵۱) ارتباط با ذات زبان طبیعت و طبیعت زبان به معنای روی آوردن به واژگان عامیانه، ترکیبات عامیانه، و اصطلاحات و کنایات و فرهنگ عامیانه نیست. دقیقاً صالحی و باورمندان به زبان گفتار متأسفانه محاوره‌نویسی را با زبان گفتار موجود در غزل‌های حافظ و سبک عراقی و هندی اشتباه گرفته‌اند. دکلماسیون طبیعی زبان در نمایشنامه‌های بزرگ، در غزل‌هایی که دیالوگ، تک‌گویی درونی و مونولوگ نقش برجسته‌ای در آن‌ها ایفا می‌کند، بارزتر است. (مسیح،۱۳۹۹: ۱۱۷)

«زبان جوان»

یک جوانک از آن میان برخاست: «های! حرف تو چیست این که چنین
از تو و نسل تو نشان برخاست؟!» (آذرپیک ۱۳۹۷ :۱۰۳)

«زبان شاعر»

دو نفر خیره به هم شاعری فریاد زد: «پری خواب مانند این دو چشم ساحر»
(همان: ۱۰۸)

۴ـ۳. مجموعه «زبان» را در اختیار گرفتن به وسیلهٔ شعر در مفهوم همه جانبهٔ «خبر» (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۵۲) برخلاف تمام کسانی که می‌اندیشند زبان در خدمت شعر است، شعر و تمام عناصر ادبی در خدمت زبان است و یکی از تعاریف شعر گره‌خوردگی در زبان است، حال این گره‌خوردگی، توسط ورود واژگان و فرهنگ عامیانه و محاوره به شعر صورت گیرد یا هنجارگریزی‌های معنایی و نوشتاری و یا انواع آشنایی‌زدایی‌های معمول و غیرمعمول، همه و همه در خدمت بعد اجتماعی کلمه یعنی زبان هستند که در اجتماع کلمات و حاصل بده بستان آن‌ها می‌باشد. به عنوان مثال در غزل ۳۸ از مجموعه

«دوشیزه به عشق باز می گردد» محتوا، فرم، گفتاری بودن زبان، روایت همه و همه در خدمت خزانهٔ ژنتیکی کلمات و اجتماع آن ها، زبان است. بنابراین نمی توان گفت که شاعر زبان را به وسیلهٔ شعر برای انتقال خبر یا معنا و مفهومی در اختیار گرفته است. بلکه شعر، معنا، فرم و... در خدمت گسترش و بالفعل کردن خزانه ژنتیکی کلمات است. (مسیح، ۱۳۹۹: ۱۱۰)

تا ندا آمد: «باید بروی سوی شهر» شهر در چشمش چون کندوی شیطانی بود
رفت و افطار عسل پیشکشش آوردند شهر پیش قدمش مولوی ثانی بود
من نمک‌گیر شدم، بر همگان پیر شدم» کار و بارش همه جا وعظ و سخنرانی بود
ماه بعد آنکه خود قبلهٔ دل بود، فقط قبله‌اش یک زن زیبای خیابانی بود
(آذرپیک، ۱۳۹۷: ۱۷۰)

انواع صداها را که هر یک نماینده یک نوع زبان است می توان در غزل فوق جستجو کرد از جمله، صدای راوی، صدای درویش، صدای آسمان و در بیت آخر صدای شهر و راوی که به هم افزایی رسیده‌اند و یک صدای واحد به نام صدای متن را شکل داده‌اند.

۵ـ۳. خود به خود اتفاق افتادن طرح ریزش کلمات در شعر گفتار، درست آنگونه که ما و مردم در گفتگوهای روزمره، تنها به منظور «معنا» و القاب هدف می‌اندیشیم، و نه شمارش، انتخاب و طبقه‌بندی و هم‌جوشی عقلی کلمات از پیش تعیین شده. (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۵۲) می‌توان گفت که گفتاری بودن در شعر بعد ثابت حقیقت عمیق زبان گفتاری است. لذا زبان گفتاری زنانه و کودکانه، و لحن کودکانه یکی از بی‌نهایت ابعاد متغییر حقیقت عمیق زبان گفتاری است. و نمی‌توان گفت که این لحن و نوع گفتار تمامیت گفتاری بودن شعر است. بلکه یکی از بی نهایت ابعاد متغییر زبان گفتاری است. زیرا زبان گفتار می تواند، بر طبق انواع متفاوت خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی_فردی هفتگانه، انواع متفاوت و متمایز زبان گفتاری بپذیرد. که از جملهٔ آن‌ها می توان به لحن و نوع گفتار قاجاری در زبان شعر اشاره کرد. یا به لحن و نوع گفتار به زبان فارسی سره، یا زبان آرکائیک به سبک عراقی، زبان بیهقی و... اشاره نمود. بنابراین در هر زبانی به فراخور مکان و زمان و لحن گوینده ما با ریزش و بارش کلمات روبه رو هستیم و در هر یک دکلماسیون طبیعی کلام اتفاق افتاده است. منتها به فراخور، لحن زنانه و کودکانه یا محاوره، نوع واژگان نیز انتخاب می شود. بنابراین در غزل آذرپیک چون لحن و زبان فاخرانه انتخاب شده است. طبعاً نوع واژگان نیز مربوط به این زبان گفتاری است. و از

خصوصیات آن انتخاب کلمات با خنیای زیاد، کلمات تراش خورده، سبب ریزش و بارش در عین سادگی و صمیمیت و شفافیت متن شده است. ضمن اینکه غزل آذرپیک صرفاً منتقل کنندهٔ معنا نیست بلکه چگونگی بیان معنا از طریق نوع انتخاب دکلماسیون مهم‌تر از گفتن بوده است.

تا که می‌خواست، فحش بارم کرد من، ولی هیچ... و از آن پس باز
او به دنبال آرزوهایش، من به دنبال روح ویرانم
آخرین نامه‌اش مرا گریاند «حرف حق تلخ بود!» اما نه!
نامهٔ عاشقانه را هرگز من برای کسی نمی‌خوانم! (آذرپیک، ۱۳۸۳: ۳۷)

۶ـ۳. زبان را در اختیار حس گذاشتن و نه حس‌ها را در اختیار زبان. (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۵۲) اگر چه صالحی و پیروان شعر گفتار معتقدند که شعر فقط بهره بردن از حواس است، باید تذکر داد که شعر همان‌طور که از ریشه‌اش برمی‌آید هم‌افزایی شعور و شهود و حس و تجربه و... است. مراقبه شناور باعث هم‌افزایی جهت‌مند مؤلفه‌های شعوری، شهودی، حسی و تجربی و... می‌شود که از مراکز مختلف دریافت می‌شود. و درواقع مراقبه شناور هدفمند است که سبب کشف شعر می‌شود و نه فقط تکیه بر حس و زبان را در اختیار حس گذاشتن، تنها می‌توان گفت حس دریچه‌ای است که سبب برانگیخته شدن شعور و شهود و تجربه و... می‌شود. در حالی که مراقبهٔ شناور هدفمند مؤلفه‌های شعوری، شهودی و حسی و تجربی در خدمت زبان است تا سبب متعالی شدن هنر شود.(مسیح، ۱۳۹۹: ۱۰۸ـ۱۲۱) چنانچه در غزل آذرپیک می بینیم. شعر از حس و صرفاً بیان احساسات رقت‌انگیز عاشقانه به سمت عاطفه اجتماعی و انسانی فراروی کرده است. و حتّی می توان گفت شمار غزل های عاشقانه و غلبهٔ احساس در اشعار وی از حد انگشتان دست فراتر نمی رود زیرا حس در شعر آذرپیک به سمت عاطفه در مراقبهٔ شناور جهت‌مند است.

«وای نه! توده‌های ابر سیاه/ از کجا این همه مزاحم؟ آه!
او که بیرون نمی‌زند هرگز/ شب بارانی و هوای سرد؟!»
خواب چشمان خسته‌اش را بست/ ناگهان با صدای در برخاست
پیپ خاموش، آسمان صاف/ کت و شلوار آب رفتهٔ مرد! (آذرپیک، ۱۳۹۷ :۴۵)

۷ـ۳. به سادگی جملات شعری را پس و پیش و کم و زیاد کردن (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۵۲) برخلاف این خصیصه شعر گفتار صالحی، در غزل گفتار آذرپیک به علت قوت فرم عمودی هیچ جمله و حتّی

کلمه‌ای را نمی‌توان پس و پیش کرد. در نمونهٔ زیر چون ایجاز به خوبی رعایت شده است چه در جملات و چه در کلمات به هیچ وجه نمی‌توان یک کلمه را جابه‌جا کرد. این در حالی است که در این مجموعه زبان به دکلماسیون طبیعی کلام نزدیک شده و در این امر موفق عمل کرده است.

یک زمستان سرد، برف را پایان نیست خانه‌ای ویرانه شعله‌ای در آن نیست
عکس یک زن بر تاق دختری کنج اتاق چشم باز یک مرد، در تن او جان نیست
(آذرپیک،۱۳۸۳: ۶)

۳.۸. تکیه بر تکیه کلام‌ها و عادت‌های گفتاری مردم (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۵۲) تکیه بر عادت‌های گفتاری مردم هر چند یکی از مؤلفه‌های شعر ساده و عامیانه صالحی به شمار می‌رود امّا نمی‌تواند یکی از اصول شعر گفتار به شمار آید، می تواند به عنوان یک خصیصه در سبک شخصی شعر صالحی به شمار آید امّا نمی توان این خصیصه را به تمامیت شعر گفتار تسری داد. زیرا هر نوع زبان گفتاری تکیه کلام‌های خاص خود را دارد. مثلاً تکیه کلام‌های گفتار فاخرانه با تکیه کلام‌های زبان محاوره و حتّی با تکیه کلام‌های زبان زنانه متفاوت است.

دم دروازه ـــ یک تابلو ـ ایست! «آی اینجا آتش ممنوع است؟!»
(آذرپیک، ۱۳۸۳: ۳۴)

«آی» تکیه کلام افراد هنگام دادن خبری به جمع بزرگی است.

از دیگر تفاوت‌های غزل گفتار آذرپیک با صالحی می‌توان به حضور وافر و بی‌حّد ترکیبات و توصیفات و آرایه‌های ادبی که معمول زبان شعر است و نه گفتار اشاره کرد.

به عنوان مثال:

به جانب آن همه بی نشانی دریا برگردی؟ پس تکلیف طاقت این همه علاقه چه می شود؟
(صالحی،۱۳۷۵ :۱۰)

جانب دریا (ترکیب اضافی)، آن همه بی‌نشانی (ترکیب وصفی)، جانب بی‌نشانی (پارادوکس)، تکلیف طاقت (ترکیب اضافی)، طاقت این همه علاقه (استعاره، تشخیص، جاندارگرایی) این همه علاقه (ترکیب وصفی)(کریمی، ۱۳۹۹ :۱۴)

حال ابیاتی از غزل نقشه از کتاب لیلا زانا _ دختر اسطوره های سرزمین من_مورد بررسی قرار می گیرد.

کـودک خیـره: «چیسـت ایـن بابـا؟» «هـیچ یـک نقشـه، نقشـهٔ دنیـا»
«نقشـه یعنـی چـه؟» «رسـم شـکل زمـین از کـویرش گرفتـه تـا ...دریـا»
«ایـن خطـوط سـیاه دیگـر چیسـت؟» «هـیچ مـرز اسـت مـرز آدم‌هـا»
«مـرز یعنـی چـه؟»«مثـل دیـوار اسـت بـین همسـایه‌هـای مـا بـا مـا»
(آذرپیک،۱۳۸۳: ۲۱)

با مقایسه ضمنی این دو اثر که هر یک داعیه گفتاری بودن دارند؛ برآنیم تا ویژگی های گفتاری بودن را در غزل فوق برشماریم.

عدم هر گونه کلمهٔ مخفف و شکسته در بافت اثر که اصلی ترین علّت غیرطبیعی بودن شعر کلاسیک بود. در این غزل حتّی یک کلمهٔ شکسته هم به کار نرفته است. امّا در غزل محمدعلی بهمنی:

و یا

دریـا و مـن چقـدر شـبیهیم گـر چـه بـاز من سخت بی‌قرارم و او بی‌قرارم نیست
قسم به تو که دگر پاسخی نخواهم گفت بـه واژه‌هـا کـه مـرا بـرده‌انـد زیـر سـؤال

کلمات مخففی مانند: «گر، دگر، که مرا، و..» خودنمایی می کند.

از دیگر ویژگی های گفتاری بودن شعر و غزل به حداقل ممکن رساندن ترکیب سازی های ادیبانه برای رسیدن به دکلماسیون طبیعی زبان است. (کریمی، ۱۳۹۹: ۱۶) که بنابر مثال‌های فوق ترکیب سازی در شعر بهمنی به وفور یافت می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

با توجّه به اینکه دکلماسیون طبیعی زبان به معنای محاوره‌نویسی و یا زبان ساده و روان و گفتگوهای روزمره نیست، می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که دکلماسیون طبیعی زبان، گفتاری است طبیعی که در دیالوگ‌های موجود در یک زبان بدون شکستن کلمات، مخفف سازی، ترکیب‌سازی‌های پیچیدهٔ ادبی و عدم کاربرد آرایه‌ها و... اتفاق می‌افتد و انواع گوناگون دارد. درواقع دکلماسیون طبیعی زبان یک حقیقت عمیق است که ابعاد ثابت و بی‌نهایت بعد متغییر دارد. ابعاد ثابت آن همان گفتارگی

طبیعی خود زبان_ زبان به مثابه ما هو زبان و نه ما هو شعر یا ما هو داستان و... است و ابعاد متغیر، انواع لحن و گویش‌ها در مکان‌ها و زمان‌ها مختلف بر طبق انواع هفتگانهٔ خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی_فردی گوناگون با حفظ و همراهی همواره ی ابعاد ثابت است. در شعر معاصر نیز گفتاری بودن به معنای مکالمات طبیعی در زبان کاربرد نداشته است بلکه اغلب استفاده از زبان محاوره و زبان ساده و روان را به جای گفتاری بودن به کار می‌برده‌اند. که سبب تخریب زبان طبیعی شعر، حضور واژگان بدساخت و شکسته، انواع کلمات رکیک، دوری از زبان سخته و پخته شده است. لذا غزل گفتار با بازگشت آوانگارد به اصالت زبان طبیعی و طبیعت زبان سبب برجستگی دکلماسیون طبیعی زبان شده است.

کتابشناسی

آذرپیک، آرش.(۱۳۸۳). **لیلازانا ـ دختر اسطوره‌های سرزمین من**_ نشر سورهٔ مهر، قم

همو.(۱۳۹۷). **دوشیزه به عشق باز می‌گردد**، نشر دیباچه، کرمانشاه

همو، اهورا، هنگامه، مسیح، نیلوفر.(۱۳۹۶). **چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک**، نشر روزگار، تهران

آزادبخت، فروزان.(۱۳۹۶). **دیگری**، انتشارات پایا، تهران

باباچاهی، علی.(۱۳۸۹). **گزاره‌های منفرد**، سه جلد، دیبا، تهران

باطنی، محمدرضا.(۱۳۷۰). **توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی**، چاپ اول، امیرکبیر، تهران

بهمنی، محمدعلی.(۱۳۹۲). **مجموعه اشعار**، نگاه، تهران

بیگ‌زاده، خلیل، کمرخانی، ماندانا.(۱۳۹۴). «مشخصه‌های غزل گفتارگرای معاصر»، هفتمین همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ۱۵ شهریور ۱۳۹۱، تهران

پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۱). **سفر در مه**، چاپ دوم، نگاه، تهران

زرقانی، مهدی.(۱۳۹۱). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، جریان شناسی شعر ایران در قرن بیستم، تهران، ثالث

سوشیان، ستی سارا.(۱۳۹۹). «**شعر کلاسیک گفتار**»، ماهنامهٔ سخن، سال ششم، شمارهٔ شصت، ص ۱۰۱_۱۰۸

شاکری، جلیل، ارجمندی، رویا.(۱۳۹۴). «**نوآوری‌های حوزهٔ زبان و ادبیات عامه در شعر محمدعلی بهمنی**»، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ۳۰آذر ۱۳۹۴، تهران

صالحی، سیدعلی.(۱۳۸۲). **شعر در هر شرایطی**، نگیما، برگ های ۹، ۱۰ ۳۹، ۱۳۰

صالحی، محمدعلی.(۱۳۷۵). **نشانی‌ها**، نشر دارینوش، تهران

علی‌پور، مصطفی.(۱۳۷۸). **ساختار زبان شعر امروز**، چاپ اول، فردوسی، تهران

کریمی، طیبه.(۱۳۹۹). «**مصاحبه با طیبه کریمی**»، **ماهنامه ی سخن**، سال ششم، شماره ی شصت، ص۹۶_ ۱۰۱

همو.(۱۳۹۹). **پرنده‌ها همه بی‌تو به فکر خودکشی‌اند**، نشر بایا، تهران

گری، مارتین.(۱۳۸۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، ترجمهٔ منصور شریف‌زاده، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران

مسیح، نیلوفر.(۱۳۹۹). «**ذهن و زبان در غزل آذرپیک**»، ***ماهنامهٔ سخن***، سال ششم، شمارهٔ شصت، ص ۱۰۸ـ ۱۲۱

مولانا، مارال(هدیه قلی یار).(۱۳۹۸). **عاشقانه‌های آخرین ملکهٔ هخامنشی**، اریکهٔ سبز، تهران

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۲۴۱-۲۲۱

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

رویکرد استعاره مفهومی«عشق» در تعالیم اخلاقی مطالعه موردی: غزلیات سعدی

علی دلیر دیسفانی[۱]
علی رضا شعبانلو[۲]
سهیلا موسوی سیرجانی[۳]
آزیتا افراشی[۴]

چکیده

زبان‌شناسی شناختی به پیوند میان ذهن و زبان و تجربیات فیزیکی- اجتماعی انسان می‌پردازد و در مبانی فکری شامل مجموعه‌ای از نظریات می‌شود که استعاره مفهومی از مهم‌ترین آن‌هاست. بر اساس نظریه استعاره مفهومیِ لیکاف و جانسون استعاره مفهومی به معنای ادراک مفهوم عینی یک پدیده از حوزه «مبدأ» و انتقال آن به یک مفهوم ذهنی در حوزه «مقصد» است و به عناصر و عوامل پیوند میان این دو حوزه «نگاشت» می‌گویند. عشق یکی از مهم‌ترین احساسات در زندگی بشری است و شیوه نگرش به عشق یکی از موضوعات مهم در ادبیات منظوم و منثور است. این پژوهش به تحلیل مفهوم «عشق» در غزلیات سعدی می‌پردازد تا مهم‌ترین آموزه-های اخلاقی در ذهن و زبان این شاعر بزرگ ایرانی واکاوی شود. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی در غزلیات سعدی انجام می‌شود. ماهیت ساختاری در استعاره مفهومی عشق در غزل سعدی به او این امکان را می‌دهد که مفهوم «عشق» را با مفاهیم اخلاقی در دین اسلام با جزئیات بسط و گسترش دهد. سعدی مفاهیم اخلاقی مانند آزادگی، دوری از رذایل اخلاقی، آموختن دانش، ایمان، شهادت و... در زیر استعاره‌های «عشق دین است»، «عشق جهاد است»، «عشق عبادتگاه است» و... تعلیم می‌دهد.

کلید واژه‌ها: اخلاق، دین، عشق، استعاره مفهومی، غزلیات سعدی.

۱- دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
daliirdisefaniiali@gmail.com
۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.(نویسنده مسئول).
alirezashabanlu@gmail.com
۳- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
mousavi-sirjani@gmail.com
۴- دانشیار گروه زبانشناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
a.afrashi@ihcs.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۹/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۲

۱- مقدمه

زبان‌شناسان شناختی، استعاره را هرگونه فهم و درک از تصورات انتزاعی در قالبی ملموس می‌دانند از آنجا که استعاره ریشه در نظام تصوری ذهن انسان دارد، می‌تواند به عنوان یک بیان زبانی میسر گردد. امروز پژوهش شناختی استعاره در تحلیل متون اعم از ادبی و غیر ادبی، اهمیت فراوانی یافته و مورد اقبال علاقه‌مندان بویژه در غرب قرار گرفته است و کوشش‌هایی در تحقیقات زبانی و متون ادبی ایران با کاربست نظریه استعاره مفهومی صورت گرفته است.

با استفاده از استعاره‌ها نه تنها می‌توان در مورد پدیده‌ها صحبت کرد، بلکه می‌توان در مورد آن‌ها اندیشید. بنابراین، نظام مفهومی ما نقش مهمی در تعریف واقعیات روزمره ایفا می‌کند. اگر بپذیریم که نظام مفهومی ما عمدتاً مبتنی بر استعاره است، آنگاه باید بپذیریم که نحوه تفکر و اندیشیدن و تجربه‌ها و اعمال روزانه ما جنبه‌هایی هستند که بسیار به استعاره وابسته‌اند. استعاره شناختی یا مفهومی تشبیه نیست و با استعاره در معنای رایج و غیر شناختی تفاوت دارد. از این رو، چارچوب این پژوهش، رویکردی نوین و شناختی است که زبان را رهنمونی برای درک مفاهیم بنیادین موجود در ذهن بشر می‌داند.

عشق یکی از مهم‌ترین مفاهیمی است که نحوه نگرشی بدان مسئله مهمی در تاریخ فکری انسان‌ها بوده است و تقریباً در همه آثار ادبی سخنی از آن به میان آمده است. عشق مفهومی انتزاعی است. انسان‌ها برای ملموس کردن مفهوم «عشق» از معانی فرهنگی و تجربه‌های زیستی خویش استفاده می‌کنند. در اندیشه ادبی یا عرفانی و... واژه «عشق» ویژگی و گونه‌های مفهومی متنوعی به خود می‌گیرد. تحلیل مفهوم استعاری«عشق» در غزلیات سعدی ما را به بنیان فکری و دینی و نیز هنر سعدی در چگونگی ارتباط مفهوم «عشق» با معانی دینی رهنمون می‌سازد.

از این رو این پژوهش سعدی دارد که برای واکاوی اندیشه و هنر سعدی در ارتباط با مفهوم عشق و معانی دینی به تحلیل آموزه های دینیِ با رویکرد استعاره مفهومی«عشق» در غزلیات سعدی بپردازد.

تاکنون تألیفات و پژوهش‌های زیادی با رویکرد شناختی آثار سعدی را بررسی کرده‌اند؛ اما این پژوهش آموزه‌های دینیِ سعدی را در غزلیات با رویکرد استعاره مفهومی«عشق» تحلیل می‌کند. تا مفهوم «عشق» را در ارتباط با معانی و نشانه‌های معنایی دینی واکاوی نماید. از این رو این پژوهش، استعاره‌های مفهومی «عشق» را در غزلیات سعدی با رویکرد شناختی بررسی می‌کند و ما را با زیربنای

فکری دینی و نظام فکری او آشناتر می‌کند و زمینه‌های فرهنگی و فکری اندیشه‌هایش را آشکار می‌سازد.

۱-۱-پیشینه پژوهش

حوزه استعاره‌های شناختی مورد توجه منتقدان حوزه‌های مختلف علوم انسانی قرار گرفته است که در ذیل به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم.

«نقد نظریهٔ استعاره مفهومی»، برخی از تناقض‌های درونی «نظریهٔ استعاره مفهومی» را نقد کرده است. برخی از نتایج عبارت‌اند از: شناخت و فهم استعاری نیست بلکه قیاسی است؛ استعاره مبتنی بر شباهت است و تغییرناپذیری اصل معتبری نیست (علیرضا شعبانلو،۱۴۰۱). «استعاره ادبی و استعاره مفهومی» نویسندگان بر این عقیده هستند که دو تعریف از استعاره باید در جای خود پذیرفته شوند و نمی‌توان با پذیرش یکی، دیگری را نادیده گرفت. یکی دانستن این دو مقوله، ارزش ذاتی و استقلال هر دو را مختل می‌کند و حتی ممکن است ذهن را به انتخابِ یکی و نادیده گرفتن دیگری وادار کند (محمد حسن حسن زاده نیری، ۱۳۹۹). «نگاهی تازه به چگونگی درک استعاره در زبان فارسی» که با نظر به صفت‌های استعاری نشان می‌دهد که درک استعاره‌های صفتی، خلاف آنچه در سنت مطالعه استعاره مطرح می‌شود در سطح واژه قابل بررسی نیست، بلکه درک در لایه جمله شکل می‌گیرد (گندمکار: ۱۳۹۱). «پیوندهای میان استعاره و ایدئولوژی» نشان می‌دهد که استعاره‌ها می‌توانند با «برجسته‌سازی»، «کمرنگ سازی» و «پنهان‌سازی» ویژگی‌های مشخصی از یک مفهوم را در خدمت ایدئولوژی قرار دهند و به بقا و مشروعیت روابط قدرت در جامعه کمک کند (شهری، ۱۳۹۱). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» این تحقیق با ارائه گزارشی از «نظریه استعاره مفهومی»، به معرفی و نقد انواع ماهیت و کارکردهای استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون می‌پردازد (هاشمی، ۱۳۸۹). «تبیین استعاره‌های هستی‌شناختی و ساختاری مفهوم «دنیا» در اشعار سعدی و پروین»، بر اساس یافته‌ها هر دو شاعر، دنیا و وابستگی‌های آن را به دلایلی چون ناپایداری و فناپذیری، شایستهٔ دل‌بستگی ندانسته‌اند. روی هم رفته، بدون توجه به جنبه آماری، کاربرد انواع استعاره‌های هستی‌شناختی و ساختاری در قصیده‌ها و قطعه‌های هر دو شاعر نمایانگر تشابه دیدگاه غالب آن‌ها در زمینهٔ مفهوم‌سازی دنیا است (ناهید بهمنش و فروغ کاظمی، ۱۴۰۲). یافته‌های پژوهش حاکی از آن‌اند که سعدی در اشعار خود نگاه مثبت‌تری را به «عشق» ارائه کرده است و در مقابل، حافظ نگاه

منفی‌تری به این پدیده دارد. یک درصد از غزل‌های سعدی و یک درصد از غزل‌های حافظ برای یافتن استعاره‌ها و تشبیه‌ها مرتبط با مفهوم «عشق» به صورت تصادفی گردآوری شدند (سپیده عبدالکریمی پرستو مسگریان، ۱۳۹۹).

۱-۲-روش پژوهش

روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای آثار مربوط به نظریه‌های زبان شناسان شناختی از جمله جرج لیکاف و مارک جانسون و... مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این پژوهش با روش توصیفی ــ تحلیلی و با نظر به واژه عشق در غزل سعدی انجام می‌شود.در آغاز با روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، نظریه‌های زبان‌شناسی شناختی از جمله جرج لیکاف و مارک جانسون و... توصیف می‌شود. سپس واژه عشق در غزلیات سعدی استخراج می‌گردد. با کاربست نظریه استعاره مفهومی، مفهوم «عشق» تحلیل و طبقه‌بندی می‌شود و در نهایت با تحلیل داده‌های پژوهش، رویکرد استعاره مفهومی«عشق» در آموزش مفاهیم اخلاقی در غزلیات سعدی به شکل توصیفی ارائه می‌گردد.

۲-چارچوب نظری

۲-۱-استعاره مفهومی

لیکاف در کتاب «*استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*» *بر این باور است که* «استعاره درک و تجربه چیزی بر حسب چیز دیگر است» (لیکاف و جانسون،۲۰۰۳، ۵). او در مقاله «نظریه معاصر استعاره» این فرایند را الگوبرداری میان حوزه‌ای در نظام مفهومی می‌داند که ضمن آن حوزه مقصد که انتزاعی‌تر است از روی حوزه مبدأ که عینی‌تر می‌باشد الگوبرداری می‌شود. استعاره در این تحلیل ماهیتی شناختی دارد. «در استعاره مفاهیمی که مرزبندی نامشخص‌تری دارند و انتزاعی هستند. بر پایه مفاهیم و تجاربی که دانش ما از آن‌ها عینی می‌باشد و مرزبندی مشخص‌تری دارند قرار می‌دهیم» (همان، ۵۸-۶۰). برای مثال در استعاره «مباحثه جنگ است» از واژه ملموس‌تر «جنگ» برای صحبت در مورد مفهوم انتزاعی «مباحثه» استفاده می‌کنیم. در واقع، ما طرف بحث را مانند یک دشمن می‌بینیم، به او حمله می‌کنیم و از خود در مقابل او دفاع می‌کنیم و در نهایت برنده یا بازنده خواهیم بود.

برخی فلاسفه و پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که هر استعاره در واقع دارای دو معنی است، یکی معنای تحت‌اللفظی لغت و دیگری تفسیر استعاری آن‌که یکی از آن‌ها کذب است و دیگری صدق؛ یعنی تعبیر تحت‌اللفظی آن غلط و تعبیر استعاری آن صحیح است؛ اما آیا این ویژگی است که

استعاره را مبهم می سازد؟ در جواب باید گفت بسیاری از جملات که استعاری نیز نیستند در زبان دارای دو معنی هستند، مثل جمله «شانه‌ام شکست» که دو تعبیر از آن مستفاد می‌شود و متنی که در آن عبارت گفته شده از ابهام آن می‌کاهد. همچنین ما جملات استعاری در زبان داریم که تعبیر تحت‌اللفظی آن‌ها درست می‌باشد.«زیرا استعاره‌هایی وجود دارند که دارای این صورت آشنای نهاد – گزاره‌ای نیستند، مانند «پنجه سرخ شفق» (مانفردی، ۱۳۹۴، ۳۷۴). حال با توجه به اینکه استعاره بخش جدایی‌ناپذیری از نظام مفهومی انسان است و بخش عظیمی از نظام مفهومی و تفکر ذاتاً استعاری است، می‌توان گفت استعاره‌ها در تمامی جنبه‌های زندگی ازجمله زبان خودکار، ادبیات، رؤیا، اساطیر، علوم، تاریخ، اعمال و رفتارها، واقعیات اجتماعی، سیاست‌های خارجی، نهادهای اجتماعی، قانون‌گذاری و غیره ظاهر می‌شوند، واقعیت‌های موجود را تغییر می‌دهند و واقعیت‌هایی تازه می‌سازند؛ بنابراین «استعاره خاص تخیل ادبی نیست، بلکه در نظام مفهومی ذهن آدمی جای دارد. تنها شاعران نیستند که می‌توانند از استعاره استفاده کنند. استعاره ابزار و فرایندی شناختی در ذهن همه انسان‌هاست؛ بدین معنی که برای انسان، چه شاعر و چه غیر شاعر، استعاره این امکان را فراهم می‌کند تا از استدلال‌ها، استنتاج‌ها و استنباطات مربوط به یک قلمرو مفهومی برای استدلال، استنتاج و استنباط در قلمرو دیگر استفاده کند و بدین ترتیب امکان درک، فهم و یادگیری را برای او میسر می‌سازد» (صدری، ۱۳۸۵، ۵۸-۵۹).

بر طبق این تعریف می‌توان گفت که استعاره مفهومی در حوزه معنی‌شناسی شناختی، بیان مفاهیم ذهنی در چارچوب مفاهیم محسوس و تجربی است که آدمی آن را حس و تجربه می‌کند و بدین صورت الگوی مفاهیم انتزاعی و ذهنی می‌شود؛ به عنوان مثال سختی دوری و غربت که مفهومی ذهنی و انتزاعی است را در جمله «طعم تلخ دوری و غربت چشیده‌ام» را با مفهوم محسوس تلخی چشیدن برای مخاطب عینی و ملموس شده است.

۱-۱-۲-عنصر «نگاشت»، حوزه «مبدأ» و حوزه «مقصد» در استعاره مفهومی

استعاره شناختی، سه عنصر دارد: «۱- قلمرو «الف» را هدف مقصد می‌نامند که عموماً امور ذهنی و مفاهیم انتزاعی هستند. البته منظور آن است که غالباً نسبت به قلمرو منبع، انتزاعی‌ترند. ۲- قلمرو «ب» را منبع (مبدأ) می‌نامند که معمولاً امور عینی و آشناتر و متعارف‌تری هستند. ۳- نگاشت: رابطه میان دو قلمرو که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد به این ترتیب هر استعاره مفهومی در

حقیقت فرآیند فهم و تجربه قلمرو «الف» قلمرو مقصد است که به کمک پدیده‌ها و اصطلاحات متعلق به قلمرو «ب» قلمرو (مبدأ) صورت می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۹۲، ۲۳۵-۲۳۶).

استعاره در دیدگاه معنی‌شناسی شناختی[1]، فهم و تجربه چیزی در اصطلاحات و عبارات چیز دیگر است. لیکاف و جانسون اساس این رابطه را که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد، «انگاره» یا «نگاشت» یا «انطباق»[2] می‌نامند که اصطلاحی مربوط به ریاضیات است. منظور از نگاشت تطبیق ویژگی‌های دو حوزه شناختی است که در قالب استعاره به هم دیگر نزدیک شده‌اند. «مبدأ یا منبع»[3] و مجموعه دیگر که دارای مفاهیم انتزاعی‌تر است، قلمرو «مقصد یا هدف»[4] می‌خوانند؛ بنابراین لیکاف در اصل استعاره را «نگاشت میان قلمروهای متناظر در نظام مفهومی» تعریف می‌کند و هر نگاشت را دارای مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی می‌داند. او برای تفهیم نگاشت از این جمله‌ها استفاده می‌کند: «نگاه کن، چه راه طولانی را طی کرده‌ایم»، «رابطه ما به بن بست رسیده است»، «ما سر دو راهی هستیم»، «هر کدام می‌توانیم به راه خود برویم» و... به نظر لیکاف همه این جمله‌ها، متناظرها یا برابرهایی هستند که از نگاشت استعاری «عشق، سفر است» سرچشمه گرفته‌اند. این تناظرها به ما امکان می‌دهند تا اطلاعات مربوط به قلمرو منبع را بر جنبه‌های ناشناخته قلمرو هدف نگاشت یا مطابقه کنیم تا بتوانیم آن‌ها را به گونه‌ای همه جانبه‌تر درک کنیم» (لیکاف،۱۹۹۳، ۲۰۹-۲۰۳). ارتباط متناظر و متقاطع دو قلمرو در استعاره مفهومی به سه شیوه امکان‌پذیر است: «نخست اینکه یک قلمرو مبدأ بر یک قلمرو مقصد نگاشت شود. شیوه دوم، نگاشت چند قلمرو مبدأ بر یک قلمرو مقصد و شیوه سوم نگاشت یک قلمرو مبدأ بر چند قلمرو مقصد است. کوچش شیوه دوم را به ویژگی باز بودن نظام مفهومی استعاری ارتباط می‌دهد که طبق آن بیشتر مفاهیم انتزاعی قابلیت توصیف و تفسیر به چندین روش را دارند. او حالت سوم را نیز در بحث «دامنه استعاری» بررسی می‌کند. منظور از دامنه استعاری بررسی گستره قلمروهای مقصد برای یک قلمرو مبدأ است. هدف کوچش از طرح این بحث، نشان دادن نقش حوزه مقصد در جهت‌گیری معناست. به نظر او هر قلمرو مبدأ برای آن طرح ریزی شده است که نقش خاصی در توصیف مجموعه‌ای از قلمروهای مقصد ایفا کند. بر اساس این قلمرو مبدأ نه

1- Cognitive semantics
2- mapping
3- Source domain
4- Target domain

به طور دلخواهی، بلکه به صورت نظام‌مند مفاهیم از پیش تعیین شده و مورد قبول جامعه گویشوران را به قلمروهای مقصدی که با آن در ارتباط هستند، منتقل می‌کند» (کوچش، ۲۰۱۰، ۱۴۶-۱۳۵). نگاشت‌های استعاره‌ای منفک از یکدیگر رخ نمی‌دهند و برخی اوقات دارای ساختارهای سلسله مراتبی‌اند که در آن‌ها، نگاشت‌های «پایینی» سلسله مراتب نگاشت‌های بالایی را به ارث می‌برند؛ مثلاً انگاره «عشق یک سفر است»، درون استعاره «زندگی یک سفر است» قرار می‌گیرد. «این‌ها زیرنگاشت‌های «هستی‌شناختی»[1] هستند؛ یعنی موجودیت‌ها (افراد، اشیاء و...)، کنش‌ها یا حالات در قلمرو مبدأ بر همتای خود در قلمرو مقصد نگاشت می‌شوند. البته زیرنگاشت‌های «معرفت‌شناختی»[2] هم وجود دارند؛ برای مثال، موقعیت سفر که در آن خودرویی از حرکت می‌ایستد و مسافران سعی می‌کنند آن را چه با تعمیر و چه با عبور از مانعی که جلوی حرکت آن را گرفته است به راه بیندازند؛ با موقعیت عشقی در تناظر است که در آن رابطه رضایت‌بخش نیست و عاشق سعی می‌کنند آن را چه از طریق پیشبرد و چه از طریق حل مانع، به حالت عادی برگردانند» (بارسلونا، ۱۳۹۰، ۱۱).

بنابراین، مطابقه هستی‌شناسانه، یعنی نگاشت واحدی از حوزه مبدأ به واحد متناظرش در حوزه مقصد و مطابقه معرفت‌شناسانه، نگاشت دانش حوزه مبدأ به حوزه مقصد است.

۳-یافته‌ها

۳-۱-عشق دین است

یکی از مهمترین استعاره های شناختی کلان برای تبین و آموزش دین، استعاره مفهومی «عشق دین است» می‌باشد. سعدی ر غزلیات با استعاره مفهومی عشق و پیوند دادن آن به مفهوم دین، جنبه‌های آزادگی، پاکی و دوری از رذایل اخلاقی و هدایتگری را میان دو مفهوم «عشق» و « دین» تعلیم می-دهد.

شناخت عشق با حوزه مبدأ دین و مذهب، نشان از اهمیت والای عشق در فهم و ادراک سعدی دارد. او عشق را به مثابه مفهومی مقدس ادراک می‌کند و حاصل این فهم به وجود آمدن استعاره «دین عشق» یا «مذهب عشق» است. از این روی «عین القضات همدانی» می‌گوید:«محبان خدا بر مذهب عشق و مذهب خدا باشند» (همدانی،۱۳۷۳، ۱۱۶). در غزل سعدی از رهگذار تطبیق عناصر

1- ontological
2- epistemological

حوزه دین بر عشق، نگاشت‌هایی مفهومی به وجود آمده است. در اندیشه و فهم سعدی عشق دین و مذهبی جداگانه از دیگر ادیان است. با توجه به تسلط مفاهیم دینی و اعتقادی بر ذهن و زبان سعدی از مفاهیم مقدس دینی نیز در وصف عشق، سخن به میان می‌آید. عشق به صورت مذهب و شریعتی دگرگونه پنداشته می‌شود. سعدی با اتکا به سنّت اندیشه‌های عرفانی بسیاری از واژه‌ها و مفاهیم اعتقادی شریعت را بازتعریف می‌کند؛ از جملهٔ این موارد دین است که از دیدگاه عرفا جز عشق مفهوم دیگری برای آن قابل قبول نیست. در ابیات زیر، دین به عنوان محملی و بستری برای عشق پنداشته شده است تا بر هدایتگری عشق تأکید گردد:

ز من بپرس که فتوی دهم به مذهب عشق　　نظر به روی تو شاید که بر دوام کنند
(سعدی،۱۳۸۵، غزل ۲۵۱، بیت ۸)

کافر و کفر و مسلمان و نماز و من و عشق　　هر کسی را که تو بینی به سر خود دینیست
(همان، غزل ۱۲۹، بیت ۱۱)

مجنون عشق را دگر امروز حالت است　　کاسلام دین لیلی و دیگر ضلالت است
(همان، غزل ۵۵، بیت ۱)

در فهم سعدی عشق، دین زندگی است. سعدی با «حیوان» دانستند «عشق»، روح داشتن عشق «را برجسته» می‌کند و به مخاطب این می‌گوید که انسان در تجربهٔ عاشقی، با مفهومی انتزاعی و ذهنی بهرو رو نیست؛ بلکه عشق را موجودی با شعور می‌داند که توان هدایت‌گری دارد و می‌تواند روح حیات و زندگی در را کالبد مرده انسان بدمد:

گر آدمی صفتی سعدیا به عشق بمیر　　که مذهب حیوان است همچنین مردن
(همان، غزل ۴۵۶، بیت ۱۰)

دین عشق، دین رهایی از خودپرستی و غرور است:

عاقل متفکر بود و مصلحت اندیش　　در مذهب عشق آی و از این جمله برستی
(همان، غزل ۵۲۴، بیت ۲)

هر دینی و مذهبی کتابی برای تعالیم دینداران خود دارد. دین یا مذهب عشق نیز کتاب و آموزهایی در عشق دارد. در بیت زیر یاد آور آموزش اسماء الهی به انسان در آیه: «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كلّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ» (بقره،۳۱) است:

تـــو عشـــق آمـــوختی در شـــهر مـــا را بیـــا تـــا شـــرح آن هـــم بـــر تـــو خـــوانم
(همان، غزل ۴۱۹، بیت ۷)

در استعاره مفهومی «عـشق، دین است»، عشق با امری قدسی و متعال پیوند زده مـی‌شـود و دیـن را، عامل هدایت انسان‌ها می‌داند و همـین نکتـه، جنبه هدایت‌گری عشق را «برجسته» کنـد. از دیگـر سـو تمام جنبه‌ها و ابعاد منفـی عشق را با تقدیس عشق، حاشیه‌رانی و پنهان می‌کند. سعدی بر آن اسـت کـه دین عشق با دین شریعت‌مدار یکی نیست؛ بلکه دینی است که با واژه‌هـای شـریت، مفهـومی دیگـر بـه دین داده است:

عاشـــق ز ســـوز درد تـــو فریـــاد درنهـــاد مـــؤمن ز دســـت عشـــق تـــو زنـــار برگرفـــت
(همان، غزل ۱۴۰، بیت ۲)

با توجه به استعاره مفهومی«عشق» در پیوند با مفهـوم «دیـن» در آمـوزش مفـاهیم اخلاقـی مـی‌تـوان گفت که استعاره «عشق دین است» ریشه در تجربیات معنوی سعدی دارد. در فهم سـعدی عشـق دارای ارزش و قداست دینی و آرام کننده دل‌ها و هدایت‌گرست و از این روی عشق نیز می‌تواند آرام کننـده دل‌ها از سوی معشوق و هدایتی به معشوق باشد. این استعاره جنبه پـاکی و رهـایی در عشـق را برجسـته می‌کند. انطباق مفهومی دین و عشق همان و پشتوانه قدسـی دیـن بـه را عشـق منتقـل مـی‌کنـد. در ایـن استعاره مفهومی اما آنچه پنهان می‌شـود این است که «دینِ عشق» بر ابهام، تأویل و تفسیر بـه رای (ذوق شخصی) استوار است و نـصوص و متون قدسی را بـازتعریف و تفسـیر مـی‌کنـد. از ایـن رو جنبـه‌هـای معرفتی و فقهی دین را وارد جریان سیالی می‌کند که هرکس می تواند بر اساس رای و تأویل شخصـی خویش به برداشـتی آزاد و متفاوت از نصوص دینی ارائه نماید. بانظر بـه نشـانه‌هـای معنـایی در مفهـوم استعاری «دین»، کتاب دینی «عشق» است؛ دینداران یـا همـان عاشـقان بـا آمـوزه‌هـای، دینـی عشـق بـه آزادی رهنمون می‌شوند و به رهایی می‌رسند.

۳-۲-عشق عبادتگاه است

سعدی در غزلیات در حوزه مبدا شناختی عبادتگاه را برای حوزه مقصد «عشق» می‌آورد و مکـان دینـی و عشق را مقدس و پاک معرفی می کند تا بدین گونه بـه مخاطـب خـود عابـدان را عاشـقان، معبـود را معشوق لایزال الهی و نیز پرهیز از مادیات در عبادتگاهی به نام عشق توصیف و تعلیم کند.

در غزلیات سعدی به استعاره مفهومی «عشق عبادت است» پرداخته می‌شود. در عبادتگاه عابد و زیارت کننده معبد عشق، عاشقان هستند. در معبد عشق، عشق پرستش می‌شود و عاشق عابد در عبادتگاه عشق، حاجت هموار شدن راه را برای رسیدن به معشوق می‌طلبد. عاشق برای رسیدن به نیاز و حاجت باید از جهان قطع امید کند و چشم به وصال و رسیدن معشوق داشته باشد. با قطع وابستگی از جهان راه برای عاشق در معبد عشق میسر می‌شود. در غزلیات سعدی عقل تسلیمی است که گریه کنان برای آزادی از اسارت عشق پرده‌داری می‌کند:

همین که پای نهادی بر آستانه عشق　　به دست باش که دست از جهان فروشویی
(سعدی،۱۳۸۵، غزل ۵۱۵، بیت ۱۰)

پرده‌داری بر آستانه عشق　　می‌کند عقل و گریه پرده‌دری
(همان، غزل ۵۴۴، بیت ۹)

آن که هرگز بر آستانه عشق　　پای ننهاده بود سر بنهاد
(همان، غزل ۱۵۴، بیت ۹)

گر در طلبت رنجی ما را برسد شاید　　چون عشق حرم باشد سهل است بیابان‌ها
(همان، غزل ۲۴، بیت ۷)

ای بادیه هجران تا عشق حرم باشد　　عشاق نیندیشند از خار مغیلانت
(همان، غزل ۱۴۶، بیت ۸)

در عبادتگاه عشق، عشق معبود است که عاشقان آن می‌ستایند و بر آیین عبادتگاه از خودپرستی و دنیاپرستی رهایند و حاجات آنان وصال است. آموزه های سعدی بر دوری گزینی از مادیات در عبادتگاه مبتنی است.

۳-۳-عشق مدرسه است

در ژرف ساخت فکری سعدی استعاره مفهومی «**عشق مدرسه است**» برای آموزش مفاهیم اخلاقی کاربرد دارد. سعدی با این استعاره مفهومی عشق و مدرسه دینی را انطباق می‌دهد تا جنبه‌های اخلاقی چون ویژگی روشنگر درس و راهنمایی معلمان دینی و ... ترسیم کند و آموزگار ارج و اعتبار مدرسه دینی در پیوند با مفهوم عشق باشد.

استعاره مفهومی «عشق مدرسه است» استعاره‌ای است که در آن عشق، معلم است و معلم عشق شخصیتی دلسوز و ناصح دارد. در مدرسه، عشق مشق می‌شود. یکی از ازیر نگاشت‌های «عشق مدرسه است»، «عشق معلم است» می‌باشد. عقل از معلم عشق و عشق در مقام و جایگاه معلم شاگرد خود را عاشق گوشمال می‌دهد و عاشق، شاعری را در مکتب عشق می‌آموزد:

عقل کهن بار جفا می‌کشد　　دم به دم از عشق نوآموخته

(سعدی،۱۳۸۵، غزل ۴۸۹، بیت ۳)

عقل با عشق بر نمی‌آید　　جور مزدور می‌برد استاد

(همان، غزل ۱۵۴، بیت ۸)

ناله زیر و زار من زارتر است هر زمان　　بس که به هجر می‌دهد عشق تو گوشمال من

(همان، غزل ۴۷۱، بیت ۲)

همه قبیله من عالمان دین بودند　　مرا معلم عشق تو شاعری آموخت

(همان، غزل ۳۲، بیت ۶)

معلم عشق در مدرسه شهر عشق به معشوق نیز می‌آموزد و نیز با توجه به اشعار غیر عرفانی سعدی خم زلف و لاله رخ و زلف معشوق در جایگاه معلمی قرار می‌گیرد:

تو عشق آموختی در شهر ما را　　بیا تا شرح آن هم بر تو خوانم

(همان، غزل ۴۱۹، بیت ۶)

خم دو زلف تو بر لاله حلقه در حلقه　　به سنگ خاره درآموخت عشق ورزیدن

(همان، غزل ۴۶۵، بیت ۳)

بر اساس استعاره مفهومی «عشق مدرسه است» در مدرسه، معشوق و هم خود عشق نیز در آموزگاری می‌کند. در مدرسه عشق عاشقان دانش آموزان هستند که راه عشق مشق می‌کنند. رویکرد استعاره مفهومی«عشق مدرسه است» در آموزش مفاهیم اخلاقی، جنبه های آموختن، درس و ارج معلم در مدرسه دینی است.

۳-۴-انطباق و انسجام استعاری عبادتگاه و مدرسه عشق

مکان عشق در غزلیات سعدی مکانی‌هایی قدسی است که همه آن مکان‌ها بریکدیگر انطباق دارند و دارای انسجام ساختاری شبیه به هم هستند. چند مفهوم عبادتگاه و مدرسه بر یک موضع عشق انطباق می‌یابد. این دو مفهوم مبدا برای عشق می‌توانند هم معلم یا آموزگار داشته باشند و یا راهنمای دینی که هر دو در آموزش و تعلیم نقش دارند؛ بنابراین در مدرسه و دین شاگردان یا حاضرانی هستند که می‌خواهند خود را با راهنمایی و آموزش کسی تربیت شوند و بیاموزند.

دو استعاره مفهومی«عشق مدرسه است» و «عشق عبادتگاه است»، از استعاره کلان‌تر «عشق دین است» برساخته و برآمده است. مدرسه و عبادتگاه مقصود سعدی دو مفهوم هماهنگ و منسجم با یکدیگرند که هر دو می‌توانند مبدا مشابه برای مقصد استعاری عشق باشند و تضمن‌های استعاری این دو مفهوم دقیقا در دنیای ذهن سعدی منطبق با یکدیگرند. از این رو بر اساس تضمن‌های استعاری دو مفهوم «عبادتگاه» و «مدرسه» می‌توان گفت که در دنیای ذهن و اندیشه سعدی مدرسه، مدرسه‌ای دینی است.

همچنین مدرسه و عبادتگاه در ظرف دین با مفاهیم دینی در پیوند و ارتباط هستند و ادراک می شوند. ساختاربخشی یکسانی در دو مفهوم گوناگون استعاری مدرسه و عبادتگاه در دستگاه ادراکی سعدی مشاهده می‌شود که جنبه‌های استعاری و معنایی آنان بر یکدیگر منطبق هستند و اهداف یکسانی را محقق می‌سازند از این رو ساختاربخشی دارای انسجام و انطباق هستند.

ما خود را به شکل موجوداتی جدا از سایر موجودات جهان هستی تجربه می‌کنیم، به شکل ظرف‌هایی شامل یک درون و یک بیرون، علاوه بر این چیزهایی را که نسبت به ما بیرونی‌اند به شکل موجودات تجربه می‌کنیم. «اغلب به شکل ظرف‌هایی شامل یک درون و یک بیرون. تجربه ما از خودمان به شکل وجودهایی ساخته شده از گوشت و استخوان است و اشیاء بیرونی را به شکل موجوداتی ساخته شده از انواع متنوعی از مواد مانند چوب، سنگ، فلز و... تجربه می‌کنیم ما از طریق دیدن و لمس کردن، بسیاری از چیزها را به مثابه چیزهایی با مرزهای مشخص تجربه می‌کنیم و زمانی که چیزها مرزهایی مشخص ندارند معمولاً برای آن‌ها مرز ترسیم می‌کنیم و به این ترتیب آن‌ها را به مثابه موجودات و معمولاً ظروف (برای نمونه جنگل‌ها، فضاهای باز جنگل‌ها ابرها و ...) مفهوم سازی می‌نماییم» (لیکاف و جانسون، ۱۴۰۱، ۱۰۶). استعاره «عشق شهر است» بر اساس ارتباط میان آنچه که

می‌بینیم و یک فضای فیزیکی مرزبندی شده شکل گرفته است؛ و شهر عشق را ظرفی برای عبادتگاه، مدرسه و دیگر نهادهای شهری درک می‌کنیم. میدان یا ظرفی است برای آنکه دیگر استعاره‌ها را در خود جای دهد.

۳-۵-انتظام استعاره مفهومی «عشق» در شبکه معنایی «دین»

زبانشناسی شناختی ساخت‌های زبان را به هیچ روی جدا از پردازش‌های شناختی در نظر نمی‌گیرد و معتقد است آن چه بر شیوه رمزگذاری زبان فرد تأثیر می‌گذارد؛ چگونگی درک او از زبان پیرامونش می‌باشد. زبان‌شناسی شناختی مانند سایر شاخه‌های زبان‌شناسی، به مطالعه زبان و توصیف نظام و نقش آن می‌پردازد. در این دیدگاه زبان به عنوان منعکس‌کننده نظام شناختی ذهن است و با بررسی ساختار زبان، سرنخ‌های بسیاری درباره ساز وکارهای ذهن آدمی مانند ادراک، تجزیه و تعمیم، استنباط و استنتاج، استدلال، حل مسأله و خویشتن آگاهی به دست می‌آید. محققان این حوزه به تأثیر خاستگاه اجتماعی، تاریخی، زیستی و محیطی در شکل‌گیری زبان، توجه ویژه‌ای دارند.

در نشانه‌های معنایی استعاره مفهومی «عشق دین است»، دین نشانه مرکزی است که دو مفهوم عبادتگاه و مدرسه در پیرامون آن به شکل مستقیمی معنا می‌شوند و در معنای و نشانه‌های عابد و معبود ارتباط مفهومی مستقیمی با عبادتگاه دارند و از سوی دیگر دو نشانه دانش آموز و آموزگار در پیوند مستقیم با مدرسه معنا می‌یابند و دو مفهوم مشترک که هم با دین و هم با نشانه عبادتگاه ارتباط معنایی مشترکی دارند، نشانه درس و کتاب است.

مکان هر دو به واسطه ویژگی‌های مکان شناختی مشترکی پیوند دارند. اگرچه تصوری که ما از مکان مدرسه داریم بسیار متفاوت از تصوری است که از انواع گوناگون مکان‌های دیگر مانند عبادتگاه داریم اما مفهوم مکان شناختی همپوشانی میان این دو استعاره را شکل می‌دهد برای شکل دادن به یک تصور ذهنی به اندازه کافی عینی و مشخص است. در کل این استعاره‌ها منسجم و قابل انطباق با یکدیگرند.

«تفاوت میان انسجام و هماهنگی بسیار مهم و تعیین کننده است. هر استعاره بر یکی از جنبه‌های مفهوم بحث متمرکز می‌شود به این ترتیب هر استعاره یک هدف یگانه را تحقق می‌بخشد علاوه براین هر یک از استعاره‌ها به ما اجازه می‌دهند که یک جنبه از این مفهوم را به واسطه مفهوم دیگری که با

وضوح بیشتری تعریف شده است» (لیکاف و جانسون، ۱۴۰۱، ۱۵۶). در غزلیات سعدی عبادتگاه و مدرسه مکانی را برجسته می‌کنند که مکان آموختن و مکان تعلیم است.

در این استعاره دو هدف به واسطه یک مفهوم مشخص منطبق و می‌شود و انسجام می‌یابد و چنین بواسطه آن تحقق نسبی هر دو هدف امکان پذیر می‌گردد. برای مثال استعاره عبادتگاه مکانی مقدس که خداوندگاری در آن ستایش می‌شود؛ برجسته می‌سازد در این استعاره معبود عشق است و مدرسه مکانی که آموختن در آن برجسته سازی می‌کند.

تضمن‌های استعاری آموزگاری و معبود در پیوند دادن ساختار بخشی استعاری واحد به یک مفهوم به نام اله عشق یا خدای عشق نقشی اساسی دارد و سلطنت خداوند را در جایگاه معشوق دینی تداعی می‌کند: «أَلَّذِی خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَ الْأَرْضَ وَ مَا بَیْنَهُمَا فِی سِتَّةِ أَیَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَی عَلَی الْعَرْشِ الرَّحْمَنُ فَاسْأَلْ بِهِ خَبِیراً» (فرقان: ۵۹) »همان کسی که آسمان‌ها و زمین و آنچه را که میان آن دو است در شش روز آفرید، آنگاه بر عرش استیلا یافت» و «الرَّحْمَنُ عَلَی الْعَرْشِ اسْتَوَی» (طه، ۵). خدای رحمان که بر عرش استیلا یافته است

با توجه به ویژگی و حوزه‌های مبدا در استعاره‌های مفهومی «عشق عبادتگاه است» و «عشق مدرسه است» می‌توان گفت که خداوندگار عبادتگاه، عشق است و آموزگار مدرسه نیز به مثابه خداوندگاری است که در مکان مدرسه هستی تعلیم می‌دهد. دو صفت باری تعالی یعنی معبود و معلم در آیات قران بارها تکرار می‌شود. «رَبَّنَا وَابْعَثْ فِیهِمْ رَسُولًا مِنْهُمْ یتْلُو عَلَیهِمْ آیاتِک وَ یعَلِّمُهُمُ الْکتَابَ وَالْحِکمَةَ وَیزَکیهِمْ إِنَّک أَنْتَ الْعَزِیزُ الْحَکیمُ»(بقره،۱۲۹). پروردگارا، در میان آنان رسولی از خودشان برانگیز که بر آنان تلاوت آیات تو کند و آنان را علم کتاب و حکمت بیاموزد و روانشان را (از هر زشتی) پاک و منزه سازد که تو بر هر کار که خواهی قدرت و علم کامل داری؛ و نیز عشق خداوند یا سلطان بالاترین مقام و جایگاه و ناظر بر شهر است از این رو عشق به مثابه خداوند و شاه درک می‌شود.

۳-۶-عشق بلاست

واژه ابتلاء از ماده بلا یبلو (ناقص واوی) و یا بلی یبلی (ناقص یایی) به معنای امتحان و آزمایش است (مقاییس اللغة، ماده بلوی). در مفردات راغب آمده است: بلی الثوب بلیً و بلاء، به معنی لباس کهنه شد و امتحان را بدین سبب ابتلا گویند که امتحان کننده، امتحان شده را از کثرت و بسیاری امتحان، کهنه می‌کند (مفردات راغب، ماده بلی).

جوهری در صحاح می‌گوید: والبلاء یکون بالخیر والشر یقال ابلاه الله حسنا وابتلیه معروفاً و حق تعالی نیز می‌فرماید: «بلاء حسناً» (انفال،۱۶) حقیقت امتحان و ابتلا، تجربه نمودن و آزمون امری است تا از خصوصیات و ویژگی‌های آن آگاهی یابیم یا به گونه‌ای که مورد آزمایش شده، نهان خویش را نمایان نماید. بلای عشق، مبطل ایمان و عقیده و نماز است:

بلای عشق تو نگذاشت پارسا در پارس　　یکی منم که ندانم نماز چون بستم
(سعدی،۱۳۸۵، غزل ۳۶۵، بیت ۴)

عشق بلایی است که اساس و بنیاد زهد و ورع را نابود می‌کند:

بلای عشق تو بنیاد زهد و بیخ ورع　　چنان بکند که صوفی قلندری آموخت
(همان، غزل ۳۲، بیت ۹)

بلایی که ریشه صبر را می‌کند:

خیال روی تو بیخ امید بنشانده‌ست　　بلای عشق تو بنیاد صبر برکنده‌ست
(همان، غزل ۶۰، بیت ۷)

عشق بلای مرگبار است:

بلای عشق عظیمست لاابالی را　　چو دل به مرگ نهاد از بلا چه غم دارد
(همان، غزل ۱۶۹، بیت ۹)

بلای عشق به گونه‌ای است که دیگر عاشق نمی‌تواند پند و سرزنش دیگران را بشنود و عافیت خویش را حفظ کند:

بلای عشق تو بر من چنان اثر کرده‌ست　　که پند عالم و عابد نمی‌کند اثرم
(همان، غزل ۶۸۳، بیت ۴)

ای رفیق آنچ از بلای عشق بر من می‌رود　　گر به ترک من نمی‌گویی به ترک من بگوی
(همان، غزل ۶۳۱، بیت ۵)

خداوند علاّم الغیوب و آگاه از آن چیزی است که در الصدور (سینه، درون) است، قرآن کریم در این معنا تصریح می‌کند: «ولیَبْتَلی الله ما فی صُدُورکُمْ وَلیُمَحِّص ما فی قُلُوبکُمْ وَالله عَلیم بِذات الصُّدُور» (آل عمران،۱۵۴) تا خداوند آنچه در سینه‌هایتان پنهان دارید؛ بیازماید و آنچه در دل‌های شماست خالص گرداند و خداوند آگاه از آنچه در درون سینه‌هاست. پس انگیزه الهی از انجام این امتحان

آشکار نمودن استعدادها و توانایی‌ها انسان و بر آمدن گوهرهای درونی است، بنابراین اگر امتحان و آزمایش نبود؛ کمالات نهان در درون انسان‌ها به صورت گنج پنهانی باقی می‌ماند و خود را نشان نمی‌داد (مکارم شیرازی،۱۳۹۲، ج ۱، ۵۲۸). عشق به مثابه بلای خواستی برای عاشق است. عاشق این بلا را که زهد و صبر و ایمان بر است را با جان خویشتن می‌پذیرد و از این روی هویت عاشق آشکار می‌شود:

بلای عشق خدایا ز جان ما برگیر که جان من دل از این کار بر نمی‌گیرد

(سعدی،۱۳۸۵، غزل ۱۸۴، بیت ۲)

در امتحان یا بلای عشق، عاشق به ظاهر به انواع شرور که ایمان را نابود می‌کند و از بین برنده زهد و صبر عاشق است. ابتلای عشق برای عاشق جفا و رنج در پی دارد. خیر ابتلای عشق برای عاشق، احساس و عواطفی است که به معشوق دارد و بلای عشق را می‌پذیرد و بدان خرسند است.

از دیگر آموزه‌های سعدی برای تعلیم مفاهیم دینی در استعاره مفهومی «عشق بلاست» نهفته است. از انواع استعاره‌های شناختی در غزل سعدی است که عاشق مبتلا به بلا می‌شود و این ابتلا از بین بر دین و ایمان عاشق و عاشق از معشوق می‌خواهد که از وی جدا شود تا اینکه رفع بلا ایجاد شود زیرا که عاشق نمی‌تواند از معشوق کناره گیرد و این نوع بلا برای وی خواستنی است.

۳-۷-عشق جهاد است

زبان‌شناسی شناختی علمی است که به زبان به عنوان وسیله‌ای برای کشف ساختار نظام شناختی انسان می‌نگرد، «تأکید اصلی این علم بر اهمیت نقش معنا و فرایند مفهوم‌پردازی در مطالعه زبان و ذهن و روش تعامل آن‌ها با یکدیگر است» (ایوانز، ۲۰۰۷: ۲۲). درک جهاد به مثابه رزم و مبارزه می‌توان ساختار چند بعدی بخش از مفهوم عشق را با ساختار جهاد تطبیق داد. این ساختار چند بعدی تجربه‌های ادراکی سعدی را در غالب کلیت‌هایی ساختار و سازمان یافته است و آن را بدین شیوه مشخص و توصیف می‌نماید. از این رو در استعاره عشق مبارز است گشتالت جهاد با مؤلفه‌های گشتالتی مبارزه و جنگ قابل انطباق است.

نمونه‌هایی از آیات جهاد که می‌توان ما را به درک درست استعاری عشق رهنمون کند: «كُتِبَ عَلَيكمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كرْهٌ لَكمْ وَعَسَى أَنْ تَكرَهُوا شَيئًا وَهُوَ خَيرٌ لَكمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكمْ وَاللَّهُ يعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ» (بقره:۲۱۶). جنگ بر شما مقرر شد در حالی که آن را ناخوش دارید، شاید

چیزی را ناخوش آرید و در آن خیر شما باشد و شاید چیزی را دوست داشته باشید و برایتان ناپسند افتد خدا می‌داند و شما نمی‌دانید. «وَقَاتِلُواْ فِی سَبِیلِ اللّهِ الَّذِینَ یقَاتِلُونَکمْ وَلاَ تَعْتَدُواْ إِنَّ اللّهَ لاَ یحِبِّ الْمُعْتَدِینَ]» (بقره، ۱۹۰). با کسانی که با شما جنگ می‌کنند در راه خدا بجنگید و تعدی مکنید زیرا خدا تعدی کنندگان را دوست ندارد. «انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِکمْ وَأَنْفُسِکمْ فِی سَبِیلِ اللَّهِ ذَلِکمْ خَیرٌ لَکمْ إِنْ کنْتُمْ تَعْلَمُونَ» (توبه:۴۱). به جنگ بروید خواه بر شما آسان باشد، خواه دشوار و با مال و جان خویش در راه خدا جهاد کنید اگر بدانید خیر شما در این است.

«مرگ در عشق» که در حکم «شهادت» است، عراقی در انتهای فصلِ نخستِ «رساله ده فصل» یا «عشّاق‌نامه» بدین گونه آورده است:

عاشق ار رازِ خود بپوشاند — وز ورع شهوتش فرومانَد،
به‌حقیقت مرید عشق بُوَد — چون بمیرد، شهیدِ عشق بُوَد

(عراقی، ۱۳۷۲: ۳۹۳)

نتیجه هر جنگی تسلیم، کشته شدن، آسیب دیدن یا اسارت است. نتیجه جنگ‌ها رنج‌آور است؛ اما در عشق اگر عاشق در میدان رزم کشته شود؛ شهید است و حیات جاودان می‌یابد و اسارت در دست عشق اصل آزادی است و زخم عشق بر عاشق و معشوق عین درمان و مرهم است. در جنگ عشق، عاشقان شهید می‌شوند و شهید همان عاشق هستند:

گویند رفیقانم در عشق چه سر داری — گویم که سری دارم درباخته در پایی
(سعدی،۱۳۸۵، غزل ۵۱۱، بیت ۶)

بی حسرت از جهان نرود هیچ کس به در — الا شهید عشق به تیر از کمان دوست
(همان، غزل ۱۰۱، بیت ۹)

مرد عشق ار ز پیش تیر بلا — روی درهم کشد مخوانش مرد
(همان، غزل ۶۳:، بیت ۸)

مشغول عشق جانان گر عاشقیست صادق — در روز تیرباران باید که سر نخارد (همان،
(همان، غزل ۱۶۴، بیت ۸)

درست ناید از آن مدعی حقیقت عشق — که در مواجهه تیغش زنند و سر خارد
(همان، غزل ۱۶۵، بیت ۷)

گر دست به شمشیر بری عشق همان است کانجا که ارادت بود انکار نباشد

(همان، غزل ۲۰۲، بیت ۷)

عشق لشکر و مبارز است. با تیر و کمان و شمشیر و... بر شهروندان رخ می‌نماید و بر آنان چیره می‌شود. عشق، شهروندان شهر عشق را تسلیم خود می‌کند و یا آنان را شهید می‌کند. حیات دوباره عاشق در مرگ به دست عشق در این استعاره، مفهومی می‌شود.

عشق شهادت است و شهادت عملی در راه خداست از این رو عشق نیز عمل جهاد در راه خداوند و دین خداوند است و نیز عشق که اسارت است و این اسارت در راه خدا و دین خدا روی می‌دهد که در عمل جهاد برای خداوند به وجود می‌آید بنابراین می‌توان گفت در جهاد دینی عشق، اسارت روی می‌دهد و چنین انسجامی در استعاره مفهومی شهادت و اسارت ادراک می‌شود. در این تضمن‌های استعاری، نظام‌مندی درونی ساختار استعاره «عشق جهاد است» تعیین و منسجم می‌شود.

استعاره مفهومی جنگ و رزم برای عشق و سپس متصور شدن و سنجیدن کشتگان راه عشق با شهادت و مبتلایان بدان را اسیران بپنداریم. از این رو این استعاره جنبه‌ای قدی به عشق می‌بخشد تا تجربه‌ای دینی که در نظام فکری سعدی است نشان دهد؛ بنابراین درک و تجربه سعدی در غزلیات از عشق دارای جنبه قدسی است و می‌توان با عشق به رستگاری رسید. هدف از جهاد عشق شهادت در عشق است که رفیع‌ترین جایگاه معنوی برای عاشق به همراه دارد. این مفهوم با فرهنگ دینی زمانه و نظام دینی ذهن سعدی پیوندی ناگسستنی دارد.

در بحث پیشین درباره موقعیت مکانی بالاتر عشق، به این ارزش فرهنگی موقعیت بالاتر مفهوم شهادت و اسارت در غزل سعدی پی می‌بریم که مخاطب را به کنش عشق ترغیب می‌کند و بدان رهنمون می‌نماید. از این رو این انسجام بنیان‌های فرهنگی- دینی در تناسب عشق و جهاد در غزلیات سعدی مشهود است.

۴- نتیجه‌گیری

مطالعات زبان‌شناسیِ شناختی به این نکته اشاره می‌کنند که بدون استعاره مفهومی امکان اندیشیدن برای بشر وجود ندارد. درک هستی از رهگذر استعاره به ذهن راه می‌یابد بنابراین استعاره مفهومی یکی از مهم‌ترین محورهای رویکرد معنا بنیاد زبان‌شناسیِ شناختی است که با چنین رویکردی می‌توان بنیادهای تعلیمی و آموزش- دینی سعدی در غزلیات را واکاوی کرد و مهمترین مفاهیم اخلاقی در غزلیات سعدی کشف نمود.

سعدی در غزلیات اخلاق براینِدی دینی می‌داند و با بکارگیری از مفهوم عشق به تآموزش مفاهیم اخلاقی بر مبنای دینی می‌پردازد. سعدی برای آموزش مهمترین مفاهیم اخلاقی از واژه «عشق» بهره می‌گیرد و مهمترین مفاهیم اخلاقی-دینی را با مفهوم «عشق» آموزش می‌دهد. از این رو در شناخت سعدی، عشق با امری قدسی و متعال پیوند زده می‌شود و عشق به مثابه دین، عامل هدایت انسان‌ها می‌داند و همین نکته، جنبه هدایت‌گری عشق را «برجسته» می‌کند. در غزلیات سعدی استعاره مفهومی «عشق مدرسه است» با استعاره مفهومی عبادتگاه قابل انطباق است.

استعاره مفهومی «عشق مدرسه است» در غزل سعدی نشان دهنده ایدئولوژی دینی سعدی است که در واقع ایدئولوژی دینی خود را تعلیم می‌کند. دو استعاره مفهومی «عشق مدرسه است» و «عشق عبادتگاه است»، برساخته استعاره کلان‌تر «عشق دین است» است. مدرسه و عبادتگاه مقصود سعدی دو مفهوم هماهنگ و منسجم با یکدیگرند. مفاهیم معبود و آموزگار، عابد و دانش‌آموز، درس و آموزه‌های دینی در این دو استعاره مفهومی قابل انطباق هستند. بر اساس تضمن‌های استعاری دو مفهوم «عبادتگاه» و «مدرسه» می‌توان گفت که در دنیای ذهن و اندیشه سعدی مدرسه، مدرسه‌ای دینی است. همچنین مدرسه و عبادتگاه در ظرف دین با مفاهیم دینی در پیوند و ارتباط هستند. با نظر به استعاره مفهومی «عشق مدرسه است» در مدرسه، معشوق و هم خود عشق نیز در آموزگاری می‌کند. در مدرسه عشق عاشقان دانش آموزان هستند که راه عشق مشق می‌کنند. رویکرد استعاره مفهومی«عشق مدرسه است» در آموزش مفاهیم اخلاقی، جنبه های آموختن، درس و ارج معلم در مدرسه دینی است. سعدی برای آموزش و تعلیم و ارج نهادن از مفهوم جهاد نیز از واژه «عشق» بهره می‌گیرد. استعاره مفهومی جنگ و رزم برای عشق و سپس متصور شدن و سنجیدن کشتگان راه عشق با شهادت

و مبتلایان بدان را اسیران بپنداریم. از این رو این استعاره جنبه‌ای قدسی به عشق می‌بخشد تا تجربه‌ای دینی که در نظام فکری سعدی است نشان دهد. می‌توان با عشق به رستگاری رسید. هدف از جهاد عشق شهادت در عشق است که رفیع‌ترین جایگاه معنوی برای عاشق به همراه دارد. این مفهوم با فرهنگ دینی زمانه و نظام دینی ذهن سعدی پیوندی ناگسستنی دارد.

کتابشناسی

قرآن مجید

بارسلونا، آنتونیو.(۱۳۹۰). «**نظریه شناختی در باب استعاره و مجاز**»، ترجمه فرزان سجودی و دیگران، تهران: نقش جهان.

سعدی، مصلح بن عبدالله.(۱۳۸۵). **غزل‌های سعدی**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: سخن.

صدری، نیره.(۱۳۸۵). **بررسی استعاره در زبان فارسی از دیدگاه زبان شناسی شناختی**، تهران: دانشگاه تهران.

عراقی، فخر الدین.(۱۳۷۲). **لمعات، با مقدمه و تصحیح محمد خواجوی**، تهران: انتشارات مولی.

فتوحی رودمعجنی، محمود.(۱۳۹۲). **سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چ دوم، تهران: سخن.

لیکاف، جرج و مارک جانسون.(۱۴۰۱). **استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم**، ترجمه هاجر آقاابراهیمی، تهران: علم.

مانفردی، مارینا.(۱۳۹۴). **ترجمه متن و بافت غیر زبانی: مطالعات ترجمه و زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند**، ترجمه آزیتا افراشی، تهران: نشر قطره.

مکارم شیرازی، ناصر.(۱۳۹۲). **تفسیر نمونه**، تهران: دار الکتب الاسلامیه.

همدانی، عین القضات.(۱۳۷۳). **تمهیدات**. تصحیح عفیف نسیران، چ چهارم، تهران: انتشارات منوچهری.

Evans, V. (2007). A Glossary of Cognitive Linguistics. Edinburgh: Edinburgh University Press

Kovecses, z. (2010): Metaphor, 2nd edit, Oxford University Press.

Lakoff, G. & M. Johnson (2003), Metaphors We Live By. New edition with Afterword. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. (1993), "The contemporary theory of metaphor", IN Geeraerts.

دوفصلنامه مطالعات نقد ادبی/سال هیجدهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شماره پنجاه و پنجم
صفحات ۲۶۵- ۲۴۳

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES LITERARY CRITICISM
VOL 21, NO. 55, AUTUMN & WINTER 2024

مفهوم کاوی «نفس» و دیگر موانع کمال وابسته به آن، دراسرارنامهٔ عطّار نیشابوری

حکیمه کهساری[۱]
مسعود مهدیان[۲]
ملیحه مهدوی[۳]

چکیده

کمال‌گرایی که همواره یکی از شاخص‌های مهم ادبیّات عرفانی - اخلاقی بوده‌است؛ تلاشی است که برای نیل به کمال انسانی صورت می گیرد. اما درکنار عوامل مهم کمال گرایی انسان، برّرسی وتبیین موانع بازدارنده ای که انسان را از مسیر اهداف عالیه اش دور می کند؛مهم وضروری است. به نحوی که بسیاری از عرفا، شناخت محدودیت‌ها و موانع کمال را مهمترین اصل برای نیل به آن برشمرده‌اند. در این مقاله، نویسندگان تلاش خود را صرف برّرسی این سؤال اصلی نموده اند که: « نفس به عنوان مهمترین عامل بازدارنده کمال انسان در اسرارنامه عطّار نیشابوری چگونه تبیین شده است ؟»و «چه ارتباطی بین نفس وسایر عوامل بازدارنده کمال وجود دارد؟فرضیّه نویسندگان این است که مفهوم «نفس»که یکی از اصلی ترین عوامل بازدارندهٔ کمال آدمی است در اسرارنامهٔ عطّار به عنوان علل ایجاد بسیاری از رذایل اخلاقی معرفی شده است .یافته‌های مقاله با استفاده از روش توصیفی تحلیلی نشان داد مفهوم نفس در اسرارنامهٔ عطّار زمینه ساز تحقّق رذایل اخلاقیی همچون حسادت وبخل ،حرص وطمع ،خشم وکینه توزی ،دنیاطلبی و..شده است ؛ که نهایتاً آدمی را از نیل به کمال بازمی دارد. بنابراین، مقالهٔ کنونی ضمن برّرسی دقیق ابیات اسرارنامه، به تبیین مفهوم نفس که چون سمّ کشنده ی اخلاق ومعنویت ، در نهاد انسان نهادینه شده است؛ تا او را به پست ترین مرحله ی ذلّت و خواری برساند؛ می پردازد.

کلید واژه‌ها: اسرار نامه، عطّار نیشابوری، موانع کمال، نفس،رذایل اخلاقی

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علی آباد کتول، دانشگاه آزاد اسلامی، علی آباد کتول، ایران. hakimehkahsari@gmail.com
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علی آباد کتول، دانشگاه آزاد اسلامی، علی آباد کتول، ایران(نویسنده مسئول). mahdian.masoud@gmail.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علی آباد کتول، دانشگاه آزاد اسلامی، علی آباد کتول، ایران. ma.mahdavi2@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۹

۱- مقدّمه

فرهنگ و تمدّن ایرانی قدمتی چندین هزار ساله دارد.این فرهنگ در ادبیات عرفانی وفرهنگی جهان جایگاه ویژه ای داردکه در قالب شعر ونثر وهنر و..نمود پیدا کرده است. شعر فارسی یکی از بهترین تجلیگاه این فرهنگ دیرینه سال است (ناصری، ۱۳۹۸: ۱۳). از طرفی این آموزه‌های ملّی و دینی ایرانیان در طول سال‌ها چنان درهم تنیده‌اند؛ که از یکدیگر جدایی ناپذیرند و درختی تنومند از فرهنگ بشری به نام فرهنگ ایرانی ـ اسلامی را آفریده اند. (قبادی، ۱۳۹۶: ۳۷). این فرهنگ، نشانه ی هویت ملی ایرانیان است که زمان وانرژی زیادی برای برپا شدن آن صرف شده است . محصولات فرهنگی –هنری ،ادبی ،عرفانی ،اخلاقی و..باارزشی را دراختیار نسل های قبل وبعد خود گذاشته است.یکی از این محصولات فرهنگی –عرفانی مهم، آثارعطّار نیشابوری است که به عنوان یکی از سرچشمه‌های دین و تاریخ و ملّیت و عرفان به شمار می‌رود وبه زبانی هنری بیان شده است. شناخت این آثار برای شناخت رفتار و افکار ایرانیان ضروری است و بازخوانی وتحلیل آن می تواند به بخشی از نیازهای انسان امروز پاسخ دهد(اسماعیلی، ۱۳۹۹: ۹). می تواند افراد را با دیدگاه عطار آشنا کند .زیرا عطاریک عارف مشهوری است که تفکراتش در ارتباط با تکامل انسان یا موانع آن، برای هر روزگار و زمانه ای قابل استفاده است. او به عنوان منادی عشق و عرفان ،دردریای بی انتهای اخلاق وتصوف غوطه ور شده است تا بتواند منجی سالکان راه طریق تکامل انسانی و الهی باشد.در واقع پاکی دنیای تصوف وعرفان، باعث پختگی روح و روان عطار شد؛ تا بتواند این پختگی را، در اشعارش نمایان کند و چراغی برای جویندگان کمال در وجود خود، باشد.

از لحاظ تاریخی بعد از شعرسنایی شعر عطار ،دومین اوج ومعدن شعر عرفانی فارسی است . (حسینی‌سعادتی و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۴). میراث اندیشگی عطّار بالاترین میراث معنوی، تبار انسان درعرصهٔ جهان بینی عرفانی است (کمیلی، ۱۴۰۱: ۴۶) از این جهت است که شعر عطّار، پالوده از هر شائبه ای در خدمت یک جهان بینی است و آن جهانبینی عرفانی- ایرانی است .(خدّامی، ۱۴۰۱: ۷۶). اما آنچه که در اینجا مهم وقابل تامل است این است که عطّار زاد ه و پرورده عصر و محیط آرمانی خویش بوده است که نشان این هردو در جای جای آثارش به چشم می خورد و از یکدیگر جداست.اگرچه عصر و محیطی که عطاردر آن زاد و زیست با عصر و محیط ما هشتصد سالی بیش فاصله ندارد، اما بین عصر و محیط ما و عصر و محیط آرمانی او، فاصله ای که هست به مراتب از این

حد بیشتر است. عصر و محیط آرمانی او عصر و محیط صحابه، تابعین صحابه و تابعین آنهاست، عصر و محیط زاهدان معرض از دنیا ست .(زرّین‌کوب، ۱۳۹۱: ۱۷)وهمین است که جهان آرمانی عطاراز او شاعری عارف می سازد اما در جهان ما عرفان در گرد وغبار توهمات وشک وتردیدها می خشکد وچیزی جز توحش قرن ،که در سایه ناآگاهی وبی معنایی است ، برایمان باقی نمی ماند.

۱ ـ ۱ـ اهمّیّت و بیان مسأله

مسألهٔ نفس و رویکرد عرفانی به خودشناسی یکی از مهمترین مسائلی است که عرفا را از غیر آنان و به‌ویژه از فلاسفه و متکلّمان متمایز می‌سازد. هرچند غایت نهایی عارف، معرفت پروردگار است از دیدگاه عارفان تنها راه و یا حدّاقل صحیح‌ترین راه این شناخت، همانا شناخت نفس خویشتن است (مکوندی، ۱۴۰۰: ۴۰). بنابراین، هوای نفس مسأله ای است که از زمانی که انسان قدرت تشخیص را به دست می آورد با او دست به گریبان است و سرچشمهٔ بسیاری از خطاهای انسان است. نفس یکی از موانعی است که جایگزین عقل انسان می شود وعقل نیز اسیر هواهای نفسانی می شود(پژوهش، ۱۴۰۰: ۷۰). از طرفی، مقابله با هوای نفس، از وظایف ضروری هر فرد برای رشد اخلاقی است. از طرفی عطّار از صوفیانی است که در آثارخویش به آوردن قصه و حکایت اهتمامی خاص داشته‌است. عطّار در تبیین هر موضوع اخلاقی یا عرفانی از التقاط آن با حکایات آموزنده بهره می‌برده است. عطّار از بزرگانی است که تصوّف را به زبان ساده ودر ضمن حکایات و روایات مختلف بیان می‌کند تا مردمان ساده دل و عامی نیز از عرفان و اخلاق و معنویت برخوردار شوند (پازوکی و دیگران، ۱۴۰۰: ۲۹۸).

انسان امروز از بعد مادی بسیار پیشرفت کرده، اما از جنبه های معنوی زندگی غفلت کرده است.انسان امروز گرفتار رنج و ملال است. دررنج است وقتی که نیازهایش برآورده نشده است و درملال است وقتی که نیازهایش برآورده می شود. این چرخهٔرنج وملال ، سوهان روح انسان است که فقط داشتن معنا در زندگی وجستجوی حقیقت و معنویت می‌تواند انسان را ازچرخه رنج و ملال نجات دهد (درویشی، ۱۳۹۸: ۱۹). با وجود این همه فاصله به دلیل دور شدن انسان‌های امروزی از ارزش‌های معنوی و روحانی و نیاز بیشتر آنان به تقویت این بعد مهمّ زندگی، آثاری چون آثار عطّار، می‌تواند نیازهای روحی و معنوی انسان را برآورده سازد. روش پژوهش این مقاله از نوع توصیفی تحلیلی و بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای می‌باشد.

۲-۱- پیشینهٔ تحقیق

- حسینی سعادتی و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان: «بررسی مبانی فلسفی و عرفانی نظریّهٔ عشق و نقش آن در هستی، در آثار منظوم عرفانی عطّار» به این نتیجه گیری دست یافتند که هرچه موجودی، از عشق و نورانیّت بیشتری برخوردار باشد، به وجود حقیقی و جهان یگانگی نزدیک‌تر و هرچه از عالم عشق دورتر باشد، به دنیای کثرات و تعارضات نزدیک‌تر و از وجود و نورانیت کمتری برخوردار است.

- هواسی و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان: «واکاوی اندیشه‌های عرفانی عطّار نیشابوری» به این نتیجه‌گیری دست یافتند که وجود تناقض‌ها و پارادوکس‌های گوناگون، اندیشهٔ عرفانی «موتوا قبل ان تموتوا»، داستان عرفانی شیخ صنعان، بحث توبه، تشبیه و تنزیه ذات اقدس الهی، وحدت وجود همه مباحث عرفانی نابی هستند که در آثار عطّار مخصوصاً در چهار اثر ذکر شده به خوبی دیده می‌شوند.

- مرادزاده مقدّم و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان: « برّرسی مقایسه‌ای موضوعات عرفانی در نهج‌البلاغه و تذکرةالاولیای عطّار» به این نتیجه‌گیری دست یافتند که برتری جنبهٔ ادبی تذکره بر جنبهٔ تعلیمی آن، نگاه دینی و مذهبی و تعلیمی نهج‌البلاغه، دیدگاه‌های افراطی بعضی اقوال تذکره، استفاده از آرایه‌های ادبی در تذکره، تناقض در اقوال و اغراق‌های داستانی و... باعث تفاوت‌هایی در این دو اثر گشته است.

- پژوهش (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان: «تأویل‌پذیری مفهوم کفر در اندیشهٔ عرفانی (نمونهٔ موردی حکایت شیخ صنعان از عطّار)» به این نتیجه‌گیری دست یافت که تاریخِ تطورِ اصطلاح «کفر» و نیز منظومهٔ فکری عطّار به مفسر رخصت می- دهد این اصطلاح را در قصهٔ شیخ صنعان در معنای تطوریافته (پادگفتمانی) آن بازشناسد و بدین ترتیب برای «کفر» معنایی باطنی نیز در نظر بگیرد. بر این اساس که می‌توان دریافت رابطهٔ کفر و دین گاهی مقابل هم و گاهی یک حرکت موازی است.

- مدنی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان: « تأملی در پرسش متداولِ «خدای تعالی با تو چه کرد؟» به این نتیجه‌گیری دست یافت که در بیشتر اوقات، راوی از آمرزش خداوند و لطف او خبر می‌دهد و اینکه کار، آسان‌تر از آن است که خلق می‌پندارند؛ به‌گونه‌ای که در مقابل پنجاه و نه حکایت رحمت خداوند، تنها با نُه حکایت عذاب و عتاب او مواجهیم. تأمّل در حکایات نشان می‌دهد که لطف و «رحمتِ بی‌علّت» خداوند و به عبارت دقیق‌تر «فضل و کَرَم» او افزون‌بر عارفان و پارسایان، مردمان

عادی و گناهکاران و قاتلان را نیز در بر می‌گیرد و از این نظر، اصل نقدش، داد و لطف و بخشش است؛ همچنین بهشت و نعمت‌های بهشتی، کمترین پاداش خداوند به رستگاران است؛ درحالی‌که رؤیت خداوند و همنشینی با او، رضایت و خشنودی حق از بنده، استقبال پیامبر (ص) از عارف و همنشینی با پیامبران و صالحان، پاداش‌های ویژه‌تری به شمار می‌روند.

-دشمن زیاری و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان: « برّرسی و تحلیل تمثیل با رویکرد کارکردهای آیینی و دینی در اسرارنامهٔ عطّار نیشابوری» به این نتیجه‌گیری دست یافتند که تمثیل های آیینی و دینی در این اثرگران‌بهای عطّار باعث انتقال مفاهیم و ارزش‌های والای انسانی که از دین و تعلیمات آسمانی سرچشمه گرفته است به مخاطبین و خوانندگان شود.

با توجه به کثرت فراوان آثار عرفانی مرتبط با عطّار، مشاهده می‌گردد مفهوم‌کاوی«نفس» وکمال آدمی دراسرارنامهٔ عطّار نیشابوری به صورت تخصصی و جامع برّرسی نشده‌است. بنابراین وجه نوآوری مقاله کنونی را می توان برّرسی جامع مفهوم نفس و موانع کمال آدمی در تمامی ابیات اسرارنامهٔ عطّار دانست.

۳-۱- مبانی نظری تحقیق

در معرفت نفس لفظ نفس را بر دو معنی اطلاق می‌کنند.گاهی نفس الشی گویند وبدان ذات وحقیقت آن چیز مراد بود چنان‌که گویند فلان چیز به نفس خود قائم است وگاهی اطلاق لفظ نفس کنند ومراد از آن نفس ناطقهٔ انسانی بود که عبارت است از مجموع خلاصهٔ لطایف اجزای ترکیب بدن که آن را روح حیوانی وطبیعی خوانند (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۲۴-۲۲۵).

حقیقت انسان را نفس ناطقهٔ او تشکیل می دهد. همهٔ قوای انسان برخاسته از نفس است «فلاسفه نفس ناطقه را به لحاظ قوای آن به عقل عملی و عقل نظری قسمت کرده اند و به اشتراک اسم، لفظ عقل را بر آن قوا اطلاق کرده اند. عقل عملی مصدر فعل است و عقل نظری مبدأ انفعال. به اعتبار تأثیر اختیاری آن در بدن، که موضوع تصرفات نفس است و نفس مکمل آن است، این عقل عملی است و به اعتبار تأثر نفس از مافوقش که به حسب استعدادش در جوهر خود مستکمل است، این عقل نظری است (مولوی، ۱۳۹۳: ۷۱۴). اما آنگاه که از نفس در جایگاه یکی از موانع راه سلوک یاد می شود، در واقع منظور نفس اماره است که «تمایل به طبیعت بدن دارد و به لذات و شهوات آمر است و دل را به جانب اسفل که مأوای شر و منبع اخلاق ذمیمه و محل افعال سیئه است جذب نماید.

بنابراین، معدن صفات ذمیمه ومنشا صفات سیّئه در وجود آدمی نفس است هم‌چنان که منبع صفات حمیده ومنشا اخلاق حسنه روح است (کاشانی، ۱۳۹۴: ۲۲۷).

برخی از مهمترین شاخص‌هایی که برای نفس به مثابه یک عامل بازدارندهٔ مهم در سیر و سلوک برشمرده اند عبارتند از:

۱. نفس با امیال خویش انسان را فریب می دهد. این امیال مانع کمال عقل نظری و عقل عملی انسان است؛

۲. نفس در مرحلهٔ امارگی، ماهیتاً در برابر شرع و عقل سرکش است و تمام هم خویش را برای رسیدن به خواسته‌های خود به کار می‌گیرد به‌گونه‌ای که مهار دستورهای شهوت مدار نفس، کاری بس دشوار و جانکاه است؛

۳. به دلیل شهوت‌مدار بودن نفس اماره، بدترین دشمن انسان را نفسی دانسته‌ا ند که در درون خود اوست: «و اعدی عدوک نفسک التی بین جنبیک » (کی‌شمس، ۱۴۰۰: ۲۶-۲۹).

شیخ فریدالّدین عطّار نیز در منطق‌الطّیر از زبان مرغان نفس را سرکش وسمج معرّفی می‌کند که یارای مقابله با او را ندارد وهدهد اورا به پایداری نفس هشدار می دهد. «سگ نفس اماره هرگز اورا گردن نمی نهد. هدهد گفت: سگ نفس از دوران جوانی تا زمان پیری هر گز نمی‌میرد» (دینی و دیگران، ۱۳۹۷: ۵۴). بنابراین انسان باید در برابر خواسته‌های نفسانی صبوری کند. همانگونه که در ترجمهٔرسالهٔ قشیریه صبر را یکی از دو قاعدهٔ ایمان دانسته اند: «چنانکه در خبر است: الایمان نصفان، نصف صبر ونصف شکر وصبرسه نوع است: صبر نفس، صبر قلب، صبر روح. صبر نفس دوگونه است: صبر برمکروه وصبر از مراد وهر یک نوعی خاص وشرحی جداگانه دارد» (قشیری، ۱۳۸۹: ۲۸۲-۲۸۵).

حضرت علی(ع) نیز در زمینهٔ شهوت گرایی نفس و سختی بازداشتن او از شهوت می فرمایند: «فان هذه النفس ابعد شیء منزعاً و انها لا تزال تنزع الی معصیة فی هوی»؛ نفس را به دشوار توان از شهوت کندن که پیوسته خواهان نافرمانی است و هوس راندن (نهج البلاغه، خطبهٔ ۱۷۶: ۱۸۲).

برّرسی و تحلیل یکی ازبزرگترین موانع رشد و کمال انسان در اسرارنامه باعث می‌شود که انسان با خواسته های این میل درونی آشنا شود وخود را از خطرات آن حفظ کند. به همین ترتیب، مطیع هوای

نفسانی شدن باعث نزول انسان بر لبهٔ پرتگاه جهنّم است(کامرانیان، ۱۳۹۸: ۴۷). درمثنوی معنوی مولانا نیز، شهوت آتشی است که انسان را به دوزخ می کشاند:

نـار بیرونـی بـه آبـی بفسـرد نار شهوت تا به دوزخ می برد

(مولوی، ۱۳۹۳: ۱۰۰۱)

در قرآن کریم از نفس حیوانی آدمی صحبت شده است. آن هنگام که از زبان حضرت یوسف(ع) می فرماید: «وما ابری النفسی ان النفس لاماره بالسوء الا ما رحم ربی غفور رحیم» (سوره یوسف ،آیه ۵۳). ونفس خودم را تبرئه نمی کنم که نفس امر کننده به بدی است مگر اینکه خدا بر من رحمت آورد به درستی که پروردگار من آمرزنده ومهربان است.

حضرت یوسف(ع) با وجود پاکی درون ومقابله در برابر هوای نفسانی در برابر خداوند، خود را مبرّا از گرفتار شدن در دام هوای نفسانی نمی‌داند واز خداوند می‌خواهد که اورا دربرابر هواهای نفسانی حفظ کند و رحمتش را شامل حال او بفرماید. ودر جایی نیز می فرماید: «ویحذرکم الله نفسه». (سوره آل عمران،آیه ۲۸). خداوند خودش شما را ز انجام گناهان بر حذر می‌دارد. و این نیز نشان از آن است که با پاک کردن درون ونزدیکی به خداوند، خداوند نیز انسان را همراهی می کند ومراقب اوست و این حمایت خداوند باعث می‌شود که آدمی از انجام بسیاری ازگناهان در امان باشد. بنابراین خطر وجود نفس برانسان در قرآن نیز مورد تاکید قرار گرفته است.

نفس از دیدگاه امام علی (ع):

امام علی (ع)نیز دربارهٔ نفس در نهج البلاغه ی خود نیز مباحثی را مطرح کرده اند: «الهوی شریک العمی». هوا و هوس، شریک کوری دل و بصر است(نهج البلاغه، نامه ۳۱). بنابراین از دیدگاه حضرت علی (ع)هوای نفس در وجود انسان باعث کوری دل ودیده اش می شود و وقتی که صفای دل انسان به ناپاکی‌ها آلوده گردد قدرت تشخیص درست از نادرست را نخواهد داشت. «من حاسب نفسه ربح، و من غفل عنها خسر» کسی که از نفس خود حساب بکشد، سود برد و هر که از آن غافل ماند، زیان کند (نهج‌البلاغه، حکمت ۲۰۸)

بنابراین کسی که به حساب نفس خود برسد و مراقب خواسته‌های نفسانی وکنترل خواسته‌های خود باشد مطمئناً سود واقعی با اوست وکسی که در غفلت و بی‌خبری خود بماند ومتوجّه تمایلات نفسانی خود نباشد گمراه خواهد شد واین همان خسرانی است که انسان را دربر خواهد گرفت: «ایها

الناس! تولوا من انفسکم تادیبها، واعدلوا بها عن ضراوه عاداتها». ای مردم! تربیت نفس های خود را به عهده گیرید و آن ها را از آزمندی و ولع عادت هایشان بازدارید. (نهج‌البلاغه، حکمت ۳۵۹). که باز هم به انسان هشدار می دهد که به تربیت نفس خود بپردازند تا بتوانند اورا رام وجود خود کرده واز حرص وآز برحذر دارند.

«وایم الله یمینا استثنی فیها بمشیئه الله لاروضن نفسی ریاضه تهش معها الی القرص اذا قدرت علیه مطعوما، و تقنع بالملح مادوما». سوگند به خدا سوگندی که در آن مشیت خدا را مستثنی می کنم نفس خود را چنان ریاضت دهم که اگر برای خوراک خود به قرص نانی دست یابد، شاد گردد و از نان خورش به نمک قناعت کند. (نهج‌البلاغه، نامه ۴۵). و این گونه است حضرت علی (ع) سوگند یاد می‌کند که آنقدر نفس خود را ریاضت دهد که به وجود نعمتی اندک شاد گردد.

۲ -بحث

۱-۲- اسرارنامه

عطّار در منظومه‌ای که به نام اسرار نامه سرود، رازهایی را جستجو می‌کرد که می‌تواند او را تصفیه کند، از آلایش‌ها بیرون آورد وشایستهٔ عشق وی سازد. این کتاب اسرار واقعی تلاش بیهودهٔ انسان‌ها را در این دنیا ذکر و از مرگ و ناپایداری دنیا وبی وفایی آن صحبت می‌کند. صدای شاعر در این منظومه صدایی است که درد وتأسّف وجدان‌های گناه زده را فریاد می‌زند ومخاطب را الزام می‌کند تا به شوق لقای حق دنیایی را که منزلگاه عصیان وخطاست پس پشت بیندازد (زرّین‌کوب، ۱۳۹۱: ۷۲).

اسرارنامه دوّمین مثنوی عطّار است با ۳۳۰۹ بیت و ۱۲ مقاله. حد فاصلی میان تعالیم شرعی و سیر به سوی طریقت عرفانی را به نمایش می گذارد. از خلال حکایات این کتاب می توان به نکته های بارزی از نظریات عطّار دربارهٔ موانع حرکت به سوی قلّهٔ کمال انسان پی برد. از جمله عواملی که از نظر شیخ مانع رشد و کمال هستند عبارتند از: هوا و هوس، دوبینی وشرک، صبوری نداشتن، سودا وخیال بیهوده داشتن، دنیا گرایی و گرفتار مادّی گرایی، تکبّر، همنشینی با نادان، خشم، حسد، دروغ، ریا، استغنای از حق، پیروی از نفس، نادانی وتعصّب، سستی در کار تربیت، غیبت، حرص، وآز، منیت وخود پرستی، اسیر جان وتن شدن، خساست، بد اخلاقی، رنجوری، به دنبال خوشگذرانی بودن ،سخن چینی، دورویی وریا، خوار شمردن دیگران، ناسپاسی، پرخوری و.. (مهدی‌پور، ۱۳۹۸: ۹۴-۹۷).

۲-۲- توصیفات نفس در اسرار نامه

عطّار در اسرار نامه قبل از اینکه بخواهد مقالهٔ اوّل کتاب را شروع کند در دعای خود از خداوند می خواهد که نفس سر کش اورا ضعیف وزبون گرداند تا در خیالش افکار بیهوده خطور نکند، زیرا دوری از افکار باطل وبیهوده باعث می شود که دل‌ها به حق متمایل شوند وتعصب از آن ها دور شود. عطّار به آدمی هشدار می دهد که با گرفتار شدن در دامن تعصب، فراموشی از حق وراه حق را نصیب وجود الهی خود نکند. از دیدگاه عطّار، تعصّب ورزی از مصادیق بارز پیروی از نفس می باشد(فروزانفر، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

خدایا نفس سرکش را زبون کن — فضولی از دماغ ما برون کن
دل ما را به خود مشغول گردان — تعصّب جوی را معزول گردان
(عطّار نیشابوری، ۱۴۰۱ : ۴۴۰-۴۴۱)

او دربارهٔ تعصّب ورزی مذاهب نیز می‌گوید:

الا یا در تعصب جانت رفته — گناه خلق با دیوانت رفته
زنادانی دلی پر زرق وپر مکر — گرفتار علی گشتی و بوبکر
گهی این یک بود نزد تو مقبول — گهی آن یک شود از کار معزول
گرین یک به،گرآن دیگر، ترا چه؟ — چو تو چون حلقه ای بر در تورا چه؟
همه عمرت درین محنت نشستی — ندانم تا خدا را کی پرستی؟
(همان: ۴۳۲-۴۳۶)

بنابر این ابیات مشخّص می‌شودکه عطّار نیشابوری، تعصّب ورزیدن دراینکه حق با حضرت علی (ع) است یا ابوبکر و...را نیزنوعی پیروی از نفس وگرفتار شدن در دام هواهای نفسانی می‌داندکه در هر لحظه ای در حال وهوایی بودن،گاهی حق را به این وگاهی حق را به دیگری دادن، قضاوت کردن افراد در واقع رنجی است که انسان بر وجود خود نشانده وخود را از پرستش حق دور کرده‌است. او می‌گوید ای انسان تاکی می خواهی به خواسته های نفسانی خود بپردازی؟ راه حق را انتخاب کن. وحتّی ضمانت می‌کند که اگر پروردگار متعال تورا به خاطر کنار گذاشتن این تعصّبی بی جا مؤاخذه کرد گناهش را من به عهده خواهم‌گرفت. در واقع او می خواهد به این اشاره کند که هیچ راهی درست تر از ذکر ویاد حق ودر مسیر او رفتن ما را به کمال انسانی خود نخواهد رساند.

۱-۲-۲- نفس و شهوت پرستی

از نگاه عطّار شهوت از مهمترین موانع نیل به حق به شمار می‌رود چرا که شهوت در نخستین گام مانع درک و نیل معانی و اسرار حق به انسان می‌گردد. از طرفی، از نگاه عطّار شهوت در ورود به سایر خیالات و امیال نفسانی می‌باشد.

دلت با نفس وشهوت خوی کرده کجا بیند معانی زیر پرده
چو تو عالم ندانی جز خیالی کجا یابی ازین معنی کمالی؟
(عطّار نیشابوری، ۱۴۰۱ : ۹۵۶-۹۵۷)

۲-۲-۲- نفس وخیالات بیهوده

اسیر خواسته‌های نفس شدن انسان را به خیالات بیهوده سوق می‌دهد. حال عطّار برای رهایی از نفس وخواسته‌های آن بیان می‌کند که ای انسان سودا وخیال بیهوده را از سر خود بیرون و تنها در مسیر حق قدم گذار زیرا که سزاوار وجود انسان چیزی جز حقیقت جویی نیست. خداوند نیز جز حق را نمی پذیرد. و انسانی که اسیر خیالات خود است چگونه می‌تواند به کمال نزدیک شود زیرا مشک را در خانه ی کناس جایی نیست. و این غفلت وبی خبری چیزی جز آلودگی وحجابی در برابر حق برای انسان نخواهد داشت. وبنده‌ای که به نماز وادای فریضه مشغول است مشغول شدن به خیالات، فرایض اورا با طل خواهد کرد.

برو سودای بیهوده مپیمای منه بیرون زحد خویشتن پای
گلیم عجز در سر کش زحیرت چو باران بر رخ افشان اشک حسرت
که درخور نیست حق را جز حق ای دوست چه برخیزد ازین مشتی رگ وپوست
(عطّار نیشابوری، ۱۴۰۱ : ۸۴-۸۶)

اگر صد قرن می‌گردی چو گویی نمی دانم که خواهی یافت بویی
به پنداری ببردی روزگارت تو این را کیستی ؟با این چه کارت؟
(همان: ۹۲۳-۹۲۴)

چو تو عالم ندانی جز خیالی کجا یابی ازین معنی کمالی
ترا با این چه کار، ای خفته باری ندارد مشک با کناس کاری
(همان: ۹۵۷-۹۵۸)

زهی سودای بی‌حاصل که ما راست زهی اندیشه‌ی مشکل که ما راست
زیان روزگار خویش ماییم حجاب خویشتن در پیش ماییم
از آن آلودگان کار خویشیم که جمله عاشق دیدار خویشیم
همه در مهد دنیا سیر خوابیم همه از مستی غفلت خوابیم
خداوندا مرا پیش از قیامت از آن معنی کنی بویی کرامت

(همان: ۲۶۳۱-۲۶۳۵)

چو هنگام نماز آید فرازت مکن ز اندیشهٔ باطل نمازت

(همان: ۳۱۲۳)

۳-۲-۲- نفس ودوری از درک حق

عطّار در گام بعدی این اصل را مطرح می‌کند که انسان هایی که گرفتار امیال نفسانی هستند به اسرار و معانی حق دست نخواهند یافت. حتّی اگر در ادامه رگه های کوچکی از این معانی حق را نیز دریابند دچار سرگردانی و تحیّر خواهند شد چرا که عالم آلودهٔ نفس، اسرار و معانی کامل و حقیقی را درنخواهند یافت.

کسی در مبرز این نفس ناساز که گاهی پر کند گاهی تهی باز
اگر بویی رسد اورا ز اسرار همی در پای افتد سر نگونسار

(همان: ۹۶۸-۹۶۹)

از طرفی، عطّار معتقد است انسانی که به اسرار الهی دست نیابد، ادعای درک حق کردن، نشانهٔ نادانی اوست. بنابراین در برابر از دست دادن توفیق حق، چیزی جز صبوری در برابر این مکروه خود ندارد. در غفلت از حق وپرداختن به خواسته‌های نفسانی چیزی جز گمراهی وبی خبری را نصیب انسان نخواهد کرد.

اگر امروز دادی نیم خرما برستی هم زدوزخ هم زگرما
وگر یک بار آوردی شهادت حلالت شد بهشت با سعادت
وگر چیزی ورای این دو جویی شبت خوش باد بیهوده چه گویی؟
طلب مردود آمد راه مسدود چو مقصودی نمی بینم، چه مقصود؟

(همان: ۹۱۸-۹۲۱)

عطّار جانب حیوانی وجود انسان را به سگ وخوک وگرگ تشبیه می کند و در زندگی، میل به مردار (جیفۀدنیا) را از ویژگی‌های سگ نفس می داند. وی در این راستا معتقد است:

آشنا شد گرگ در صحرا مرا وآشنا نیست این سگ رعنا مرا
در عجایب مانده‌ام زین بی وفا تا چرا می اوفتد در آشنا
(همان: ۳۵۵-۳۶۶)

به طورکلّی، تعبیر سگ نفس در عبارات صوفیه سابقه‌ای کهن دارد. در حکایتی از حکایات مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر آمده است که او به کرامت دریافت که برّه‌ای که قصّاب به خانقاه آورده مردار است وذبح شرحی نشده است. شیخ را گفتند: تو چه دانستی؟گفت: سگک نفس عظیم رغبت می کرد. حقیقت شد که جز مردار نیست (ابوروح، ۱۳۹۱: ۹۱).

عطّار نیز بیان می‌کند تا زمانی که اسیر هواهای نفسانی هستی، نمی توانی به اسرار زمین پی ببری. نفس تو به عالم معنا دست نخواهد یافت، مگراینکه سرکشی وغرور را کنار بگذاری تانفس تورام تو شود. وتو بر نفست ریاست کنی. این‌گونه است که نفس را پاک خواهی کرد:

ولی با نفس سگ تا می نشینی تو اسرار زمین هرگز نبینی
سگ نفس تواندر زندگانی برون است از نمک‌سار معانی
اگر این سگ شود در زندگی خاک فتد اندر نمک‌سار و شود پاک
(عطّار، ۱۴۰۱: ۱۲۱۸-۱۲۲۰)

۴-۲-۲- نفس وغم واندوه

عطّار هر غم وگرفتاری را بر خاسته از وجود خواسته‌های نفسانی در انسان می‌داند که با هزاران افسوس وحسرت گرفتار جهان شده است . نفسی که خواسته های دنیوی را در وجود انسان پرورانده است. نفسی که به خاطر طمع دنیوی، با مسخره بازی، مانند سگی است که استخوانی را از دهان شیر در می آورد. نفس به کینه جویی از انسان، مرگ تلخ را برایش شیرین کرده است، چون در وجود آدمی است گویا همخانه ی او شده است (جلالی، ۱۴۰۰: ۵۳-۵۴). تمام ریاضت‌های معنوی انسان برای این است که بتواند نفس را به مرتبۀ روحانی وجودش برساند، چون نفس انسان مرتب از انسان تقاضا دارد. هزاران گرفتاری را تجربه می‌کند تا بتواند از آن عبور کند. انسان ازدست نفس عصیانگرخود، نالان است و از اوبیزاری می جوید(اقبالیان، ۱۴۰۰: ۱۶۱). مادامی که گرفتار هوای نفسانی است سر سلامت

به گور نخواهد برد. او باید به خودشناسی دست پیدا یافته تا بتواند هواهای نفسانی را بشناسد. اوآرزوی مرگ نفس خود را می‌کند زیرا با مرگ نفس، دل انسان زنده خواهدشد. این دل‌زنده است که گوهرگران‌بهای وجودحق را در خود خواهد پروراند (مصفّا، ۱۴۰۰: ۱۰۶-۱۰۷).

مرا باری غمی کان پیش آید　　زدست نفس کافر کیش آید
به صد افسوس در لعب ونظاره　　جهان خورد این سگ افسوس خواره
ببین تا استخوان این سگ به افسون　　چه سان کرد از دهان شیر بیرون؟
به کین من چنان دل کرد سنگین　　که مرگ تلخ بر من کرد شیرین
سگ است این نفس کافردر نهادم　　که من هم خانه این سگ بزادم
ریاضت می کشم جان می‌کنم من　　سگی را بوک روحانی کنم من
مرا ای نفس عاصی چندازتو؟　　دلم تاکی بود در بنداز تو؟
توشوم ازبس که کردی سخره گیری　　فرونایدد دو اشکم گر بمیری
عزیز اگر بمیرد نفس فانی　　دل باقیت یابد زندگانی
بروگرمرد این راهی زمانی　　بجوی ازدرج درد دل نشانی

(عطّار، ۱۴۰۱: ۱۰۱۹-۱۰۲۸)

۵-۲-۲- نفس وعجب وخودپسندی

کسی که تابع خواسته‌های نفس خوداست ودچارعجب وخودپسندی شودخوداو شیطانی می‌شودکه تابع خواسته‌های نفسانی خود است. این چنین انسانی دچار عجب وغرور می شود، به خودش اعتماد دارد و تنها از تمایلات خود پیروی می کند. عجب و ریا مانند کوهی از آتش است که دوزخ را می توان در آن درک کرد (فهری زنجانی، ۱۳۹۲: ۷۸). مفسّران گفته اند مقصود از عقبه کوهی است در دوزخ یا گردنهٔ دشواری است در آتش که هیچ پلی برای عبور از آن وجود ندارد (ثعلبی، ۱۴۲۲: ۲۱).

ریا وعجب کوه آتشین است　　نمی دانی که کوه دوزخ این است؟
اگر تو طاعت ابلیس کردی　　چو عجب آری دران ابلیس گردی
جوی عجب تو گر طاعت جهانی‌ست　　مثال آتشی در پنبه دانی است

(عطّار، ۱۴۰۱: ۱۳۶۲-۱۳۶۳)

عطّار در این رابطه ضمن نقد اسنسان های غافل و متکبّر معتقد است: «ای انسان تو از مشتی خاک به وجودآمدی. تا کی می‌خواهی در استحاله به سر ببری؟!کمی تأمّل کن که از پاره‌ای خون به وجود آمده‌ای .کمی به عاقبت خود فکر کن وتکبر را کنار بگذار، زیرا اگر تو پادشاه جهان هم باشی آخرین جایگاه تو زیر خاک خواهد بود وهیچ انسانی جاودان نمی ماند. می‌توانی گاهی نگاهی به گورستان بیندازی تا عاقبت خود را مشاهده کنی.

تو مشتی خاک وچندینی تغیر تفکّر کن مکن چندین تکبّر
تکبّر می کنی ای پارهٔ خون زچندین ره گذر افتاده بیرون
برو از سر بنه کبر و براندیش که تا توکیستی و چیست در پیش
گرت ملک جهان زیر نگین است به آخر جای تو زیر زمین است
نماند کس به دنیا جاودانی به گورستان نگر گر می توانی

(همان: ۲۳۳۰-۲۳۳۲)

عطّار به به برخی از متکبّران هشدار می‌دهد که چرا با غرور وتکبر در میان مردم راه می روند؟به طوری که کسی جرأت پرسیدن نام آنان را هم ندارد. تو به لباس فاخر خود می نازی ؟آیا به این فکر کرده ای که لباس تو بعد مرگ ازکرباس یا کفن خواهد شد؟ تو آنقدر در گیر لباس ونان ونام هستی که فقط با مرگ این چیزها را فراموش خواهی کرد وتا جان در بدن داری به فکر سود وزیان دنیوی خود هستی. ای انسان خاکی تا کی قصد داری اسیر سودا وخیالات خود شوی ؟تا کی با غرق شدن در خوشی‌های دنیایی خود را فریب می‌دهی واسیر غرور وتکبر می شوی؟ این کار توخیال بیهوده وباطل است چون ره به جایی نخواهی برد.

به بازار تکبر می خرامی؟ نیارد گفت کس با تو چه نامی
بپوشی جامه ای با صد شکن تو نیندیشی زکرباس وکفن تو
ترا تا نشکند در هم سرو پای نگردی سیر نان وجامه و جای
تو تا سر داری و تا پای داری رگ سود وزیان بر جای داری
تو خاکی طبع چندین باد پندار چو سر بنهی زسر بنهی به یک بار
خوشی خود را غروری می دهی تو سبد از آب زود آری تهی تو

(عطّار، ۱۴۰۱: ۲۴۷۷-۲۴۸۲)

۶-۲-۲- نفس و شکم بارگی

عطّار علّت توجه انسان ودغدغهٔ او را برا خوردن وتهیّهٔ غذا، نشان از وجود نفس در انسان می‌داند و از او می‌خواهد که خواسته‌های نفسانی را کنار گذاشته وبه فکر دین و راه حق باشد. او وجود نفسانی آدمی را مانند بتی می‌داند که باید این بت را شکست، چون وجود این بت نفس باعث می‌شود انسان در کار دین سستی وکاهلی داشته باشد. دین جز تکامل در کار و وجود آدمی را نمی‌پذیرد.

اگر این نفس فرتوت نبودی غم واندیشهٔ قوت نبودی
زخود بگذر قدم در راه دین زن بت است این نفس کافر بر زمین زمین
مکن در راه دین یک ذرّه سستی که نستانند در دین جز درستی

(همان: ۲۵۴۴-۲۵۴۶)

عطّار در ادامه به افرادی که درد و غم دین دارند تلاش و کوشش را توصیه نموده ولی آنان را از راحت‌طلبی و شکم بارگی زنهار می‌دهد چرا که به عقیدهٔ عطّار راحت‌طلبان با همهٔ آسایش و آسودگی هایشان گرفتار مرگ خواهند شد، لذا تلاش بی حدّ وحصر راحت طلبان در نهایت فرجامی جز رسوایی و بی آبرویی برای آنان به همراه نخواهد داشت.

دلا بیدار شو گر هست دردیت که ناوردند بهر خواب وخوردیت
گرفتم جملهٔ عالم بخوردی ندانی جستن از مردن به مردی
چو تو بی محنتی نانی نیابی چو تو بی رنج خلقانی نیابی
چرا خود را به سختی در فکندی به دست تیره بختی در فکندی
ترا چون خرقه ونانی تمام است قزون جستن زبهر ننگ ونام است

(همان: ۲۶۶۵-۲۶۶۶)

به عقیدهٔ عطّار انسان ممکن است در زندگانی و حیات خود دچار مشکلات و گرفتاری‌های زیادی گردد امّا اسارت انسان در بند شکم و سیری ناپذیری او، از بزرگترین معضلات و گرفتاری‌هاست. به همین سبب، وی شکم پرستی را بسان دوزخی در دنیا می‌داند که این دوزخ، پیش درآمدی برای سقوط انسان در دوزخ اصلی است. عطّار در ادامه ضمن ابراز شگفتی از حرص و آز برخی از انسان‌ها به شکم پرستی، معتقد است که حتّی صوفیان نیز با این اشتیاق وصف ناشدنی آدمی به شکم‌پرستی، ممکن است خرقه وانهاده و خود را گرفتار غذاها و نوشیدنی‌های رنگارنگ درآورد. حال آنکه به

تعبیر عطّار شکم‌پرستی و شکم پر مانع نیل آدمی به نور حق می‌گردد. در نهایت راهکار عطّار این است که آدمی با تمسّک به نیرنگ، نفس را فریب داده و از زندان نفس رهایی یابد چرا که در غیر این‌صورت، این آدمی است که در چاه نیرنگ و فریب نفس خواهد افتاد:

اگر نه معدهٔ خونخواره بودی کجا مردم چنین بیچاره بودی
شبان روزی فتاده در تک وتاز که تا کار شکم را چون کند ساز
بمانده در غم آبی ونانی که تا پر گردد این دوزخ زمانی
زهر رنجی که مردم را زخویش است تقاضای شکم از جمله بیش است
اگر صوفی ببیند زلهٔ تو نشیند بی شکی در پلّهٔ تو
شکم چون پر شد ودر ناز افتاد قوی باری زپشتت باز افتاد
ترا در چاه تن افتاد جانی به دست او زجایی ریسمانی
به حیلت گرگ نفست را زبون کن برآی از چاه اورا سرنگون کن
اگر در چاه مانی هم چو روباه بدرد گرگ نفست در بن چاه

(عطّار، ۱۴۰۱: ۲۷۶۹-۲۷۸۲)

۷-۲-۲- نفس و بندگی

به تعبیر عطّار، از دیگر شاخص‌های نفس انسان که مانع از رستگاری اوست را تبعیّت و بندگی از نفس در راه کسب روزی از هر طریق و شکل ممکنی می‌داند. این در حالی است که به عقیدهٔ عطّار، روزی هرکس مقدور است. البته در اینجا عطّار انسان را دعوت به کاهلی و سستی و عدم تلاش نمی‌کند بلکه معتقد است تلاش بی وقفه و سیری ناپذیری برای رزق و روزی دنیوی، آدمی را گرفتار نفس کرده و این گرفتاری در ادامه بشر را حریص‌تر و طمّاع‌تر خواهد نمود. به بیانی دیگر، به عقیدهٔ عطّار سرشت پاک بشر به هیچ روی ارزندهٔ آن نیست که به سبب لقمهٔ نانی بشر خود را فرومایهٔ و زنجیر بستهٔ نفس نماید:

به کار سگ بسی کردی تو شیری هنوز این سگ نیاورده ست سیری
تو سگ را بند کن روزی نهاده‌ست که گردن بسته ای تا سگ گشاده‌ست
فرو ماندی همی چون مبتلایی که چون قوتی به دست آری زجایی؟

(عطّار، ۱۴۰۱: ۲۸۱۴-۲۸۱۶)

۸-۲-۲- نفس و دنیاطلبی

از مهمترین شاخص‌های نفس بشری تمایل فزایندهٔ وی به دنیا و تعلقّات آن می‌باشد. به عقیدهٔ عطّار این مسئله زمانی خوب و شایسته بود که اولاً جهان هیچ نقص و کاستی در درون خود نداشت و دوماً آنکه جهان ثابت و ماندگار نخواهد بود، به همین سبب، لذّت‌های دنیا فانی بوده و اسارت انسان در بند دنیایی فانی نتیجه‌ای جز خون‌دل خوردن نخواهد داشت. عطار در ادامه می افزاید که آیا این دنیای فانی که کسب لقمه‌ای در آن به بهای هزاران گرفتاری است بهتر است یا حیات ابدی در سایه سار رحمت ابدی خداوند؟

جهان بی هیچ باقی خوش سرائیست ولی چون نیست باقی این بلایست
جهان بگذاروبگذر زین سخن زود چو باقی نیست در باقیش کن زود
نه هرگز لقمه‌ای بی قهر خوردی نه هرگز شربتی بی‌زهر خوردی
هزاران سیل خونین بر دلت بست که تا بادی زعالم بر دلت جست
تو خود اندیشه کن گر کاردانی که تا خود مرگ به یا زندگانی؟
هزاران غم فرو آمود به رویت که تا یک آب آمد در گلویت
همه دنیا به یک جو غم نیرزد چه یک جو نیم ارزن هم نیرزد
غم دنیا مخور ای دوست بسیار که در دنیا نخواهد ماند دیار
چه می نازی بدین دنیای غدّار که تو کرکس نیی گر اوست مردار
همه تخم جهان برداشته گیر به دست آورده وبگذاشته گیر

(همان: ۲۱۹۰-۲۲۰۰)

عطّار در ادامه درخصوص دلبستگی بیش از حد به انسان‌های دنیا معتقد است که بسیاری از مردان این دنیا اولاً نه تنها مرد (مقصود راهنما) نیستند که خود مانند راهزنی هستند که با سرگرمی‌های دنیوی، زهد آدمی را از وی خواهند گرفت. بنابرانی گردش ایّام هرگز همواره به کام کسی نخواهد بود، لذا به عقیدهٔ عطّار گردش ایّام آدمی بر باد فناست نه بقا و ماندگاری.

ترا مردان دنیا رهزنانند مگر مردان نیند ایشان زنانند
ز یک سو باده وز یک سوی شاهد میان خلق چون مانی تو زاهد
جهانا کیست کز دور تو شاد است همه دور تو با جور تو باد است

(همان: ۲۱۴۳-۲۱۴۵)

۹-۲-۲- هوای نفس وخشم و کینه‌توزی:

به تعبیر عطّار، یکی از پیامدهای مهم افرادی که در دام هوا و هوس قرار می‌گیرند آن است که این افراد عموماً انسانی‌هایی عجول، خشن و کینه‌توزی هستند. این کینه‌توزی به عقیدهٔ عطّار نتیجه مهمی دارد و آن نیز سوختن فرد کینه‌توز در آتش خشم و کینهٔ خودش می‌باشد!

وعطّار به انسان هشدار می دهد تا کی می خواهی کینه ی دیگران را در دل بگیری .زیرا این کینه جویی باعث می شود که فقط خودت در آتش خشم وکینه ات بسوزی.

دلا حاصل کن آخر تیز بینی ترا تا چند ازین آویز کینی؟
ز بس تندی مشو بس زود در خشم که ناری هیچکس را نیز در چشم
مکن از کینهٔ کس سینه پرسوز که خود در سوختن مانی شب و روز

(همان: ۳۰۴۰-۳۰۴۱)

۱۰-۲-۲- نفس و حرص

حرص در نگاه عطّار به مثابه یک عامل مهم بازدارنده از سعادت بشری است. به همین سبب وی ضمن حسرت برای افراد حریص به انها خاطرنشان می گردد که ای کاش می‌دانستند در قبال حرص و آز چه سعادت‌های بزرگی را را از دست داده‌اند. از طرفی به عقیدهٔ عطّار حرص به منزلهٔ آتش دوزخ و خواری آن دنیاست. حرص در کلام عطّار عامل بیماری و گرفتاری آن دنیای بشر می‌باشد.

میان پارگین آز ماندی نمی‌دانی که از چه باز ماندی
ترا دل هست لیکن هست معزول دلی در آرزوی نفس مشغول
خوشی این جهان خواری آنجاست هوا وحرص بیماری آنجاست
حریصی را مکن بر خویشتن چیر که جان پاک تو گردد ز تن سیر

(همان: ۳۰۰۴-۳۰۰۸)

۱۱-۲-۲- نفس وحسادت و بخل

به عقیدهٔ عطّار، حسادت سرمنشأ بسیاری از صفات نکوهیده است. به نحوی که وقتی حسادت بر وجود آدمی چیره گردید، دیگر صفات نکوهیده همچون دروغ، هوا و هوس، حرص و طمع، ثروت پرستی و شهوت بر انسان غالب گردیده و اینها همگی به این دلیل است که تا بشر خود را به سبب حسادت و

رشک، برتر و والاتر از دیگران ببینید. عطّار در ادامه حسادت را عامل از دست دادن بصیرت و بینایی افکار و هشیاری آدمی تلقّی نموده و در ادامه بشر را از اذت های واقعی و حقیقی غافل می سازد:

حسد گر بر نهادت چیر گردد دلت از زندگانی سیر گردد
هوا و کبر و عجب و شهوت و آز دروغ و خشم و بخل و غفلت و ناز
همه سر در کمینت می شتابند که تا چون بر تو ناگه دست یابند

(همان: ۳۰۲۴-۳۰۲۶)

عطّار در ادامه به تبیین مفهوم بخل نیز پرداخته و معتقد است که بخل از جمله عوامل اثرگذار در تقویت نفس آدمی است و باعث می گردد فرد طاقت دیدن خوشی های دیگران را نداشته باشد که این مسأله باعث می شود انسان بخیل دین و دنیای خود را تباه نماید.

سخاوت کن که سرهای بخیلان نمی زیبد کمر در پای پیلان
چنان بندی‌ست بر جانشان نهاده که ابروشان نبیند کس گشاده
بخیلان را زبخل خویش پیوست نه دنیا ماند ونه دین در هم زند دست

(همان: ۲۸۵۴-۲۸۵۷)

۱۲-۲-۲- نفس وغیبت وسخن چینی کردن

عطّار سخن چینی و غیبت را به منزلهٔ خسران دین و دنیا می داند. به عقیدهٔ عطّار هیچ اعتمادی به سخن‌چین و افرادی که غیبت می کنند، نیست چرا که سخن‌چینان و غیبت‌کنندگان همواره به این فعل مشغولند و اگر در پیش ما از بدی‌های دیگران سخنان بسیار می گویند، یقیناً به زودی از بدی های ما نزد دیگران سخنان خواهند گفت. عطّار معتقد است نزد چنین افرادی نبایستی حدّالامکان سخن به میان آورد تا آنان نیز سخنان را برای دیگران واگویه نمایند. این مسئله به عقیدهٔ عطّار از فتنه انگیزی نیز تا حد بسیار زیادی جلوگیری به عمل خواهد آورد.

مکن بدگوی را نزدیک خود رام که بد گوید ترا هم در
مکن غیبت مده بیهوده دشنام که در حسرت فرومانی سرانجام
سخن را در پس سر پوش می‌دار زفان را از سخن چین گوش می‌دار
سخن‌چین را مده نزدیک خود جای که هر روزت بگرداند به صد رای

(همان: ۲۹۸۷-۲۹۸۰)

۳ -بحث

اسرارنامه یکی از چهار مثنوی عطّار نیشابوری و از آثار نخستین او است که بر زمینه‌ای عرفانی بنا شده است و در آن مفاهیم و موضوعات عرفانی در قالب بیان نظری و تمثیلی طرح و تبیین شده است. درون‌مایه های اصلی اسرارنامه به تقبیح و تحقیر علایق دنیوی و تحسین امور معنوی و ترغیب آدمی به کوشش‌های جان‌فرسا در پیمودن راه وصول یا «فناء فی الله» می‌پردازد. عطّار در عرفان خود این بحث مهم را مطرح می کند که جهانی که ما با حواس خود ادراک می کنیم موهوم است. به عبارت دیگر ما فقط ظاهر اشیا را می‌بینیم و درک می کنیم نه حقیقت و باطن آنها را و اگر حقیقت اشیا را می‌دیدیم درمی‌یافتیم که اصل همه آنها یک چیز است.

جایگاه عطّار در ادبیات عرفانی از دو جهت حائز اهمّیّت می‌باشد: اوّل آنکه عطّار نخستین شاعری است که عرفان را در معنای عمیق آن وارد ادبیات فارسی نمود. پیش از وی از در آثار عرفایی چون «امام محمّد غزّالی» و «خواجه عبدالله انصاری»، مضامین عرفانی بیشتر در معنا و مفاهیمی مانند عشق، فنا و ... مورد استفاده واقع می‌شد، امّا در معنا و مفهوم دقیق عرفانی به کار نمی‌رفت. به عنوان مثال، در نوشته‌های امام محمّد غزالی، عشق ماهیتی فلسفی و کلامی دارد و یا در آثار خواجه عبدالله انصاری مفاهیم غالباً در معنا و مفهوم شریعت بکار برده شده‌اند. این مسئله در آثار سنایی نیز عمدتاً در قالب مفاهیم فلسفی و کلامی مورد بحث واقع شده‌است امّا در آثار عطّار، به مفاهیم به معنای واقعی عرفانی است. از اینجاست که مضامین عمیق عرفانی به صورت جدّی و صحیح به ادبیات فارسی وارد می شود. دوّم آنکه درآثار شعرای پیش از عطّار، به مفاهیمی همچون عشق، ریاضت، تصوّف، شهود، فنا و ... نگاهی نظری و انتزاعی می‌شد، اما عطّار مفاهیم عرفانی را به صورت عملی مورد توجّه قرار می‌دهد چرا که به عقیدهٔ او اصطلاحات و واژه ها بدون عمل اهمیّت چندانی ندارند.

از دیگر شاخص‌های والای عطّار در حوزهٔ عرفان این است که برخلاف دیگر عرفا که فقط منازل و سیر سلوک را برشمرده‌اند، عطّار به نکته مهم‌تری توجّه کرده که هیچ کدام از عرفای پیش از او به آن توجه نکرده اند. وی به مشکلات پیش از سلوک توجّه ویژه ای کرده است. در واقع عطّار به این طریق می خواهد به نوعی مشکلات فراغت انسان از این دنیای مادّی و دل بستن به پروردگار را عنوان کند که حقیقتاً هم به‌خوبی از پس این کار بر می آید.

به‌طور کلّی، غزل‌های عطّار نیشابوری یکی از مهم‌ترین مراحل تکامل غزل عرفانی فارسی به شمار می‌رود. اگر در ادبیات کلاسیک از دیوان شمس تبریزی چشم پوشی کنیم، غزلیات عطّار مهم‌ترین نمونه های غزل عرفانی فارسی است. حتّی می‌توان عطار را به نوعی استاد مولوی نامید و اوج و تکامل غزل های وی را در دیوان شمس مشاهده کرد. درواقع، غزلیات عطّار به گونه ای است که از همان آغاز مطلع غزل تا پایان آن، در یک مسیر طبیعی حرکت می‌کند. عطّار سخن خود را دایره‌وار در همان جایی به پایان می‌برد که آن را آغاز کرده بود. در بسیاری از این غزل‌ها، نوعی سرگذشت یا واقعه تصویر می‌شود، چه بسا که طی سرودن این غزل‌ها که جوهر زندگینامه یک عارف هستند، تحوّلی روحی سبب دگرگونی عطّار شده باشد.

کتابشناسی

قرآن کریم

نهج‌البلاغه.(۱۴۰۰). به تصحیح سیّدجعفر شهیدی، تهران: علمی و فرهنگی.

ابوروح، لطف الله بن ابی‌سعد.(۱۳۹۱). **حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر**، به تصحیح محمّدرضا شفیعی، تهران: سخن.

اسماعیلی، سپیده.(۱۳۹۹). **عطّار نیشابوری: زندگی‌نامه عارف و شاعر بزرگ فریدالدّین ابوحامد محمّد نیشابوری**، تهران:کتابچه.

اقبالیان، صدیقه.(۱۴۰۰). **کرامت نفس در اسلام و روانشناسی معاصر**، تهران: جالیز.

پازوکی، معصومه؛ اسداللهی، خدابخش؛ نیکویی، علیرضا و هاشم پور سبحانی، توفیق.(۱۴۰۰). «**مقایسه تطبیقی اسطوره و عرفان در هفت شهر عشق عطّار با غزلیات بیدل دهلوی**»، مجلّهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۸، صص: ۲۹۳-۳۰۹.

پژوهش، پرنوش.(۱۴۰۰). «**تأویل‌پذیری مفهوم کفر در اندیشهٔ عرفانی** (نمونهٔ موردی حکایت شیخ صنعان از عطّار)»، مجلّهٔ ادبیات عرفانی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲۵، صص: ۶۷-۹۴.

ثعلبی، ابواسحاق محمّد بن احمد.(۱۴۲۲). **الکشف والبیان**، بیروت: دار احیاء التّراث العربی.

جلالی، بیژن.(۱۴۰۰). **با عطّار نیشابور در خم کوچهٔ عشق**، تهران: آرون.

حسینی‌سعادتی، سید محمدهادی؛ مومنی هزاوه، امیر؛ محبتی، مهدی و ولیئی، قربان.(۱۴۰۱). «**بررسی مبانی فلسفی و عرفانی نظریّهٔ عشق و نقش آن در هستی، در آثار منظوم عرفانی عطّار**»، مجلّهٔ عرفان اسلامی، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۷۴، صص: ۲۱-۴۰.

خدّامی، ربابه.(۱۴۰۱). **فرهنگ عامّه در مصیبت‌نامه عطّار نیشابوری**، تهران: آوای چلچله.

درویشی، آرش.(۱۳۹۸). **حکایت زندگی عطّار نیشابوری**، تهران: پرنو.

دینی، هادی؛ اکرمی، میرجلیل و موسی‌زاده، محمّدعلی.(۱۳۹۷). «**مقایسهٔ مقامات سلوکی توکّل، رضا و تسلیم در مکتب و ادبیات عرفان با تکیه بر مثنوی‌های عطّار نیشابوری**»، مجلّهٔ عرفانیات در ادب فارسی، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳۴، صص: ۴۷-۷۲.

ریتر، هلموت.(۱۳۸۹). **دریای جان**، مترجم عبّاس زریاب خویی و مهرآفاق بایبردی، چاپّ سوّم، تهران: بین‌المللی الهدی.

زرّین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۹۱). **صدای بال سیمرغ**، چاپ ششم، تهران: سخن.

عطّار، فریدالدِین.(۱۴۰۱). **اسرارنامه**، به تصحیح محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

فروزانفر، بدیع‌الزّمان.(۱۳۹۰). **زندگینامهٔ عطّار نیشابوری**، تهران: معین.

فهری زنجانی، سیّداحمد.(۱۳۹۱). **ریا و عجب**، تهران: غنچه.

قبادی، حسنعلی.(۱۳۹۶). **ادبیات فارسی، انقلاب اسلامی و هویت ایرانی**، تهران: سمت.

قشیری، عبدالکریم هوازن.(۱۳۸۹). **رسالهٔ قشیریه**، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، چاپّ دوّم، تهران: زوار.

کاشانی، عزّالدین محمود بن علی.(۱۳۹۴). **مصباح‌الهدایه ومفتاح‌الکفایه**، ترجمهٔ جلال‌الّدین همایی، تهران: سخن.

کامرانیان، عباسعلی.(۱۳۹۸). **نکته‌های قرآنی دربارهٔ مشترکات نفس امّاره با شیطان**، تهران: آیه و آیینه.

کمیلی، زهرا.(۱۴۰۱). **صور خیال در الهی‌نامه عطّار نیشابوری**، تهران: چشم انداز قطب.

کی‌شمس، معصومه.(۱۴۰۰). **شیطان، ابلیس، نفس امّاره از دیدگاه عرفا**، تهران: ارشدان.

مصفّا، محمّدجعفر.(۱۴۰۰). **انسان در اسارت فکر**، تهران: نفس.

مکوندی، آزیتا.(۱۴۰۰). **اندیشهٔ عرفان در منطق‌الطّیر عطّار نیشابوری**، تهران: بوعلی.

مهدی‌پور، حسن.(۱۳۹۸). **اخلاق عرفانی عطّار نیشابوری: مبانی، نظام‌مندی و نظریهٔ اخلاقی**، تهران: نگاه معاصر.

مولوی، جلال‌الدّین.(۱۳۹۳). **مثنوی معنوی**، چاپ هفتم، تهران: ثالث.

ناصری، فرشته.(۱۳۹۸). **مؤلّفه‌های ادبیات عرفانی در متون ادب پارسی**، تهران: تخته سیاه.

Analyzing The concept of exploration of "soul" and other obstacles to perfection related to it, inAsrarnameh from Attar Nishabouri's

Hakimeh Kahsari[1]
Masoud Mahdian[2]
Maliheh Mahdavi[3]

Abstract

Perfectionism, which has always been one of the important indicators of mystical-ethical literature; It is an effort to achieve human perfection. But along with the important factors of human perfectionism, it is important and necessary to examine and explain the obstacles that keep people away from the path of their highest goals. In such a way that many mystics have listed the knowledge of the limitations and obstacles of perfection as the most important principle to achieve it. In this article, the authors have devoted their efforts to examining this main question: "How is the ego explained as the most important factor preventing human perfection in Attar Nishaburi's Asrarnameh?" And "what is the relationship between the ego and other factors that prevent perfection?" The hypothesis of the authors is that the concept of "soul", which is one of the main factors preventing the perfection of a person, is introduced in Asrarnameh Attar as the cause of many moral vices. The findings of the article, using the descriptive and analytical method, showed that the concept of self in Asrarnameh Attar is the basis for the realization of moral vices such as envy and miserliness, greed and anger and malice, worldliness, etc. which ultimately prevents a person from achieving perfection. Therefore, the current article, while carefully examining the verses of Asrarnameh, explains the concept of ego, which is embedded in human nature as a deadly poison of morality and spirituality; to bring him to the lowest stage of humiliation.

Keywords: Asrar Nameh, Attar Nishapur, Obstacles to perfection, Ego.

1- Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Aliabad Katoul, Islamic Azad University Branch, Aliabad Katoul, Iran. hakimehkahsari@gmail.com
2- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Aliabad Katoul Branch, Aliabad Katoul, Iran(corresponding author). mahdian.masoud@gmail.com
3- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Aliabad Katoul Branch, Aliabad Katoul, Iran. ma.mahdavi2@yahoo.com

Conceptual metaphor approach of "love" in moral teachings Case study: Sadi's Sonnet

Ali Dalir Disefani[1]
Ali Reza Shabanlu[2]
Soheila Mousavi Sirjani[3]
Azita Afrashi[4]

Abstract

Cognitive linguistics deals with the connection between the mind and language and the physical-social experiences of humans and includes a set of ideas in the intellectual foundations of which conceptual metaphor is one of the most important. According to Lakoff and Johnson's theory of conceptual metaphor, conceptual metaphor means perceiving the objective concept of a phenomenon from the field of "origin" and transferring it to a mental concept in the field of "destination", and the elements and factors of connection between these two fields are called "mapping". Love is one of the most important feelings in human life, and the way of looking at love is one of the important topics in poetry and prose literature. Methods: This thesis is an analysis of the concept of "love" in Sadi's sonnets with the approach of conceptual metaphor theory. This research is carried out with the descriptive-analytical method and according to the frequency of the word "love" in the context of Sa'di sonnets. Conclusion: The sub-mappings of conceptual metaphors of "love" in Sadi's Sonnet are coherent. The structural nature of the conceptual metaphor of love in Sadi's sonnets allows him to elaborate a concept in detail. The variety of metaphors in Sa'di sonnets makes us face Sadi's organized mind in the analysis of the conceptual metaphor of "love".

Keywords: Morality, religion, love, conceptual metaphor, Sadi's lyrics.

1- Phd student Department of Persian Language and Literature, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. daliirdisefaniiali@gmail.com
2- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural studies, Teran.Iran (corresponding author). alirezashabanlu@gmail.com
3- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, South Tehran Branch, Islamic Azad University, Teran, Iran. mousavi-sirjani@gmail.com
4- Associate Professor, Department of General Linguistics, Institute for Humanities and Cultural studies, Teran.Iran. a.afrashi@ihcs.ac.ir

The study of Speech Poem in Iran (based on the works of Arash Azarpik)

Mahvash Solimanpoor[1]
Ahmad khiyali khatibi[2]
Latifeh Salamat Bavil[3]

Abstract

«Speech Poem» in contemporary lyric poetry is one of those successful post-Simini poets. Poem lyric has been innovative in terms of content and form in contemporary literature and has gained its special place. With the of the form of sonnet and natural declamation, ie the language of speech, poem lyric has had great success in bringing the language of sonnet closer to the natural declemsion of language without slipping into the abyss of slang and colloquial writing.

This type of sonnet has been created under the influence of Simin Behbahani's narrative sonnet, by giving originality to dialogue and dialogue-oriented poetry both in terms of language and in terms of content instead of using repetitive and burning themes and romantic-mystical melodies, has made pure images of his thought and human-social self the main theme of his sonnet And through this, she has reached synergy, poetry (lyric form) and story Considering that Azarpik's knows the essential elements of the word, by directly communicating with them, And to try to show new methods in lyric poetry, he tries to present eloquent innovations and original images in his poems. In this article, by reviewing the two collections «Miss Returns to Love» and «Leila Zana» the characteristics of speech poetry will be examined. And it will be compared with speech poetry. The result of the investigation show that dialougs in the poems has shaoed the natural delamation of the language without breaking words, Abbreviation, complex composition, the absence of literary industries.

Key words: colloquial language, spoken language, Arash Azarpik.

1- PhD student Department of Persian language and literature, central Tehran Branch. Islamic Azad University. solemanpoormahvash@yahoo.com
2- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch. Islamic Azad University, Tehran, Iran(corresponding author). ahmadkhatibi840@yahoo.com
3- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. salamatlatifeh@yahoo.com

13\\\ The studies of literary criticism,VOL 18, No. 55, Autumn & Winter 2024

Comparative stylistics of the syntactic layer of female speech in the narrative structure of social novels «Simin Daneshvar» and «Shiva Aristoui» based on the DSL approach

Roya Rahimi[1]
Latifeh Salamat Bavil[2]
Ahmad khiyali khatibi[3]

Abtract

The structure of sentences and the arrangement of words in each work is representative of its grammatical and syntactic style, which in the end leads to the recognition and explanation of the author's style. The present research tries to show that Simin Daneshvar and Shiva Aristoui, as female writers who write about women, use different and diverse marked grammatical and syntactic constructions, taking into account the linguistic and situational context. Inducing the meaning and message they want? According to this goal, some marked syntactic constructions based on DSL theory have been comparatively analyzed in order to show details of the art of feminine writing of these two writers in the field of patterns and syntactic structures, to know their methods in representing the social status of women. understood through syntactic structures. Among the syntactically marked constructions, more focus has been placed on «shifting sentence components» and «changes in syntactic arrangement». The findings of the research show that these authors, with self-awareness, have meaningfully used some syntactic constructions in the service of inducing meaning and attracting the audience's attention, and the hypotheses considered by Robin Likoff in the field of the influence of women's social position on their speech patterns. have confirmed Farsi language, unlike other languages including English, provides a large potential capacity in the field of syntactic patterns to the users of this language in the field of prose and prose. In recent years, with the flourishing of interdisciplinary studies between «literature and linguistics» topics such as «men's literature» «women's literature» and «men's writing» and «women's writing» have been considered by many researchers. Each of them has looked at this category from their own perspective. The main importance of such studies is to pay attention to the relationship between «language» and &«gender». Considering the importance of the literary type «novel» and specifically «women's novels» the necessity of studying linguistic indicators and specifically syntactic components in relation... to the category of gender, It can be a guide in Literary stylistics studies.

Keywords: DSL approach, syntactic patterns, social novels, Simin Daneshvar and Shiva Aristoui.

1- Phd student Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. royarahimi301@yahoo.com
2- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (corresponding author). salamatlatifeh@yahoo.com
3- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. ahmadkhatibi840@yahoo.com

study the effect of meters on the content and format with Comparing meters of odes of Naser Khosrow and Saadi's Sonnets

Malek Shoai[1]
Elham Javani[2]

Abstract

Meter should be considered the most important element and common points of poem. In fact, meter is nature and the innate of a poem which some are so enamored with meter that cannot imagine poem without it. This study is trying to compare the frequency of meter of odes of Naser Khosrow and Saadi's Sonnets to study the effect of meter on the content and format. In Saadi's Sonnets and odes of Naser Khosrow 18 common meters can be found. The total meters related to Saadi are 17 and total meters related to Nazer Khosrow are 6 meters which regarding the frequency of (2.63) is seen in specific meters of both Saadis' sonnets and Naser Khosrow odes.The number of Saadi's Sonnets are 2.5 times more than odes of Naser Khosrow. It in spite of can be deduced that the effect of meter is very impartial on the content and the potential meter in the poem, It can be found very weak relationship between the content and format of the sonnets and odes using of these meters considering various Factors must be analyzed that may influence this relationship.

Key words: Saadi's sonnets, odes Naser, weight, form and content.

1- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam branch, Islamic Azad University, Ilam, Iran(corresponding author).
malek_sh73@yahoo.com
2- The teacher of Persian language and literature at secondary level, Saveh city, Arak, Iran.
elhamjavani15@jmail.com

Gerard Genette's theory and the study of temporality in Mohammadi novels

Sara Abdoli[1]
Alieh Yousef Fam[2]
Shervin Khamseh[3]

Abstract

One of the special features of oral narratives is the element of "time" as the most basic characteristic factor that represents it, i.e. "language" and what is revealed, i.e. "story". ", is studied in the narrative text. In this research, according to the approach of "Gérard Genette", who presents his theory in the three axes of order, continuity and frequency, the category of "time in the narrative" with descriptive-analytical method in the three novels of "Mohammed Hossein Mohammadi" ", the Afghan and immigrant writer was investigated. Since the time of narration is of special importance in Mohammadi's stories, which are written in a realistic style, "Mohammadi" tried to apply this narrative method in his narrative statements in all his works. Based on the timing, he narrated his stories with negative acceleration. Novels in which the narrator or in other words the main character of the story are women, have a negative momentum. The tense and hindsight are seen with the same frequency in male and female narrators.

Key words: Novel, cognitive narrative, Genette, Time in narration, Mohammadi

1- PhD student, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. abdolisara1362@gmail.com
2- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran(corresponding author). daliehyf@gmail.com
3- Assistant Professor of Islamic Azad University, Central Tehran Branch. sh.khamse@gmail.com

Thinking about death, in Qaiser Aminpour's poems

Parisa Salehi[1]

Abstract

Death can be considered the most important common issue among humans in all times, places and the only rival of life. Expressing the nature of death is a kind of representation of different people's attitude towards the nature of life. None of the poets have removed this concern. Therefore, addressing the thoughts of writers and poets, in this regard, will be effective in better understanding and getting to know the intellectual and epistemological views of these poets. To achieve this goal, one should analyze the texts and poems of these poets. One of the methods of text analysis is critical discourse analysis. in which they discover the author's and poet's attitude towards his works.

Since literature and society have a two-way relationship and the influence of contemporary poetry on society and the influence of contemporary literature in the formation of many socio-political developments has been proven. In this research, we aim to examine the influence of society on the poet's thought about death and its reflection in his works. Among the contemporary poets, Aminpour has expressed the important social and political issues of each period in his poetry explicitly and with appropriate tone, and this issue brings us into the realm of discourse analysis of his works. Accordingly, in this essay, by applying the level of explanation in the analysis of critical discourse, we seek to prove the ups and downs of the poet's death thoughts in his different poetic periods. It seems that his attitude towards death, which includes the outlook on life, has changed in different periods of his life.

Keywords: critical discourse analysis, Qaiser Aminpour, death thought, contemporary literature.

1- Assistant Professor, Department of Persian and Arab language and Literature, sciences and Researches Branch, Islamic Azad University. Tehran, Iran. parisa.salehi1384@yahoo.com

Investigating the mystical positions "Sabr" and "Reza" in four works Dastour al-Juhumor, Awarif al-Maarif, Manazel Al-Saerin, and Al-Sawad and Al-Bayaz, relying on Gerard Genet's intertextuality

Elham Ghanavati Mohammad Ghasemi[1]
Ahmad Khiyali Khatibi[2]
Aliasghar Halabi[3]

Abstract

Intertextuality is the production of text through interaction with the texts of its predecessors or contemporaries, the participation of those texts in the desired text is done explicitly, implicitly, and implicitly from one text to another.
Gérard Genet is one of the most prominent researchers in the field of intertextuality, who focuses most of his studies on the nature of narrative discourse. With this point of view, the two books Manazel al-Saerin Ansari, Awarif al-Maarif Sohravardi in the pretext position and Sheikh Kharqani's Dastour al- Jumhour have been evaluated as the posttext.In this article, an attempt has been made to analyze the mystical views of these four works with the descriptive analytical method, around the two mystical positions of "Sabr" and "Reza" in order to reveal the dominant mystical aspect of their personality. From the examination of his views, it was concluded that Ibn Kharqani is very interested in practical trust, patience in hardships, and contentment with God's destiny, and his thoughts were implicitly influenced by his previous works.

Keywords: Sabr, Reza, Intertextuality, Gerard Genet

1- PhD student, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Itan. aso.avesta68@gmail.com
2- Assistant professor Department of Persian Language and Literature, Central Tehran branch, Islamic Azad University, Tehran, Itan. Ahmadkhatibi840@yahoo.com
3- Assistant professor and faculty member of the Faculty of Persian Language and Literature, Central Tehran branch, Islamic Azad University,Tehran, Itan. Ali.Halabi@iauctb.ac.ir

Comparative analysis of the role of the collective unconscious of Carl Gustav Jung in the poem (Pain is my other name) by Qaiser Aminpour

Ali keshavarz Ghadimi[1]
Mostafa Maleki[2]

Abstract

In the human psyche, the unconscious plays an important role in his behavior and action and ultimately his destiny, and it is the unconscious that drives us forward without knowing it. A set of archetypes, positive and negative complexes, shadow and persona, etc. surprisingly captures the human individual and collective unconscious. The connection of all human behaviors with the unconscious is the case of psychologists. Poetry arises from the unconscious. In the meantime, Jung's theories have paved the way for this path to use these theories to analyze many unconscious behaviors in the poem (Pain is another name for me) by Qaiser Amin Pour.The aim of The present research by descriptive-analytical and library method is to investigate and analyze the role of the collective unconscious in this poem by Qaisar Aminpour. The findings of the research show that among Jung's theories, the collective and personal unconscious have a high frequency in this poem.

Keywords: Jung's theory, pain is my other name, Qaiser Aminpour, collective unconscious.

1- Institution of public libraries of the country, general office of public libraries of Qazvin province. Qazvin. Iran(corresponding author). akg1356@yahoo.com
2- Member of Iran's Mining Engineering System Organization, Technical Manager of Qazvin Province Mines. Qazvin. Iran. mostafamaleki3411@gmail.com

The performance of Bahmani Kings in the expansion of Iranian culture and literature (influence of Shiism religion)

Nasrin Asgari[1]
Mahmoud Seyyed[2]
Fayyaz Zahed[3]

Abstract

Bahmani government (934-748 AH) was the first independent Muslim government that was formed in South India. The founder of this dynasty was Aladdin Hasan Kangu or Bahman Shah (748-759). Eighteen members of this dynasty ruled the Deccan, the capital of eight of them was Hasan Abad Gulbargeh, and the capital of the other sultans of this dynasty was Muhammad Abad Bidar. The unhesitating support of the kings of this dynasty from the Iranians and the Sadats of Iraq, Mecca and Medina caused a large group of these immigrants to consider the Deccan land as their best refuge and shelter, and migrate individually and in groups to the Bahmani territory.

The present study aims to answer the question of what was the performance of the Bahmani kings in the expansion of Iranian culture and literature by using the historical research method which is based on description and analysis, emphasizing the role of Iranian Shiite immigrants to this region and also investigate the causes of Shiite migration to the Bahmani court?

The findings of the present research show that the Deccan Peninsula has always been a suitable platform for migration with its climatic conditions and favorable economic situation. The support of the kings of this dynasty to Shiite immigrants who migrated from Iran and Arab lands to the Deccan led to the expansion of the Shiite religion, the expansion of political relations, and finally the spread of Iranian polite culture and the spread of Persian language in Daccan.

Keywords: Bahmani Kings, Deccan Peninsula, Shiite migration, Shiism, Persian Culture and Literature.

1- Phd student, Depatrment of history and archeology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. mnrh.asgari1376@gmail.com
2- Assistant Professor, Depatrment of history and archeology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran(corresponding author). mahmood.seyyed@yahoo.com
3- Assistant Professor, Depatrment of history and archeology, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. fayyaz.zaahed@gmail.com

Projection of mystical themes in Attar Neyshaburi 's Tazkerat-Al-Owliya

Fereshteh Rabie[1]
Aliyeh Yousef Fam[2]
Afshin Tayyebi[3]

Abstract

Discovering the inner treasure of each person requires paying attention to the depths inside him. What life drives man towards is in the direction of inner Cognition, which the religious elders also pointed to and paid attention toit. At the same time, what the mystics, scholars, thinkers and sages proved for centuries is now in the science of psychology under the title of projection as one of the defense mechanisms of the psyche. Self-knowledge and a kind of self-knowledge that requires an analytical look at the inner states. Sages and elders like Attar realized the importance of this issue and its index in the matter of life centuries before. Attar's in-depth analyzes and his attention to various aspects of human behavior and personality are evident in Tazkerat-Al-Owliya. In this regard, the current research is an interdisciplinary research whose purpose is to trace the reflection of the concept of projection as one of the concepts of psychological science by referring to numerous evidences in Tazkerat-Al-Owliya. The results of the investigations show that in Tazkerat-Al-Owliya, the diversity of the subject has caused the diversity of projection, which can be seen explicitly or implicitly, examples and evidence of the concept of projection, and Attar's perception of this concept is not significantly different from the opinion of psychologists.

Keywords: Psychology, projection, Attar Neyshabouri, Tazkerat-Al-Owliya

1 -PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. fe.rabie.2016@gmail.com
2 - Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran(corresponding author). Alieh.youseffam@iau.ac.ir
3 - Assistant Professor, Department of Psychology, Qeshm Branch, Islamic Azad University, Kharazmi University, Qeshm. Afshin.tayyebi@iranian.ac.ir

Analyzing the anthropological roots of ecological criticism

Mahdi Khosravi[1]
Maryam Mahmoodi[2]
Parisa Davari[3]

Abstract

Following the rise of modernism and the serious damages to nature as the habitat of humans and the danger of its destruction, researchers in the field of literature introduced ecological criticism as a new science. In this research, using anthropological theories, it is pointed out the explanation of the two great forces of fear and love in man, which shapes his positions in relation to life and death and determines his actions. Also, the difference in the approach towards nature in the days of matriarchy and patriarchy and the modern era has been investigated. In this article, which has been done in a descriptive-analytical way, an attempt has been made to investigate the root of damage to nature, which has caused the formation of ecological criticism. Components such as fear of nature, animism of nature, the existence and presence of matrilineal system, and finally modernity, each of which has determined the why and how of relationship and behavior at a particular time, and of course the role and relations of power in this influence and impression are also significant. The research results show Animistic thinking and maternal way of life lead to human efforts to criticize natureWith the decline of matriarchy, nature and women are equally degraded. The process of devaluing nature leads to abuse and destruction of the earth with the advent of modernism. Man, considers himself the measure and standard of morality and valuation and gives himself the right to benefit from all facilities and of course nature with It faces irreparable destruction.

Keywords: animism, ecophobia, matrilinealism, critical economism, modernism

1- Ph. D student of Persian language and literature Dehaghan Branch, Islamic Azad university Dehaghan. Iran. khosrvimahdi0@gmail.com
2- Associate professor of Persian literature Dehaghan Branch , Islamic Azad university .Dehaghan . Iran(corresponding author). m.mahmoodi75@yahoo.com
3- Assistant Professor of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch , Islamic Azad University, Dehaghan, Iran. Parisa.davarii@gmail.com

Table of Contents

Title Page

Analyzing the anthropological roots of ecological criticism……..…...5
Mahdi Khosravi, Maryam Mahmoodi, Parisa Davari
Projection of mystical themes in Attar Neyshaburi 's Tazkerat-Al-Owliya……..…..……....6
Fereshteh Rabie, Aliyeh Yousef Fam, Afshin Tayyebi
The performance of Bahmani Kings in the expansion of Iranian culture and literature (influence of Shiism religion)……..…7
Nasrin Asgari, Mahmoud Seyyed, Fayyaz Zahed
Comparative analysis of the role of the collective unconscious of Carl Gustav Jung in the poem (Pain is my other name) by Qaiser Aminpour……..……..8
Ali keshavarz Ghadimi, Mostafa Maleki
Investigating the mystical positions "Sabr" and "Reza" in four works Dastour al-Juhumor, Awarif al-Maarif, Manazel Al-Saerin,and Al-Sawad and Al-Bayaz,relying on Gerard Genet's intertextuality..9
Elham Ghanavati Mohammad Ghasemi, Ahmad Khiyali Khatibi, Aliasghar Halabi
Thinking about death, in Qaiser Aminpour's poems……..10
Parisa Salehi
Gerard Genette's theory and the study of temporality in Mohammadi novels……..11
Sara Abdoli, Alieh Yousef Fam, Shervin Khamseh
study the effect of meters on the content and format with Comparing meters of odes of Naser Khosrow and Saadi's Sonnets……..……..…….12
Malek Shoai, Elham Javani
Comparative stylistics of the syntactic layer of female speech in the narrative structure of social novels «Simin Daneshvar» and «Shiva Aristoui» based on the DSL approach…….……13
Roya Rahimi, Latifeh Salamat Bavil, Ahmad khiyali khatibi
Speech Poem of Iran (based on the works of Arash Azarpik)…….…….……..14
Mahvash Solimanpoor, Ahmad khiyali khatibi, Latifeh Salamat Bavil
Conceptual metaphor approach of "love" in moral teachings Case study: Sadi's Sonnet……15
Ali Dalir Disefani, Ali Reza Shabanlu, Soheila Mousavi Sirjani, Azita Afrashi
Analyzing The concept of exploration of "soul" and other obstacles to perfection related to it, inAsrarnameh from Attar Nishabouri's……16
Hakimeh Kahsari, Masoud Mahdian, Maliheh Mahdavi

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES OF LITERARY CRITICISM
VOL 18,No. 55, Autumn & Winter 2024

Director-in-charge: Islamic Azad University Central Tehran Branch(IAUCTB)
Managing Director:Dr. Latifeh Salamat Bavil
Editor-in-chief:Dr. Ali Saberi
Managing Director: Nader Gholi zadeh
Cover: Seyyed Yaghoub Hsseini
Supervisors: Reza Ghasemi
Lithography, printing and binding: The printing and distribution of Islamic Azad University

EDITORIAL BOARD
1- **Naser Nikou Bakht**
Professor of Persian literature,Tarbiat modares University
2- **Ahmad Hasani Ranjbar**
Professor of Persian literature,Kharazmi University
3- **Mir Mansour Servat**
Associate Professor of Persian literature,beheshti University
4- **Seyyed Ali Mohammad Sajjadi**
Associate Professor of Persian literature, beheshti University
5- **Ahmad Pasha Zanous**
Associate Professor of Arabic literature,Imam Khomeini International University
6- **Maryam Sadeghi Givi**
Associate Professor of Persian literature,Islamic Azad University Central Tehran Branch
7- **Ahmad Razi Rasht Abadi**
Associate Professor of Persian literature,Gilan University
8- **Enayatoollah Fatehinejad**
Associate Professor of Arabic literature,Islamic Azad University Central Tehran Branch
9- **Baqer Qorbani Zarrin**
Associate Professor of Arabic literature,Islamic Azad University Central Tehran Branch
10- **Mohammd Ali Gozashti**
Associate Professor of Persian literature,Islamic Azad University Central Tehran Branch
11- **Ali Asghar Halabi**
Assistant Professor of Persian literature,Islamic Azad University Central Tehran Branch

Database is indexed in the following studies of Literary Criticism

www.Padab.iauctb.ac.ir
E-mail:Padab@iauctb.ac.ir , D_adab@yahoo.com

Opinions Expressed in this quarterlydo not necessarily reflect the views of the journal and university
Office Address: Shahid Sadrzadeh Faculty of Literature and Humanities University Complex, in front of Pich Shemiran, Tehran, Islamic Revolution Street.
Tel:021-77528726

In The Name Of God S L C

BIANNUAL JURNAL OF THE STUDIES OF LITERARY CRITICISM

Islamic Azad University Central Tehran Branch

Literature & Humanity Faculty

VOL 18, No. 55, Autumn & Winter 2024

This publication is based on a number 40124/18/3 / dated 22/3/1392 the Commission reviewed scientific publications (Ministry of Science, Research and Technology) from literary research to studies of literary criticism and has changed.